

ISSN : 1346-0676

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXXI



ディケンズ・フェロウシップ日本支部
年報 第31号

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

年 報

第 31 号



The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXXI

2008

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

No. 31

ISSN : 1346-0676

Edited by Eiichi Hara and Yuji Miyamaru

Editorial Board

Keiji Kanameda	Ryota Kanayama	Eiichi Hara
Yumiko Hirono	Toyoko Matsumura	Midori Niino
Toru Sasaki	Fumie Tamai	Shiro Yamamoto

Typeset by Yuji Miyamaru

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Department of English Literature

Graduate School of Arts and Letters, Tohoku University

Kawauchi 27-1, Aoba-ku, Sendai, Miyagi-ken, 980-8576 Japan

Tel: +81-(0)22-795-5961

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

©2008 The Japan Branch of the Dickens Fellowship



目 次



巻頭言

メイヒューのロンドン再訪	・ ・ ・ ・ ・ 原 英一	1
--------------	----------------	---

論 文

男が癒し手になるとき		
—『マーティン・チャズルウィット』にみる看護の諸相	・ ・ ・ ・ ・ 西垣 佐理	4

書 評

ディケンズ（原作）田辺洋子訳『ボズの素描集』	・ ・ ・ ・ ・ 金山 亮太	16
松岡光治（編）『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の 社会と文化 —生誕百五十年記念』	・ ・ ・ ・ ・ 永岡 規伊子	22
日本ハーディ協会（編）『トマス・ハーディ全貌』	・ ・ ・ ・ ・ 西條 隆雄	26
Gail Turley Houston, <i>From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction</i>	・ ・ ・ ・ ・ 中和 彩子	30
度会好一（著）『ユダヤ人とイギリス帝国』	・ ・ ・ ・ ・ 中和 彩子	33
Tamara S. Wagner, and Narin Hassan, eds, <i>Consuming Culture in the Long Nineteenth Century: Narratives of Consumption, 1700–1900</i>	・ ・ ・ ・ ・ 井原 慶一郎	35

Fellowship's Miscellany

ノッティンガム留学記	・ ・ ・ ・ ・ 佐々木 智史	39
------------	------------------	----

News and Reports

第102回ディケンズ・フェロウシップ国際大会	・ ・ ・ ・ ・ 西條 隆雄	42
ブロードウェイミュージカル『二都物語』を観て	・ ・ ・ ・ ・ 中島 彰子	49

2007 年度 秋季総会	・ ・ ・ ・ ・	52
--------------	-----------	----

2008 年度 春季大会	・ ・ ・ ・ ・	59
--------------	-----------	----

特別寄稿

Harthouse's <i>High</i>	・ ・ ・ ・ ・ Jan B. Gordon	67
En-visioning Dickens: The Why and How of Early Silent and Sound Films	・ ・ ・ ・ ・ Michael Pronko	83
ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約	・ ・ ・ ・ ・	100
『年報』への投稿について	・ ・ ・ ・ ・	102
追悼 宮崎孝一教授	・ ・ ・ ・ ・ 青木 健	103
間二郎教授	・ ・ ・ ・ ・ 伊藤 廣里	106
村田彦太郎氏	・ ・ ・ ・ ・ 原 英一	109
フェロウシップ会員の執筆業績 (2007 ～ 2008)	・ ・ ・ ・ ・	110
お問い合わせ先	・ ・ ・ ・ ・	117
役員一覧	・ ・ ・ ・ ・	117
編集後記	・ ・ ・ ・ ・	118

CONTENTS

Editorial

Mayhew's London Revisited Eiichi Hara	1
---------------------------	-------------------	---

Article

When a Man Becomes a Nurse: Aspects of Victorian Nursing in <i>Martin Chuzzlewit</i> Sari Nishigaki	3
---	----------------------	---

Reviews

<i>Sketches by Boz</i> , by Dickens, trans. by Yoko Tanabe Ryota Kanayama	16
Mitsuharu Matsuoka, ed., <i>Society and Culture in the Late Victorian Age</i> with <i>Special Reference to Gissing</i> Kiiko Nagaoka	22
The Thomas Hardy Society of Japan, ed., <i>Critical Perspectives on All of Thomas Hardy</i> Takao Saijo	26
Gail Turley Houston, <i>From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction</i> Ayako Nakawa	30
Yoshiichi Watarai, <i>The Jew and the British Empire</i> Ayako Nakawa	33
Tamara S. Wagner, and Narin Hassan, eds, <i>Consuming Culture in the Long Nineteenth Century: Narratives of Consumption, 1700–1900</i> Keiichiro Ihara	35

Fellowship's Miscellany

Life in Nottingham Chifumi Sasaki	39
<i>News and Reports</i>		
The 102nd International Dickens Fellowship Conference in Durham Takao Saijo	42
A Report of Viewing <i>A Tale of Two Cities</i> the Broadway Musical Akiko Nakajima	49

Annual General Meeting of the Japan Branch 2007

The Japan Branch Spring Conference 2008	52
	59

Special Guest Articles

Harthouse's <i>High</i> Jan B. Gordon	67
En-visioning Dickens: The Why and How of Early Silent and Sound Films Michael Pronko	83
Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship	100
In Memoriam		
Professor Ken Aoki Ken Aoki	103
Professor Jiro Hazama Hirosato Ito	106
Mr Hikotaro Murata Eiichi Hara	109
Publications by Members of the Japan Branch, 2007–2008	110

ディケンズ・フェロウシップ日本支部 (2007-2008)

2007 年度総会

日時：2007 年 10 月 6 日 (土)
場所：京都大学 吉田キャンパス
文学部 2 階第 7 講義室

プログラム

開会 (13:50 ~ 14:30)

開会の辞 日本支部長 原英一 (東北大学教授)

研究発表 (14:40 ~ 15:45) 司会 松岡光治 (名古屋大学教授)

矢次綾 (宇部工業高等学校准教授) 「ディケンズとイギリスの歴史—『英国史物語』
廣野由美子 (京都大学教授) 「探偵小説の源流に関する考察—ボオとディケンズ」

講演 (16:00 ~ 17:15) 司会 松本靖彦 (東京理科大学准教授)

ジャン・ゴードン (Jan B. Gordon; 京都女子大学) 「The Soft Time of *Hard Times*」

閉会 (17:30)

『ディケンズ鑑賞大事典』出版記念パーティ (18:00 ~)

会場：同志社大学今出川キャンパス寒梅館「セカンドハウス・ウィル」

2008 年度春季大会

日時：2008 年 6 月 7 日 (土)
会場：東京理科大学 野田キャンパス 大講義棟
プログラム

開会 (14:00 ~ 14:20)

日本支部長挨拶・報告 原英一 (東北大学教授)

開催校学長挨拶 市村佑一 (江戸川大学学長)

研究発表 (14:20 ~ 15:00) 司会 武井暁子 (中京大学教授)

寺内孝「ディケンズの 3 小説—*David Copperfield*, *A Tale of Two Cities*, *Great Expectations* を読む」
加藤匠 (明治大学非常勤講師) 「『完全なるイギリスの主婦』を目指して—*Our Mutual Friend* から
考えるディケンズの女性表象」

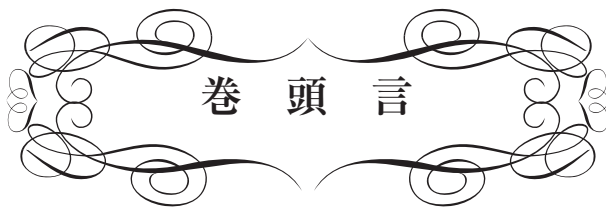
講演 (15:15 ~ 17:30) 司会 新野緑 (神戸市外国語大学教授)

デイヴィッド・チャンドラー (David Chandler; 同志社大学准教授) 「*The Cricket on the Hearth* in the
Italian Opera House」

司会 佐々木徹 (京都大学教授)

マイケル・プロンコ (Michael Pronko; 明治学院大学准教授) 「*En-visioning Dickens: Early Silent and
Sound Films*」

懇親会 (18:15 ~ 20:30) 会場：ザ・クレストホテル柏



Editorial

メイヒューのロンドン再訪

Mayhew's London Revisited

日本支部長 原 英一

Eiichi HARA, Honorary Secretary to the Japan Branch

去年、大学院の授業で、ヴィクトリア朝散文のアンソロジーを読んだ Rosemary J. Mundhenk, and LuAnne McCracken Fletcher, eds, *Victorian Prose: An Anthology* (Columbia UP, 1999). 自分が学生だった頃、主任教授がロマン派・ヴィクトリア朝を専門としていたためか、課題図書の中にミルの『自伝』やラスキンの『この最後の者に』があり、講義ではアーノルドの『批評論集』や『教養と無秩序』が取り上げられていた。カーライルやニューマンもよく言及されたので、四苦八苦しながら読んだものである。ヴィクトリア朝の散文といえば、一世代前には、これらの著者たちが代表的なものだった。久しぶりに読んだこのアンソロジーでは、ヴィクトリア朝散文の世界はすっかり様変わりしていた。もちろん、ミルやカーライルなどのいわば「定番」も入ってはいるが、昔は聞いたこともなかった著者たちの文章が多数入り込んでいる。

とりわけ目立つのは女性である。ハリエット・マーティノーやフローレンス・ナイティングールは昔と同じだが、ダイナ・クレイク (Dinah Maria Mulock Craik), メアリー・ウォード (Mary Arnold Ward), シャーロット・トナ (Charlotte Elizabeth Tonna) などは、全く読んだことがなかった。わざわざ数えることはしなかったが、このアンソロジーで女性が占める割合は相当高いようである。アルバート公とともにヴィクトリア女王が入っているのも、編者たちの女性重視の表れなのだろう。この本には普通の目次のほかに、年代順目次とテーマ別目次が付いている。テーマの中で「イングランド国内」(England at Home) に次いで多数を占めているテーマは「女性問題」(The Woman Question) である。ここにはミルの『女性の隷従』、アクトン (William Acton) の『売春』など、男性の著者による文章もいろいろ入っているが、「女性」というテーマがヴィクトリア朝散文の中で重きをなすに至ったのは、もちろん 1970 年代以降に隆盛したフェミニズムが大きく影響した結果だろう。

ヴィクトリア朝散文テキスト研究が関心を持つ領域が拡大したことも、このアンソロジーによく示されている。たとえば、一世代前なら副次的な注意しか払われなかった「科学」の発展に関する散文がいろいろ集められている。ダーウィンはもちろんのことだが、

進化論の先駆者ともいえるチェンバーズ (Robert Chambers) の『創造の自然史の痕跡』 (*Vestiges of the Natural History of Creation*) や少年少女向けの科学解説であるリー (Percival Leigh) の「蠟燭の化学」 (“The Chemistry of a Candle”) などは歴史的に興味深い。女性の旅行家、ゴードン (Lucie Duff Gordon) の書簡や同じくキングズリー (Mary Kingsley) の『西アフリカ旅行記』 (*Travels in West Africa*) などは、内容が面白いかどうかは別として、この時代の姿をより立体的に浮かび上がらせる一助にはなるだろう。ディズレイリやグラッドストーンの帝国主義的言説はよく知られたものだが、ポストコロニアリズム批評を経てみると、かえって新鮮な感じすら受ける。

しかし、このアンソロジーで最も興味深かったのは他ならぬヘンリー・メイヒューであった。ここに収録されているのは『ロンドンの労働者と貧民』の原型となった『モーニング・クロニクル』掲載の記事の一つである。貧民・労働者の世界への「特派員」メイヒューはスピトルフィールズ (Spitalfields) の絹織物工人の困窮ぶりを取材にでかけた。そこで彼が目にしたのは、いくら働いても働いてもひたすら貧困に落ちていくばかりの織工たちの姿だった。ある織工はこう語る。「一日 15 時間も働くんでき、もっと働くこともしょっちゅうだ。夜の 10 時に仕事をやめても周りにはまだ灯りがついているんです。11 時まで働く連中がたくさんいる。おれにはそれができないだけだ。たぶん連中はおれより体力があるんだろう。真夜中でも必ずどこかには灯りがついていて、誰かが仕事の“仕上げ”をやっているんだ。5 時に目を覚ますと、もう織機が動いている音が聞こえる。」

賃金は低くなるばかりなので、労働時間を増やさざるを得ない。それでも収入は確実に減っていく。その結果、かつては堅気の工人としてそれなりの誇りを持ち、安定した生活を送っていた彼らは、貧困の淵に追いやられ、そこから派生する栄養失調やコレラの蔓延に苛まれている。その原因は「競争」 (competition) だと彼らは言う。仕事の発注元である親方たちが厳しい競争にさらされているため、賃金が切り下げられていくのだ。「政府はこの競争のシステムを止めるべきだ」とコレラで瀕死の状態の老いた織工が言う。「わしらは国を愛する気持ちなんかすっかりなくしちゃいましたよ、それに希望も全部なくしたんだ。」

日本がバブル景気に入ろうとしていた頃、メイヒューは「失われた世界への旅行記」だと思ったものだ。ところが、今この文章を読んで感じたのは、現在の日本と何と似ていることかという驚きだった。今日の日本が、いや全世界が競争至上主義一色に染まった結果、貧富の格差が拡大し、巨大な富を享受する少数者がいるかと思えば、低賃金で働かされ、しかも働けば働くほど貧乏になっていくという、いわゆるワーキング・プアなどの貧困層が確実に拡大している。メイヒューのロンドンが「失われた世界」などではなかったのだ。

今年は講義で『荒涼館』を取り上げている。交差点掃除人という、現代の常識では考えられないような「職業」が本当に存在したことは、やはりメイヒューを通じて知ったものだ。その交差点掃除人の少年ジョーが死ぬ場面を再読して、不覚にも手が震えた。怒れる語り手が叫ぶ。「女王陛下、[ジョーは] 死んだのであります。死んだのだよ、議員諸君。ありとあらゆる聖職者に汚職者諸君よ、死んだのだ。心に天使のごとき同情心をもって生まれた紳士淑女の皆様方よ、死んだのだ。そして、我らの周囲で毎日このようにして死んでいく。」

ディケンズの世界もまた過去の歴史ではない。彼の小説が伝えるメッセージは、今なればこそ読者の心に深く突き刺さってくるのである。

男が癒し手になるとき

—『マーティン・チャズルウィット』にみる看護の諸相—

When a Man Becomes a Nurse:

Aspects of Victorian Nursing in *Martin Chuzzlewit*

西垣 佐理

Sari NISHIGAKI

I. はじめに

病および看護の場面はヴィクトリア朝小説における 1 つのトポスであり、物語において重要な転換点となる場合が数多くある。チャールズ・ディケンズの前期小説の一つ『マーティン・チャズルウィット』では、看護の担い手として、悪名高き「産婆」兼「看護師、寝ずに付き添う看護人、死者に関する名もなき業務執行人」(374)であるギャンプ夫人や病院看護師のベツィー・プリックが登場し、ディケンズがこれらのカリカチュア的人物像を通して、当時の職業看護師および看護の実態を告発したこと、そしてそれがフローレンス・ナイティンゲール (Florence Nightingale) らによる後の病院・医療制度改革や看護師たちの意識改革に少なからぬ影響を及ぼしたことはよく知られている。

しかし、『マーティン・チャズルウィット』における看護はギャンプ夫人らプロの看護師だけが行っているわけではない。物語の展開という点では、むしろ、主人公マーティン・チャズルウィット青年と従僕マーク・タブリーが、アメリカの開拓地エデンで熱病にかかったとき互に行う看護こそが重要な位置を占めているのだ。なぜならば、男同士の看護場面は、マーティン青年がそれまでの利己心を捨てて改心に至る契機をつくりだし、物語の大きな転換点をなすからである。

このように、看護は社会風刺の要素であると同時に物語展開上の鍵にもなっている。実際ディケンズの小説においては、ほぼ全作品で看護の場面が登場し、物語上欠くべからざる要素となっている。なかでも、男性による看護と女性による看護の両方を含む『マーティン・チャズルウィット』は、ディケンズ文学

における看護とジェンダーの関わりを考察する上で重要な手がかりとなる作品であると言えるだろう。

そこで本論では、まず社会背景としてヴィクトリア朝時代における看護の実態を踏まえ、前期ヴィクトリア朝文学およびディケンズ文学にみられる看護のパターンを概観する。そして、『マーティン・チャズルウィット』において看護行為が物語展開に与える影響を比較検討し、作品における看護の意義を確認したい。

II. 社会背景—ナイティンゲール以前の看護師事情

まず当時の看護師という職業にまつわる社会背景を簡単に押さえておきたい。もともと、看護はロバート・B・シューメイカー (Robert B. Shoemaker) が述べているように、公的な職業というよりはむしろ母から娘へと伝えられる家事労働のノウハウの一部であり、家庭内における女性の仕事のひとつとして認知されていた。

As wives and mothers, women were expected to provide medical care for their families. Girls learned ‘physick’ from their mothers, and women augmented their skills from manuals of housewifery. (Shoemaker 180)

事実、ジェーン・レンドール (Jane Rendall) が「看護師は1851年の国勢調査ではプロの職業ではなく家庭使用人の形で登録されていた」(Rendall 75)と述べているように、『マーティン・チャズルウィット』出版以降でさえ、看護師は真つ当な専門職とは認められていなかった。看護は家庭で行うものという認識が根底にあり、通常の家事使用人よりは若干良い給料を得ることができたものの、² きちんとした看護の訓練を受けた看護師はほとんど皆無だった。ゆえに病院や救貧院における看護師の質は極めて低かったのである。本作品が書かれた1840年代は、フローレンス・ナイティンゲールらによる抜本的な看護師改革はまだ行われておらず、看護師という職業は労働者階級の女性が行う極めて卑しいものだと思なされていた。ナイティンゲールの『看護覚書』(*Notes on Nursing: What It Is, and What It Is Not*, 1860)の付録には、1851年に行われた国勢調査から得られた看護師の登録者数が書かれているが、それによると、職業看護師として登録しているものは25,466名おり、そのうちの84%にあたる21,548名が40歳以上の女性である (Nightingale 81)。彼女たちの多くは、まっとうに職務を果たさず、アルコールに溺れ、中には売春まがいのことまでしていた者もいた。³ こういった状況が医療・看護師改革の遠因となり、古いタイプの看護師たちは男性医療従事者と女性看護改革者たちの双方から非難をあびる

ことになったのだ。というのも、キャサリン・ジャッド (Catherine Judd) が述べているように、まさに当時は彼らが医療や看護にまつわる職業の地位を向上させ、社会的にレスpekタブルなものとして認知されるよう努力していた時代だったからである。⁴ さらに、看護という職業が注目されるに至った他の要因として、当時頻繁に発生した伝染病 (特にコレラとチフス) の流行や、科学や医療の進歩、そして『マーティン・チャズルウィット』とほぼ同時期に出版されたエドウィン・チャドウィック (Edwin Chadwick) の著作、『大英帝国における労働者の衛生状態に関する報告書』 (*Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain*, 1842) による公衆衛生への関心の高まりがあげられる。このように、病・看護・公衆衛生・医療は、当時極めてアクチュアルでホットな問題領域だったのだ。

III. ヴィクトリア朝文学・ディケンズ文学における看護 —看護人 / 患者の関係から

では、このような社会背景としての看護は前期ヴィクトリア朝文学およびディケンズ文学においてどのように扱われていたのだろうか。看護人と患者の関係という観点から整理してみることにしよう。

前期ヴィクトリア朝文学における定番の型は「女性看護人—男性患者」と「女性看護人—女性患者」であり、階級の上下はあっても、看護の行為者はほとんどが女性である。こうした看護の場面が登場する同時代の作品として、シャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë) の『ジェーン・エア』 (*Jane Eyre*; 1847) や、エリザベス・ギヤスケル (Elizabeth Gaskell) の『ルース』 (*Ruth*; 1853) 他数多くあり、その中では、看護が女性性や美徳を示す行為として扱われている。

一方、ディケンズの作品において看護は主に3つの型に分けることができる。第一に、多くのヴィクトリア朝の作品と同様、女性の義務・美徳の発露の様式としての看護がある。それは主にヒロインたる娘たちによって行われ、『荒涼館』のエスター・サマソン、『リトル・ドリット』のエイミー・ドリットなど、ディケンズ作品でも特に多く見られる。彼女たちは主に家族・恋人・友人たちを看護し、それによって中流階級的な理想の女性としての義務を果たし、美徳を体現し、レスpekタビリティを獲得する。

第二に、職業看護師による看護があげられる。『マーティン・チャズルウィット』に登場するギャンプ夫人やベツィー・プリッグはその典型として登場し、さまざまな病人を看護する。しかし、ディケンズ作品における、職業看護師の数は、彼女たちを含めわずかに数名しかいない。⁵ というのも、ディケンズが生きた時代には実際の職業看護師が非常に少なかったという事情がある。ただし、

ギャンプ夫人が当時の悪しき看護婦像の代表例であり、社会批判の対象としてカリカチュア化されていたという点は、非常に特徴的であると言えよう。

ここまではすべて女性による看護なのだが、ディケンズ作品で特徴的なのは、こうした定番の型以外に「男性看護人－男性患者」のパターンが一度ならず見られることである。それが第三の男性による看護という型で、ディケンズ作品では男性の看護人が同性の患者を看病するというホモ・ソーシャルな関係を作っている。『ピクウィック・ペーパーズ』のサム・ウェラーや『大いなる遺産』のジョー、『互いの友』のモーティマー・ライトウッドらがその代表としてあげられる。

ディケンズに見られるこれら3つの看護の型のうち、他のヴィクトリア朝作品に比べても特徴的といえるカリカチュアとしての職業看護師による看護および男性の看護という2つの型が『マーティン・チャズルウィット』には含まれている。これから作品における個々の看護行為をみていくことにしよう。

IV. 『マーティン・チャズルウィット』にみる看護の諸相

1. 女性職業看護師たちによる看護

まず、女性による看護は看護師たちによって行われるが、その一人ギャンプ夫人は ‘I will not deny [...] that I am but a poor woman, and that the money is a [sic.] object’ (474) と自ら言うように、明らかに職業意識というよりも自己の金銭欲にとらわれて仕事をしている様子が伺える。そして、以下の引用のように、彼女による看護は患者たちの健康回復にあまり役立ってはいない。

She [Mrs Gamp] moralised in the same vein until her glass was empty, and then administered the patient’s medicine, by the simple process of clutching his windpipe, to make him gasp, and immediately pouring it down his throat. (481)

この場面にみられるように、看護人であるギャンプ夫人は確かに患者（ここではリユーサム）に付き添ってはいるが、自分の飲食や飲酒に夢中で、患者に薬を飲ませる、夜通し付き添う以外の看護行為をほとんど何も行っていない。しかも、引用にあるように彼女の患者に対する薬の飲ませ方は非常に荒っぽく、思いやりに満ちたものとは言えない。

また、ギャンプ夫人は職業柄、患者やその周囲に関する秘密を知ることになる。たとえば彼女は、看護を頼まれた老事務員チャフィーの言葉や、マーティン・チャズルウィット老人の甥ジョーナスに毒薬を渡し、その後良心の呵責から病に伏せた医師リユーサムのうわ言などを聞く。しかし、彼女はそれらを

ただのうわ言と捉えてしまう。たとえば次の引用にみられるように、ギャンプ夫人は真実を言おうとしていたチャフィーを頭がおかしいと思い込み、看護と称してチャフィーの身体を激しく揺さぶり、彼の頭を混乱させ、何も言えなくさせる。しかも、ギャンプ夫人はそうしたことで彼女の看護のわざが勝利したと思っているのだ。

No doubt with the view of carrying out the precepts she enforced, and 'bothering the old wictim [*sic.*]' in practice as well as in theory, Mrs Gamp took him [Mr Chuffey] by the collar of his coat, and gave him some dozen or two of hearty shakes backward and forward in his chair; that exercises being considered by the disciples of the Prig school of nursing (who are very numerous among professional ladies) as exceedingly conducive to repose, and highly beneficial to the performance of the nervous functions. Its effect in this instance was to render the patient so giddy and addle-headed, that he could say nothing more; which Mrs Gamp regarded as the triumph of her art. (786-87)

このような看護行為によって、ギャンプ夫人たちは、物語に関わる大きな問題（アンソニー・チャズルウィットの死の原因とその息子ジョーナスの殺人疑惑）を解決することはなく、むしろ邪魔しさえしているのだ。実際の問題解決は帰国したマーティン青年らによって行われ、彼女はあくまでも脇役のままに留め置かれる。ベツィー・ブリッグのほうも同様に、患者であるリューサムに口を石鹸を突っ込み、一番硬いブラシで髪を梳き、服も適切に着せない（535-36）など、患者を人間的に扱ってはいない。こうしたことから明らかなように、彼女たちの看護によって患者たちが急速に回復することはなく、物語展開上として重要な意義を持たないのだ。

ところで、看護師ギャンプ夫人を語る際、彼女の想像上の友人であるハリス夫人のことを見過ごすことはできない。ギャンプ夫人は常に自分の看護師としての立場や行いをハリス夫人の口を通して正当化する。しかし、ハリス夫人の存在はベツィー・ブリッグとの論争の種を産むことになる。同じ看護師でありながら、ベツィー・ブリッグはハリス夫人の存在に対して共感を示さず、むしろ、想像の産物であるという真実を痛烈にギャンプ夫人に知らせるのだ。ここに、独立して看護を行うギャンプ夫人と病院看護師であるベツィーとの違いを見出すことも可能であろう。いずれにせよ、『マーティン・チャズルウィット』における女性の看護人は、村山敏勝が以下の引用で言うように、せいぜい粗野で頼りにならない看護人あるいは酔っぱらいで時代遅れの無能な産婆としてしか描かれていないのである。

He [Dickens] suggests a possibility of nursing as a new reputable profession for women, which would reflect a polymorphous moment of the mid-nineteenth century in the history of nursing, but the nurse is at best as vulgar, unreliable, and inefficient as the drunk, outmoded midwife. (Murayama 406)

2. 男性による看護

それに対して、男性による看護は献身的であり、物語上の大きな転換点を形成する。利己的な青年マーティンは、イギリスで建築家になる夢をボックスニフによって断たれ、一旗上げるべく旅立った先のアメリカの開拓地エデンでの土地購入の際詐欺にあい、無一文の状態で熱病にかかる。彼は従僕マーク・タプリーの献身的な看護を受けて回復するが、今度はマークが病に倒れ、マーティン青年が彼を看病することになる。周囲も病人ばかりで他に助けが得られないという事情もあり、男性同士の看護場面が登場するのである。まず、マーティン青年が病に陥ったとき、マークの友人たちが「わが身を省みず」看病し、マークも常に陽気に振舞い、愚痴一つこぼさず、献身的に看病する様子が以下の引用にみられる。

Martin indeed was dangerously ill; very near his death. He lay in that state many days, during which time Mark's poor friends, regardless of themselves, attended him. Mark, fatigued in mind and body; working all the day and sitting up at night; worn with hard living and the unaccustomed toil of his new life; surrounded by dismal and discouraging circumstances of every kind; never complained or yielded in the least degree. [. . .] He remembered nothing but the better qualities of his fellow-wanderer [Martin], and was devoted to him, heart and hand. (595)

ここで、マークがマーティン青年を看病する際、下線部にあるように「決して不平を言ったり、最後までつらい状況に屈したりせず献身する」様子が描かれている。マーティン回復後、マークが病に倒れて、マーティン青年が代わりに看護を行う際、マーティンが病の床にあったときと異なり、マークは常に自分が陽気であることを示し続ける。そして、マークを看病中にマーティン青年は利己的であった自分を反省することとなる。つまり、看護を通して自己を見つめなおすきっかけを見出したわけである。まず、マーティン青年はマークを看病しながら彼の持つ美点を見出し、その後自分との違いを見つけようとしている。

Now, when Martin began to think of this, and to look at Mark as he lay there; never reproaching him by so much as an expression of regret; never murmuring; always striving to be manful and staunch; he began to think, how was it that this man who had had so few advantages, was so much better than he who had had so many? And attendance upon a sick bed, but especially the sick bed of one whom we have been accustomed to see in full activity and vigour, being a great breeder of reflection, he began to ask himself in what they differed. (596)

次に、マーティン青年は看護を通して自分の「利己心」(‘Self’)が墓の中へと落ち込み、いかにそれが頼りない、つまらないものであったかを悟る。

He never would have known it, but that being newly risen from a bed of dangerous sickness, to watch by such another couch, he felt how nearly Self had dropped into the grave, and what a poor dependent, miserable thing it was. (597)

そして、マーティン青年は自分の欠点の原因が利己心であったとはっきりわかった時点で、それを捨て去ろうと心に決める。

He made a solemn resolution that when his strength returned he would not dispute the point or resist the conviction, but would look upon it as an established fact, that selfishness was in his breast, and must be rooted out. (597)

このように、マーティン青年はマークの看護を通じてそれまでの利己心を捨て去り、献身的な癒しの実践者となり、それによって彼はチャズルウィット家に遍在する「利己心」から脱し、精神的に成長を遂げることとなる。つまり、主人公は看護されることで身体の病から回復し、その後自ら看護することで「病んだ精神」からも回復し、新たな自己を得たのである。

さらに、互いの看護によって二人の間には階級差を超えた友情が確立され、それがイギリスへ帰る原動力となる。イギリスに帰国後、マーティン青年はマーティン老人と和解を果たし、遺産相続の見込みを得て婚約者メアリー・グレアムと結婚し、マークの方は青龍旅館の女将ルービン夫人と結婚してその宿屋の主人となるなど、経済的にも不調を脱することになる。男性同士の「癒し」は、このように身体的・精神的・経済的回復への転機となっているのだ、と言うことができるだろう。

V. 結論

以上のように、『マーティン・チャズルウィット』という作品は、ギャンプ夫人やベツィー・ブリッグといった女性による看護に注目するならば、当時の看護師に対する批判及び社会風刺として読むことができる。その点についてはディケンズ自身、『マーティン・チャズルウィット』1868年版の序文において語っているとおりである。

Mrs. Sarah Gamp was, four-and-twenty years ago, a fair representation of the hired attendant on the poor in sickness. The Hospitals of London were, in many respects, noble Institutions; in others, very defective. I think it not the least among the instances of their mismanagement, that Mrs. Betsey Prig was a fair specimen of a Hospital Nurse; and that the Hospitals, with their means and funds, should have left it to private humanity and enterprise to enter on an attempt to improve that class of persons—since, greatly improved through the agency of good women. (42)

つまりディケンズは、病・看護・公衆衛生・医療という当時きわめてアクチュアルだった領域を、単なる文学的コンヴェンションではなく改革すべき社会問題として描き出し、その後のナイティンゲールによる改革、そして看護職の専門職化及びレスペクタビリティ獲得へ向けて歴史上の転換点をもたらしただといえる。それゆえ女性看護師による看護は、作中では当然カリカチュアとして否定的に描かれているのだ。しかし、『マーティン・チャズルウィット』における看護は社会風刺の要素には留まらない。プロの女性看護師による看護をアマチュアの男性による看護と対置するとき、二つのことが明らかになる。

第一に、男性による看護、とりわけマーティン青年によるマーク・タブリーの看護は、その無償性・献身によって特徴づけられ、女性による有償・非献身的看護との対比を通じて、看護行為における献身や自己犠牲といった精神的「美德」の概念を浮き彫りにしている、ということである。物語の最後でマーティン老人は次のように言っている。

‘[A] little less liquor, and a little more humanity, and a little less regard for herself [Mrs Gamp], and a little more regard for her patients, and perhaps a trifle of additional honesty.’ (894)

引用の波線部にはギャンプ夫人の看護方法において非難さるべき特徴（当時の職業看護師の一部にも見られた特徴でもある）が述べられているが、それだけではなく、下線部においては、理想的看護に求められる美德や倫理も提示されている。レスリー・A・フィードラー (Leslie A. Fiedler) が ³ ‘Not that he

[Dickens] is opposed to demystification; but what he advocates is humanization rather than professionalization or certification.' (Fiedler 85) というように、ディケンズはプロフェッショナリズムよりも人間らしさを支持するものとして看護という主題を考えているとみることができる。このように、看護とは卑しむべきものでなく、人間性・配慮・思いやり・誠実さといった美德を伴うレスpekタブルな行為であるという考えをディケンズが素描していた点は見過ごすことができない。

第二のポイントとして、『マーティン・チャズルウィット』においてそうした理想的な看護行為を担うのが、美德を体現すべき女性ではなく男性であるということの特異性があげられる。ヴィクトリア朝小説における主人公の病と癒しの場面といえは女性が関わるのが一般的であり、ディケンズ作品でもヒロインが主人公を癒し、物語の転換点となる場合は数多くある。しかし、『マーティン・チャズルウィット』においては、女性による理想的看護はマーティン老人に付き添うメアリー・グレアムの例だけで、それは物語の転換点にはならない。なぜ作中では、女性でなく男性が理想的看護の主な担い手とされているのだろうか。

もし『マーティン・チャズルウィット』の主題が、看護の実態の風刺・批判、および理想的看護の称揚にあったとするなら、ギャンプ夫人たちに対して、ヒロインによる理想的看護を対置したほうが話はずっと分かりやすかったはずである。しかも、仮に作品のもう一つの主題が「マーティン青年の selfishness からの脱却」であったとすれば、ヒロインの看護によって道徳的感化力が発揮されマーティン青年が改心するという展開にしたほうが、あらゆる点でヴィクトリア朝文学の規範に見事にかなった作品となり、看護のテーマもいっそう明確に浮き彫りになったはずなのだ。にもかかわらず、この完璧と思えるパターンをディケンズは採用せず、理想的看護を男性による相互的な癒しという形で表現した。それはなぜなのか。看護するのが女性ではなく男性同士でなければならない理由とは何なのだろうか。

まず主人公の成長物語という観点で見ると、カミーユ・コラトスティ (Camille Colatosti) が以下のように述べている。

Ironically, heroes achieve selflessness only through an active process of self-discovery and self-control. Not until MC the Younger comes to terms with his own development—'discern[s] the truth' of his selfishness—can he begin to deny his desires. (Colatosti 10)

成長の鍵となるのは、看護の場面でマーティン青年が自分とマークを比較し、

自問自答できるようになったという点である。つまりマーティン青年は、看護し看護されるという行為の相互性を手がかりに、初めて自分自身を相対化する視点を得たのだ。もしここに性差・ジェンダーという非対称的な関係が持ち込まれたら、たちまち男女の愛や女性的美德が主題化され、看護や献身の相互性は失われてしまっただろう。したがって、主人公の成長のためには、女性による看護および感化力という受動的で非対称的な過程ではなく、男性同士の看護という相互的關係をつうじた能動的な自己発見が必要だったといえるのではないだろうか。

また、マーティン青年自身が以下の引用で言っているように、二人は男性同士の看護を通じて、単なる主従の間柄から心から信頼し合える友人同士となる。

‘But for this faithful man,’ said Martin, turning towards Mark, ‘whom I first knew in this place, and who went away with me voluntarily, as a servant, but has been, throughout, my zealous and devoted friend.’ (742)

二人は、『ピクウィック・ペイパーズ』のピクウィックとサム・ウェラーにみられる18世紀小説的な「主人－従僕」の關係に留まらない、友人という対等な關係を築き上げた。このように、相互的献身による階級差を超えた友情の確立というテーマを描く上でも、同性が互いに看護を行うことが必要だったと考えられるのである。

さらに、ディケンズ文学において、女性の看護と男性の看護には決定的な違いが存在する。それは、男性の看護による回復が、患者の身体のみならず経済力の回復も含意するという点である。特に男性登場人物が病に陥るとき、たとえば『骨董屋』のディック・スウィヴェラー、『リトル・ドリット』のアーサー・クレナム、そして『大いなる遺産』のピップなど、大抵の場合、全財産を失うといった経済的損失がその病の一因となっており、そのため男性患者を完全に癒すには経済的回復も必要となる。そして、それができるのは社会で経済力を握る存在、すなわち男性であることが暗示されているのではないだろうか。『マーティン・チャズルウィット』ではアメリカからの帰国費用を現地の友人である医師のベヴァンが援助し、帰国する船ではマークが料理人となってマーティン青年の旅費を稼ぐ。また、『大いなる遺産』でも、病に倒れたピップの借金を癒し手である養父のジョーが払ってやるなど、男性による経済的援助が見られる。いっぽう、女性の看護を受けていた『荒涼館』のリチャード・カーストンや『リトル・ドリット』のティップ・ドリットは、経済的苦境から脱出できずに亡くなってしまうのである。このようにディケンズ作品では、癒し手の性別によって患者の命運が左右される場合があるのだ。⁷

ここでようやく私たちは、先ほどの問いに答えることができる。本作において主人公の癒し手が女性ではなく男性でなければならない理由。それは、主人公マーティン青年が、相互的献身と癒しの関係をつうじて自己発見し、階級差を超えた友情を築き、経済的回復を遂げるためなのである。相互的看護を通じてホモソーシャルな関係を築いたマーティン青年とマークは、帰国後に経済力を回復し、それぞれ自分の愛する女性と結婚するという結末を迎える。彼らのヘテロ・セクシュアリティと男性性を強調するこの結末によって、本作品における「病と癒し」は、実は男性性を確立するための通過儀礼であったことが分かる。なぜなら、男性同士の癒しを通じてマーティン青年が得たものは、ホモソーシャルな相互関係への参入（すなわち社会性の獲得）、そして経済的回復、および結婚相手と、ヴィクトリア朝において男性に必要とされる要素のすべてだからである。つまり、男性同士の看護は、男性性の確立というテーマと密接に関わるものであり、物語上きわめて重要な局面を形作ると言えるのだ。

このように、『マーティン・チャズルウィット』にみられる男性同士の癒しの関係は、その後の『大いなる遺産』におけるジョーとピップの関係へと引き継がれ、物語展開において一層大きな役割を果たすことになる。それはつまり、男性性の確立という問題が、テーマとして重みを増していくことに他ならない。ディケンズ作品において男が癒し手になるとき、それは男性主人公の運命が、まさしく物心両面において大きな転機を迎えるときなのである。

註

* 本稿は日本英文学会第79回大会（2007年5月20日、於慶応義塾大学）における研究発表に加筆・修正を施したものである。

** 引用文中の下線はすべて筆者によるものである。

1. 「看護師（人）」（‘nurse’）の定義及び呼称を簡単に押さえておく必要がある。OEDによると、‘nurse’とは、「(1) 赤ん坊に乳をやる女性（乳母）、(2) 他人の世話をを行う人、(3) 病人の看護を行う人（一般に女性）＝看護師」とあって、看護をする主体は大抵女性である。一般に、(1)を‘wet-nurse’、(2)・(3)を‘dry-nurse’と呼ぶ。本稿では、基本的に(2)・(3)を主に扱い、職業看護師を「看護師」、及び家庭で看護を行う人を「看護人」と区別して表記する。
2. サリー・ミッチェル（Sally Mitchell）は、看護師の給料を‘a shilling per day in London, plus room and meals’（Mitchell 200）と述べており、労働者階級の仕事としては比較的良好であったとしている。

3. リー・ホルクーム (Lee Holcombe) は、当時の看護師の生活実態を次のように述べている。

The nurses of the day lived and worked in appalling surroundings; their work was considered a particularly repugnant form of domestic service for which little or no education and special training were necessary; their living was meager indeed; and not surprisingly, their ranks were recruited from among the very lowest classes of society. (Holcombe 68)

4. ミッチェルによると、レスベクタビリティとは、「絶対的な定義はない」ものの、「自立」という概念と密接に結びついている」(Mitchell 262)。レスベクタビリティ獲得には、経済面と精神面という二つの側面があり、看護に関しては精神面のレスベクタビリティ、すなわち慎ましさ・真面目さ・正直さが好ましいとされた。
5. ジョージ・ニューリン (George Newlin) の研究によると、看護師としてディケンズの作品に登場するのはわずか6名にすぎない、とのことである (Newlin 105-06)。
6. ここで興味深いのは、ベヴァンの職業は医者なのだが、彼自身は医師として「めったに、もしくは一度も医療行為を行ったことがない」(240) ということである。『マーティン・チャズルウィット』には、リユーサムやジョブリングといった他の医者も登場するが、ジョブリングに至っては村山が言うように「ほぼ詐欺行為」に近いものであり、さらに、ベックスニフまでもが医師としての資格がないにもかかわらず医師として信用されているというのである (Murayama 403-04)。このように、プロとアマチュアという対立項で考えてみると、『マーティン・チャズルウィット』ではギャンプ夫人たち女性看護師に限らず、医療行為全般が非常に当てにならないものとして描かれていることが分かる。
7. ヴィクトリア朝においては男女の性的役割分業が確立していたという事実を思えば、女性に経済力が与えられていないのは自明のことだが、例外も存在する。たとえば『リトル・ドリット』ではエイミーが患者のアーサーに自分の財産を借金返済に使うよう提案するが、アーサーはこれを拒否する。女性で経済力を持っているのは『デイヴィッド・カパーフィールド』のベツィー・トロットウッドや『大いなる遺産』のミス・ハヴィシャムら年配の女性たちであり、彼女たちは（実際そうであるかはともかく）「良き援助者」の役割を果たしている。これらの例を見ても明らかなように、ディケンズは（殊に）ヒロインに経済力を付与させないように描いており、それがヒロインとして看護を行う際の美点になっていることには注意する必要がある。

引用文献

- Colatosti, Camille. 'Male versus Female Self-denial: The Subversive Potential of the Female Ideal in the Fiction of Charles Dickens.' *Dickens Studies Annual* 19 (1990): 1-24.
- Dickens, Charles. *Martin Chuzzlewit*. Harmondsworth: Penguin, 1968. なお、引用ではすべて（ページ数）であらわす。
- Fiedler, Leslie A. 'Images of the Nurse in Fiction and Popular Culture.' *Literature and Medicine* 2 (1985): 79-90.

- Holcombe, Lee. *Victorian Ladies at Work: Middle-Class Women in England and Wales*. Newton Abbot: David, 1973.
- Judd, Catherine. *Bedside Seductions: Nursing and the Victorian Imagination, 1830–1880*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- Mitchell, Sally. *Daily Life in Victorian England*. Westport, CT: Greenwood, 1996.
- Murayama, Toshikatsu. 'A Professional Contest over the Body: Quackery and Respectable Medicine in *Martin Chuzzlewit*.' *Victorian Literature and Culture* 30 (2002): 403–19.
- Newlin, George. *Understanding Great Expectations: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport, CT: Greenwood, 2000.
- Nightingale, Florence. *Notes on Nursing: What It Is, and What It Is Not*. 1860; New York: Dover, 1969.
- Rendall, Jane. *Women in an Industrializing Society: England, 1750–1880*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Shoemaker, Robert B. *Gender in English Society 1650–1850: The Emergence of Separate Spheres?* Harlow: Longman, 1998.

書 評 REVIEWS



チャールズ・ディケンズ著，田辺洋子訳
『ボズの素描集』

Charles DICKENS, *Sketches by Boz*,
trans. by Yoko TANABE

(642 頁，挿絵入り，あぼろん社，2008 年 4 月，
本体価格 7,000 円)

ISBN: 9784870415614

(評) 金山亮太
Ryota KANAYAMA

2004 年の日本支部の年報で書評を担当させていただいた時に，評者は昨今のディケンズ作品の新訳・初訳に触れ，「ディケンズの全集を翻訳で読める日もそう遠くあるまいと思われる」と記した。あれから 4 年，今回，田辺洋子氏の訳による『ボズの素描集』の奥付を見たとき，既にその予測が半ば達成されつつあることを知った次第である。読者諸賢のご参考までに，田辺氏によって既に翻訳されたディケンズ作品の一覧を挙げる。

『互いの友』(1996 年)

『ドンビー父子』(2000 年)

『ニコラス・ニクルビー』(2001 年)

『ピクウィック・ペーパーズ』(2002 年)

『バーナビ・ラッジ』(2003 年)

『リトル・ドリット』(2004 年)

『マーティン・チャズルウィット』(2005 年)

『デイヴィッド・コパーフィールド』(2006 年)

『荒涼館』(2007 年)

『ボズの素描集』(2008 年)

こうやって見ていくと，あと残っているのは『オリヴァー・トウィスト』，『骨

董屋』、『ハード・タイムズ』、『二都物語』、『大いなる遺産』、『エドウィン・ドルードの謎』といった、長さも手ごろな作品ばかりではないか。今世紀に入ってから、毎年長編小説の翻訳を發表するという猛烈な仕事ぶりもさることながら、近い将来、田辺氏の個人完訳によるディケンズ全集が現実に書店に並ぶ情景を想像すると、期待や興奮以上に、何か畏怖に近いものすら覚えるほどである。現代の英米人にとってすら難解な部分のあるディケンズの作品が優れた日本語に移し変えられ、一人でも多くの読者にその素晴らしさが伝わるならば、これに勝る喜びはない。さらに、読者が翻訳を通してディケンズに接するだけでは飽き足らず、いつかはこれを原文で味わってみたいと思うようになれば理想的であろう。優れた批評と同様、優れた翻訳もまたその原作の一つの解釈であり、それが読者の更なる好奇心や想像力を育み、文学という名の広い海へと導くものだからだ。今回はこのような視点で氏の訳業を検討してみたい。

翻訳とは楽譜をもとにして楽器を演奏することに似ていると評者は考えている。つまり、原作は作曲家の手による楽譜なのであり、訳文は翻訳者がその楽譜をもとに奏でるメロディであり歌なのである。したがって、既に（たとえ一部だけにせよ）邦訳が存在する作品の新訳が出たとなれば、従来の翻訳とどう違うのか、どこに新しい工夫や解釈があるのかに注目するのは当然のことであろう。また、われわれが翻訳を手がけると、まず何よりも念頭に置くべきなのは、その訳文が極力誤りを含むものであってはならないという点である。原作者が書いてもいないようなことを勝手に付け加えたり、あるいはその文章の意味を取り違えたりするなどといった間違いは原則としてあってはならない。人間のやることに過ちはつきものであるから、いかなる翻訳家といえども誤訳を免れることはできないにせよ、最初から適当に文章をでっち上げて、話が何となく通るようにしておけば大丈夫などという読者を軽んじた態度は厳に慎むべきなのである（ちなみに、これをしてしまったのが某文庫の『ボズのスケッチ』であった）。それは、演奏しにくいからという理由で、ある音を出さずに済ませたり、ひどいときには楽譜とは全く異なる音を奏でて不協和音を響かせておきながら、厚かましく演奏を続けたりする恥知らずな態度に等しいからである。

以上の観点からすれば、今回上梓された田辺洋子訳『ボズの素描集』は、上述の文庫訳とはおよそ比べ物にならないほど正確かつ丁寧に原文を読みこみ、ディケンズ特有の文体のリズムを生かした訳文を編み出そうという工夫も施されていて、原作に忠実な、敬服に値する訳である。むしろ、独立した一個の文学作品として鑑賞できることを狙ったものなのではないかとさえ思えるほどである。上田敏の『海潮音』や内藤濯の『星の王子さま』などを例に出すまでもなく、日本語に翻訳された西洋文学の作品の中には、原文を超えているのでは

ないかと読者を錯覚させるほどの名訳というものが存在する。いわば、その訳がそれ以降の新訳の登場をためらわせるほどの完成度を備えた一つの「古典」になり、結果的に日本語・日本文学を豊かにしてきた例は他にもいくつも挙げられるだろう。そして、このような名訳は例外なく、原作の雰囲気や損なわない香気と、音読にも堪えるような美しい音色を含んでいるものだ。「声に出して読みたい日本語」とは、結局、耳に心地よい日本語特有のリズムを備えた名文のことなのである。

一方、翻訳とは、必ずしも原文を読むことができず、原作者のことを知っているわけでもない一般の読者にも近づきやすい、できるだけ‘reader-friendly’なものであることが望まれる。現代音楽の一部に見られるような、難解で近寄りがたい、演奏者にも聴衆にも苦行を強いるような楽曲を広く世間に問う意味はあまりあるまい。確かに、実験的な文学作品（言葉遊びに満ちたJ・ジョイスの作品など）は、その文体の特異性を少しでも味わってもらおうべく、時には眩暈感や隔靴搔痒の思いを読者に与えることになることを承知の上で、晦渋な訳文を連ねることも必要となろう。しかし、ディケンズの作品にそこまで意識的に言語操作を行った人工的なものは少ない。むしろ、彼の文章を翻訳する際の最大の難関は、ある種の詩であるとしか形容しようのない、あの独特のリズムを持つ文体と、気がつけば目の前に情景が浮かんでしまうような、イメージ喚起力に富む描写や語り口であろう。ところが、これらの要素こそ翻訳された瞬間に消えうせてしまうものであることも事実であり、まずは正確に作品の内容を伝え、そして可能ならばディケンズの文体の魅力の一端でも訳文に込めることができれば御の字、などと評者は考えるのだが、田辺氏の訳文はご存知「田辺節」によって貫かれている。言うまでもなく、これまでに年報で氏の翻訳の書評を担当された評者が一致して指摘する「カタカナ表記や難解な漢字表記の多さ」、そして、いったいどこの方言なのか判然としないが、おそらく教養のあまりない人物の訛りを表現すべく採用される「べらんめえ」風の話し言葉のことである。一例を挙げてみよう。『情景』第二章：「街角―夜」の一節である。まずは原文、次に田辺訳を示す。

‘Bass!’ as the young gentleman near us with the blue stock forcibly remarks to his companion, ‘bass! I b’lieve you; he can go down lower than any man: so low sometimes that you can’t hear him.’ And so he does. To hear him growling away, gradually lower and lower down, till he can’t get back again, is the most delightful thing in the world, and it is quite impossible to witness unmoved the impressive solemnity with which he pours forth his soul in ‘My ’art’s in the ’ighlands,’ or ‘The brave old Hoak.’ The stout man

is also addicted to sentimentality, and warbles ‘Fly, fly from the world, my Bessy, with me,’ or some such song, with lady-like sweetness, and in the most seductive tones imaginable. (‘Scenes’: Chapter 2, The Streets—Night)

「あの低音！」と我々のすぐ脇の、ブルーのストック・タイの若き殿方が力コブを入れ、相方に宣う如く。「あの低音！やっこさんマジで、どいつよか低くやれるみたいじゃないか。時にゃあんまり低すぎて聞こえないってなもんで」とは、げに仰せの通り。男がゴロゴロ、どンドンどンドン低く唸り果せ、とうとう二度と戻って来れなくなるのを耳にするはこの世にまたとないほど愉快的な代物。何とこの方『オレのこっころは高地地^{バース}でえ』だの『恐いもの知らずの老いほれホーク』だのにていとも神妙に思いの丈をぶちまけて下さることか、見ているこちらまでジンと来ぬは叶わぬ相談。いかつい御仁はまたおセンチ物にも気触れて御座り、『この世から飛んでけ飛んでけ、愛しのベシー、オレと一緒に』やらその手の歌を、ご婦人顔負けに甘ったるくも、得も言はれぬほど色っぽい声音にてトレモって下さる。(田辺訳)

比較のために、原英一氏が『川内レビュー』（2006年）に発表された訳文の同一箇所を挙げてみる。

「バスだ」と我々の近くの、青い襟巻をした若い紳士が連れに言う。「バスだ。請け合ってもいいが、彼なら誰よりも低音が出せるさ。時にはあんまり低いで聞こえないくらいなものな」まさにそうなのだ。彼がうなりながら、だんだん低音になっていき、もう引き返せなくなってしまうのを聞いているのは、この世でもっとも楽しいことであり、彼が「我が心高原に」や「勇敢な鷹」などの曲で魂をふりしほるように歌うときの、印象深い厳粛さを見て感動を覚えないのは不可能である。小肥りの男の方もやはり感傷に溺れていて、「飛べ、我がベッシーよ、我とともにこの世から飛び去らん」とかいった歌を、女性のような甘い声と考えられるかぎり最高の誘惑的な調子で歌うのだ。


原氏の訳文が、一般読者の理解を優先するために、コックニー訛りの歌のタイトルすら訳し分けることを敢えて控え、あくまでも原作の意味をまず伝えようとする抑制の利いた文章であるのに対し、田辺氏の訳文はまるで野坂昭如氏の文体のように息の長い、ある種のメロディをイメージしながら読まれることを期待した文章となっており、そこには平易な口語体と講談調の文語体と体言止めが詰め込まれた特有のリズムがある。また、振り仮名をつけないと読みに

くかろうと思われる漢字表記と、一方で若者言葉と思しき俗語表現と旧仮名遣いがそこに加わる。試みに田辺氏の訳を音読してみると実感するのだが、確かにある種の音楽的旋律がこの訳文にはあり、耳で聞いても楽しめるような工夫が施されている点において、ヴィクトリア朝の家庭で、暖炉の周りに集まってきた家族一同に向かって一家の家長たる父親がディケンズの作品を読み聞かせていたときの様子を髣髴とさせるものではある。これは優れた語感や音感を備えた訳者にして初めて可能になる技法なのであろうが、残念ながらこれを初見で完全に音読できる人物はおそらく田辺氏の他にそう多くはいないだろう。大半の一般読者は話の筋を追う前に、この難解な日本語表記に辟易するのではないかと危惧される。それは、翻訳の本来の役割からの逸脱ではなかろうか。

過去の田辺氏の翻訳を評された方の中には、この文体について「味わいがある」と肯定的な評価を下す方もおられたが、残念ながら評者は、次から次へと沸いて出てくる難読箇所足を取られ、ディケンズ作品を鑑賞する喜びを十分には味わうことができなかったことを告白する。「宣う」を「のたまう」と読むのは分かるとしても、「果せ」とか「気触れて」というのは、そもそもどう読むのか（ちなみに前者は「おおせ」、後者は「かぶれて」である）。「得も言はれぬ」と旧仮名遣いになっている理由は、「トレモる」というのは「トレモロで歌う」という意味なのか。このように、話の内容を追う以前に、この人工的な文体を読み解くのに評者は手間取ってしまったのである。漢字表記だけならば振り仮名をつければ済むことかもしれないが、田辺氏の訳文は技巧が複雑かつ過剰すぎる一方で遺漏もあり、結果的に読者を混乱させかねない（たとえば、「低くやれるみたいじゃないか」、「聞こえないってなもんで」という表記と「高地地てえ」という表記は、前者を「みてえ」、「聞こえねえ」と記さないと辻褄が合わない）。自身の無教養を棚に上げて敢えて言うが、田辺氏の文体は、おそらく本多勝一氏ならば『日本語の作文技術』（朝日文庫）で槍玉に挙げそうな、いささかひとりよがり気味の文体であると断じざるを得ない。およそ読者の教養レベルを考慮しない、いわば「ぶっちぎり」のこの文体は、読者に自分と同等の知的水準を要求する点で挑発的であるという積極的な見方もできようが、今日の読者の大多数はそんな苦勞をしてまで読みたくなんかないよ、と匙を投げるのではあるまいか。ましてや、これがオリジナル作品ではなく、翻訳であるということになればなおさらである。原作の面白さを伝えようとするあまり、訳者が目立ちすぎて原作を脇へ押しやり、まるで自身が作家になったかのように、自分にしか読み解けないような、読者不在の訳文を書き連ねるといのはいかがなものかと考える。田辺氏の想定している読者とは、漢籍の素養を備えつつ講談や浪花節をも愛好し、時として俗に流れることも意に介さな

いだけの奥行きのある教養人なのであろうが、そういった理想的な読者（おそらく明治・大正から昭和初期までに生まれた世代に属する知的風流人）のイメージは、おそらく訳者にのみ感得できるものであって、現代の一般読者にとってはありがたい迷惑でしかない。もしも、こういった表記や文体に対する強いこだわりがあるのであれば、各訳文の冒頭に難読表現一覧表という形の「田辺訳用グロッサリー」をつけて、一般読者の便に供されることを提案したい。

翻訳は誰のためにあるかといえば、読者のためであることに疑問を差し挟む人はいないだろう。作品を翻訳する際に自分好みの文体を工夫するのは訳者の特権であるが、まかりまちがえばそれは、自己陶酔的で読者を無視したものになってしまう可能性がある。ましてや、その文体が超越技巧を駆使したものになると、おそらく聴衆（＝読者）は頭痛がするばかりか、そのような楽曲（＝原作）そのものまで忌避するようになるのではあるまいか。ディケンズ作品への愛が田辺氏をこれほどまでに精力的な訳業に駆り立てていることは疑いが無いが、どうか読む側の視点に立った訳文を紡ぎ出していただきたいと評者は切に願うものである。正確に原文を読み、達意の日本語に直すことだけでも大変なディケンズの翻訳に、さらに文学作品として自立できるだけの文体上の工夫を凝らすことが意義ある作業であることは否定しないが、とするとそれが「訳者のための翻訳」になってしまっている可能性を重ねて指摘しておきたい。巻末の解説は、詩的な雰囲気も含め、過不足なく言いたいことを表現する、まさに達意の文章になっている。演出過多になることなく、あくまでも原作の内容を忠実に読者に伝えるには、むしろこういった文体の方が望ましいのではないか。田辺氏にはご一考願^{ネーグ}いたい。最後に、引用箇所に出てくる‘The brave old Hoak’とは「立派な古い樫の木」あたりが妥当な訳語ではないかと評者は考える。





松岡光治編，
『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア
朝の社会と文化—生誕百五十年記念』
Mitsuharu MATSUOKA, ed., *Society and Culture in the
Late Victorian Age with Special Reference to Gissing*
(xiii + 540 頁，溪水社，2007 年 11 月，
本体価格 8,000 円)
ISBN: 4874409830

(評) 永岡規伊子
Kiiko NAGAOKA

本書は、ギッシングの生誕 150 年を記念して企画されたもので、同じ編者による前書『ギッシングの世界 — 全体像の解明をめざして (没後 100 年記念)』(英宝社，2003 年 12 月)に続くものである。松岡光治氏の編集によってギッシングの生きた時代が、その生涯と作品を通して幅広い視点から論じられている。

本書は 25 のテーマ (以下に下線で記す) を 5 部に分けて構成されており、内容は次のとおりである。

まず、序章のピエール・クスティヤス氏 (『ギッシング・ジャーナル』編集長) による「ギッシング小伝」(松岡光治訳) は、本文の半分の長さの詳細な訳注が付された全体の見取り図となる章で、ギッシングの人となり余すところなく伝えている。

第一部【社会】では、小池滋氏が「教育— そのタテ前と本音」で、教育を立身出世の手段とする当時の人々の考え方を概観した上で、ギッシングの前期作品を彼流のビルドゥングスロマンとして読み解く。富山太佳夫氏は、世紀末小説に表された貧困と遺産相続の内実の変化を取り上げ、その中でギッシングに特徴的にみられる「登場人物を予想外の方向に不安定に動かし続ける執拗な技法」とそれによってテキストに生じる作者の意図の決定不可能性を論じた上で、「宗教— なぜ書かなかったのか」を明らかにする。新井潤美氏は「階級— 新しい「ミドル・クラス」」において、ギッシングが教育を受け上昇の機会を与えられながらも、出身階級にも上の階級にも居場所がない不条理を生きた 19 世紀後半の下層中流階級の作家であり、『ヘンリー・ライトクラフトの私記』において「無階級」の理想的な第二の自我を書こうと試みたのではないかと結論づけている。石塚裕子氏は 19 世紀の「貧困— 貧民とその救済」の問題を取り上げ、慈善活動や社会主義運動とは距離を置いたギッシングの在りようを論

じる。松岡光治氏「都市—自分のいない場所がパラダイス」では、19世紀前半の都市化と後半の都会からの脱出の時期を経た、ヴィクトリア朝末期に顕著になる都市と郊外および田舎の同一化という現象をギッシングの小説から読み取り、都市と郊外および田舎に対するギッシングの両価感情を照射する。

第二部【時代】村山敏勝氏の「科学—進化に背いて」では、作品に表れたギッシングの科学への不信を通じて、19世紀末の科学、特に進化論と遺伝学の「幾重にも錯綜した言説」を明らかにし、「伝統的な宗教にも、科学の宗教にも、幻想を抱けなかったギッシング」を浮き彫りにする。急逝された偉才の研究者である村山氏の本論考は難解なテーマを平易な文章と明晰な論理で書かれた説得力のあるものとなっている。玉井史絵氏「犯罪—越境する犯罪と暴力」では、後期ヴィクトリア朝に流布した犯罪学のコンテキストの中でギッシングの初期から後期への作品の変容を辿り、犯罪と暴力が階級と国境を越えてイギリスの文明に潜んでいるという認識に至る道筋を論じている。ヴィクトリア朝の出版事情に詳しいグレアム・ロー氏は、「出版—ギッシングと定期刊行物」（野々村咲子訳）の中で、後期ヴィクトリア朝の変貌する文学市場と出版メディアに対してギッシングが抱いていた両価感情を解き明かす。金山亮太氏「影響—白鳥は悲しからずや」では、ディケンズ・カーライル・メレディスからの影響とそれぞれの作家との相似・相違点を論じ、特に階級的アイデンティティを失うことがなかったディケンズに対して、ギッシングには自らの立ち位置の揺らぎがあり、それが両者の人物描写において「対象に対する距離の取り方」の違いを生んでいると分析する。石田美恵子氏「イングリッシュネス—「南」へのノスタルジアの諸相」では、ギッシングの両義的なイングリッシュネスという視点から、地中海世界と南イングランドに対する彼の憧れを解説している。

第三部【ジェンダー】太田良子氏「フェミニズム—ギッシングと「新しい女」の連鎖」は、社会の矛盾や変化を示す記号である「新しい女」というコンテキストで、ギッシングの小説を読む試みである。中田元子氏「セクシュアリティ—「性のアナーキー」の時代に」では、後期ヴィクトリア朝におけるセクシュアリティをめぐる言説を概観し、「相反する欲望に引き裂かれたギッシングのセクシュアリティ観」を論じている。武田美保子氏「身体—「退化」としての世紀末身体」では、ギッシングの身体意識を医科学言説とジェンダーの境界侵犯の問題との関わりの中で論じている。木村晶子氏「結婚—結婚という矛盾に満ちた関係」では、俗化する世間と道德性の喪失に対する批判的視線を持つがゆえに、ギッシングが旧来の結婚制度と女性の役割のゆらぎを描きながらも、女性主導の家族関係に否定的であったことを明らかにする。田中孝信氏は、「女性嫌悪—男たちの戸惑いと抗い」において、フェミニストの主張に対する

ギッシングの立場の曖昧さを作品から考察し、それが「19世紀末の変容するジェンダー観の渦」の中で戸惑い、葛藤する男性の反映であることを論じている。

第四部【作家】新野緑氏は、「自己—「書く」自己／「読む」自己」において、ギッシングの作家としてのアイデンティティや創作の行為そのものに注目し、「書くこと」と「読むこと」に見出される「自己」の本質を明らかにしていく。小宮彩加氏「流謫—失われたホームを求めて」では、「生まれながらのエグザイル」で「死ぬ時もエグザイルだった」ギッシング自身と彼の作中人物が持つ重層的な疎外感と孤独感に、後期ヴィクトリア朝社会の特徴を読み取っている。バウア・ポストマス氏は、「紀行—エグザイルの帰郷」（光沢隆訳）において、追放者の運命を克服する最後の試みとしての、ギッシングの憧れの故郷であるローマへの「帰郷」の意味を辿り、その紀行文『イオニア海のほとり』を「過去百年に現れた紀行文の中でもっとも優れた一つ」となさしめている古典文学との関わりについて論じている。廣野由美子氏は「小説技法—語りの方法と人物造型」において、作品自体よりも人物としての作家に対する関心の高さに埋もれて、これまで評価が十分でなかったギッシングの芸術家としての側面を再評価し、彼の小説が持つ「伝統と実験、イギリス的なものと非イギリス的なものとが、ない交ぜになったような様相」について論じている。宮丸裕二氏は「自伝的要素—分裂する書く自分と書かれる自分」において、19世紀半ばに発展した自伝的小説の系譜を概観し、世紀末作家であるギッシングの作品がその内容と形式において、読者のための文学から書く側のための文学へと移行していること、そしてその点において20世紀作家への橋渡しとなっていることを明らかにする。

第五部【思想】梶山秀雄氏「リアリズム—自然主義であることの不自然さ」では、ギッシングが社会主義リアリズムから自然主義リアリズムへ、そして「合わせ鏡のように「観察する自己」について内省を深めていく」過程を辿り、『私記』において「現実を模倣する行為の模倣」というミメシスの形でリアリズムに回帰したと論じている。ジェイコブ・コールグ氏「ヒューマニズム—時代からの亡命」（矢次綾訳）では、時代特有の信条に一時は共通点を見出しながらも、当時の一般的な思潮を退けたギッシングの生き方を概観し、荒廃した時代の証言者として観察するままに書き記した表現が「不幸な人物の苦しみではなく、作者自身のもっと深い痛み」であることに彼のヒューマニズムを読み取っている。吉田朱美氏「審美主義—美を通じた理想の追求」では、ギッシングの初期・中期の作品において、芸術家や芸術作品が道徳的な機能を果たす「美の宗教」として描かれているのに対し、後期には倫理規範から逸脱した存在という芸術

家観が語られるようになっていく過程を辿り、同時代の画家、批評家、作家の影響関係を論じている。並木幸充氏「古典主義—ある古典主義者の肖像」では、ギッシングの古典嗜好が注入された作中人物と古典を題材にした作品に、古典主義者としてのギッシングの姿を明らかにしている。そして、編者が「まえがき」において「本書を出版する最大の意義を高らかに謳っている」と述べているのが、ピエール・クスティヤス氏の最終章「平和主義—その気質の歴史的考察」（田村真奈美訳）である。クスティヤス氏はその章において、「平和を愛し、平和を人類の貴重な財産と考えていた」父親から影響を受けたギッシングの、作品や手紙に表された反帝国主義、反軍国主義、人間主義、人道主義と結びついた平和主義を論じている。そして本書の最後に武井暁子氏による1857年から1905年までの「ギッシング関連、政治・経済、社会・文化、文学・思想」の項目に分けられた詳細な年表がつけられている。

どの論文もとても読み応えがあり、多くの示唆が与えられた。オーソドックスな視点であるが、海外の主要な研究者であるジェイコブ・コールグ氏がヒューマニズムの問題を取り上げ、クスティヤス氏が平和主義の問題を取り上げていることが印象的であった。これは専門の人にとっては常識なのかもしれないが、評者にとってはこれまでもっていたギッシングのイメージと異なる面が浮かび上がってくるように感じられた。

全体を読んでみて、ギッシングの中にある屈折した思いやアンビヴァレントな感情、それを乗り越えようとするエネルギーが、時代の中で書くという行為によって一つの世界を作り上げていったこと、そこに時代によって変わってゆくものと変わらないものがあることを感じた。ギッシングの面白さは、そうした個の視点と社会の視点がぶつかり合いながら、多面的な世界を描いているところにあり、本書の内容は、その意味で、ギッシング研究にとってとりわけ重要な意味をもつものであろう。また、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのイギリス、ヨーロッパ社会と文学とのかかわりを考える上で、本書はギッシングに対する関心の有無にかかわらず読む価値のある文献になっていると言えるだろう。

本書は、執筆者がギッシング研究の世界と日本のリーダー、日本の中心的研究者、精鋭の若手研究者であり、その最大の特徴は人物と作品を通して見るヴィクトリア朝後期の全体像が明らかにされているだけでなく、それぞれの問題意識や研究方法も学ぶことができる点にある。そして、編者の長年の研究の蓄積にもとづく確かな視点によって、本書は社会と文化の主要なキーワードとなるテーマに分類してパズルのように緊密に構成されており、国内外の広い交流によってテーマにふさわしい研究者が執筆した大著となっている。またギッ

シングの人物と文学世界を通して、時代の社会と文化がいろいろな角度から示されると同時に、ギッシングの全体像が、その生の基盤にある社会と文化とつながりながら鮮やかに浮かび上がってくる。読者を引き込んでゆく編集の緻密な意図があり、読んでいて楽しい時間を味わった。

本書は、前書と合わせてギッシング研究のもっとも重要な基本文献として今後長く活用されるものであり、日本におけるギッシングの再評価、研究の発展の礎となる優れた書である。本書が広く読まれることを願うとともに、ギッシングの作品が再評価されることを願うものである。



日本ハーディ協会編、『トマス・ハーディ全貌』

The Thomas Hardy Society of Japan, ed., *Critical Perspectives on All of Thomas Hardy*

(834 頁, 音羽書房鶴見書店, 2007 年 10 月,

本体価格 6,000 円)

ISBN: 4755302358

(評) 西條隆雄

Takao SAJO

英語圏世界の五大小説家の一人に数えられるハーディは、建築家でもあれば小説・詩・劇作家でもあり、その魅力ある文学は早くから日本人に親しまれてきた。日本ハーディ協会はすでに 50 年の歴史を持ち、1984 年には *A Thomas Hardy Dictionary* (名著普及会) を世に送り、1993 年には深澤編『ハーディ小事典』(研究社) が出版を刊行した。規模においても捉え方においても「小事典」ではハーディの魅力を語り尽くすには十分でなく、このたび 50 周年記念事業として 5 名の編集委員を軸に 40 余名の協会員がハーディの全仕事をあらゆる角度から検討しその文学的評価を追及した。書名も『トマス・ハーディ全貌』とし、834 ページにわたる包括的なハーディ像を捉えている。

本書は全体を 6 項目に分け、第 1 部には『窮余の策』から『ジュード』、『恋の霊』にいたる膨大な中・長編小説を詳しく分析し、第 2 部は短編小説の考察、第 3 部は詩、第 4 部は詩劇『霸王たち』、『コーンウォールの王妃』、第 5 部はエッセ

イを取り上げるとともに、彼の歴史認識、小説論、そして『ハーディ伝』を紹介し、第6部ではテーマ別評論として「ハーディと映画／ハーディの英語／ハーディと19世紀芸術／ハーディとウェセックス／現代批評とトマス・ハーディ／ハーディ文学における女性のジェンダー・セクシュアリティ／ハーディの視覚による認識／ハーディのリアリズムと手紙の言葉／トマス・ハーディと日本」を扱っている。作家の姿はほぼ余すところなく浮彫られており、本書の構想と完成に全力を尽くした関係者一同に敬意を表したい。

都市ロンドンに舞台を置くディケンズとは異なり、ハーディは作品の舞台をウェセックス地方に置き、「前近代的農村共同体の感覚や呪術的感覚、さらには根源的大地の霊を信じる意識」（4頁）のうずまく世界で、個人と社会のかかわりを描いた。ハーディ文学は必然的に社会の閉鎖性、宿命論、それに抵抗する強烈な個性との相克をテーマとする。

第1部「小説」において、『窮余の策』から『緑樹の陰』をへて『青い目』『狂乱の群れを離れて』まで読みすすむと、まるで「ハーディ物語」ともいえるべき一冊の長大な物語を読みはじめた充実感を覚え、そのよろこびに打ち震える。論考はいずれも魅力的で、皮肉にみちみちた人生を描きながらも作家の人生肯定がよく捉えられている。『帰郷』にいたると、エグドン・ヒースの原初的な魅力と蛮性を背景に、大地の精とも思える美貌のユーステイシアの土地への抵抗と反逆、それに対するクリムの諦観的な生き方が対比され、人間の営為の皮肉が強烈に描き出される。

しかし、『カースタブリッジの町長』にやってきてはじめてこの長大物語のリズムは途切れる。それまで各作品は1名の執筆者が多角的に論じてきたが、ここにいたっては3名、『ダーバヴィル家のテス』は4名（しかも全員レイブをめぐる論考）、『日陰者ジュード』は2名、『恋の霊』は3名を配し、各執筆者がそれぞれ異なる視点から論じている。しかも『カースタブリッジの町長』では、ヘンチャードの人物分析が終わり次を期待したところ12章においては、作品分析を後にして、ハーディの主要作品全てに特徴的な「内在意志」に関して数ページを費やす解説があり、それまでつづいてきた『全貌』の、作品解説と作家ハーディの深まりのリズムはズタズタに断ち切られている。

また、『テス』においては4名が共にセクシュアリティについてのハーディのあいまいさを扱う。この問題は学界での大きな論争点となっており、執筆者もそのことを十分認識しているからこそこのような形にならざるを得なかったのであろうが、ここは編集者が「専断的」（780頁）に介入し、どなたかにまとめを託してもよかったのではないか。ついでながら、「ハーディと映画」を扱った佐々木氏がポランスキーの『テス』において主演女優にみごとな演技を

引き出した手腕に触れ、彼は小説の本質をつかんでいると述べているのは興味深い（628-29頁）。映画監督者もまた、作品のすぐれたインタプリターたりうることを示している。しかし出来上がった映画となると、捨象するところも多く、小説とは異なる世界が提示されるのはいたしかたない。

つづいて土屋氏の『ジュード』は一読に値する。神不在の世界で、絶望の中をのたうつ登場人物たちの、肉と霊の戦い、制度の偽りからの覚醒、主人公の宗教・学問へのあこがれと挫折、そして主人公が死を迎える場面の意味およびその精神的到達点を示し、ハーディに小説を断念させた衝撃の書物の意義を明快に分析している。副題（‘The letter killeth’）に象徴されるように、現実社会における人間のリアリティーを描くことが非難を浴びるのであれば小説執筆をつづける意味はなく、より自由で大胆に自分の考えを表現できるのは詩だと考えて、以後、作家は詩作に転じるが、土屋氏は彼の小説と詩に本質的な違いはないことを指摘する。

その詩を扱う第3部と第4部において、ハーディは硬直した因習に囚われず、詩人本来の眼で世界を見つめなおし、天を志向できない人間の姿をそのまま受け入れ、さまざまな個人の体験を万人共通のものと化してゆこうとする。詩人としてのハーディはあまり知られていないが、小説執筆に劣らぬ長い詩作活動をつづけたハーディは、詩においても小説で書いたと同様なことを書き、それ以上に「神なき闇の人間界にも希望の光を見ている」（482頁）のだ。それゆえ彼の小説は、詩をも念頭に入れて読む必要があることがつよく匂わされる。


最後に第5部、第6部からいくつかの論考を取り上げてみたい。一つは『ハーディの伝記』に関する考察である。フロレンス・ハーディの『トマス・ハーディ伝』（1928-30）を中心に、その前後で出版されたさまざまなハーディ伝を比較考証しているのはすこぶる興味深い。ヘッジコック（Hedgcock）の書いた伝記（1911）とチュー（Chew）の伝記（1921）にトマス・ハーディは多くの注釈を書き込んだ。これらを参照しギッティングズ（Gittings）は伝記を著わしたが（1975-78）、その伝記には「ハーディは伝記を書かせないために障壁を作る決心をした」など、伝記作家の誇張・歪曲・作為がずいぶん多く指摘されていて面白い。ことさらハーディの「劣等性とスノビズム」をあげつらったり偏執的に描く態度が顕著だという。情報量の多さでは抜群の伝記ではあるが、この不備を補い、より正確で包括的なものとしてミルゲイト（Millgate; 1982）、ガトレル（Gatrell; 1988）、ターナー（Turner; 1998）による伝記が生れてくる経緯が語られている。ただし、ハーディの生涯は本書に取り上げられておらず、わずかに年譜が巻末に掲げられているのみであるのは少し淋しい。

もう一つは、「ハーディと英語」である。『ディケンズ鑑賞大事典』（南雲堂、

2007) ではこの項目はあえてはずした。なぜなら、ディケンズ想像力の働きを英語の面から捉える論考は *The Cambridge Companion to Charles Dickens* に載せた Garrett Stewart, 'Dickens and language' にまさるものが見当らなかったからである。本書の場合、「ハーディの英語」はそれなりによくかけてはいるが、想像力の働き方とか、作家に特徴的な描写をはじめとして、ハーディの英語表現の全貌を知るにはやや物足りない。ハーディ英語の理解は文学との接点をより積極的に求め、言語の面から作品世界を分析し裏打ちしてゆくことが望まれよう。

そして最後に、赤木氏は「トマス・ハーディと日本」において谷崎潤一郎(1886-1965)が自ら取り組んだハーディの『バーバラ』の翻訳(1927)を通して、小説技法やプロットの展開方法に相当な影響を受け、やがてこれが『春琴抄』(1933)に繋がり、作家として開眼してゆくことを詳しく紹介している。これは注目してよい。

総じて、本書はハーディに相当親しんだ読者を念頭において書かれており、論考は重厚で作家の想像世界の幅と深さをしっかり教えてくれる。しかし、細部にわたってみれば、例えば出版社、編者、書評者からの圧力などについては、触れる執筆者と触れない執筆者がいて、創作活動と作家を取り巻く環境との戦いが、ひいてはハーディの視点の新しさが十分に伝わりにくくなっている。また、先に述べたように、ある作品は複数の執筆者で、ある作品は1名で担当しているので、できれば作品論はすべて1名に限定し、どうしても論じきれないのであれば、作品解釈の歴史をまとめたうえで自論を展開してもらうこともできたであろう。そのほうが多くの読者に対してより親切ではないか。いま少し編集委員の間で時間をかけて全体をどのように構築するかを議しておれば、恐らく結果的には「記念論文集」(780頁)という形にはならず、50周年を祝う記念出版物として、日本ハーディ協会が研鑽し到達したハーディ評価のすべてを包括した、新たな研究の土台となる書物ができあがっていただろうとやや残念に思うのである。





Gail Turley HOUSTON, *From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction*

(Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture, 188 頁, Cambridge University Press, 2005 年 7 月)

ISBN: 0521846773

(評) 中和彩子

Ayako NAKAWA

メディアとしての言語と貨幣の相同性への着目に始まる「文学の経済学」は、とくに 1990 年代以降、ニューヒストリシズム的パースペクティブに立った学際的研究（「ニューエコノミッククリティシズム」と呼びうる）として発展している。その流れの中に位置づけることのできる本書はヴィクトリア朝ゴシック小説に新しい読みの地平を開く、小著ながら意欲的な批評である。

著者によれば、ヴィクトリア朝小説に充満する「人種、階級、ジェンダー、セクシュアリティや帝国に関する数多くのパニックや不安」の研究は充実している一方、「イングランドの経済システムがどのようにパニック（恐慌）を組み込んでいたか」、そして、経済と小説や小説におけるゴシック的比喩との間の相互乗り入れについては、十分に研究されてこなかった（第 1 章、6 頁）。そこで著者は、19 世紀後半の小説と経済の言説のつながりを、パニックという問題に注目することで明らかにしようとする。それは同時に、ヴィクトリア朝ゴシック小説論にもなる。ジャンルとしてのゴシック小説が 19 世紀初頭に廃れたのちも、「ゴシック的なもの」は比喩的表現の形をとって小説をはじめとするさまざまな言説の中に遍在していた。経済に関する叙述や理論も例外ではない。19 世紀に大いに発達した資本主義経済においてはパニックが常態化（1825 年以来およそ 10 年周期で発生）しており、経済の専門家らはこの現象の定義を試みた。しかし、いかなるレトリックや法律によっても封じ込めることができないパニックという現象の不合理さ、超自然性ゆえに、彼らの叙述や理論のテキストには、厳密に科学的であることを目指すものにさえ、ゴシック的なものの断片が幽霊のごとく出没している。つまり 19 世紀後半、経済の領域においては恐慌がゴシック的比喩を通じて語られ、他方、ゴシック的比喩にとりつかれた小説は、経済恐慌をその「深層構造」に持っていた。

この時代の経済について著者はもうひとつ重要なことを述べている。経済の、ひいては社会の「銀行化（bankerization）」（これ自体はジャン・ジョゼフ・グ

一の用語)である。金本位制の廃止に先立ち、銀行の「信用」に基づく実体のない資本の流通が経済を動かすようになっていく。このプロセスと、文学における言語と現実の乖離すなわちリアリズムの解体の並行関係が指摘される。

第1章で説明される、以上の理論的枠組みとヴィクトリア朝中期から後期にかけての社会・経済・経済学・文学の状況が、本書の前提となる。その上で、第2章では、バジョット、マルクス、オーヴァーストーン卿 — 景気循環 (trade cycle) の存在をいち早く説明した人物であり、発券の機能をイングランド銀行に独占させることによって銀行恐慌の予防を狙った ‘the Bank Act of 1844’ の起草者のひとり — の著作や手紙、第3章～第6章の各章では『ヴィレット』、『リトル・ドリット』、『ジキル博士とハイド氏』、『ドラキュラ』が論じられる (前二者は「リアリズムとゴシックのモードの融合した物語」、後二者は「ヴィクトリア朝ゴシック譚の傑作」である (第1章, 2頁))。

時代順に並べられた4つの作品の分析は、すべて同じ手順を踏んでいる。直近の経済状況や経済に関する理論や法律、次いで手紙や日記などから読み取れる作者の経済との直接的な関わりや経済観念を参照しながら、作品が明示的・比喩的に扱っているパニックを読み解く。そしてこれらの4章全体を通して、第1章で説明されていた「銀行化」の過程が浮かび上がる。

ここでは一例として、第4章『リトル・ドリット』(1855-57年)論の内容を見てみることにしたい。

1857年、『リトル・ドリット』完結の半年後に恐慌が起こる。だが、小説執筆中のディケンズが目目の当たりにしていた経済状況は1850年代前半の好況であった。この好況を支持するような理論を発表したのが、経済学教授のヘンリー・ダニング・マクラウドである。彼は1855年の著書で、通貨の存在意義を、産業という蒸気機関を動かすエネルギーとしての働きに求め、通貨の流通量よりも流通速度を増すことによる利益を主張した。貨幣が蒸気なら、銀行は、所与の現実資本の動力を増すための最強の蒸気機関である。マクラウドは、流通を通貨の ‘duty’ (機関の効率／道徳的義務) だと定義することによって経済人 (homo economics) の富の追求に倫理的性格を与えた。

ディケンズとマクラウドが互いの著作を読んでいたのではないかと思わせるほどに、『リトル・ドリット』でパンクスが開陳する ‘the Whole Duty of Man in a commercial country’ (I, 第13章) は、マクラウドによる流通と効率／義務の記述に酷似している。またディケンズ自身も市場経済の中で生きる作家として『リトル・ドリット』の執筆速度を上げるよう要請され、消耗していたことが書簡から明かされる。


『リトル・ドリット』の登場人物たちは、パンクスの哲学を実践するかのよ

うに、つねに誰かが誰かを仕事に取り掛かせていなくてはならないという、経済的／道徳的義務の連鎖を起こす。この加速的循環が社会のネットワーク（誰もが誰かと関係している、ディケンズ一流の世界）を作っているのである。

最後に著者は、循環の加速とその挙句の果ての崩壊＝恐慌が、アフエリーの夢の挿話においてゴシック的要素としてテキストに憑依しているさまを分析する。その際、クレナム家が銀行を営んでおり、法人化された銀行が増える中で事業が不振になっているというのが前提となっている。

この『リトル・ドリット』論は、マードル氏（やその現実のモデル）に特別に注目することなく、いかに銀行業と貨幣の流通を基盤とする経済がテキストの構造に組み込まれているかを明らかにしている点で刺激的な読解を提示している。

その一方、個別の作品を扱った他の3章も同様なのだが、論の枠組みに含み得ない多くの細部をなおざりにしている感も否めない。（たとえば、ゴシック性をアフエリーの挿話にのみ見出している、循環の加速を問題にしながら迂遠省には触れない、など。）また、ディケンズの他の作品への言及が全くないのも、タイトルに「ディケンズから『ドラキュラ』へ」とあるだけに、一層気になる。もちろん、著者の眼目の一つが、資本主義経済が「銀行化」に向かう時代の変化を小説家たちのアプローチを通じて叙述することにある以上、それはないものねだりともいえよう。しかしたとえば『二都物語』への言及があれば、ディケンズの小説とパニックをめぐる言説との関連が、より説得的に示されたのではないだろうか。『二都物語』は銀行による信用・アイデンティティの保証（第4章『ジキル博士とハイド氏』論で扱われる）やパニックという本書のキーコンセプトを含んでいるからだ。





度会好一著、
『ユダヤ人とイギリス帝国』

Yoshiichi WATARAI, *The Jew and the British Empire*

(303 頁, 岩波書店, 2007 年 11 月,
本体価格 3,255 円) ISBN: 4000254030

(評) 中和彩子

Ayako NAKAWA

現在も続くパレスチナ問題の発端となったのが 1917 年のバルフォア宣言であることは周知の事実である。

しかし本書はさらにその背景に数世紀に及ぶユダヤ人とイギリスとの特別な関係が存在したことを明らかにしている。

プロローグでは中世から近代初期まで、第一章では 17 世紀後半から 19 世紀末までが扱われ、ユダヤ人のパレスチナへの復帰の実現を待望する復帰論思想がイギリスの宗教・文化の伝統となっていたこと、「この復帰論を基礎に、シオニズム誕生以前から親シオニズム的な文化が形成され」ていたことが示される (42 頁)。第二章は 19 世紀のパレスチナに目を転じ、特に 1840 年代以降増加するユダヤ人およびイギリス帝国の活動、そしてイギリスにおけるシオニズム運動の萌芽に触れる。第三章は 20 世紀を扱い、シオニズムがイギリス帝国と共犯関係を結ぶ過程を考察する。ヘルツルの起こした政治的シオニズムは、ヨーロッパのナショナリズムが触媒となって新たに顕在化した反ユダヤ主義への応答という面だけでなく、ヨーロッパのナショナリズムと植民主義の受容という面も持ち合わせていた。他方、反ユダヤ感情も「ユダヤ人をヨーロッパの外へ」という発想において容易に親シオニズムに結びつく。イギリス帝国においては、19 世紀末から増加し続けるユダヤ人移民の問題を、シオニズムと手を組むことにより解決しようとする動きが生まれた。これは、シオニズム運動の側から言えば、イギリス帝国への依存の始まりだった。第四章は、内部対立や分裂に見舞われ低調だったシオニズム運動を活性化させた、バルフォア宣言に関する考察である。イギリスが第一次世界大戦中に出したバルフォア宣言は、政治的にみれば、「戦争の必要に迫られた便宜主義の産物」であり (175 頁)、シオニスト／親シオニスト／反シオニスト、キリスト教徒／ユダヤ教徒の応酬と工作と妥協の産物であるが、「文化的、宗教的に見るなら、それは一貫した流れを持つ文化の伝統から生まれた」と言える (195 頁; 傍点は原文)。バルフォア外相やロイド・ジョージ首相らの親シオニズムには、たしかに宗教的

要素がみてとれるのである。第五章は第二次世界大戦後までを扱い、イギリス駐屯軍の一部としてのユダヤ人部隊を実現させたシオニズム修正主義派の創始者、ジャボティンスキー（1880-1940）の活動に光を当てる。彼の行動と挫折をたどり、第二次大戦中からのイギリスの姿勢の変化（親ユダヤから親アラブへ）を描いている。エピローグでは、1948年のイギリス撤退後のパレスチナが、ユダヤ人が多数派を占める国家に変貌させられたために抱えることになった問題が論じられる。

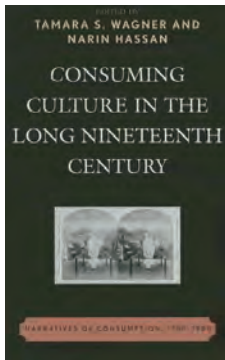
以上のように、本書は実に大きなテーマを中世から現在までの長い歴史の文脈の中で論じた野心的な試みであるが、著者の価値観、立場や感情をあらわにする言葉遣いは、研究書として読もうとする者には違和感がある。

とくに弾劾の口吻の例は、「現代イスラエルの時代錯誤的な偏狭性」といった語句レベルのものから（第四章，188頁）、「パレスチナ人は現地住民多数派の意向を無視した国連の分割案を受け入れるという大きな譲歩をした。イスラエル側の大きな譲歩が必要である。パレスチナ問題の解決を阻む大きな障害は、唯一の超大国となったアメリカのイスラエル寄り政策であろう」という主張に至るまで（エピローグ，273頁）、枚挙にいとまがない。19世紀末までのイギリスの親シオニズム的な「文化状況を再構成する」ことが狙いの第一章においてさえ（42頁）、著者は現代からのまなざしを保留せず、たとえば『ダニエル・デロンダ』からの引用文について、「一九四八年にイスラエルが独立を宣言して以来、絶えることなく血で血を洗う敵意がぶつかり合うパレスチナの現状を知る現代の読者には、実にむなしく響く」という評言を付け加えずにはいない（92頁）。

また、細部においてしばしば時系列が錯綜する叙述は読者を戸惑わせる。「本書第三章以下の本論に入る前に、このことをあらかじめ強調しておきたいのだが、その前に、一八四〇年二月にダマスクスで起きたユダヤ人儀式殺人容疑事件に触れておく必要があるようだ」という複雑な道標に典型的であるように（第二章，114頁）、著者は、絶えず——ときに「回り道を覚悟で」（94頁）——説明を挿入し、論点を増殖させ、その結果、通史（と期待される記述）が頻繁に途切れたり前後したりすることになるからだ。巻末には親切な用語解説がついているが、関連年表もあれば理解の助けになったに違いない。

しかし、こうした安易なわかりやすさを求めることは、著者の姿勢に反するだろう。本書を読むこと、それは即ち、パレスチナ問題をめぐる著者の長大な歴史的パースペクティブに裏打ちされたダイナミックな思索の跡を追うことにほかならない。読者の存在を絶えず意識し、しばしば直接語りかけてもきた著者は、エピローグにおいてある歴史学者の主張——パレスチナ難民発生の主要

な原因はパレスチナ人の逃走だったと断じ、ユダヤ人軍事組織による虐殺や残虐行為や追い出しが散発的、例外的、部分的であったとする — を引用した上で、「この当否については、これまでの筆者の記述を読み返して読者自身で判断を下していただきたい」と述べている (268 頁)。読者の受け身の姿勢を許さない、強い問題提起の意識に貫かれた著作である。



Tamara S. WAGNER, and Narin HASSAN, eds,
*Consuming Culture in the Long Nineteenth Century:
 Narratives of Consumption, 1700–1900*
 (xvii + 290 頁, Lexington Books, 2007 年 5 月)
 ISBN: 0739112074

(評) 井原慶一郎
 Keiichiro IHARA

本書は、編者による ‘Preface’ と〈食〉の消費をテーマにした 17 の論文からなるアンソロジーである。編者によれば、本書の構想が生まれたのは 2004 年の British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS) の年次大会でおこなわれたパネル・ディスカッションにおいてである。そこに 19 世紀についての議論が接合され (その逆ではない)、本書が成立した。したがって、本書はその成立の経緯からして国際的 (イギリス, フランス, ドイツ, アメリカ, オーストラリア) かつ学際的 (文学, 哲学, 歴史学, 音楽学, 美術史, カルチュラル・スタディーズ, ポストコロニアリズム) な研究であるのだが、時代が 18 世紀または 19 世紀に限定されていないために (この 19 世紀は「長すぎる」), 読者には種々雑多な論文の寄せ集めといった印象しか与えない。いくつものパースペクティブから見て得るところが大きいのは、対象が一つに限定されている場合である。一つの国, 一つの時代, 一つの学問領域に限定したアンソロジーがアナクロニズムだとしても、せめて一つの方法論 (methodology) で纏められたアンソロジーではあるべきだと思うが、〈食〉をテーマにしているという以外に本書の統一した意図を読み取ることはできなかった。というわけで、ここではディケンズについての直接的な言及がある論文 5 編についてアラカルトで紹介したい。

Sumangala Bhattacharya の ‘Badly-Boiled Potatoes and Other Crises’ は、1850 年代のイギリスの新聞や雑誌の論説にたびたび現れた、料理がまずいと国が減びるという言説を取り上げている。‘Individual displeasure induced by bad cookery multiplied throughout the nation becomes a national crisis’ というわけである。ここで強調されるのは、ミドル・クラスの家庭における女性の役割である（こうした男性中心主義の言説において女性は〈食〉の生産者でしかなく、消費者ではない）。家庭を掌る女性は料理の仕方（how to cook）について学ぶか、あるいは女中をうまく管理しなければならない。〈食〉をめぐる社会不安は『デイヴィッド・コパフィールド』のなかのデイヴィッドとドーラの関係において表象されている。Bhattacharya が強調するのは、デイヴィッドの飢え（hunger）はまさにイギリスの繁栄（prosperity）の結果であるということである。ドーラの無知は豊かさの裏返しであり、また市場原理が浸透した結果、女中という都市のプロレタリアートはより多くの利益を求めて都市を流動することになったのである。

James Gregory の ‘Vegetable Fictions in the Kingdom of Roast Beef: Representing the Vegetarian in Victorian Literature’ は、19 世紀の英文学のメインストリームにおけるベジタリアンの表象について概観したものだが（ローストビーフの国イギリスは近代的なベジタリアン運動の発祥の地でもある）、ベジタリアニズムへの言及のリストを提示するに留まっており（ディケンズでは、*The Pickwick Papers*, ch. 20; *American Notes*, ch. 12; *David Copperfield*, ch. 37; ‘Whole Hogs,’ *Household Words*, 23 August 1851）、Carol J. Adams の *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 1990（邦訳『肉食という性の政治学 — フェミニズム — ベジタリアニズム批評』、鶴田静訳、新宿書房、1994 年）が持っていたような明確な方法論と鋭い批評センスを持ち合わせていない。ちなみに、ディケンズは ‘Whole Hogs’ のなかでベジタリアニズムを絶対禁酒主義（teetotalism）や絶対平和主義（pacifism）とともにわずかな例外も認めない過激思想（extremism）の一つと見なしている。

Andy Williams の ‘Pot-Bellied Salt-Cellars and Talking Plates: Fetishism and Signification in *Our Mutual Friend*’ は、『我らが共通の友』における〈食〉というよりも、ヴェニアリング家の有名な晩餐のシーンのレトリック ‘the people are commodified and objectified, while the commodities that surround them are described as if they were living, acting, subjects’（ディケンズにとってはお馴染みのもの）を扱っている。これは労働力の物象化と商品のフェティシズムについて論じたマルクスの『資本論』のレトリックと類似している。しかし、Williams によれば、ヴェニアリング家の晩餐のシーンのレトリックは、マルクスの物象化

論を批判したボードリヤール（『記号の経済学批判』）の消費社会論に近い。商品は労働力が物象化されたものではなく、最初から〈物の体系〉のなかで記号表現（シニフィアン）として流通するのである。このことを論証するために、食卓と会食する一座を映し出す鏡のシーンが引用されるが（‘The reader is given the sense of a virtual world of multiple and multiplying animated commodity signs as images of people and objects reflect in the mirror, and off each other, in a relay of differential play’）、結局のところ、ディケンズのテキストはマルクスの理論も、ボードリヤールの理論も同様に映し出すことができる鏡のようなテキストであるということを例証しているだけのように思われる。ボードリヤールの1972年の著作（英訳は1981年）のみを引用して記号論的な読みをおこなうことに果たして今日どれほどの意味があるのか疑問が残る。

Tamara Ketabgian の ‘Foreign Tastes and “Manchester Tea-Parties:” Eating and Drinking with the Victorian Lower Orders’ は、ギャスケルの『メアリ・バートン』やディケンズの『ハード・タイムズ』のなかで描かれた ‘tea party’ を取り上げ、労働者階級にとって〈紅茶〉が持っていた意味を明らかにしている。労働者階級にとって紅茶というちょっとした「贅沢品」は文字通り、そして比喩的にも「温かい」食事を意味した。また Ketabgian は、紅茶が肉体労働の合間に強壮剤として飲まれたことについて触れ、さらに、労働者階級が中国やインドから輸入された紅茶を飲む習慣は、東洋の従順な被支配者（obedient subject of despotism）というオリエンタリズムと結びつき、労働者階級の身体を植民地化したのだと論じている。

Tara Moore の ‘National Identity and Victorian Christmas Foods’ は、1840年代のイギリスの小説やジャーナリズムのなかで描かれたクリスマスの食事（特に ‘Christmas pudding’）が国民のアイデンティティ（national identity）の形成にいかに関与したかについて論じている（ちなみに、‘plum pudding’ はこの ‘the Victorian revival of Christmas’ の時期に ‘Christmas pudding’ と呼ばれるようになった）。Moore が強調するのは、‘national food’ は人工的に作られたものにすぎない（‘The idea of a national food exists in the fantasy of a shared tradition within a geographic boundary’）ということである（‘nation’ 自体が「想像の共同体」なのだから当然といえば当然である）。Moore はディケンズの『クリスマス・キャロル』ではなく、*Household Words* (21 December 1850) に発表された ‘A Christmas Pudding’ という短編小説を取り上げ、ディケンズはこのなかでイギリスの植民地支配のエンブレムとして Christmas pudding を使用していると論じている（しかし、この短編小説は正確には Charles Knight の筆によるものであり、Moore の勘違いである）。確かにディケンズの小説はイギリス国民のアイデン

ティティの形成に少なからず寄与したけれども（ベネディクト・アンダーソンによれば‘nation’が形成されるのは小説とジャーナリズムを通じてである）、国民のアイデンティティを形成すると同時にそれを脱構築するような多様な「声」を作品のなかに読み取ることもまた可能であろう。

最後に、これらの論文の全体の読後感は、ショッピングモールのフードコートで食事をしたような印象だった。高級レストランをお望みの方には、（一つの学問領域に限定されているが／それゆえに）『〈食〉で読むイギリス小説』（安達まみ、中川僚子編著、ミネルヴァ書房、2004年）がお薦めである。

書評対象図書及び評者の募集

『年報』の書評では、ディケンズ関係及びディケンズと関係の深いヴィクトリア朝文学・文化関係の書籍を扱っております。もちろん海外での出版物も対象です。取り上げるべき本がありましたらご推薦ください。また、評者についても自薦・他薦・著者本人の推薦のいずれでも歓迎ですので、支部長（編集担当）または年報編集補佐までお申し出ください。少なくとも国内で出版されたディケンズおよびヴィクトリア朝関係書籍はすべて取り上げたいと考えておりますが、評者の引き受け手がなく断念した場合があります。ご協力をよろしくお願いします。

Fellowship's Miscellany



ノッティンガム留学記

Life in Nottingham

佐々木 智史

Chifumi SASAKI



2007年9月から、ノッティンガム大学大学院の準備コースに通い、ようやくノッティンガムでの生活に慣れることができた。今月から始まる大学院の授業を前に、この一年間の暮らしについて振り返り、ディケンズ・フェロウシップ会員の方々にお伝えすることができたと思う。

ノッティンガムは、ノッティンガム大学とノッティンガム・トレント大学の二つを有し、人口のおよそ1割が学生という学生街である。そのため、研究をする環境や学生に対するサポートが充実しているのはもちろん、学生たちが学生生活を楽しく過ごすための環境も整っている。

まず、街の中心のショッピングエリアはイングランドで4番目に大きく、中にはポール・スミスの第一号店もある。また、ロック・シティなどのライブハウスやクラブも充実しており、土曜の夜には日本では見られない過激なファッションや行動を

目にすることもできる。初めて夜の街に出かけたときには、街灯も、人影も少なく、あまりにも静かにみえる夜が恐ろしく感じられたのだが、一步クラブに入ってみると大音量の音楽と強い酒とダンスがあふれており、今度はクラブの外と中でのギャップに圧倒されてしまった。今となっては、日本の夜はクラブの中でも外の道端でも同様に眩しく騒々しく、クラブの意味が損なわれているように思える。

また、ノッティンガムはオールド・マーケット・スクエアという広場を中心に、街が広がっているのだが、そこでは冬にはスケートリンクができたり、春には観覧車ができたり、夏には特設ステージで各国の音楽を演奏したりと、様々な催しが行われる。日本からも、舞妓さんが「とおりゃんせ」にあわせてステージで踊ったり、盆栽のマーケットが開かれたりしていた。

さらに今年の春先にはダライ・ラマ 14 世が 3 日にわたり講演に訪れ、私のバイト先のレストランはヨーロッパ各国から訪れた聴衆のおかげで大繁盛であった。

このように、現代的なエンターテイメントにあふれたノッティンガムであるが、オールド・マーケット・スクエアの横道を入り、坂を登っていくと、町並みはどんどん昔の面影を取り戻していく。坂の頂上にあるノッティンガム城は、城自体は 17 世紀に建て直されたため比較的新しいのだが、城壁が 11 世紀からのものと大変古い。城内には博物館があり、ノッティンガムの歴史を垣間見ることができるほか、併設のカフェからはノッティンガムの街が一望できる。また、ノッティンガムといえはロビン・フッドということで、城では毎年 10 月にロビン・フッド・パジェントが催され、たくさんの子供たちでにぎわう。城の前には 14 世紀

に建てられた家を利用したレース・センターがあり、19 世紀にノッティンガムに繁栄をもたらしたレース産業の歴史を学ぶことができる。さらに、私がお勧めしたいのは、城壁につながるように建っている博物館（Brewhouse Yard Museum）とその隣にある英国最古といわれるパブ（Ye Olde Trip to Jerusalem）である。ノッティンガムは無数の人工の洞窟があることで知られており、古くはそこに人が住み、第二次世界大戦時には防空壕として使われていた。これらの二つの建物は、その洞窟をそのまま利用して建てられており、一見狭そうなパブですら、奥へ奥へと部屋が続いている。

このほかに、街の中心から離れたところにはシャーウッドの森が広がり、毎年グース・フェアという移動遊園地が訪れる。さらに田舎のほうに目を向けるとバイロンの領地であったニューステッド・アビーやロレ



ロビン・フッド野外劇（Robin Hood Pageant）

ンスの生家がある。また、ウォラトン・パークというエリザベス1世の時代からのホールを有するパークがあり、敷地内には博物館があるほか、放し飼いの鹿を見ることができる。ここはノッティンガム大学から歩いてすぐの場所にあるため、学生にとっても最も身近な憩いの場所となっている。

ノッティンガム大学は街の中心からバスで30分くらい行ったところにあり、広大で大変美しい大学である。敷地内には湖もあり、たくさんのガチョウが芝生を食んでいる。

大学院の準備コースは、大学内でも一番古くて小さな校舎でおこなわれていたのだが、9時から15時までの授業が月曜日から金曜日まであり、こんなに学校に通いつめるのは高校生以来ではないかと、若返った気がした。授業内容としては、例えばライティングではアカデミックな論文の書き方として、どのような表現を用いてもよいか単語レベルから教えられ、スピーキングでもディスカッ

ションの仕方や、‘In my opinion’という表現は使わないこと、といった細かなことまで教わった。試験のほか、最後にエッセイを1本書くこととプレゼンテーションを行い、コースは終了となるのだが、すべての知識はイギリス人の大学生なら高校で学習済みのことということなので、その基本的なことさえ知らずにいた私には大変役立つコースであった。

コースを終えて、今年9月の大学院の授業がスタートするまで、実はかなりの期間があったのだが、ビザもあることだし、午前は街にある別のコレッジの英語コースをとり、午後はバイトをしてこれまで過ごしてきた。友達もでき、こちらにある程度生活の基盤ができているという点で、9月に新たに参加する他の留学生と比べて私にはアドバンテージがあると思う。少々ずるいかもしれないが、この少しの余裕を十分に活用して、新しく始まる大学院生活を充実したものにしたいと思う。



ウォラトン・パーク (Wollaton Park)

News and Reports



第 102 回ディケンズ・フェロウシップ国際大会

The 102nd International Dickens Fellowship Conference in Durham

(30 July–4 August 2008)

西條 隆雄

Report by Takao SAJO

2008 年の国際大会は、イングランド北部の聖地、世界遺産に登録された美しいダラム市で開催された。会場は大聖堂まで歩いて3分というダラム大学寮 (St Chad's College) なので、朝おきると大聖堂に立ち寄り隣接するダラム城 (現在はダラム大学の学寮食堂) をめぐるのが一日の始まりであった。日本から参加したのはライクロフト氏と私の2名だけで、計143名が気温18℃という快適な環

境のもとに、'Marquee' とよばれる天幕を張った野外集会所で行われる講演に聞き入り、またエンターテインメント、晩餐会を楽しんだ。

大会は7月30日、夕食後のレセプションより始まった。参加者が市庁舎に集まると、市長のホランド博士 (Dr. Holland) は参加者一人一人と握手を交わし、どこから来られましたかとやさしく語りかける。「日本からです」と答えると、「よく来てくださいました。これ以上うれしいことはありません」と、他の方々をさしおいてやさしく言葉をかけてくださった。シェリーを片手に美しいメインホールに入る。ここは150年前にディケンズが『キャロル』の朗読をした場所で、壁には歴代の市長・議長等の肖像画が飾られている。ディケンズを称え、参加した人々をねぎらう市長の歓迎挨拶につづき、黒の正装姿にシルクハットと杖を持っ



大聖堂とダラム城



市庁舎のメインホール

たジェラルド・ディケンズ (Gerald Dickens) が 90 分にわたる『キャロル』朗読 (といってもテキストをすべてそらんじているので時々演技を交えて) を行った。終了後に彼の CD 朗読版があったので、1 枚買って署名をいただき、ついでに記念撮影をさせてもらった。なかなかの好男子。

7 月 31 日、大会 2 日目の第 1 講演はマルコム・アンドルーズ (Malcolm Andrews) の ‘Dickens and Laughter’ であった。アリストテレスからフロイト、ベルグソン等に至るまでのさまざまな「笑い」に関する考察を列挙しつつ、笑いは抑圧状態から人を解放する効用を持つこと、また人間のかたくなさ、融通のなさが笑いを呼び、それが人間や社会のひずみを矯正する、かくしてコメディヤーが人間活動の誤謬や偽りを正すことを論じ、締めくくりとして『ピクウィック・ペイパーズ』の「ヴァレンタイ

ンダー」を朗読した。第 2 講演はスティーヴンソン父子 (Stephenson), とりわけ息子のロバート (Robert; 1803–59) の鉄道・鉄橋建設の偉業をパワーポイントによって図示しながら語るものであった。講師のジョン・アディマン (John Addyman; イングランド北東部鉄道連盟会長) は質疑応答にもつきつきと事実と数字を列挙する技術畑の人物で、聞いていてさすががしかった。

昼からは 18 世紀北部地方の生活を再現した Beamish Museum を訪問、夜は SNUG (Special Needs Unity Group) と称する、身障者を含めた合唱団による催しがあり、赤いシャツを着た歌手 18 名が ‘Jesus Christ Superstar’, ‘Westside Story’, ‘Le Miserables’ 等のミュージカルをうまくアダプトしながらさまざまな人生を歌い、生きる力の回復を歌い上げた。彼らの日常



アンドルーズ教授



サンダーズ教授

活動をショーで伝える、胸を打つ公演であった。

第3日（金）午前中は講演が3つ、午後はニューカースルの発展およびタイン河岸一帯の再開発を見る予定。まず第1講演はウェンディ・ジェイコブソン（Wendy Jacobson; 南ア連邦のローズ大学教授）による『リトル・ドリット』論である。この小説がいかに聖書の影響を受けた作品であるかを ‘nosegay’, ‘fireflies’, ‘pilgrimage of life’, ‘shadow’ 等の比喩やイメージを分析しながらエイミーとアーサーの愛の深まりを説く。新鮮さはないものの、「愛とはメタファーによる以外には説明できないものである」と締めくくったのがうまかった。

第2講演は元ダラム大学教授のアンドルー・サンダーズ（Andrew Sanders）。‘Dickens out of town or Dickens out of his depth’ と題して、ディケンズがロンドンを離れると想像力が働かなくなる点を取りあげ、ディケンズとロンドンの結びつきがい

かに不可欠であるかを説く。彼によれば、‘attraction of repulsion’（『無商旅人』）と Blacking Warehouse 時代に日々3マイルの道を往復したことがディケンズの創作活動の根本にあり、時速4マイルで歩く ‘perambulator’（または ‘flâneur’）であることが彼の創作のリズムであり散文のリズムでもあるという。あの ‘restless walk’（例えば ‘City of London Churches’, ‘Night Walks’）において、ディケンズは家なき人となって徘徊し ‘seamy side of life’ を観察しつづけ、また『鐘の精』（1844）や『ドンビー父子』（1846）執筆中には ‘that magic lantern of the streets’ なしでは想像力が働かないことを告白している。つまり ‘fact’ と ‘fiction’, これこそがディケンズ文学の真髄であると説く、いい講演であった。つづく講演はレイ・アングルシー（Ray Anglesee）によるもので、ニューカースルが炭鉱都市から急速に工業都市化する姿をパワーポイントで図示しながら解説した。

昼からは、そのニューカースルへ出かけ、ギルドホールを見学した。その後は自由行動なので、各自思い思いに街を見学した。ニューカースルはディケンズが 1852, 1858, 1861, 1867 年に訪れているので、私はその跡を追うことにした。ここからダラムまでは列車で 15 分、駅から学寮までは歩いて 10 分なので、夕食に間に合えばよかろうと、この日はニューカースルの街をゆっくりぶらついた。

帰寮して夕食後、めったに見ることの出来ないディケンズの無声映画が解説付きで放映された。ここではタイトルのみを掲げておこう。

Scrooge or Marley's Ghost (GB, 1901) 4 min.

A Christmas Carol (USA, 1910) 10 min.

Scrooge (GB, 1913) 35 min.

A Christmas Carol (GB, 1914) 12 min.

Scrooge (GB, 1923) 12 min.

The Pickwick Papers—The Westgate Seminary (1913) 15 min.

Little Dorrit (Denmark, 1924) 110 min.

Nicholas Nickleby (GB & USA, 1903 & 1912)

The Old Curiosity Shop (USA, 1912)

大会第4日(土)はA G M. マイケル・ロジャーズ (Michael Rogers) が議長をつとめ、各支部の点呼が終わると、この一年間に亡くなった会員に黙祷をささげた。間二郎氏、リチャード・オールティック (Richard D. Altick) の名もあった。次いで第101回大会(於フィラデルフィア)の



総会の議長団

議事録を承認し議事に入る。本部事務局提出の、Charles Dickens Museum にカフェを開く資金として£15,000 (必要総額£40,000) を貸し付ける件を承認。会計報告は、2006年度の赤字から2007年度は£2,471の黒字になったとのこと。これには大学等公費購入に対して *Dickensian* の値段を上げたことがプラス要因になったこと、また、預貯金、投資も順調だったとの説明があった。

当面の懸案事項としては、ギャズ・ヒル (Gad's Hill) の二階を教員用宿舎として改装する案にストップをかけていること、Dickens's desk がオークションで落札され買戻すためには£0.5Mが必要だとのこと、ケイト・ペルージーニ (Kate Perugini) の肖像画 (by Collins) を購入するため£15,000をMuseumに貸し付ける件(これは満場一致)―いずれも大幅な募金活動が必要で、募金以外にとるべき方法のないつらさも報告された。なお、現在、新しいDickens-siteを構築中で、2012年までにはDickens on-line projectが完成するそうである。

編集長報告では、次号 *Dickensian* にファニー・ディケンズ (Fanny Dickens) のhandwritingを載せるとのこと、またSupplement of Lettersはまもなくon-line化する予定であること、それに *Dickensian* の『索引』がクリスマス前には出来上がることが述べられた。

珍しいニュースが一つ、ブッシュ

大統領が Dickens House Museum を訪れたそうで、その折は館長のアンドルー・ゼイビア氏 (Andrew Xavier) とルーシнда・ディケンズ (Lucinda Dickens) が案内に当たったとのこと。もちろん数日前には何の通告もなく、突然犬を連れた無粋な人たちが上下水道の配管、床その他をくまなく点検して回ったという。

A G M は今後の開催地、およびその担当者の歓迎スピーチを持って終了した。予定では、

2009 年度 Cleveland, Ohio (30 July
–5 August)

2010 年度 Eastbourne, Kent (21–26
July)

2011 年度 Christchurch, New
Zealand (14–19 April)

2012 年度 Portsmouth, GB (9–13
August)

今回、はじめて4月開催が認められ、開催日時については主催地の都合が優先される見通しとなった。

この日の午後はバスで Bowes Museum を訪ね、次いでボウズ・アカデミー (Bowes Academy; 'Dotheboys Hall' のモデル) に立ち寄った。前者は博物館となったカントリー・ハウスで、多くの参観者は午後3時にはじまる銀製の白鳥が魚をくわえ込むショー (34 秒間) に関心を寄せるが、この博物館にはボウズ・アカデミーの Office Book があるので、私はこち

らのほうを館員とことばを交わしながらゆっくり見せてもらった。

この日は晩餐会。7時半の開始である。各自あらかじめ掲示されている自分の席を確認してから席につく。各テーブルにはディケンズの作品名がつけられており、私のテーブルは *The Old Curiosity Shop* で、ノッティンガムのコックス氏 (Cox) と同席した。まずマイケル・ロジャーズが食前の祈りをささげると、前菜に続いて Ram Shank が配られる。見ただけでも驚くほど大きく、平らげるのに困ったほどだ。やがて女王陛下に乾杯をあげ、つづいて 'The immortal memory', 主催支部にと乾杯が重ねられ、最後にダラム市長が The Dickens Fellowship の発展を祝して乾杯をあげると、ボーモンド会長がそれに答礼をする。ワインも充分いただいた頃、楽しい晩餐会も終わりとなり、各自スナップを撮りあったり、ヴィクトリア朝の衣装に身を包んだ女性たち、粋な服装の女性給仕たちをカメラに収める。また、すぐ隣の学寮バーではいろんな方が飲み直しつつ、互いに語り合っている。

実質的な大会最終日となる8月3日 (日) のスケジュールは、4つの講演と大聖堂における夕べの祈りである。第1講演者 Tony Williams は 'Dickens and the North of England' と題して、ディケンズと北部都市との関係にふれ、彼がいかに精力的な人物であったかをさまざまなエピソード

を通して披露する。記者時代には29時間にわたるエディンバラとロンドン間の馬車旅行の中で、ラッセル卿の速記演説を longhand にかきなおして翌朝の新聞に載せた一件、1838年のヨークシャー学校訪問、1854年のプレストン・ストライキ探訪、1858年以降の頻繁な地方朗読巡業など、訪ねていない都市をあげるのがむづかしいほどであるが、なかでも湖水地方でコリンズ (Collins) と一緒に登ったキャロック山 (Carrock) についての随筆 'The Lazy Tour of Two Idle Apprentices' (HW, Oct. 1857) を取り上げ、霧につつまれ暗くなって何も見えなくなった山中で、いかにして一行が無事下山したかを語り、ディケンズの用意周到さ、体力、判断の正確さを強く印象づけた。

第2講演者はマイケル・スレイター (Michael Slater) で、目下執筆中の新たなディケンズ伝について、これをどう書き始め、どう締めくくするかを語った。まず、ディケンズが幼い時に書いたトライブ家 (Master and

Miss Tribe) 宛の招待状 (Langton 36) や、ウェリントン校 (Wellington) 時代にペレグリン・トマス (Peregrine Thomas; 1811-98) に宛てた手紙、とくに 'Leg' (=Latin textbook) とか 'wooden leg' の言及 (いずれも *Letters*, vol. 1 に収録) に、ディケンズ想像力のはじまりを見出すことから書きはじめたいと述べる。終わり方については、'great dawn theme' を追うとともに「遺言」に見られる謙虚な人物像をこえ、彼がウエストミンスター寺院に葬られることをひそかに願っていたのではないかと、一步踏み込んだ解釈を披露した。この伝記は、来年の秋には上梓されるそうだ。楽しみである。

第3講演はアラン・ディルノット (Alan Dilnot) の 'Don't go home: looking for sanctuary in Dickens' である。演題はウェミックスのピップに対する警告をそのまま用いているが、確かにピップに帰るべき 'home' はないし、ジョーの鍛冶場も 'sanctuary' たりえなかった。ピップはマグウィ

ッチが恩人であることを知って以来、'sanctuary' は見出し得ないと述べる。次いでさまざまな登場人物の場合を検証し、エスタ・サマソンの場合、sanctuary は主人



グラム市長 (中央) とオーモンド会長 (右)



ダラム大聖堂

とともに人道的仕事に献身することにあるとし、アーサー・クレナムはエイミー・ドリットの中にそれを見出すと論じた。

昼食後、テルマ・グローヴ (Thelma Grove) による「朗読者としての文人ディケンズ」の講演があり、それが終わるや直ちに全員大聖堂に移動し、夕べの祈りに参加した。内陣に設けられた特別席に座り、文学と芸術に親しむすばらしさを称える説教に聞き入り、聖歌隊の美しい合唱に耳を傾けるのは感動的だった。

夕食が終わると、主催支部 (North East England Branch) による余興がはじまった。スコットランドのものとは異なるイングランド特有のバグパイプ演奏、北部ではやった歌謡 ('Weel may the keel row', 'Bobby Shaftoe') の合唱、それにピクウィック氏とバーデル夫人の誤解に基づく喜劇場面

の上演などを披露して、2時間をたっぷり楽しませてくれた。

8月4日の朝食をもって、大会は閉会した。風情あるダラムの街との名残りを惜しみつつ、クリーブランドでの再会を約束して、皆それぞれに散っていった。マルコム・アンドルーズ、マイケル・スレイター、アンドルー・サンダーズ、トニー・ウィリアムズ氏からは、日本支部の皆さんによろしく伝えてくださいとの、親しみをこめたメッセージをいただいた。マルコムは来年6月にケント大学を退職するそうである。また、少人数の支部でかくも立派な国際大会を企画・運営されたハーバート・セイヴォリ会長 (Herbert Savory) および中心となって働いたルース・クロフトン師 (Revd Ruth Crofton) に、感謝と敬意を申し上げる。

ブロードウェイミュージカル『二都物語』を観て
 A Report of Viewing *A Tale of Two Cities* the Broadway Musical

中島 彰子

Report by Akiko NAKAJIMA

2008年8月20日、ブロードウェイミュージカル『二都物語』のプレビュー公演を鑑賞した。ディケンズフェロウシップのメーリングリストで、名古屋大学の松岡先生がこのミュージカルを紹介して下さったのがきっかけである。夏休みは家族が住むボストンに長期滞在する予定だったので、この公演に合わせてニューヨークも訪れた。

ボストン－ニューヨーク間はアムトラック (Amtrak) という列車でつながっており、約4時間かかる。新幹線と比べてかなりスローなアムトラックの速度と、ロンドン－マンチェスター間と同じくらいの乗車時間



はイギリスでの旅を思い出させた。

ミュージカルはタイムズスクエアから徒歩5分の Al Hirschfeld Theatre で上演されていた。8月のタイムズスクエアは非常に混雑しており歩くのも大変だったが、アメリカの中でも眠らない街の代表とされるニュー

ヨークはとてもエキサイティングで、イギリスの街とは違う楽しさがあった。チケットは日本を出発前に Telecharge.com というサイトで購入し、予約画面をプリントアウトしておけばそれがチケットとなるので便利であった。購入の際に座席指定できるのも良いシステムだと思う。残念ながら Orchestra は後列しか





空いていなかったもので、Mezzanine の最前列、Rows A (\$99.00) を選んだ。ニューヨークで時間に余裕のある方は Theatre Development Fund が運営するタイムズスクエアの TKTS Discount Booths に並べば、色々なミュージカルのチケットが半額で購入できる場合があるのでお勧める。

2時間45分(休憩15分)の公演が始まる前に「日本から来られたのですか? 私は東京に住んでいました。」とアメリカ人女性が声をかけてくれた。初対面にもかかわらず話に花が咲き、今でもメールで意見交換をしている。国際学会に参加した際にいつも思うのだが、今回もディケンズが好きな人は皆フレンドリーだと実感した。学会以外でもディケンズの作品を通じて世界の人々と仲良くなれるのは非常に嬉しいことである。

内容に関して言えば、小さな舞台と限られた時間の中で『二都物語』を表現するのは非常に難しいにもかかわらず、完成度

は高かったと思う。突如としてバステューユ監獄の独房が舞台に現れ、長年そこに幽閉されて異常な精神状態のマネットが登場した際は驚いた。最も迫力があつたのは The vengeance の名の通り、復讐心に燃えるマダム・ドファルジュの演技である。Playbill によると、彼女を演じた Natalie Toro は過去に *Les Misérables*, *A Christmas Carol*, *Cats*, *Evita* などのミュージカルに出演していたそうである。その歌唱力には目をみはるものがあり、編み物をするシーンも印象深かった。Sarasota Magazine で Best Supporting Actress に選ばれたのも納得できる。

しかし私が初めて『二都物語』を読んだ時に衝撃を受けたシーンには物足りなさが感じられた。例えば Saint Antoine がワインで真っ赤に染まる場面(1:5)では、「飢え」や「血」のイメージがあまり伝わってこなかったし、貴族が乗る馬車が恐ろしい音を立てて非情に街を駆け抜け、子



どもを轢き殺す場面 (2: 7) も迫力が足りなかった。

だが、最後に ‘It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known’ (3: 15) というカーターのセリフで幕が降りた時は感動のあまり込み上げるものがあった。カーターを演じた James Barbour が舞台に再び現れた際、観客全員がスタンディングオベーションで彼を讃えたことから、このミュージカルの素晴らしさを窺うことができる。もう一度最初からディケンズの描く『二都物語』が読みたくなったし、また機会があればディケンズのミュージカルを観たいと思う。



2007 年度秋季総会

Annual General Meeting of the Japan Branch 2007

at Kyoto University, Kyoto

日時：平成 19 年 10 月 6 日（土）

会場：京都大学 吉田キャンパス

文学部 2F 第 7 講義室

Digital photography by Mitsuharu Matsuoka and Yuji Miyamaru

2007 年度の秋季総会は 10 月 6 日（土）、佐々木徹先生のお世話により、京都大学吉田キャンパスで開催されました。京都はすでに秋の観光シーズン。連休でもあり、宿を確保するのに苦労しました。よく晴れた日でしたが、夏の猛暑の影響がまだ残っているらしく、大変熱く感じました。総会の方は 60 名を超える参加者が集い、充実した研究発表と講演が続いたこともあって、こちらも熱気に溢れていました。



研究発表 Papers

司会：松岡光治（名古屋大学教授） Moderator: Mitsuharu MATSUOKA



矢次綾氏の研究発表について

矢次氏が発表された『英国史物語』は博士論文の第三部を構成する予定である。氏は、『英国史物語』をディケンズが作品を構想した 1840 年代というコンテキストにおいて捉え、歴史的な英雄の否定的側面（例えば、アルフレッド大王の描写に見られる植民地主義的な側面）に子供たちの目を向けさせると同時に、エキゾチックな要素やゴシックの要素に富む娯楽的な読み物にしたいという作者の意図を指摘された。ディケンズは現在を肯定的に捉えているように見えるが、実際には悪しき過去が繰り返されるという循環の歴史観が、子供のための『英国史物語』では伏せられているという氏の独創的な読みは、『バーナビー・ラッジ』との比較検討が丁寧になされたので、非常に説得力を持っていた。

廣野由美子氏の研究発表について

廣野氏の発表は、世界初の名探偵デュパンが登場するボオの短篇小説群とディケンズの『荒涼館』を比較することで探偵小説の源流を探りながら、文学の普遍的要素の一つであるミステリーへの関心の高さがヴィクトリア朝作家の中で群を抜いているディケンズの探偵小説への貢献を高く評価するものであった。デュパンにとって人間との付き合いは彼の数学的な分析能力の妨げとなるものだが、有名な推理小説の探偵の多くは独身者で女性に関心がない点を考えても、協力者として有能な妻を持つ『荒涼館』のパケットは、人間性の研究を重んじるディケンズによって造形された独創的な探偵（アガサ・クリスティーのミス・パープルはその末裔）だという氏の指摘に、司会者は「そうか！」と扇子（はなかつたのでボールペン）で膝をたたいてしまった。

（松岡 光治）



ディケンズとイギリスの歴史

——『英国史物語』——

Dickens and the History of England:

A Child's History of England

矢次 綾 (宇部工業高等専門学校准教授)

Aya YATSUGI

(Associate Professor of

Ube National College of Technology)

『英国史物語』(*A Child's History of England*) は、バーチが1955年に「忘れ去られた本」と呼んだ通り、読まれることも批評されることも稀である。批評されることがあるとすれば、ディケンズが小説中で行った歴史に関連する言及、もしくは用いた隠喩と、『英国史物語』における記述とを比較検討するか、チェスタトンの「確かに子供のための英国史だが、子供なのは作者であって読者ではない」(*Charles Dickens*, 1906) という逆説的なコメントに代表されるように、酷評されるかのどちらかである場合がほとんどだ。しかし、フランス革命とナポレオン戦争をきっかけにヨーロッパ

規模で国家の歴史に対する関心が高まった19世紀に、ディケンズもまた歴史物語を執筆し、歴史記述のあり方について独自の見方を示したことは注目に値する。本発表では、このような批評史、執筆時の社会的、思想的背景を踏まえて、ディケンズが『英国史物語』に何を書き込もうとしたかについて考察した。その際の比較材料として、『バーナビー・ラッジ』や、ヒューム、キートリー、マコーリー、マーカム、コールコット各々の執筆した英国史を取り上げた。

探偵小説の源流に関する考察

——ポオとディケンズ——

The Origins of the Detective Story:

Poe and Dickens

廣野 由美子 (京都大学教授)

Yumiko HIRONO

(Professor of Kyoto University)

ミステリーは文学の普遍的な要素のひとつであるが、ことにディケンズの小説には、秘密・殺人・失踪・替え玉・スパイなど、ミステリー的要素が濃厚に含まれている。したがって、近代に誕生した「探偵小説」というジャンルについて考えるさい、ディケンズは切り離すことのできない存在である。歴史上、最初の探偵小説とされるのは、アメリカのエドガー・アラン・ポオの「モルグ街の殺人」だというのが定説になっているが、この作品が世に出るより数か月前にディケンズが週刊雑誌に連載し始めた『バーナビー・ラッジ』の謎解きに、ポオが特別の反応を示し、触発されたという事実を見逃すことはできない。また、『荒涼館』には、英国探偵小説の元祖とされるウィルキー・コリンズの『月長石』に先立ち、職業探偵バケット警部が登場して殺人事件を解明する。

発表ではまず、『荒涼館』のミステリー

構造を分析し、物語の一部を構成するサブプロットにすぎないとされる弁護士殺人事件が、実は、作品に含まれるいくつかの謎と連結していることを明らかにした。次に、容疑者・犯人の設定の仕方、推理・捜査方法、探偵像の造形などの観点から、『荒涼館』のテキストを、私立探偵デュバンが登場するポオの探偵小説と比較しつつ検討した。

探偵小説の源流を探る以上の試みにより、ディケンズのミステリーの特徴を明らかにし、さらに英国探偵小説の系譜上におけるその位置づけを確認した。



講演 Lecture

司会：松本 靖彦（東京理科大学） Introduction by Yasuhiko MATSUMOTO

The Soft Time of Hard Times

講演者：ジャン・ゴードン（京都女子大学教授）

Lectured by Jan B. GORDON (Professor of Kyoto Women's University)

グラッドグラインドの学校とスリアリーのサーカス。この両者が体现する価値観は対立していると同時に類似している、とゴードン氏は言う。この自己矛盾そのもののような読みを可能にしてくれるのが、氏によれば、どこにも属さない根なし草的人物でありながら、当座の目的のためなら誰にでも迎合することができる、「ソフト」なハートハウスの存在である。

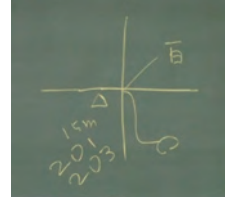
ゴードン氏の語り口は明快かつフレンドリーで、皆で楽しい授業を受けているようだった。その一方、氏の意表をつく着眼点とアクロバティックな論の展開には、一同舌を巻いた。

（松本 靖彦）



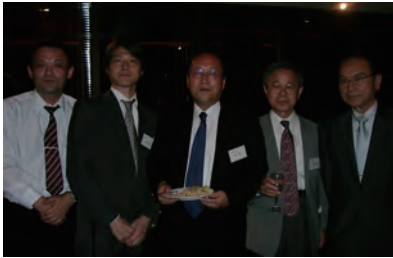
* この講演については 68-83 ページの特別寄稿論文をご覧ください。

『ディケンズ鑑賞大事典』出版記念パーティ



今年は懇親会にかえて、日本支部をあげての大事業である『ディケンズ鑑賞大事典』の完成・出版を祝い、出版記念パーティが催されました。こちらは玉井史絵氏がお世話をしてくださいました。総会終了後、同志社大学今出川キャンパスに移動し、寒梅館最上階のレストラン「セカンドハウス・ウィル」へ、出版をお引き受けいただいた南雲堂の原信雄氏もお忙しい中を駆けつけてくださり、ご祝辞を賜りました。40 数名が祝杯をあげ、美食を楽しみつつ歓談しました。





2008 年度春季大会

The Japan Branch Spring Conference 2008

at Edogawa University, *Nagareyama*

日時：平成 20 年 6 月 7 日（土）

会場：江戸川大学 A 棟（教育研究棟）

Digital photography by Mitsuharu Matsuoka and Yuji Miyamaru

2008 年度の春季大会は 6 月 7 日（土）、江戸川大学（千葉県流山市）にて開催されました。参加者は約 50 名、熱のこもった研究発表と映像を豊富に取り入れた講演が行われました。江戸川大学からは学生のほか職員の方までお手伝いをいただき、A 棟 8 階のフロア全部を貸し切りなど、全面的なご支援をいただきました。会場からの見晴らしは抜群で、関東平野の広大なパノラマを一望のもとにのぞめる素晴らしいものでした。開催校挨拶に立たれた学長の市村佑一先生は、東大鉄道研究会で小池滋先生の後輩にあたるとのことで、フェロウシップに大いに親近感を持たれたとのことでした。大会のオーガナイザーをしていただいた松村豊子先生はじめ、江戸川大学の皆様に心より深く感謝申し上げます。



研究発表 Paper

司会：武井 暁子（中京大学教授） Moderator: Akiko TAKEI

寺内孝氏の研究発表について

文学研究で、作家の私生活が作品にどの程度影響するかは、論じるのが難しく、意見の分かれるところであろう。今回の寺内氏の発表は、その永遠の難題ともいえる問題に真正面から立ち向かったものであった。『ディヴィッド・コパーフィールド』におけるディヴィッドとドーラの不和と破局は、後年のディケンズ自身の結婚生活の破綻の予兆であり、それが『二都物語』、『大いなる遺産』の根幹をなすテーマである自虐、悔悟と和解へと発展するとの論の展開は、書簡とテキストの綿密な分析に基づき、説得力があった。今後のさらなる研究の深化が望まれる、刺激的な発表であった。

（武井暁子）

ディケンズの3小説

—David Copperfield, A Tale of Two Cities, Great Expectations を読む—

Reading Dickens's Three Novels:

David Copperfield, A Tale of Two Cities, and Great Expectations

寺内 孝

Takashi TERAUCHI

『ディヴィッド・コパーフィールド』では、ディヴィッドのドーラへの配慮が著しく欠如していると指摘し、これが自伝的小説であるだけに、その欠如は、ディケンズのキャサリンへのそれに通じると指摘した。『二都物語』では、シドニー・カートンは The Frozen Deep のリチャード・ウォーダー（Richard Wardour）の発展で、彼には自虐性と悔恨性と回心性（イエスへの拝跪）が見られると指摘し、それがディケンズの心理と述べた。『大いなる遺産』で

は、ハヴィシヤム、マグウィッチ、ピップ、エステラの四人は共に敗北と後悔と悔い改めを経験するが、彼らの最終的な心理は二つの 'biblical phrases' である 'Then said Jesus, Father, forgive them; for they know not what they do.' (Luke, 23: 34) と 'God be merciful to me a sinner.' (Luke, 18: 13) で代表されると指摘し、この 'phrases'こそディケンズの心理と述べた。



講演 Lectures

司会：新野 緑（神戸市外国語大学教授） Introduction by: Midori NIINO

The Cricket on the Hearth in the Italian Opera House

講演者：デイヴィッド・チャンドラー（同志社大学准教授）

Lectured by David CHANDLER

(Associate Professor of Doshisha University)

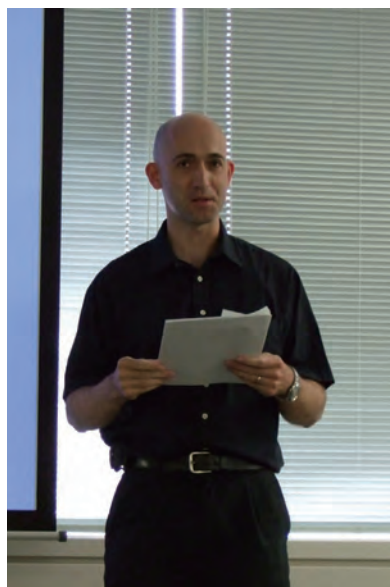


チャンドラー氏は、「炉端のこおろぎ」を脚色した二つのイタリア・オペラ（1873 年、1908 年）を、ディケンズの原作と比較しつつ詳細に分析。上演の貴重な映像も示しながら、ヴェルディ以降のイタリア・オペラの歴史を辿るとともに、作品解説への手掛かりにも満ちた、興味深い講演だった。

（新野 緑）

以下は、チャンドラー氏本人がお寄せ下さった講演の梗概になります。

Dickens has inspired around twenty operas: far less than Walter Scott, but far more than, say, Jane Austen or George Eliot. The complexity of his plots, and the sheer number of characters who do something significant in those plots, is perhaps the principal reason why there have not been more. When we consider the operas Dickens has inspired, the fact that immediately stands out is that it is the two Christmas books, *The Cricket on the Hearth* and *A Christmas Carol*, which have proved by far the most attractive for operatic adaptation. There have been at least five operatic versions of *The Cricket*, and at least seven of the *Carol* (the *Carol*



has also inspired other musical theatre works which can be described more fairly as musicals). But the two stories have appealed at very different times. All the *Cricket* operas were composed between 1873 and 1908, while the first *Carol* operas were not composed until the 1960s (though there had been a musical version in the 1950s).

The Cricket on the Hearth was the first of Dickens's works to be made into an opera: indeed it is remarkable that all the *Cricket* operas were composed before any other Dickens work was given operatic treatment. The reasons for its great appeal around 1900 seem to have been the simplicity of the plot, with its limited number of locations, and the fairly even distribution of roles (three older men, one younger man, three younger women). No other Dickens novel combined these advantages except the unpopular *Battle of Life*.

The first *Cricket* opera—indeed the first Dickens opera—was written and composed by Giuseppe Gallignani (1851–1923), and entitled (in a literal translation), *Il Grillo del Focolare*. It was performed at Genoa in 1873. Gallignani called *Il Grillo* an 'operetta,' or 'little opera' (apparently in defiance of French appropriations of the label), and skillfully reduced Dickens's story to a work of no more than an hour's duration, with just three singing parts—John, Dot, and Tackleton—and a silent role for Edward. Two locations are employed: the Peerybingles' house, and Tackleton's house. In my judgment, Gallignani's adaptation of *The Cricket* captures the spirit of Dickens's novel better than all the later operatic versions. He recognized that the story is really about John and Dot, and that the Tackleton-Edward-May plot is simply a structural device to give shape, and a mechanism to reveal the depth of love in the Peerybingle marriage. Unfortunately this first Dickens opera seems to have been unsuccessful, perhaps because it was so different from the Verdian type of 'grand opera' then in fashion with Italian audiences.

Gallignani's *Cricket* was followed by an English version, written by Francis C. Burnand, and intended to be set by Edward Solomon, but abandoned when the latter died (in 1895). This in turn was followed by Karl Goldmark's *Das Heimchen am Herd* (1896), the first really successful Dickens opera, widely performed in the German-speaking countries, and later produced in English in London and New York. Then came the first completed English version, with libretto by Julian Sturgis, and music by Alexander Mackenzie. This was published in 1901, but not performed until 1914; it was not a success.

The final *Cricket* opera was composed by Riccardo Zandonai (1883–1944), who on the strength of this work—again entitled *Il Grillo del Focolare*—was promoted for some time as Puccini's natural successor. With a libretto by Cesare Hanau, this was mostly composed in 1906, and first performed in 1908 (hence this year marks its centenary), enjoying considerable success both in Italy and abroad: it remains today the most successful Italian opera ever written on a Dickens story. It was an unusual choice of subject at a time when Italian opera was dominated by the *verismo* style, and stories of doomed and tragic love were all the rage. But in an interview given in 1908, Zandonai said he had been attracted to the story because 'of its great sentimental force, its great variety.' He also praised Dickens's characterization, and his skill in 'representing the simple life.'

Despite Zandonai's reference to the story's 'great sentimental force,' it is his opera's steady avoid-

ance of easy sentimentality that most impresses. It is very much a twentieth-century Dickens opera, and for this reason, perhaps, has continued to be produced from time to time, while all the other *Cricket* operas have been forgotten. The story is stripped of those elements of Dickensian jollity and fairy that had been a prime attraction for Goldmark and Mackenzie. A new tone is established immediately as Dot sings a sad song about children lost at sea. The economic adversity experienced by both the Plummers and Peerybingles is emphasized, and even Edward, when he turns up, talks of 'Six long years / Of cruel struggle, every day, every hour.' The picnic feast at the Plummers' is a nervy, edgy affair, with Tackleton making dark insinuations, and Dot determined to hint to May that she is mad to marry him. The comic element in Tackleton's character is suppressed, and there is no wondrous conversion at the end: his final words are: 'Christmas time is sad / For the defeated and lonely ones.' While Dickens had essentially suggested that domestic bliss is the normal condition of man, the opera makes the harsher, but no doubt truer, point that domestic bliss is hard to come by, and all too easy to lose.

(David Chandler)



司会：佐々木 徹（京都大学教授） Introduction by: Toru SASAKI

En-visioning Dickens: Early Silent and Sound Films

講演者：マイケル・プロンコ（明治学院大学准教授）

Lectured by Michael PRONKO (Associate Professor of Meiji Gakuin University)



マイケル・プロンコ氏は本務校では現代アメリカ文学を講じておられますが、近年はディケンズと映画について興味を持ち、ケント大学のマルカム・アンドルーズ教授の下でこの問題に関する博士論文をちょうど作成し終わったところのこと。今回の講演ではその研究の一端を披露していただきました。オリヴァー・トゥイストが「もっと下さい」と要求する場面をいくつかの映画を比較して考察されましたが、分かりやすく親しみやすい説明に氏の人柄がにじみ出ていたように思います。

（佐々木徹）

* この講演については 84-99 ページの特別寄稿論文をご覧ください。



懇 親 会



大会終了後、バスで柏駅前のザ・クレストホテル柏に移動し、懇親会が開かれました。三十名が参加、フェロウシップ精神がいかに発揮された歓談の熱気は、数十数名が参加した二次会のカラオケまで続きました。





Harthouse's *High*

Jan B. GORDON

Now, this gentleman had a younger brother of still better appearance than himself who had tried life as a Coronet of Dragoons and found it a *bore*, and had afterwards tried it in the train of an English minister abroad and found it a *bore*, and then strolled to Jerusalem and got *bored* there; and then had gone yachting about the world, and got *bored* everywhere.

(*HT*, II, ii, 158; italics added)

For James Harthouse, life among the “hard Fact fellows” (*HT* II, ii, 158), a euphuism for the kind of Bentham-inspired statistical analysis embraced alike by Gradgrind and Coketown manufacturers and bankers, is but one more “adventure” in an unsettled, “soft” life lived amidst the affluent, leisured homeless. Of course, there are the rich “strollers” and those from less affluent circumstances, the itinerant performers and barkers of Sleary’s Circus, of no fixed address. What distinguishes Harthouse from other itinerant characters in Dickens’ *Hard Times*, however, is that his wandering has a vaguely colonial trajectory: he has been to the “near East,” as a bureaucrat *in service*, and, as we shall discover, brings back part of the Orient that defines (simultaneously) his attitudes and practices. The fact that Harthouse, when first introduced to the reader, is defined by his *boredom*, a calculated form of resistance to everyday life, should not be lost on us. That this resistance is *narrated* as another kind of disappearance—for Harthouse vanishes after his exposure as Louisa Gradgrind’s seducer—should alert us to the relationship between an erased oriental influence and the whole question of Orientalism, as initially raised by the late Edward Said.

Said would have us believe that “Orientalism” is a set of calculated practices embedded in colonizing narratives that re-write the history of the orient in such a way as to privilege rationality, law, and a specifically western logic of subjectation:

My contention is that Orientalism is fundamentally a political doctrine *willed over* the Orient because the Orient was weaker than the West, which elided

the Orient's difference with its weakness [. . .]. As a cultural apparatus, Orientalism is aggression, activity, judgment, will-to-truth, and knowledge.¹

Somewhat later in his career, Said would argue that one of the supplementary consequences of imperialism is a radical hybridity of culture wherein colonial and colonized histories and geographies are so intertwined as to occlude any appeal to cultural, national, or social exclusivity. This strategic hybridity would make the Other, to borrow from a crucial passage in *Lord Jim*, "one of us," and hence *always-already* "an absorbed other," who only needed to be (presumably rationally) awakened to his originally composite status.²

And yet, despite Louisa Gradgrind's assertion that Harthouse is "a singular politician" (*HT* II, ii, 163), his singularity resides in the ease with which he agrees with any opinion on offer, thereby escaping the violent rejection that afflicts recalcitrant or slow-learning students at Gradgrind's Academy, singular labor union leaders who maintain threatened ideologies like Stephen Blackpool, or aging acrobats who miss their "tips," thereby necessitating replacement by younger bodies.

Harthouse's singularity consists, paradoxically, of a plural nature, the ability of the chameleon or parasite to disguise subversion by miming the values of a host so that his accommodating views seem indistinguishable from those of the dominant ideology. He is a man of *as if*, advancing the imaginative life, so threatened in *Hard Times*, albeit under cover. This duality is acknowledged in *Hard Times* by the narrator who observes Harthouse in terms of his uniqueness: "there never was before seen on earth such a wonderful *hybrid race* as was thus produced" (*HT* II, ii, 158; italics added). In a novel that celebrates those who have "become free from any alloy" (*HT* I, iv, 62) of sensibility in their single-minded constitution, Harthouse's calculated resistance to any singular ideology is made into a hybrid ideology narrated in terms of curious *transparency* that finds no place in the binary oppositions that Dickens and Said would seem to deploy. Harthouse has not been reduced to a cipher or statistic, as have workers and children in Coketown. Nor does he reduce the Other to statistical "mapping," as did—at least for Said who gives him a very rough time in *Orientalism*—the early Egyptologist, Edward William Lane whose *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* was published for the Society for the Diffusion of Useful Knowledge in 1830, arousing an interest in the Middle East.

Harthouse appears initially as a potential electoral canvasser, "mapping" electoral strategy for an M. P., entirely synchronous with the increased interest in statistical

analysis as both an instrument of policy and a tactical electoral strategy, necessary to breaking down an *aggregate* into its composites.³ Of course, he is also ambitious, setting his sites on a role as a future Parliamentary Secretary to Gradgrind, but with the need to disguise that ambition beneath a compliant, easy-going, even *drifting* manner, that seems calculated rather than the consequence of any colonial suppression of his will. He is among those whom Ross Chambers might identify as a loiterer, strategically *errant* so as to avoid being in error.⁴ If the colonizing narratives of the West would either erase the Orient or reduce it to some hybrid status so as to erase its *independent singularity*, then this curious figure at the heart of *Hard Times*, Harthouse, insofar as he is a returning British gentleman with experience in the Foreign Service, would seem to be the revenge of Said's Orientalism. He is a hybrid who appears to "take it out" on his own indigenous British values of sincerity. One must ask if this is an example of what the CIA terms "blowback:" the agents of subversion return to haunt their sponsors, much as the Taliban, agents in resisting the Soviet Union's occupation of Afghanistan, return as more than ghostly presences after 9/11. And to be sure, Harthouse is a ghostly presence in a novel where measurement and precision is privileged.

To be sure, *Hard Times* lends itself to the kind of *structural* readings that privilege the binary oppositions that have long dominated critical views of Dickens' achievement. Schools provide the spaces where students pass or fail, and industrial cities like Coketown do seem internally divided between the master/owners of industry and the slaves that they employ. In other words, *structural opposition*, at least initially, *appears* to be one of the products reproduced both *by* and *in* *Hard Times*. In a kind of homage to the penchant for organization and "hard facts," then it might be useful to look at one binary opposition that appears to generate meaning: the respective "hard" values of Coketown and the "softness" of Sleary's Circus, which at least at the outset, would seem to represent the diversion of spontaneous "play" for children subjected to extreme discipline:

SCHEDULE A: ANTAGONISTIC PRACTICES

Coketown Manufacturing	Sleary's Circus
1. urban	1. suburban
2. hard/dictatorial	2. soft/consensual
3. facts	3. fancy
4. productive work	4. play/entertainment
5. competitive use of time	5. wasting time/idle
6. fixed facilities	6. itinerant performers
7. repetitive acts	7. spontaneity
8. boundless energy	8. recurrent fatigue

9 importance of historical name/reputation 9 assumed (stage) names

At least superficially, the organization of the novel according to the values of its apparently antagonistic axes of sociality seems to yield critical rewards, insofar as it provides information that *defines* the attitudes of characters and their relationship to each other in an apparently polemical novel. Yet the reader of *Hard Times* should be particularly wary of any “system” that might reduce a complex set of values to easily, too easily I shall argue, defined, “hard” oppositions. For those *apparent* oppositions generate the very oppression that *Hard Times* would appear to critique. And my argument will imagine Harthouse as the “orientalized” agent (in some double sense) of these antagonisms, enabled by that “orientalization,” that subverts Said’s popular Orientalism.

These binary oppositions that seem to simultaneously engender and represent alternate values in the putative dialectics of *Hard Times* is matched by another, complimentary “set” that is not binary at all, but participates in the possibility of a shared identity between Coketown and Sleary’s Circus, an identity that would give the lie to the denigration of Sissy Jupe’s company by Gradgrind and Bounderby:

SCHEDULE B: SHARED PRACTICES

Coketown Manufacturing	Sleary’s Circus
1. vaulted ceilings (schoolroom and bank)	1. vaulted ceilings (tent)
2. energy measured in horse power	2. acrobatics assisted by horses
3. machine oil smell of Coketown	3. “Nine oils” as body lineament
4. “breaks” children who misidentify “horse”	4. breaks horses for child acrobats
5. industrial pollution obscures identity	5. cosmetics obscures identity
6. abandoned children (to education)	6. abandoned child (to education)
7. hidden past crime (Bounderby)	7. hides present crime (Tom)
8 homeless (multiple homes of the rich)	8. homeless (a portable tent only)
9. <i>ad hoc</i> family of economic interests	9. <i>ad hoc</i> family of performers
10 return of Bounderby’s disowned mother	10 return of orphaned Merrylegs

* * *

In other words, the closer we read, the more the values and dynamics of Gradgrind’s Academy and those of his financial cohort, Bounderby, and even the spaces in which they are conducted seem to *resemble* rather than oppose those of Sleary’s Circus. Both Coketown and its recreational counterpart consume a lot of oil, be it industrial machinery, or the bodies of aging performers like Sissy Jupe’s father with his consumption of Nine Oils (a brand name) to lubricate his aching joints. If the river flowing through Coketown is dyed a metallic hue as a consequence of industrial

pollution, so the performers in the circus exhibit artificially made-up and painted torsos that render them as grotesques, as equally alienated from an individuated “self,” as are Coketown laborers and young students. If the blast furnaces of Coketown manufacturers give the town the appearance of the “unnatural red and black like the painted face of a savage (*HT*, I, v, 65), so the performers beneath Sleary’s large tent are bedecked in the costumes of a similar fairyland, “made up with curls, wreath, wings, white bismuth, and carmine” (*HT*, I, vi, 72). What my two schedules suggest is that the two putatively antagonistic environments read structurally—the hard discipline of education and the so-called “play” of the carnivalesque—are really not as dissimilar as they originally appear. In Schedule B, the emergent similarities that are repressed in the oppositional structural/ideological paradigms of so much formative criticism dedicated to *Hard Times* are graphically displayed in such a way as to reveal a kind of opposition to the oppositions posited in Schedule A, the “model schedule” as it were of generations of critics of the novel as attached to ideology as are Gradgrind and Bounderby.⁵

Some profound questions should arise insofar as one “model” seems not only contradictory to the other, but somehow existing within its stated structural composition. The “deadly statistical clock” (*HT* I, xv, 133) which measures socially and educationally productive time may be a different representation of time than the “missed tips” (*HT* I, vi, 73), the split-second timing of the leaping or balancing acrobat, but the machinery of industry and body are wearing down in tandem, with age and repetition. This incipient fatigue and weariness from overwork that affects acrobats as well as Stephen Blackpool and bored students is of course a philosophical *value*, no where better illustrated than in the response of Louisa Gradgrind to her father’s suggestion that she marry the petitioning Bounderby: “what does it matter” (*HT* I, xv, 131)? Deprived of all fancy, hope, or personal will, Louisa accedes with a kind of calculated *indifference*, much as does the current, overly fashionable response from adolescents in western countries to imposing requests: “whatever.”

Surely, this is a kind of *metaphysical indifference* which, like *boredom* considered metaphysically as Heidegger in fact did, articulates either the impossibility of a choice or the inability to make one’s choices matter.⁶ Harthouse in his chronic boredom would seem, at least initially, to have no defined place in a novel whose characters seem to be driven by someone else’s *program*. His resistance to all that is programmatic is initially narrated in generic terms. The reader has no sooner encountered him than he is told that Harthouse belonged to a “wonderful hybrid race” (*HT* II, ii, 158), a description that opens an incredible range of possibilities in an environment that is over-saturated with

classifications, where even the

little Gradgrinds had cabinets in various departments of science too, they had a little *conchological* cabinet, and a little *metallurgical* cabinet, and a little *mineralogical* cabinet, and the specimens were all arranged and labeled.

(*HT* I, iii, 55; italics added)

In a novel in which Mrs. Gradgrind in her last words urges her children to “go and be something *logical* directly” (*HT* I, iv, 61; italics added), the logos is obviously highly privileged. One learns by being obedient to codes and classifications.

But Harthouse, engaged to perform statistic analysis and canvassing among the group of liberals who have fallen under the sway of utilitarianism, sees this not as a profession, but as one more role in a life dedicated to performance. Having wandered about the world in a variety of positions, each of which has eventually bored him, James Harthouse—given his travels as yachtsman, military *attaché*, occasional diplomat to the Middle East, and now a Parliamentary Secretary *in situ*—is in some sense ontologically *errant*. And it is precisely this homelessness that paradoxically immunizes him against easy rejection. He is a prototype of that British amateur, a creature of Empire, ready to brush up on the Blue Books for whatever is “going” at the time. And boredom being one of the postures that condescension assumes when it is threatened by insurrection or indifference, Harthouse has been well-served by itinerant experience, a kind of genuine “otherworldliness” that is one of his gifts to Coketown. Ostensibly dedicated to life “among the hard Fact fellows” (*HT* II, ii, 158), Harthouse pretends to share the statistical interests of the new M.P. for Coketown for whom he will serve as Parliamentary Secretary while all the time perverting his real role to that of a mere *factotum*. When invited to define (and hence to classify) his real ideological convictions, Harthouse is compliant with (Louisa’s) “whatever” is on offer: “I assure you that I am entirely and completely of your way of thinking [. . .] on conviction” (*HT* II, ii, 159). Although he has already found his work “all to be very worthless” (*HT* II, ii, 162), Harthouse nonetheless *feigns* ideological conviction, by becoming a provisional believer, a man of “as if:”

‘I am quite as much attached to it, *as if* I believed it. I am quite ready to go in for it, to the same extent *as if* I believed it. And what more could I possibly do, *if* I did believe it?’

(*HT* II, ii, 163)

To be sure, James Harthouse is precisely what Louisa Gradgrind ironically terms

him, “a singular politician” (*HT* II, ii, 163), but his singularity resides in the ease with which he agrees with any opinion on offer, thereby escaping the rejection that afflicts recalcitrant or slow-learning students, singular labor union members who disagree with both labor and management, or aging acrobats from Sleary’s Circus whose missed timing leads to a premature retirement. His singularity consists, then, precisely in his dual nature, the skill of the chameleon or parasite to disguise subversion by miming the values and activities of host so that his views can never be distinguished from those of the fashionable (because apparently dominant) ideology. Like clowns and acrobats in the circus, he is a man of *as if*, thereby advancing the imaginative life that otherwise would have no chance of survival in Coketown, dedicated as it is to obedience to a constitutive logic that is dependent upon *essences* that can be measured, weighed, and observed.

As a figure of ideological hybridity in a novel that celebrates those who have “become free from any alloy” (*HT* I, iv, 62), Harthouse offers resistance to the utilitarian method which is essentially rhetorical, canonical (insofar as it regards knowledge as dependent upon classification), and theoretical, at least as practiced by educational institutions and the leadership of the United Aggregate Tribunal, the regional labor union. In practice, at least in *Hard Times*, the utilitarians and “hard fact folk” are *disjunctive* insofar as they would banish all who do not comply or adhere. But what defines Gradgrind’s newly engaged future Parliamentary Secretary is a kind of social capital that must be “kept up” or maintained and cultivated by exercising the various correlations generated by the novel’s polarities (my Schedules A and B) as simultaneously opposed and complimentary. Like so many parasites with a derivative existence, he must concentrate upon *functionality* rather than *finality*. More conjunctive than competitive, Harthouse is figuratively everywhere (just as he is ideologically all over the place), perfecting the *adaptive* life.

His polymorphous identity clearly extends to Harthouse’s *libido* which appears equally hybrid. Though he will come near to seducing the unhappy Louisa Gradgrind, he is also attracted to her brother, Tom, and this attraction is narrated in potentially sexual terms: “he showed an unusual liking for him” (*HT* II, ii, 164). A precursor of the attorney Jaggers of *Great Expectations* with his more than casual interest in one of the “boys” who periodically gather for dinner at the guardian’s house (large parts of which are locked away along with his other secrets), Harthouse quickly embraces the “whelp’s” vulnerability to “groveling sensualities” (*HT* II, iii, 163). He introduces Tom Gradgrind to his own exotic tastes when they spend a curious night together in *Hard Times*:

What with a cooling drink *adapted* to the weather, but not so weak as cool; and with a *rarer tobacco* than was to be seen in these parts, Tom was soon in a highly free and easy state at the end of the sofa, and more than ever disposed to admire his new friend at the other end.

(*HT* II, iii, 165; italics added)

The couple establishes a curious “intimacy” (*HT* II, iii, 165), intimated, but not precisely elaborated in Dickens’ narrative. This includes reciprocal winks with Tom Gradgrind’s “shut-up eye,” as unmanageable under the influence of what is surely a narcotic tobacco offered him by Harthouse as is the perpetually roving and unfocussed eye of the verbally slurring and smearing Sleary. The ensuing “giddy drowsiness” (*HT* II, iii, 169) produces an opium-induced dream before the young “whelp” is awakened by a swift kick and sent home by his seducer. The text fades out so that the episode is indistinguishable from the induced dream, until Tom Gradgrind awakens with the words “very good tobacco. But it’s too mild” (*HT* II, iii, 169), presumably now an addict as he is to gambling. Harthouse has an uncanny ability to recognize the addictive personality. Their shared exotic oriental indulgence induces an uncharacteristic indifference in his guest, a careless disregard which Dickens describes as “lounging somewhere in the air” (*HT* II, iii, 169) that might be a metaphor for Harthouse’s career in fact. In other words, Tom behaves *as if* he were set free to passively respond to his host’s request for information—a host for whom *as if* constitutes an ethical value. And yet no critic to my knowledge has addressed the curiously addictive power that James Harthouse exerts over both sexes as well, obviously, as the father who initially engages him as a future Parliamentary Secretary.

Both the philosophy and the addictive substance are among the gifts that Harthouse has brought back from a tour of duty in Egypt. And given what we know of opium as an agent by which the British colonizers extracted concessions from China during the nineteenth century, Harthouse’s particular deployment of “blowback”—you seduce your own in the same way that you addicted an Other—is a marvelous instance of the incipient reflexivity of the colonizing imperative, a reflexivity that escapes Said’s Orientalism. He returns to the United Kingdom as a political operative, a semi-involuntary vocation, but in the process inverts the colonial impulse (order, utility, management, the classification of knowledge, an educational bureaucracy) with the aid of a stereotypical imported stimulant designed initially for export sales. Harthouse is the carrier of an oriental sensibility that is apparently just as seductive as was the

colonial impulse and his “hybrid” desires seem of a type with the kind of ontological hyphenation that Roland Barthes has addressed in a slightly different context in his collection, *Incidents*, wherein homosexuality and colonialism are effectively elided.⁷

To be sure, the culture had been prepared for this kind of cultural reflexivity by the fashionable interest in Egyptology, abetted by men like Richard Dodd whose oil portrait, *Sir Thomas Phillips Reclining in Eastern Costume* (1842–43), features an opium pipe held by a lounging British oligarch as part of the costume. Somewhat later, Christopher Dresser, the first full-fledged British designer to visit the Orient and fall under the sway of Japanese *yakimono*, designed a commercially successful terracotta flask for Wedgwood that clearly shows the influence of red Egyptian pottery that he had collected.⁸ As both Egypt and Palestine were under nominal Turkish control at the time, there is often a mid-nineteenth century conflation of the Ottoman with the interest in Egyptology that was to later attract the attention of George Eliot whose memorable the Rosetta Stone of *Middlemarch* served as a metaphor for that novel’s many attempts to re-petition Origins.

Imperialism and the alleged erasure of some allegedly “real” Middle East beneath a welter of obscuring statistics, colonial mapping, and the hyphenated “Anglo- (colony to be supplied)” that neutralize the Orient is at the heart of Said’s narrative of occidental hegemony, in such a way that literature is made complicit in colonialism. But there is another side: the return of the wandering native in a subversive role that opens gaps in texts that appear as “master” texts of Said’s Orientalism. The critique of the extreme privileging of utilitarian philosophy that accompanied the Industrial Revolution with its demands for educational, sexual, and productive “management” in terms of inputs and outputs has been dominant in the critical judgments of Dickens’ novel over the years. And yet these critiques are far less sophisticated and subtle than those deployed by Harthouse.

James Harthouse is crucial to the deconstruction of a number of the novel’s binary structural “sets,” but because he vanishes following his “outing” as a seducer with the same suddenness with which he initially arrived on the Coketown political scene, he appears as a kind of vanishing mediator. He disappears within Dickens’ text, much as does his manipulated partner, Tom Gradgrind, within the clouds of an opium-induced dream, so that presence and absence are elided:

He had another odd dream of being taken by a waiter through a mist, which, after giving him some trouble and difficulty, resolved itself into the main street in which he stood alone. He then walked home pretty easily, though not

yet free from an impression of the influence of his new friend—as if he were lounging in the air, in the same negligent attitude, regarding him with the same look.

(*HT II*, iii, 169)

For Tom, as for most readers one suspects, Harthouse lingers as a mere residual “impression” in a novel filled with penetrating industrial sounds and bizarre sights, the commanding voice of a schoolmaster hammering facts into the heads of recalcitrant learners, and the loudly repetitive pride of Bounderby. The would-be future Parliamentary Secretary is a figure of the mists and fog which, in Dickens’ work, often spawn those who loom larger than life even as they seem so passively pre-occupied.

The combination of “loading time” by affecting a disinterested boredom; lounging about in a slightly disheveled (but never unfashionable) wardrobe without any obvious purpose; and remaining impassive to the passage of time—“what will be, will be” (*HT II*, viii, 207)—suggests that the humble Harthouse works without ever really working, a kind of self-induced, wakefulness, not unlike that of the Orlick of *Great Expectations* who sleeps standing upright, yet throws himself at Biddy. In a novel dedicated to calculations, Harthouse “troubled himself with no calculations” (*HT II*, viii, 208) seemingly surviving by a remarkable *indifference*, “a tolerable *management* of the assumed honesty within dishonesty” (*HT II*, vii, 194; italics added), not unlike my Schedule B which seems to exist within Schedule A in my antagonistic/competing models of values in *Hard Times*. A bureaucrat *in situ*, always considering himself to be “on a *public kind of business*” (*HT III*, ii, 255; italics added), Harthouse belongs to a culture of *management*, that Walter Benjamin has characterized as the life of the “perpetual assistant,” with its ominous overtones implicit in the use to which Kafka was later to put the type.⁹ He is committed to a balanced self-maintenance in a novel of radical learning and quite radical performances, a curiously disruptive “there-ness.”

In some sense, Harthouse is an earlier version of the Inspector Bucket of *Bleak House* who combines the roles of surveillance with the ostensible duties of a civil servant, thus presumably ideologically neutral. Value is shifting from what can be accumulated (as assets or historical tradition), classified and worked, to the perceptive “reading” and timely response to information that has been repressed. Harthouse’s sexual and ideological ambiguity—“so devoted and so distracted” (*HT II*, xi, 235)—is repeated of course in Bucket’s uncanny ability as a ventriloquist. Bucket, it will be recalled, can mime both Hortense’s French accent and thus “do the police in different voices,” as Jo the Crossing Sweeper reminds his listeners.

Nicos Poulantzas has argued in a series of brilliant essays on the growth of the bureaucracy that dominant ideologies (represented by oligarchs and in the nineteenth-century, a burgeoning middle class of second and subsequent sons in government service) often adopt a class-neutral stance (politically) or a scientific veneer beneath which to carry out its work in the interests of projecting a falsely *disinterested objective* that is patently dishonest.¹⁰ The mimed objectivity is precisely what secures for the bureaucracy its crucial deniability, the deniability of the powerfully *functional*. The bureaucracy was already becoming a kind of invisible force by the mid-1840's in the wake of so many newly constituted Parliamentary Commissions as well as the needs of Empire. And the power of this invisibility is that it is contagious, inducing a similar invisibility or transparency in those whom the bureaucracy touches, as we realize from the disappearing proceeds of *Jarndyce and Jarndyce* in *Bleak House*. Convinced of "everything being hollow and worthless" (*HT* II, vii, 195), Harthouse confesses that "he is ready to sell myself at any time for any reasonable sum" (*HT* II, vii, 198). Scorning the world, his only joy is obtained in perfecting the renunciation of it.

This is to be sure a potentially subversive passivity, not the quietism that for Said, was the abject response of oriental natives to western colonialism and narrative *occupation*. Dickens uses a marvelous metaphor that encompasses the absence of any stabilizing ideology and the danger to those confined thereby when he compares Harthouse with "the drifting icebergs setting with any currents anywhere" (*HT* II, viii, 207). His proclivity to be "idly gay on *indifferent* subjects" (*HT* II, ix, 221; italics added), even when under considerable duress, implies a dedication to *indifference* which I would argue, is both sexual and intellectual. In one sense of course, Harthouse is the presence of the *transparent* literary critic who, once exposed, *moves on*, the ultimate vanishing mediator, with his "rare tobacco," a metaphoric agent of exposure enabling a consistent reading of character. The desire to be, at least for a while (before his own exposure), a "public man" is not so unusual when we consider the career of Harold Transome of George Eliot's *Felix Holt, the Radical*, who returns not from Egypt, but from a stint in Turkey where he had saved the life of an Armenian. Like Harthouse, Transome's experiences and personal relationships have been so diffuse as to obscure the possibility of any defining ideology. In *Hard Times*, with Harthouse, are we looking at the leisurely (critical?) reader of extant forms of sociality potentially emerging as the critical *public* intellectual *at leisure*, but exposed as an interested predator before becoming a genuine threat to the culture? He is "outed," as it were, from his dispassionate posture, exposed as being "in a more *ridiculous* position" (*HT*

III, iii, 256; italics added) even though, given the drifter that he is, such is part of his ontology as a consequence of an heretofore unacknowledged desire.

Both Transome and Harthouse whose return and subversion of their respective houses exposes the hidden secret of an unacknowledged historical relationship, share an educational exposure to the Orient, fashionable among ne'er-do-well sons of the landed at mid-century. And they return to Great Britain with a restless absence of commitment to any family order or historical propriety that they subvert by a sequence of enquires and belated discoveries under the cover of apparent, but only apparent, political ambition. Though their attitudes, absence of ideology, and personal habits have been "orientalized" as a consequence of exposure to the Orient, appearing to the British as a kind of negation of rational values, this negation would be entirely different from that which Edward Said's model of colonizing narratives of the Orient advances.

For this is a strategic, potentially hegemonic negation rather than the negation/repression of the Orient-as-other at the hands of British colonialism that in Said's model, projected its own fantasies upon the Middle East. This is the real subject of the 2008 exhibition at the Tate Britain, "The Lure of the East" which catalogues the sanitized Orient in such a way as to appear *always-already* British. Harthouse rather appears as very British, yet dwelling among the things that *are*, but can never be known, classified, measured, or timed. His aphorism is appropriately, perhaps, a Heidegger-like "what will be, will be" (*HT* II, viii, 207).

Although not specifically addressing the Middle East, any more than Said addresses the Far East even though purporting to address Orientalism,¹¹ François Jullien in his lovely book, *Vital Nourishment: Departing From Happiness*, an analysis of the thought of the fourth century B. C. E. Chinese sage, Zhuanghi (one of whose admirers was Oscar Wilde), advances the notion that Oriental classical philosophy emphasizes the maintenance of a *capacity* for life (even after life) rather than dividing the world into oppositional categories like transcendence/worldliness; good/evil; active/passive.¹² To hold onto an ideology for Zhuanghi is to be unable to let it go. And thus began the privileging in Oriental philosophy of a life dedicated not to acting or intervening, but rather to help or assist that which comes *naturally*, by exposing what is already there. One subsidizes harmony and balance in external and internal relationships, necessary to nourishing existence *in the present*. Hence for Jullien, there is an emphasis in Oriental intellectual and medical thought of balancing influences and inputs and the development of physical and spiritual *capacities* rather than upon analytical interventions. No ideology can ever reflect "life" in the sense of true life which is

represented as a constant flow in which one tries, maybe like the goldfish in a bowl in Chinese classical art or the reclining pasha with his opium pipe (filtered through water of course). One survives by a delicate bonding that is continually adjusting itself to demands of an always foreign medium in which one finds oneself. This is an existence that emphasizes *subtlety* over *analysis*. But it is an existence in which one identifies with his enemies, knowing that they need each other. Of course this also would be an appropriate metaphor for a parasitical relationship or for the literary critic and the text which have an equally mutually dependent relationship. Ideological criticism seldom recognizes this dependency.

Is it possible that in fact Harthouse is metaphorically the presence of the critic in Dickens' text who, when exposed by other critics like Sissy Jupe and Mrs. Sparsit, simply *moves on*, along with the "rare tobacco" that induced the exposure of the novel's secrets? Are we looking at the leisurely critical reader of sociality and ideology potentially emerging as a kind of public (insofar as he is a bureaucrat of sorts) intellectual, but exposed as a predator before he can become a threat to the culture? These admittedly rhetorical questions may be relevant insofar as Harthouse's unaligned indifference displaces all of the ideologies of *Hard Times*, answering Mrs Grandgrind's rhetorical questions when, before her death, she wonders aloud "if there is any Ology left, of any description that has not been worn to rags" (*HT* II, ix, 225).

Imaginable as a profound instance of alienation, Harthouse could perhaps be more usefully considered not only as the so-called "split" that defined mystified subjects as sites of misrecognition—what Althusser calls an imaginary relation to the real conditions of production—but also of a distancing from the self that makes possible criticism as a mode of recognition, the recognition of a misrecognition, as it were.¹³ The so-called "split" that from one perspective is a metaphor of his hybrid nature would come thereby to designate a curious relationship to any concept of *difference*, such that the two sides of the relationship (my Schedule "A" and Schedule "B") can neither be absolutely separate nor seamlessly joined. Harthouse's recognition of the objects (Tom and Louisa Gradgrind) as living "inauthentic lives," constitutes the critical subject (Harthouse) as other than the inauthentic Other (that his employ by Gradgrind might otherwise suggest). He instead becomes something like the other's Other. The subject is thereby *implicated* in the inauthenticity of the object, expressed in *Hard Times* as an interrupted claim: Harthouse's aborted love for Louisa Gradgrind, perhaps the one instance of authentic love (a love for which he risks all, after all!) in *Hard Times*. And even here, by risking all for the love of Louisa, he is identified with her brother Tom, a

compulsive gambler whom he recognizes as such on their night on the sofa with the “rare tobacco.”

As with contemporary advocates of digitalizing all library books, the Gradgrinds of the world would reduce all reproducible knowledge to the nineteenth-century equivalent of pixels. Every reproduction—childhood included—would become an aggregate, a “data-base” to be mined. Gradgrind would imagine the medium of communication as totally indifferent to the message: matter (the book or childhood) no longer matters. And Harthouse with his imported truth serum inducing an oriental “high,” is its curious embodiment, even its (surely paradoxical) *active* principle which abducts children, no less than indifferent schoolmasters, with an equally seductive affection. But we critics, similarly, have long regarded Harthouse’s passivity as indifferent to the novel’s meaning.

Harthouse’s curious ontological transparency, negation, accommodation—all are applicable—seems to partake of the absence of will of those “orientalized” victims rendered passive or cynical by colonizers of lands just as children, at least for Dickens, were rendered passive quietists by an educational system that would colonize young minds in *Hard Times*. But this detachment, not unlike that of the literary critic resistant to ideological criticism, and attempting to keep his distance, is often inextricable from devotion (his genuine devotion to Louisa Gradgrind), the devotion to a system that he recognizes even while misrecognizing himself in it.

Dickens began his last, incomplete novel, *The Mystery of Edwin Drood*, in a foggy opium den filled with Malay attendants, a bit of the colonized Far East blown back to British shores. The identity of the dreamer “high” on an oriental stimulant is obscured, and the reader never knows who is narrating the dream with certainty. Suspended, he may be the victim of a crime, the critic of his subjective/objective disappearance, a true vanishing mediator or one of two sides of an apparent, but only apparent, “split” of a “singular” personality who misreads himself as a plurality after an induced (and hence strategic) disappearance.

NOTES

All citations from *Hard Times* are from the Penguin edition, edited by David Craig (Harmondsworth: Penguin, 1986) with the volume, followed by the chapter, and then the page number in that order. Portions of this essay were initially delivered orally at a meeting of the Dickens Fellowship of Japan at Kyoto University in October of 2007. The author wishes to thank, especially Toru Sasaki, Yasuhiko Matsumoto, and Yuji Miyamaru for their comments and queries during what Dickens would have called the postprandial dedications of that lovely

assembly.

- ¹ Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1978), p. 204. Said's argument imagines orientalism as a "willed" doctrine and this willing is invariably reductive of its object.
- ² Of course Said's later notion of "hybridity" might be regarded as either the obedience of the colonized object (evidence of absorption by the invasive colonizer) or alternatively a mode of defensive identification so as to avoid further aggression. The later posture would more nearly resemble Freud's model of introjection, the calculated identification with an Other as a mode of strategic defense. Said can only read "hybridity" as abject compliance, a compulsory loss of identification. See Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993).
- ³ The notion of the *divisible aggregate* as a principle of organization of the masses that owes something to utilitarian philosophers was also necessitated by the enlarged electoral rolls mandated by the First Reform Bill. Mark Francis, *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life* (Ithaca: Cornell University Press, 2007) argues that the use of sociological "modeling" as an analytical tool owes much to the attempt to reconcile morality (as a measurable virtue) with the Bentham/Mill model of utilitarianism that regarded only empirical knowledge as trustworthy, because verifiable. Statistical analysis thus became part of the so-called "commonsense" school of (mostly) Scottish philosophers attempting to mollify the conditions of the poor in the absence of what Spencer was to call the "Unknowable." Statistical (mechanical) judgment came to displace Divine judgment, the result being a new discipline of *sociology*.
- ⁴ Ross Chambers, *Loiterature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), especially pp. 3–83.
- ⁵ Among those critics who see *Hard Times* in terms that privilege competing ideologies are F.R. Leavis, *The Great Tradition* (London: Chatto & Windus, 1948), Phillip Collins, *Dickens and Education* (London: Macmillan, 1963) and J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge: Harvard University Press, 1963). Even more recent critics of *Hard Times*, undoubtedly influenced by these readers who see the novel in terms of antagonistic values, tend to overlook Harthouse whose absence of ideology is in fact an ideology. The "vanishing mediator" vanishes from the novel's plot as easily as he vanishes from critical appreciation.
- ⁶ Martin Heidegger identifies three different kinds of boredom. The first (*Gelangweiltwerden von etwas*) is what we might term situational boredom like that which occurs when a flight is delayed and the departing passenger has too much time on his hands. As soon as the situation changes, the boredom would come to an end. The second type (*Sichlangweilen bei etwas*) involves being bored with something. This is the recognition that comes say, with the knowledge that I have wasted time spent at a party. Only the third type of boredom (*es ist einem langweilig*) in which the whole being becomes indifferent and bothersome in its lack of *being* enables radical transformation, because only then is the self brought to a naked encounter with itself. I recognize that this *indifference* is *me*, and that I am imprisoned by it. This third type of boredom reduces the world to such sameness that I attempt to realize myself in an act of liberation, such as, I would argue, Harthouse's assumption of risk in his pursuit of Louisa. See Martin Heidegger, *Fundamental Concepts of Metaphysics, World, Finitude, Solitude*, trans. William McNeill and Nicholas Walker

(Bloomington: Indiana University Press, 1995), pp. 136–49.

- ⁷ Roland Barthes, *Incidents*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1992) elaborates on a kind of homosexual “cruising narrative.” This genre arises from phenomena that propose a cluster of what might be termed *potentially fraught* relationships insofar as they are loaded with the possibility of sudden suspension or discovery. At the service of a dominant colonial power abroad, his sympathy with his situation is reproduced in binding another to his “service,” but as a form of love or affection rather than colonial domination. The colonizer comes to “love” the natives, recognizing this affection as potentially subversive, metaphorically assuming the risk of being “outed” as one who has “gone native.”
- ⁸ See Judy Rudoe, “Dresser and His Sources of Inspiration”, in *Christopher Dresser: A Design Revolution*, ed. by Michael Whiteway (London: Victoria & Albert Press, 2004), pp. 81–114.
- ⁹ Walter Benjamin, “Franz Kafka”, in *Selected Writings: II (1927–34)*, ed. by Michael Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Cambridge: Harvard University Press, 2005), p. 799.
- ¹⁰ Nicos Poulantzas, *Political Power and the Social Classes* (London: New Left Books, 1973), pp. 139–40. Poulantzas’ intriguing argument would imagine the state bureaucracy as being a curious *hybrid*, both of the people in terms of its origins, yet capable of a strategic distance from the people on those occasions when it must represent “the people” as an aggregate or *force* that is unanswerable to anyone save itself. Considered in this way, the legendary boredom of those who belong to the bureaucracy is part of an ontology; they are involved but must maintain deniability in order to function as (occasionally) a *betrayal* of their origins, no less than does Bunderby.
- ¹¹ For a useful summary of various critiques of Said’s work with commentary, see Daniel Martin Varisco, *Reading Orientalism: Said and the Unsaid* (Seattle and London: University of Washington Press, 2007). Varisco reminds readers that Said’s curious “Orientalism” applies exclusively to the Middle East; a large part of the Orient is omitted, an omission not unlike certain strategic omissions in Said’s own biography. Varisco correctly suggests that the conflicts set forth in *Orientalism* are “binarily escalated by indiscriminately opposing linguistic bundles.”
- ¹² See François Jullien, *Vital Nourishment: Departing From Happiness* (Brooklyn: Zone Books, 2007) Jullien’s books are especially useful in describing the transformation of certain characters in British fiction, like Conrad’s “Tuan Jim” or the Flory of Orwell’s *Burmese Days* who internalize notions of oriental “balance” and the need to “balance power” which invariably appear as subversive to their British colonial cohorts. Hence Harthouse’s posture, practices, and values seem very anticipatory of certain motifs in what is now termed “post-colonial literature.” A perfect metaphoric representation of this privileging of balance by extraordinary acts of physical contortion might be found in Mowgli of Kipling’s *Jungle Book*, the ambidextrous mongoose who escapes colonization by a combination of local knowledge and the ability to leap forward, backwards, up, or down—almost, like Tom after imbibing Harthouse’s *high*, floating in the air.
- ¹³ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, *Essays in Ideology* (London: Verso, 1984), pp. 1–61.

En-visioning Dickens: The Why and How of Early Silent and Sound Films

Michael PRONKO

Introduction

When early filmmakers began to search for stories, they turned first to the masters of the nineteenth century novel. Among those, Charles Dickens has become the single most adapted novelist during the last century of film adaptations. At first, short silent films took only the most famous scenes from his works, but gradually by the 1930s sound era, filmmakers began to search for ways to create more complete and thorough adaptations of his works, followed by the 1940s where directors such as David Lean adapted with ingenuity and individuality. The intensity of filmmakers' devotion to working out ways of adapting his novels reveals a great deal about the overlap between film and novel narrative. The intensity also reveals, as a sort of narrative X-ray, a great deal about the original novels, as well as in a broader way, the many reasons for even attempting an adaptation. An examination of the ever-changing ways of adapting Dickens, from the 1920s to the 30s through the 40s, reveals how the reasons for methods of adapting fluctuated and, in a sense, evolved. Adaptation has continued to be a basic principle of film production, with adaptations making up some two-thirds of all films, many of which are of Victorian novels.

The 1920s silent adaptations are notable for their reliance on Victorian theatrical conventions. The early silent films thus captured what the many stage adaptations of Dickens would have been like. The silent films preserve the past, but also exhibit their own approach adaptation. Their approaches shifted significantly with the advancing technology and technique of the 1930s. With the introduction of sound, new cameras, non-consecutive shooting of scripts and other innovations, a different conception of adaption developed. The motivations for adapting Dickens also continued to deeply influence the process of filmmaking and the 1930s showed that Dickens's stories were

relevant to a new contingent of filmgoers. By the mid-1930s, the relation of film adaptation to the original novel also evolved with new ways of condensing the novel events, scenes and dialogue with ever-greater facility within the then-dominant studio system. To do all this, the 1930s turned back to the novels for inspiration, rather than relying on the well-honed theatrical approaches of the 1920s. While modern standards of critical judgment may not rate those studio-made films as highly as the silent masterpieces or as the director-as-auteur films of the 1940s, the 1930s films hold special attraction for their immense popularity, a reception that echoed that of Dickens's novels themselves.

By the 1940s, film adaptations had shifted their approach, motivations and techniques once again, this time towards greater facility with directing and increased expressivity. The greater freedom that directors, in particular David Lean, exercised allowed them to create adaptations with their own distinct vision. The 1920s adapted with a post-Victorian dramatic view, the 1930s as Hollywood studio system entertainment, but Lean conceived of adaptation as expressing a unique directorial interpretation. The degree of and feeling for interpretation became a basic part of how Lean's films were directed and received. Ironically, perhaps, this interpretive style of adaptation became slightly submerged with the later BBC serialized adaptations. The sense of dramatic presentation of the 1920s and the popularizing condensed narrative of the 1930s thus turned into a more nuanced and critical set of commentaries and interpretations. The director's views became central to how the late 1940s films were conceived and created. These new changes in filming were further shaped by the social, economic and psychological factors emerging in the post-war zeitgeist. Lean's adaptations no longer sought to dramatize the central conflicts, as in the 1920s, or present a mimetic reproduction of the key novel events, as in the 1930s, but to create films that utilized the novel as the basis for critical reflection and political statement.

These hundreds of film adaptations of Dickens works over the last century can be seen as a series of ever-evolving interpretations of his novels. At the same time, the films offer reflections of the conception of filmmaking at different historical junctures as well as a sense of the notion of the narrative altogether. Adaptations reveal the conceptions of larger themes, dramatic conflicts and narrative complexities that overlap between two ostensibly different narrative forms—film and novel. Considering the adaptations together through a contrasting approach can reveal tremendous insights into how Dickens was understood at different times, how he was valued and what ongoing relevance his stories, characters, scenes and images continued to have. The debt that

film owes to the nineteenth century novel is important to note here. Despite the often-cited divergence of word and image, both novels and films work with a combination of words and images. The interplay between these two narrative forms can be understood better by examining adaptations of important novels. Examining films from different cinematic eras will also show that at one extreme, film narrative may be considered parasitical upon novel narrative, yet at the other extreme, film narrative may be considered an entirely autonomous creation. A more productive view, however, will find a balanced middle between these extremes, where the interaction between film and novel can be seen to be an intriguingly creative and deeply collaborative exchange.

Oliver Twist is one of Dickens's most widely read works and one of the most often adapted. *Oliver Twist* is also an important novel because, as J. Hillis Miller argues, the novel "presents in a pure and vivid form most of the characteristic scenes, figures and motifs of Dickens's later novels" (Miller 31). Miller emphasizes the importance of the novel by arguing that Dickens's career as a novelist is, "an exploration or a gradual bringing to the surface of the implications and inner complexities of *Oliver Twist*" (Miller 31). Whether one agrees that *Oliver Twist* stands as a kind of ur-text or that all of Dickens's novels form an "organic whole, a single great work" as Miller further elaborates, the potential is immense for film to re-view, in all the metaphoric senses of that word, Dickens's works and help excavate new views.

It is no surprise, then, that *Oliver Twist* has been adapted so often. Dickens considered a play of *Oliver Twist* even before the novel was entirely finished (Schlicke 438). As Joss Marsh points out, "Only *Dracula* and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* beat out *Oliver Twist* and *A Christmas Carol* (of which there are 30-plus versions each) for the status of most-filmed single fiction in history" (Marsh 204). This paper will examine the why and how of three film adaptations of Charles Dickens's *Oliver Twist* (hereafter the novel will be referred to by its entire name) by examining three different film versions: the first directed by Frank Lloyd in 1922 (hereafter referred to as "Lloyd's *OT*"); the second directed by William J. Cohen in 1933 (hereafter referred to as "Cohen's *OT*"); and the third, directed by David Lean in 1948 (hereafter referred to as "Lean's *OT*"). These three films show how the motivations and purposes for adapting a novel, the technology and techniques for making a film, and the meaningful critique the films made about issues have evolved over the decades. Looking at these three films together as a series of sorts can also tease out the complex and meaningful ways in which Dickens continues to be, to borrow Paul Davis' term, a vibrant "culture-text" (Davis 3).

Three Visions One Scene

By the time film began to regularly adapt Dickens, the most famous of his scenes had already become known to a general public as distinct, separate scenes. Not only had characters such as Scrooge taken on a life of their own, as Paul Davis has demonstrated, but specific scenes and situations had as well. Dickens helped this process along with his public readings, where he selected his own favorite scenes to be read in his own voice. For Dickens himself, the scene of Nancy's death was his own favorite public reading, a scene so demanding it is often blamed for the fatigue that hastened his death (Ackroyd 1030). The scene of Oliver asking for more was certainly one of the most famous scenes from the entire of Dickens's works and it is as apt a focus for comparison across cinematic periods as any.

What the scene of Oliver asking for more reveals is the central importance of scenes as narrative units that adapt from novel to film. The importance of adapting within a paradigm of scenes, though, shifts from the 20s through the 40s, as does the way those scenes are used to construct meaning in the story. This particular scene reveals a great deal about the importance of the scene to Dickens's works and how they served as a nodal point of adaptation to film, just as they had served in theatrical adaptations and Dickens's own public readings. Closely connected to the issue of scenes as a point of transfer is the tension between the filmic and the cinematic. The filmic refers here to the visual aspects of a work, whether novel or film, and cinematic refers to the interconnection of those filmic elements into a complete narrative.

One of the key differences between film and novel narratives, then, would seem to be the construction and meaning of scenes. However, even attempting to accurately define "scene" can quickly get entangled in structuralist minutiae, but here "scene" can be taken to mean a complete and basic unit of a narrative that creates meaning within the story's larger framework. Typically, "scene" involves a continuous set of interconnected actions in a single time and place. However, when thinking of a novel, a play or a film, the very concept of scene can become quickly confusing, as it is materially and conceptually different in each type of story. However, the scene is one of the most complex and masterful units that Dickens employed, one that was both highly visual and extremely dramatic. Because of the scenic construction of Dickens's narratives, the novels were adaptable to many different forms.

Lloyd's *OT* in 1922 constructed its scenes almost entirely on dramatic principles, in keeping with the concept of silent film as essentially a form of theater with the camera

in one place focusing on the action of characters moving in front of the camera. Silent cinema drew on the conventions of the theater, as Kristin Thompson notes,

[T]he primitive cinema largely assumed that the spectator was equivalent to an audience member in a theater. *Mise-en-scene* often imitated theatrical settings, and actors behaved as if they were on an actual stage. The framing and staging of scenes in constructed sets placed the spectator at a distance from the space of the action, looking into it. Devices like crosscutting, montage sequences and dissolves for eliding or compressing time were not in general use. (Thomson 138)

With the absence of more complex narrative devices that were developed in the later Hollywood classical period, silent films had to rely on the impact of specific scenes. This seems to suggest that silent film was very nearly an illustration of the novel, though a moving illustration.

To conceive of silent film as “simply” illustration seems to be a rather condescending view, however, illustrations are richly complex evocations of mood, place, character, action and conflict that Dickens considered very important, as did Victorian novelists in general. Indeed, it was with *Oliver Twist* that illustrations become an important consideration for Dickens and his publishers. Dickens told his publisher that his ideas for illustrating *Oliver* “will bring Cruickshank out” (qtd. in Schlicke 439).

The resulting illustration was the incomparable “*Oliver Asking for More*” (18 January 1837). The plates of Sikes on the rooftop (‘*The Last Chance*’) and of ‘*Fagin in the Condemned Cell*’ are among the most admired of all Cruickshank’s works. (qtd. in Schlicke 439)

Dickens’s consideration of the scenes at the time of their imagining, publishing, and dramatizing as well as later performing in public readings reveal how very important the scenic structure was. In short, those particular scenes already had an iconic status of their own that silent film sought to employ. It is perhaps too easy to try to compare the staging of the film scenes with Cruickshank’s originals, since the films drew simultaneously on theatre for ways of staging these famous scenes. Lloyd’s *OT* could be said to be a film told as a series of illustrated scenes, each with its own dramatic impact.

If Lloyd’s *OT* was based on scenic illustrations and dramatic principles, then Cohen’s *OT* sought to integrate the scenes with all the smoothness of classical Hollywood style. Four scenes alone—Nancy’s death, asking for more, Sikes’ death, and Fagin in jail—form a fairly substantial melodrama in and of themselves, and indeed,

these were scenes that Dickens returned to himself for his public readings again and again. With the addition of several more scenes, Oliver's birth, the road, London at first, learning to pickpocket, Brownlow's home, and Nancy confessing at the river, the melodramatic story could be said to be nearly complete. One might think of Cohen's *OT* as a narrative X-ray of the novel, revealing the narrative structures connecting the most essential scenes.

Oliver in the 1930s

Cohen's *OT* integrated these famous scenes much more fully and completely than the silent film, with a sense of narrative flow and interconnection that depended less on theatrical conceptions than on epic ones. The film also drew on the great social sympathy of the Depression, with Oliver taking on the visual metaphoric power of the orphan waif, a common figure both in fiction and reality of the time. Cohen's *OT* still draws on the dramatic scenic patterns of stage adaptations, but adds a great deal in terms of how those scenes interrelate and function as one continuous narrative. The film narrative unifies itself both in terms of connecting scenes and by referencing social issues of the 1930s. In so doing, Cohen's *OT* begins to disengage from the melodramatic mode but without losing the obvious emotional impact of scenes evoking audience reactions while criticizing social conditions in Depression-era America. Ben Singer details five key constitutive factors that define melodrama as a "cluster concept" that encompasses factors more or less present in differing situations. Those features are: pathos, overwrought emotion, moral polarization, non-classical narrative structure, and sensationalism (Singer 44). Those terms at present serve as definitive hallmarks of non-realist narrative; however, melodrama in 19th century narrative often served as a conceit whose purpose was to turn attention towards real life, and the 1930s adaptations accentuated this element. Melodramatic realism, then, might be a better description that more completely captures what Dickens bequeathed to film.

In contrast to Lloyd's *OT*, Cohen's *OT* is constructed from a succession of scenes that clearly attempts to cover much more of the entire sweep of Dickens's novel. To evaluate the reduction of the number and length of scenes should not be the central issue here. What the Cohen's *OT* left out, in particular Oliver's work at the Sowerberry funeral home, amounts to a set of cinematic values. The funeral home would have been considered too gloomy, or even bad luck, by many moviegoers, many of who had only recently taken up the habit of movie going. The tone of dark comedy, too, had not yet

been firmly established in film, so that neither presenting the Sowerberry episode as a serious (grave?) melodrama nor as light comedy would have been appropriate. The ability of film to express irony was not yet as advanced as in novels, certainly as in Dickens's novels.

What does stand out is that even with those scenes cut, the narrative flow of Cohen's *OT* proceeds at a relatively quick pace compared to the lingering, again melodramatic, style of the 1920s. What links the scenes together, though, is the character of Oliver presented again and again, nearly always in the same left-hand side position. Positioned to the left, with a clear view of his face, Oliver's position, like those in painting from the 19th century, offers a vantage point where the character is in, but not of, the main actions taking place. He is participating, but also observing the action. This again reinforces the feeling of the characters as not fully realized, a feeling that Lean manages to improve on. In Cohen's *OT*, Oliver connects the scenes as visual image and melodramatic focus, but does not cause events to happen. This position is a partial substitute for the narrator's point of view. Oliver's reactions move him later into the center, but remain closely tied to what the other characters do.

Oliver's position within the frame of each scene also establishes a moral position, signaling, most often, condemnation and distance. This moral tone or narratorial commentary is what is most often considered as lost in adaptations of Dickens's works. While critics may find this a poor substitute for a fuller narrator's voice, these early film techniques do help to keep the moral tone without making it overtly pedagogical. The links between actions in consecutive scenes is also greatly increased, in this constant positioning of the figure of Oliver in every scene. The viewer sees the action from Oliver's point of view, with an action in the last scene connecting to a new action in the next through his eyes subjectively and objectively through his visual presence. This is not as complex a point of view or cinematic tone as Lean creates, of course, but it is a point of view nonetheless. Cohen's connected scenes bring out the interior of Dickens's story line, but ultimately cannot achieve a level of complexity to do as much as later adaptations do. The basic scenes of the story are replicated and connected by Cohen but become separated from the detailed description, ironic commentary and lingering details that make up Dickens's best prose.

Lean-ing into the Novel

Lean's *OT*, of course, moves the filming of Dickens to another level altogether, in

part by de-emphasizing scene as the basic building block of the film narrative. Neither does Lean rely on the visual presence of Oliver to connect his narrative. Lean works with a more fluid sense of narrative, in which each event and image reflects not only the psychology of Oliver and the social situations in which he finds himself, and in which, differently from the earlier versions, he takes action. If the 1920s narrative seems cellular in its construction, with each scene given its own separate construction, and the 1930s narrative is linear, placing the scenes within a flow of narrative that links them into a meaningful unity, then Lean establishes another dimension to the adaptation, one in which the internal narrative of Oliver is at times expressed and in which the scenes are filmed with a heightened sense of point of view, Oliver's, of course, but the viewer's as well. Interestingly, Lean uses many more shots than any of the earlier directors, yet creates a much more flowing sense of camerawork.

The crucial scene of Oliver asking for more in Lean becomes a frighteningly subjective one in which the camera searches for his interiority even while positioning the camera to offer Oliver's point of view. Scene as a unit becomes less important for Lean as issues of character, motivation, and acting take precedence. Lean, too, manages to create repeated visual motifs whose striking character help to link different scenes more than the comparatively simpler narrative links of the 20s and 30s. In short, Lean adds several dimensions to his film that establish more depth, and one might say, a more novelistic approach. That sense of a novelistic film, though, can also be considered from the point of view of the cinematic novel, which, it can be argued, fits Dickens's works in very provocative ways. Rather than get lost in creating new terms, though, these three film adaptations can be seen from a visual as well as scenic point of view, so it is important to examine the distinction between filmic and cinematic to further tease out the differences in these adaptations more fully.

Filmic and Cinematic

These films from three different eras differ most importantly in the ways that they latch onto different facets of Dickens's narrative and exploit it as a central visual texture of their films. Dickens's novels are extremely visual in terms of metaphors, connections, and the poignant tableau that start many of the scenes and are captured in the illustrations. The trick in making a film adaptation is to use those visual elements not simply as a way of transferring novelistic word to cinematic and filmic image, but as a complex consideration of larger, more abstract levels of storytelling. That is,

Dickens tells his stories in profoundly visual ways that were readily adaptable to film and that affected all aspects of the film production. This visual aspect of Dickens's works operated in two distinct modes when adapted to film. Garrett Stewart argues for a distinction between two sides of Dickens's stories—the filmic and the cinematic:

Filmic Dickens locates the rapid layered succession of his verbal as well as imagistic effects, whereas cinematic Dickens concerns larger, more readily staged (and filmed) blocks of description and plotting. (Stewart 123).

The filmic relates deeply to images that bring out particular meanings in specific scenes, while the cinematic connects to the visual aspects of narrative, montage, and *mise-en-scène* that serve to unify the film by helping to interconnect the scenes. The cinematic would, in particular, help bring the filmic aspects of different scenes into a coherent whole.

To consider this distinction a bit more specifically, the filmic, for example, would be the kinds of images such as the empty bowl that Oliver holds up asking for more. That specific visual image gives poignancy and a visual focus for the scene that can be called filmic. The cinematic, though, is the continuity of the larger visual elements of the scenes, the tables, for example, which are repeated differently in both Fagin's lair and Mr. Brownlow's sitting room, or the arms of Oliver, which become a focus during the pickpocket scenes and are contrasted with Mr. Bumble's oversized, well-fed arms. The cinematic can be considered similar to a visual motif though it serves deeper and more cohering narrative purposes. The filmic is the aspect of the visual that creates metaphoric meanings in particular scenes, while the cinematic is very nearly a metonymic web of interrelated meanings. What Dickens's novels offered to filmmakers of different eras was a great deal of both filmic and cinematic material, however, the filmmakers took up one or another of these elements at different times and in different ways.

Through the silent era to the end of the 1920s, Dickens had been adapted to silent film mainly in terms of the filmic. Early silent shorts were created based on particular filmic images, Marley's ghost, *Nickleby* thrashing Squeers, or Nell's face. These short one-reel films were created from the novel's words that held particular visual richness. When viewing silent film adaptations of Dickens's works, one gets the sense at times of a peculiarly silent current of images that runs through all of the novels that must have greatly impressed readers at the time, and, it should be noted, listeners at the times, since Victorian novels were often read out loud to groups of listeners. The longer

silent films based in large part on stage productions also relied on the filmic elements taken from the novel descriptions and distinctly visual images. The early silent short films aimed at turning the ghost of Marley into a frighteningly “real” visual rendering, while the longer silent films extended the number of scenes without significantly changing this filmic approach. The transformation of word-based visual images into filmic images on screen was not necessarily a simple or easy process, especially considering the technical limitations of film equipment and the level of costume, stage and prop production at the time. The important point here for Dickens’s scholars is how incredibly complex the original novels’ visual images were and how they adapt to film in many different ways.

Lloyd’s *OT* takes an almost leisurely pace in its individual scenes, without trying to cover too much of the novel’s events. That leisurely pace focuses on specific visual metaphors, the road, Fagin’s lair, the first sight of London, and so on. That is, the story is told through these visual images as if a series of one-reel shorts was assembled together. The connections between one scene and the next are not smoothly integrated so much as simply set side by side. Most of these silent films, and surely Lloyd’s *OT* as well, were typically shot in order of the script, often working from rough sketches with less involved planning than later films started to use. Once a scene was finished, one proceeded to the next. That in-order shooting affected the focus of each scene, with lingering shots of Oliver’s face holding up the bowl, for example, that did the work of what would become multiple shots in the work of Lean, for example. That is not to evaluate the film as unsuccessful, but simply to identify the strategy for working with visual images that silent film employs. The construction of scenes was more time-consuming, too, so that each scene became almost a mini-film in itself, with a distinct visual climax in one particular image almost demanded for each scene. The influence of stage productions is also evident in Lloyd’s *OT* as one gets the sense almost of the end of an act after each visual image is presented, rather than a fluent movement towards the next scene as the 1930s films developed. Lloyd’s *OT*, then, drew on the filmic layer of Dickens’s novel most completely.

1930s Cinematic Adaptations

This changed with the introduction of sound and other technical advances in the 1930s, however. Audiences in the 1930s, too, had become more sophisticated in their film ‘reading’ and understandably wanted a different experience than just the

“magical” filmic manipulation of images: They wanted a complete and engaging story. In the 1930s, films were the main attraction, rather than one entertainment among other performances as they often were in 1920s entertainment halls. Movie theaters specializing in movies and movies only became the norm by the early 1930s and moviegoers went there to see films rather than be entertained by new technology. That reception by the audiences created a demand for longer and more tightly connected stories. The 1930s addition of sound also transformed adaptation by including dialogue. However, as the focus of this paper is en-visioning, the important point about sound is that it allowed a very different sort of visual expression to emerge. Medium-shots were the norm in the 1920s, another factor that encouraged the use of strong filmic images, while the 1930s started to use a greater variety of shots, close-ups for important spoken dialogue followed by shot-reverse shot techniques. Camera lenses, too, encouraged variety. Even when medium shots were used, the backgrounds became more complex so that a much larger degree of visual impact could be established, as opposed to the focus on a single visual image on which the 1920s films relied heavily. These innovations led directly to a more cinematic approach.

The mid-1930s conception of film sought to tell a complete cinematic story. ‘Cinematic,’ here again refers to Stewart’s distinction of a larger set of connected filmic images as the main mode of narrative composition. To achieve that cinematic storytelling meant moving beyond singular filmic images or dramatic forms contained within the theatrical stage-based type of scene towards the creation of a more complex blend of elements. Cohen’s *OT* sought to create a cinematic narrative that drew less on particular images as a string of illustrations, and instead turned towards a concept of drawing on Dickens’s cinematic side. That may seem odd to suggest vaguely that Dickens was writing his own screenplay, but the cinematic here relates to issues such as description, setting, plot conflict, repeated visual motifs, editing, and narrative energy. All of these are part of Dickens’s legacy to film narrative. Dickens’s novels, it is important to emphasize, presented these narrative elements in highly visual fashion, making that influence even more relevant. That is, because of Dickens’s narrative complexity and preponderant visual nature, *Oliver Twist* could be adapted to the 1930s style of cinematic narrative just as ‘easily’ as to the 1920s style of filmic narrative.

These 1930s components were not entirely new, but their combination in ever more complex and integrated ways was. Illustrations and stage drama scripts did not provide enough clues for the ever-increasing number of specialists working on the 1930s films. Assistant directors, set designers, acting coaches, and wardrobe specialists, among

many others, needed many more clues, and for that, only the novel itself held sufficient detail, direction and narrative energy to fully inform the emerging cinematic approach. Cohen's *OT* then looked back to the novel for direction in ways of constructing a succession of interrelated visual images. The novel offered these abundantly, of course. With Cohen's *OT*, then, it becomes easier to see how Dickens's novels offered adaptability in the way they rested on a series of linked images that are not simply received, but must be thought through, processed and connected. Lloyd's *OT* aimed more at illustrating already known scenes in the sense of 'making the characters come alive' and did not have as much pressure to create any greater interactivity between film and viewer. However, Cohen's *OT* began to realize a fuller sense of the entire story, within the limitations of the studio system, that answered to the film-going public. The focus became more on integration, connection, repetition and variety than the 1920s.

Cohen's *OT* starts to pay attention to costume, interior sets and more exact details of how the past actually looked, which added another element to the process of adaptation. The attempt to create an accurate historical setting stands as a sharp contrast with the 1920s films. Lean, of course, took the next step with a sense of historical accuracy that was an even larger step towards the extremely mimetic concerns of later adaptations such as the BBC TV productions. The sense of period detail makes Cohen's *OT* a new kind of film conceptualization from the 1920s and moved adaptations towards the kind of period detail that became almost a central feature of many later adaptations, reaching a sort of visual zenith with, for example, Merchant Ivory films. Mike Poole summarizes the 1930s films this way:

A certain *style* of adaptation is, then, emerging: strongly theatrical, lingeringly melodramatic and much concerned with period detail. But it is important not to lose sight of the fact that all these films also radically *re-write* Dickens in their own terms. (Poole 153)

The sense of "rewriting" Dickens shows much about not only the times in which the films were made, but about Dickens himself. The viewers of the films were also likely to be readers of the novels, and yet, the 1930s films began to introduce their own understanding of the novels, rather than represent it in precise terms. The studio system of the 1930s, though, greatly prohibited the extent to which the films could interpret the novel freely. The sense of mining Dickens for different narrative features at each stage of film's "evolution" shows the degree to which Dickens's scenic conception is strong enough and flexible enough to work across many kinds of film.

Cohen's *OT* develops a cinematic approach to the novel especially with its repeated scenes. London in particular is given much more careful treatment, in contrast to Lloyd's *OT* that feels as if it was almost entirely filmed indoors. F.S. Schwarzbach notes in his study of the city in Dickens's works: "This dark London is most intensely imaged in *Oliver Twist* [. . .] in every way the opposite of that city of hope and opportunity" (Schwarzbach 45). The film, though careful with its interior settings, starts to give a sense of London's scale, feel or importance, though not as much as Lean by any means, and indeed the substantiating shots of London are almost all painted backgrounds. However, at least these shots are there. Fagin's lair becomes an important setting that is returned to again and again, while other interiors also create the right atmosphere for criminal machinations. One scene when Oliver is on the way to London is clearly filmed along a country road, but one that could be anywhere. His somersaulting in the puddles, grime and barren road, only to receive nothing from the passengers of a passing carriage, captures well the sense of grim urban reality that Dickens described. However, the story's not yet fully realized setting keeps the drama grounded in characters that serve as visual images that bring the cinematic narrative together.

Lean-ing further into the Novel

However, Lean's later adaptation much more completely moved towards establishing a balance of the filmic and cinematic. This sense of visual realism brings out an important point that further links to Lean's *OT*. The 1920s films drew on the filmic elements of the novel in order to establish a sense of dramatic and metaphoric realism. The filmmakers honed in on the visual images set within dramatic situations that best told the highlights of the novel's story. The 1930s, however, aimed for the cinematic expression of a type of narrative realism that managed to capture much more of the total story, even while moving more fully towards the studio system's emphasis on entertainment. Lean, however, brings these two together into what can be considered a type of psychological realism that emphasizes character, the relation to surroundings, and the visual as a way into the mind of the character and into the nature of social conflicts. Lean blended the filmic and cinematic elements into a critical and individualized statement.

In the case of Oliver in Lean's film, most masterfully accomplished in the scene of asking for more, Lean cannot easily ascribe an evolving adult sensibility or motivation to Oliver, yet his creation of this scene establishes a much more conscious presentation

of internal character reactions and external social conflicts. Lean gives his interpretation of how Oliver must have felt as he walks towards the front to ask for more but also his criticism of the workhouse system. As J. Hillis Miller argues about the novel, “Oliver need not *do* anything to ensure his own ultimate salvation. He need only endure this suffering passively” (Miller 41). However, Lean’s use of a quickly shifting set of shots that look at Oliver, the other children, the adults and then sweep the entire room, give him a sense of passivity that has a point of view and a consciousness. In the novel, as Miller points out, the author’s consciousness is laid on top of the consciousness of Oliver (Miller 37). However, in Lean’s film, Oliver’s consciousness is laid on top of the visual images that he confronts. The sense of Oliver’s consciousness that derives from the narrator’s voice in the novel is removed from the film, of course. However, Lean connects the character’s consciousness with the actor’s bodily presence, rather than attaching it to any other narratorial presence. Lean then goes on to complicate things further by using the visual images to construct a sort of interiority for the character of Oliver in his visual reactions to his situation.

To contrast the three films more fully, then, it is important to distinguish how each of the films considers the visual and what it draws on from the novel. In Lloyd’s *OT*, the asking for more scene focuses on Oliver as a visual metaphor. In Cohen’s *OT*, the scene becomes an important step in the plot that connects to later narrative developments and other scenes. However, in Lean’s *OT*, this scene uses visual images from multiple perspectives to construct a sort of reacting consciousness in the character of Oliver. This perspective serves less as a visual metaphor or plot element than as a narratorial device that connects the film viewer more fully back to the novel and allows for the many criticisms, direct and indirect that he makes. Without this central scene being filmed in just this way, the themes of social injustice, longing for a historical past, and continued unfairness would have had much less sting. Lean has been universally and justly praised for his film, but it is in the establishment of a blend of filmic and cinematic elements into a new style of adapting that deserves the greatest praise, as well as calls for much greater investigation and consideration.

Conclusion

It should be noted, though, that Lean had many adaptations to draw on when making his own. Each of these ways of en-visioning Dickens though deeply relate to the technological limitations, the film production system and the social attitudes of the

times in which they were made. Bernard F. Dick in his influential *Anatomy of Film* notes, "Adaptation is *a* version, not *the* version" (Dick 254). Furthermore, it is always *a* version in *a* specific time and place. What emerges from looking at these three films together is that Dickens's worldview is still highly relevant. Even when the visions of his work are limited by various localizing factors, the impact of his universal visual images is still profound. A little boy asking for more is not just a well-filmed scene, one of several cinematic elements or just a way of establishing a consciousness of reality, it is a scene that continues to have impact, meaning and complexity for adapters, readers and viewers in the current historical moment and is also likely to continue doing so for some time to come.

Bibliography

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. USA: Harper Perennial, 1990.
- Altman, Rick. 'Dickens, Griffith and Film Theory Today', in Thomson, and others, eds, *Classical Hollywood*.
- Barreca, Regina. 'David Lean's *Great Expectations*', in Glavin, ed., *Dickens on Screen*.
- Cardwell, Sarah. *Adaptation Revisited, Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Davis, Paul. *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Dick, Bernard F. *Anatomy of Film*. Boston: Bedford / St. Martin's, 2002.
- Giddings, Robert, ed. *The Changing World of Charles Dickens*. London: Vision Press, 1983.
- Glavin, John, ed. *Dickens on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Higbie, Robert. *Dickens and Imagination*. Florida: University Press of Florida, 1998.
- John, Juliet. *Dickens' Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Klein, Michael, and Gillian Parker, eds. *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar, 1981.
- Kucich, John, and Dianne F. Sadoff, eds. *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Marsh, Joss. 'Dickens and Film', in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Miller, J. Hillis. *Victorian Subjects*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Oliver Twist Study Guide* (<http://www.sonypictures.com/movies/oliver Twist/teacholiver Twist/>) accessed August 2008.
- Pointer, Michael. *Charles Dickens on the Screen*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.

- Poole, Mike. 'Dickens and Film: 101 Uses of a Dead Author', in Giddings, *The Changing World of Charles Dickens*.
- Richards, Jeffrey. *Films and British National Identity*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Schlicke, Paul. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Schwarzbach, F. S. *Dickens and the City*. London: Athlone, 1979.
- Silver, Alain, and James Ursini. *David Lean and His Films*. Los Angeles: Silman-James, 1991.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Stam, Robert, and Alessandra Raengo, eds. *A Companion to Literature and Film*. New York: Wiley-Blackwell, 2004.
- Stam, Robert, and Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. New York: Wiley-Blackwell, 2004.
- Stewart, Garrett. 'Dickens, Eisenstein, Film', in Glavin, *Dickens on Screen*.
- Thompson, Kristin, David Bordwell, and Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press 1985.
- Usai, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: An Introduction*. London: British Film Institute, 2000.
- Vlock, Deborah. *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Zambrano, Ana-Laura. *Dickens and Film*. New York: Gordon Press, 1977.

Filmography

- Oliver Twist*, dir. by David Lean. Criterion Collection, 1948.
- Oliver Twist*, dir. by Frank Lloyd. Associated First National Pictures, 1922.
- Oliver Twist*, dir. by Gareth Davies. British Broadcasting Corporation, 1985.
- Oliver Twist*, dir. by J. Stuart Blackton. Vitagraph, 1909 (BFI #206367A).
- Oliver Twist*, dir. by Renny Rye. WGBH Boston, 1999.
- Oliver Twist*, dir. by Roman Polanski. Columbia-Sony Pictures, 2006.
- Oliver Twist*, dir. by William J. Cohen. Universal Pictures, 1933.

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

改正 2005 年 12 月 1 日

第Ⅰ章 総則

第 1 条 (名称) 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 (会員) 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 (所在地) 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。

(2) 支部事務局とは別に、財務事務局を、財務理事の所属する研究機関に置くことができる。

(3) 本支部の所在地の詳細については付則に定める。

第Ⅱ章 目的および事業

第 4 条 (目的) 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 (事業) 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の開催。
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Ⅲ章 役員

第 6 条 (役員) 本支部に次の役員を置く。

支部長 1 名、副支部長 1 名、監事 1 名、財務理事 1 名、理事 若干名。

第 7 条 (役員の職務) 支部長は理事会を構成し、支部の運営にあたる。

- (2) 副支部長は支部長を補佐する。
- (3) 監事は本支部の会計を監査し、理事会および総会に報告する。
- (4) 財務理事は、本支部の財務を管理する。

第 8 条 (役員の選出および任期) 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。
- (3) 財務理事の任期は支部長の在任期間とする。
- (4) 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Ⅳ章 会議

第 9 条 (議決機関) 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) 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。

- (2) 総会は、役員の選出、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。
- (3) 総会の議決は出席会員の過半数による。
- (4) 総会は原則として年に 1 回開催する。臨時総会は必要に応じて開催する。

第 11 条 (理事会) 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 V 章 会計

第 12 条 (経費) 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 (会費) 会員は、本支部の運営のため、別に定める会費を負担する。

第 14 条 (会計報告および監査) 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 15 条 (会計年度) 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。

付則

(1) 本支部の支部長、副支部長、監事および財務理事は次の会員とする。

支部長	仙台市青葉区中山 9 丁目 16 番 16 号	原 英一
副支部長	京都市北区小山下内河原町 3 番 4 号	佐々木 徹
監事	広島市西区己斐中 3 丁目 2 番 17 号	植木 研介
財務理事	上市市大石 2 丁目 3 番 30 号	中村 隆

(2) 本支部の事務局は、仙台市青葉区川内 27 番 1 号、東北大学大学院文学研究科英文学研究室に置く。

(3) 本支部の財務事務局は、山形市小白川町 1 丁目 4 番 12 号、山形大学人文学部中村隆研究室に置く。

(4) 本支部役員の氏名、住所、所属研究機関に異動があったときは、この付則にある該当事項は、総会の議を経ることなく、変更されるものとする。

(5) この規約は 2005 (平成 17) 年 12 月 1 日から適用する。

* * * *

※ 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』(年 1 回発行) 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 7,000 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 6 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、*MHRA Style Guide* (<http://www.mhra.org.uk/Publications/Books/StyleGuide/download.shtml>), または *MLA Handbook* の第 6 版 (<http://www.mla.org/style>) に従ってください。最終的な書式形式は編集で統一します。
- (2) 註については、脚註ではなく、尾註を用いて下さい。
- (3) 文献表については、引用した文献を、論文の末尾に付けて下さい。
- (4) 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。
- (5) 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。
- (6) 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」,「一八一二年→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。)
- (7) 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。
ワープロ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。
- (8) 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。支部長または年報担当補佐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。

追悼 宮崎孝一教授

(ディケンズ・フェロウシップ日本支部初代会長・元成城大学学長・文学博士)

In Memoriam: Professor Koichi Miyazaki
(1918–2008)

青木 健

Ken AOKI



平成 20 年 9 月 3 日，前日の通夜に引き続き，故宮崎孝一先生の告別式が厳かな中にも粛々と執り行われ，ゆかりのあった方々が大勢参列され先生を見送られた。遺影に接したある方が「最後の英文学者にふさわしい」と呟かれたのをふと耳にした時，これこそ先生の 90 年の生涯を簡潔に言い表した言葉だと直感的に感じたものである。

何をもって最後の英文学者と言えるのだろうか。先生に対する追悼の言葉は，先生の業績を追いながらその問いに答えるのがふさわしい。

先生は，1918 年群馬県中之条町に

お生まれになり，群馬師範及び東京高等師範学校を経て東京文理科大学を卒業後，海軍経理学校で英語の教師として教鞭をとられている時に終戦を迎えられた。戦後いくつかの大学で非常勤をなされた後，故大山俊一先生の招きで昭和 31 年成城大学に助教授として赴任された。以後，平成 3 年に定年退職されるまで 35 年間成城大学英文学科のスタッフの一員として勤務された。先生の業績は，成城大学の内と外の両方に見出すことができる。学内では，まず英文学科主任として個性揃いの 18 名のスタッフを束ね，他学科と歩調を合わせながら，スタッフが皆自由に研究に勤しめる様に心を砕かれた。その後，文芸学部長，学長と重責を全うされるとともに，学部及び大学院で英文学専攻の学生たちを指導・教育し，多くの人材を育てられた。

学外における先生の業績は，何をおいてもディケンズ・フェロウシップ日本支部の発足にあたり，中心的な役割を果たされたことにある。周知のように，ディケンズ・フェロウシップ日本支部は，小池先生，内山先生を中心に 1970 年 12 月に発足し

た。当時海外研修で在英されていた宮崎先生が初代日本支部長に就任されたのは、『ディケンズ小説論』（1959）やその他のディケンズ関係の論文を既に発表されており、日本でのディケンズ研究の第一人者と見做されていたからと思われる。爾来20年間、1989年まで支部長を務められた。ロンドン本部との交渉、フィリップ・コリンズ博士を始め多くの英米のディケンズ研究者を次々と招致しての講演会の準備と接待、*The Dickensian*の会員への配布等、先生以後の支部長の職務の基本的な形をつくられた。フェロウシップ会員による研究発表はレヴェルの高さで定評があるが、一方で、ある年のD.F.の大会では「ディケンズと食事」と題して、作品に描かれた飲食物を会員の手でつくり、楽しい模擬食事を再現させた。ディケンズ研究が狭い隘路に入り込むのではなく、広くおおらかな研究も重要であることを示されたのだと思う。

宮崎先生が英文学研究へと進まれるにあたって、福原麟太郎先生存在は欠かすことのできないものと思われる。当時、高等師範学校から東京文理科大学に進学した多くの方々は、少なからず福原麟太郎先生の影響を受けたと言われる。宮崎先生がどれほど福原先生に私淑されたかは推測の域を出ないが、英文学研究の師と仰がれたことに疑いはない。ある時、先生は「私は500枚の論文原

稿を携えて福原先生のお宅に伺いました。先生は受け取ったままその後音沙汰無しでした」とふと漏らされた。私はそれを聞いて驚いてしまった。500枚の原稿を先生が書かれたこと、それに対して福原先生がすぐに反応されなかったこと、そして、宮崎先生が不満を漏らすどころか、満足気にそれを語られたこと等、当時は非常に不可解な印象を受けた。今にして思えば、その後の先生の業績からみて、このエピソードは、英文学研究の深さと難しさを実感された宮崎先生が再出発の決意をされるきっかけになったのではなかろうか。先生は程なく、コロラド大学での海外研修へ赴かれ、この大学でM.A.を取得された（1965）。その研修体験の様子は『コロラドの月』（1979）にエッセイ風に書かれているが、当時、英文学研究を目的にアメリカの大学で研修することは非常に稀であったと思う。敢えてそれをされたのは、再出発の意味もあったのではないだろうか。1973年東京教育大学からディケンズ研究によって文学博士号を授与されたが、その後の研究成果の特徴は、ディケンズ研究（*The Inner Structure of Dickens's later Novels*（1974））とともに、それ以外の作家及び十八世紀文学への関心に見られる。早くにコンラッド研究（『コンラッドの小説』（1962））があったが、後年、以下のような著作と翻訳がある——『ロクサーナ』（1980）、『ダニ

エル・デフォー——アンビヴァレンスの航跡』(1991),『オースチン文学の妙味』(1999),『スモレットを読む愉しみ』(2001)等。

これらの著作に加えて、宮崎先生の業績は優れた翻訳にあると思われる。『ロクサーナ』の帯にある「流麗な文体」という福原先生の推奨の言葉は、先生を勇気付けたと思われる。過不足のない、滋味豊かで流麗な日本語による翻訳本がその後次々と世に出ることになる。『定本チャールズ・ディケンズの生涯』(上・下、1985、1987、故間二郎先生と故中西敏一先生と共訳)、『引き裂かれた自我——ギaskellの内なる世界』(2006)、そして昨年(2007年)出版された『エリザベス・ギaskell——その創作の秘密』は866頁にも達する膨大なものである。立て続けに出された最後の二冊は最晩年の訳書だが、少しも衰えを感じさせない秀逸な日本語によって書かれている。先生自身まだ通過点を過ぎただけという意識ではなかっただろうか。事実、バイロンの伝記を纏めたいという希望を病床で鳳書房の関さんには伝えていたと言う。生涯を英文学者として貫かれた証と言えよう。

先生の英文学への姿勢は、もともと厳しいものであるが、それを露わにせずそれを超えて悠揚迫らず、イギリス文学の本質を求め続けてきたものと言えないだろうか。一時期、外国文学研究者が未成熟な批評熱に

かぶれ、大勢の英文学研究者の間に迷いが生じた時、先生はそれが一過性の伝染病であると認識しておられたと思う。「文学の妙味」や「英文学の愉しみ」というコンセプトを明らかにし、随筆風の研究ノートととられる危険を敢えてしてまで、外国文学研究の本道を示されようとした。外国文学研究は、作品そのものを対象として、研究者はそれに自己をぶつけるべきであり、文学の周辺を探索だけの研究の危うさを指摘された。具体性を持たない観念的な方法への警鐘であったと思う。

大勢のお弟子さんたちが口を揃えて言われるように、先生の魅力は徐々に浸透して行き、気付いた時にはその魅力に絡めとられていたという類のものと言える。先生の方からほとんど語り掛けられないから、第一印象は学者特有の近づき難いものであった。私が最初に先生と同席させてもらったのは、桜庭信之先生の自宅応接間であったと思う。先生が文学博士号を取得されて間もない頃であった。正月の年始に桜庭邸を訪れて偶然一緒させてもらった。先生は悠然と杯を口に運ぶのみで一言も発せられない。場をもたせるのに苦労した記憶だけが残っている。次に直接お会いしたのは新幹線の中であった。広島大学でD.F.の大会(田辺先生が大会を仕切っていた)があり、初めて参加しての帰途、偶然同じ車両に

乗り合わせた。一度お会いしていることを告げたが、先生の記憶にはないようであった。それでも、勇を鼓して当時発刊されたばかりの辻邦生のディケンズ論を話題に出してみると、不愉快そうな様子だったのであわてて話題を逸らした。

先生に近づけたのは、成城大学で行われた月一度のディケンズ読書会に参加させてもらってからだと思う。常連は、宮崎先生、小池先生、間先生、中西先生、亀井規子先生、後に北條先生や太田先生も加わった、今思えば贅沢な読書会であった。この読書

会は、終えてからが本番という感じで、発表者を慰労する名目で、成城の町に繰り出す。女性陣を除くと酒豪ばかり。必然的に飲み屋が中心となった。そこで交わされる切れ切れの会話は、英文学を生で感じるという印象であった。「ギャスケルは面白いですよ」と小池先生。「女性的なんですか」と問う宮崎先生。「それが男っぽいんですよ」と応えられた小池先生の言葉が、宮崎先生のギャスケル研究のきっかけとなったのではというのが私のひそやかな確信である。

宮崎孝一教授は2008年8月31日に永眠されました。享年90歳でした。

追悼 間二郎教授

In Memoriam: Professor Jiro Hazama
(1926–2007)

伊藤 廣里

Hirosato ITO

昭和47年10月7日、土曜日、間二郎先生の演題「イギリスのフェローシップを訪ねて」を拝聴するため、私は成城大学へ赴いた。時の流れは、まことに早く、それは、実に38年まえの昔のことになってしまった。

大学の門をくぐると、巨木のモクセイの花ざかりで、その芳香を静かに漂わせていた。あのころは、多くの大学が、過激な学生運動にまき込まれていた。そういう時代だけに、この成城大学のような静かな学園で、これから、わが敬愛してやまないディケンズの講演を聴くことが出来るということは、それだけでも、正直



いって、私は大変嬉しいことだったのである。文字通り、欣喜雀躍した次第である。

この日こそが、私の間先生との初対面の日となるのであった。

間先生は、終始、笑みを浮かべて、楽しそうにご講演をなされたことも、現在でも鮮明に記憶している。

彼地の多くのディケンジアンを初め、汽車の中のコンパートメントで先生と会った人々も、みんな、みんな先生に大変親切で、優しくかったと、先生は語られたが、それは先生のおひとがらから現れる笑顔の故であったのであろうと、私は察するのである。

間先生は、まさに日本のピクウィク氏であられたのである。

平成3年6月16日、宮城教育大学で、カリフォルニア州立大学のハリー・ストーン教授が、『ディケンズとカニバリズム』と題して、精力的に、興味あふれる講演を、フェローシップでは、開催したことがある。

教授はご令室のパメラ・シー・クロチョーク博士同伴であった。

博士は、20年ほど昔に、実践の短大の英文科におられ、私と同僚の関係であったのである。私はその奇遇にいたく驚いた次第であった。ディ

ケンズがとりもつ、ひとつのえにしかも知れないとさえ思う次第であった。

ところで、間二郎先生は、宮城県生まれであって、宮城師範学校を経てから、東北大学英文科に進まれ、同大学をご卒業されたお方である。私は先生にお尋ねこそしなかったけれども、当時先生は日本支部の幹事までやっておられたのであるから、先生のお声かきで、ハリー・ストーン先生ご夫妻を仙台にお招きしたのであろう。

後程、成城大学のさるお若いフェローシップの先生から、先達ての仙台の学会では、実践女子大学のお若い多比羅眞理子さんというお方に下働きをして頂きましたといわれたことがある。

私は急遽、所用で大学にきた多比羅さんを、研究室にお呼びして、その時の労を心からねぎらった。その席で、「多比羅さん、間先生とお会いした時の第一印象は如何でしたか」と問うてみた^{かん}。

彼女は「間先生ですか、あの先生は、おだやかで、まろやかな、やさしい先生でした」という答えが返ってきた。

——彼女の言葉は正鵠を射ていると思う。間先生は、まさに日本のピク



ウィク先生ともいえるのではあるまいか、とさえ思う昨今である。

私と間先生は、大正 15 年生まれのものよしみから、著書など出版のおりは、私は必ず間先生に送って差し上げたものである。

『クリスマス・キャロル』の訳書を送って差し上げたときなど、先生は大変喜んで下さった。

間先生は今次大戦のたけなわのころの、英語を習って、三年目くらいの師範学校一部で、『キャロル』の 'Scrooge! a squeezing, wrenching, grasping, clutching, ...' のところや、「体の中の冷たさが、光った鼻を凍えさせ…歩き方をこわばらせ…」のあたりに、間先生は、言いようのない魅力を感じていて、後年、この作家にとりつく機縁になりましたという文面のお手紙を下されたものである。

私の『キャロル』上梓祝いにと、地酒をお手紙に添えて下さったことを、



有難く懐かしく思い出す次第である。

間先生は、今から 10 年程まえに、長らく筐底に蔵しておられた『我らが共通の友』の翻訳を出版された。この作品の中には、まことに大勢の人物が登場するけれども、その中で間先生が愛してやまない人物は、あのしがないウェッグ氏のようなのである。

—何はともあれ、この翻訳は、今後末長く残り得る業績である。私は脱帽したい。

共訳でこそあれ、ジョン・フォースターの『チャールズ・ディケンズの生涯』は、本格的にディケンズを、これから学ぼうと希望する若い学徒にとっては、私は福音の書であると思う。

最新の『年報』(第 30 号)によると、間二郎先生は、一年ほどにわたる闘病生活の甲斐もなく、平成 19 年 9 月、不帰の客になられたという。

私は、ただただ驚き、信じられない心境である。

嗚呼！モクセイの芳香が漂うころ、間先生に成城で初めてお会いし、やがてその花の咲くころ先生と別れなくてはならないというのか。

謹んでお悔やみ申し上げます。

合掌

間二郎教授は 2007 年 9 月 6 日に永眠されました。享年 81 歳でした。

グレイブス・イン (『我らが共通の友』に登場する「六人の陽気な仲間亭」のモデル；伊藤廣里・画、平成 16 年 5 月)

追悼 村田彦太郎氏
In Memoriam: Mr Hikotaro Murata
(1928–2008)

原 英一
Eiichi HARA

二十年以上にわたり日本支部の会員であられた村田彦太郎氏が、2008年2月26日逝去されました。昭和3年12月9日のお生まれで、享年79。ご遺族によりますと、村田氏はコンチキチンの京都祇園囃子の中で生まれ育ちました。日本支部の古い名簿では、ご勤務先が「名古屋三越」となっています。同志社大学を卒業後、就職先の関係で名古屋に移られたとのこと。若い頃からの書物好きで、デパート勤めの傍ら、暇さえあれば本を読み、書店で時を忘れるという方で、中でもディケンズをこよなく愛しておられました。定年後は故郷にお帰りになって、比叡山を眺めつ

つ読書に耽る毎日を過ごし、幸せの中で旅立たれました。六、七年前、西條隆雄前支部長に、高齢なのでそろそろ退会したいのだが、とご相談があったそうです。西條先生は長年のご貢献に感謝し、記念にとディケンズ名場面のカードを贈られたところ、大変感激され、「生涯会員にしてください」と申し出られました。お言葉の通り、現役メンバーのままで世を去られることになりました。研究者が多数を占める日本支部の中では、いわば「市井のディケンジアン」として大変貴重な存在でした。ご冥福を心よりお祈りいたします。



フェロウシップ会員の執筆業績

Publications by Members of the Japan Branch

(2007 ～ 2008)

著書・編書・共著

- 新井潤美（共著）「階級 — 新しい「ミドル・クラス」」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,59-76頁
- 新井潤美（共著）,「階級と人生」,『イギリス』,黒岩徹／岩田託子編,河出書房新社,2007年,36-62頁
- 新井潤美（共著）,「現実的ファンタジー」,『イギリス』,黒岩徹／岩田託子編,河出書房新社,2007年,165頁
- 新井潤美,『へそ曲がりの大英帝国』,平凡社新書,430,平凡社,2008年
- 新井潤美,『自負と偏見のイギリス文化 — J・オースティンの世界』,岩波新書,1149,岩波書店,2008年
- 石塚裕子（共著）,「貧困 — 貧民とその救済」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,77-94頁
- 太田良子（共著）,「フェミニズム — ギッシングと「新しい女」の連鎖」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,205-21頁
- 梶山秀雄（共著）,「リアリズム — 自然主義であることの不自然さ」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,385-402頁
- 要田圭治,『ヴィクトリア朝都市と生権力』,音羽書房鶴見書店,2008年
- 金山亮太（共著）,「影響 — 白鳥は悲しからずや」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,167-83頁
- 木村晶子（共著）,「結婚 — 結婚という矛盾に満ちた関係」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,255-71頁
- 小池滋,『余はいかにして鉄道愛好者となりしか』,ウェッジ文庫,こ4-1,ウェッジ,2007年
- 小池滋（監修／共著）,『映像でよみがえる昭和の鉄道』,小学館 DVD ブックス,全8巻,小学館,2007-08年
- 小池滋（共著）,「教育 — そのタテ前と本音」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,19-35頁
- 小宮彩加（共著）,「流謫 — 失われたホームを求めて」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,淡水社,2007年,311-27頁
- 小宮彩加（共著）,「ヴィクトリア朝のヴェジタリアニズム — ロースト・ビーフの国の菜食主義者たち」,『危ない食卓 — 十九世紀イギリス文学にみる食と毒』,横山茂雄編,新人物往来社,2008年,169-202頁

- 佐々木徹（共著）,「ハーディと映画」,『トマス・ハーディ全貌』,日本ハーディ協会編,音羽書房鶴見書店,2007年,623-37頁
- 武井暁子（共著）,「年表」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,476-84頁
- 武井暁子（共著）,「食べてはいけない,食べない,食べられない — ジェイン・オースティンの拒食症患者を診断する」,『危ない食卓 — 十九世紀イギリス文学にみる食と毒』,横山茂雄編,新人物往来社,2008年,136-68頁
- 田中孝信（共著）,「女性嫌悪 — 男たちの戸惑いと抗い」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,273-89頁
- 玉井史絵（共著）,「犯罪 — 越境する犯罪と暴力」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,131-47頁
- 寺内孝,『英国一周鉄道知的旅日記 — シニア夫婦一ヶ月のロマン』,ブックコム,2008年
- 中田元子（共著）,「セクシュアリティ — 「性のアナキー」の時代に」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,223-38頁
- 中和彩子（共著）,「モダニズムの中の女王 — シルヴィア・タウンゼント・ウォーナー『まことの心』におけるヴィクトリア女王の表象」,『モダニズム時代再考』,中央大学人文科学研究所編,中央大学出版部,2007年
- 新野緑（共著）,「自己 — 「書く」自己／「読む」自己」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,293-310頁
- 新野緑（共著）,『名作はこのように始まる』,ミネルヴァ評論叢書<文学の在り処>別巻1,ミネルヴァ書房,2007年
- 新野緑（共著）,「19世紀ロンドンを歩く — チャールズ・ディケンズの「迷子になって」」,『<移動>の風景 — 英米文学・文化のエスキス』,御興哲也編,世界思想社,2007年
- 廣野由美子,『視線は人を殺すか — 小説論11講』,ミネルヴァ書房,2008年
- 廣野由美子（共著）,「小説技法 — 語りの方と人物造型」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,347-63頁
- 廣野由美子（共著）,「ハーディ文学における女性のジェンダー／セクシュアリティ」,『トマス・ハーディの全貌』,日本ハーディ協会編,音羽書房鶴見書店,2007年,706-23頁
- 堀正広（共著）,『ライティングのための英文法ハンドブック』,研究社,2007年
- 松岡光治（編著）,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,溪水社,2007年
- 松岡光治（共著）,「都市 — 自分のいない場所がパラダイス」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,95-111頁
- 松村昌家（共著）,「下関海峡における長州砲とアームストロング砲のエンカウンター」,『海を渡った長州砲 — 国際シンポジウム論文集』,ダイテックデジタル印刷事業部,2007年
- 松村昌家（共編著）,『阪神文化論』,思文閣出版,2008年
- 宮崎隆義,『トマス・ハーディ研究 — 時間意識と二重性の自己』,青山社,2007年
- 宮丸裕二（共著）,「自伝的要素 — 分裂する書く自分と書かれる自分」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,365-81頁

- 村山敏勝（共著）,「科学 — 進化に背いて」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,115-30頁
- 山本史郎,『東大の教室で『赤毛のアン』を読む — 英文学を遊ぶ9章』,東京大学出版会,2008年
- 吉田朱美（共著）,「審美主義 — 美を通じた理想の追求」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,421-38頁
- ロー,グレアム（共著）,「ギッシングと定期刊行物」,『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』,松岡光治編,溪水社,2007年,149-65頁

論文

- 青木健,「ディケンズと貧民学校 — 社会活動家と作家の狭間で」,『成城イングリッシュモノグラフ』,第40号(2007年12月),24-32頁
- 新井潤美,「執事は何を見たか」,『ミステリマガジン』,第615号,26-29頁
- 新井潤美,「キーツはコックニーか — イギリス文学につきまとう「階級」」,『英語青年』,第153巻第8号(2007年11月),470-71頁
- 新井潤美,『お嬢様作家』としてのデュ・モーリア,『英語青年』,第154巻第2号(2008年5月),70-73頁
- 加藤匠,「ある共同作業の痕跡 — Household Words から読むギヤスケル」,『ギヤスケル論集』(日本ギヤスケル協会),第18号(2008年),49-64頁
- 西條隆雄,「ディケンズと素人演劇活動 — 演劇活動と創作の新領域」,『JBDF』,第30号(2007年),159-70頁
- 西條隆雄,「ディケンズ幼少年期の演劇 — Cherry and Fair Star」,『甲南大学紀要文学編』,第150号(2008年3月),35-72頁
- 齋藤九一,「トロロプ『自伝』研究 — アイルランド赴任以前」,『白山英米文学』(東洋大学文学部紀要・英米文学科篇),第33号(2008年),39-45頁
- [佐々木徹] Sasaki, Toru, 'Introduction', in *Charles Dickens* by G. K. Chesterton (Wordsworth Editions, 2007), pp. vii-xx
- [佐々木徹] Sasaki, Toru, 'Edmund Wilson's "The Two Scrooges" Reconsidered', *Dickensian*, 104.1: (2008): 32-43
- 武井暁子,「慈善活動家としてのディケンズ — ユーレイニア・コテージへの評価」,『JBDF』,第30号(2007年),183-200頁
- 田中孝信,「『四つの署名』におけるオリエントの誘惑」,『人文研究』(大阪市立大学大学院文学研究科),第59巻(2008年),98-110頁
- [寺内孝], Terauchi, Takashi, 'Dickens and Gad's Hill Place', 『JBDF』, 第30号(2007年), 145-58頁
- 梅正行,「自伝の空白 — V・S・ナイポールの場合」,『中京大学教養論叢』,第48巻第4号(2007年),787-808頁
- 梅正行,「ふたりの謎の男 — V・S・ナイポールのボガートとシヴァ・ナイポールのグリーン氏」,『中京大学教養論叢』,第48巻第3号(2007年),587-636頁
- 梅正行,「小説の三つの空間」,『中京大学教養論叢』,第48巻第2号(2007年),360-84頁
- 梅正行,「シヴァ・ナイポールの『南の北』 — ナイロビから」,『中京大学教養論叢』,第48巻第2号(2007年),340-58頁
- 永岡規伊子,「ディケンズ作品における罪と救い — 変わったものと変わらなかったもの」,『キ

- リスト教文学研究』(日本キリスト教文学会), 第25号(2008年), 101-13頁
- 橋野朋子, 「*The Woman in White* における ‘sensation’ とは」, 『ヴィクトリア朝文化研究』(日本ヴィクトリア朝文化研究学会), 第5号(2007年), 38-52頁
- 橋野朋子, 「*Wilkie Collins* の *Basil* における ‘sensation’ をめぐって — 1850年代における「センセーション小説」の萌芽」, 『研究論集』(関西外国語大学), 第88号(2008年9月), 63-72頁
- 廣野由美子「ブランウェルの破滅 — その実相とブロンテ姉妹への影響」, 『ブロンテ・スタディーズ』, 第4巻第5号(2007年10月), 15-27頁
- 松本靖彦, 「ディケンズの速記と人物造形」, 『JBBDF』, 第30号(2007年), 171-82頁
- 水野隆之, 「『我らが共通の友』における騙しのテクニック」, 『ふぉーちゅん』(新生言語文化研究会), 第19号(2008年) 21-31頁
- 武藤美代子, 「ベケットとディケンズ — 円環の時間と直線の時間」, 『中部英文学』(日本英文学会中部支部), 第27号(2008年), 15-30頁
- 矢次綾, 「フランス革命期を描く小説の歴史性 — 『二都物語』と『ラ・ヴェンデ』を中心に」, 『JBBDF』, 第30号(2007年), 31-41頁
- 矢次綾, 「『二都物語』における歴史編纂 — 過去の暴露と現在の再構築」, 『中国四国英文学研究』(日本英文学会中国四国支部), 第4号(2007年), 1-11頁
- 矢次綾, 「歴史記述のフィクション性と狂人 — 『ミドロージアの心臓』と『バーナビー・ラッジ』」, 『ヴィクトリア朝文化研究』(日本ヴィクトリア朝文化研究学会), 第5号(2007年), 23-37頁
- 吉田一穂, 「『ピクウィック・ペイパース』の福音主義的側面」, 『JBBDF』, 第30号(2007年), 3-15頁
- 吉田一穂, 「*Oliver Twist* と救貧院」, 『POIESIS』(関西大学), 第32号(2007年), 1-15頁
- 吉田一穂, 「日本における英語コミュニケーション(6) — 近畿大学における統一教材 (*English Connections: Study and Holiday* (2)) を使った授業とその成果」, 『近畿大学語学教育部ジャーナル』, 第4号(2008年), 151-60頁
- 渡部智也, 「『オリヴァー・ツイスト』における「眠り」について」, 『JBBDF』, 第30号(2007年), 16-30頁
- 渡部智也, 「循環する眠りと歴史 — 『バーナビー・ラッジ』における「眠り」について」, 『Zephyr』, 第20号(2007年), 19-43頁

翻訳

- 井原慶一郎(共訳), アン・フリードバーグ, 『ウィンドウ・ショッピング — 映画とポストモダン』, 松柏社, 2008年
- 梅宮創造, チャールズ・ディケンズ, 「酔いどれの死」, 第14回グローブ文藝朗読(2008年6月)
- 太田良子(訳), エリザベス・ボウエン, 『エヴァ・トラウト』, ボウエン・コレクション, 国書刊行会, 2008年
- 太田良子(訳), エリザベス・ボウエン, 『リトル・ガールズ』, ボウエン・コレクション, 国書刊行会, 2008年
- 閑田朋子(訳), エリザベス・ギヤスケル, 「モートン・ホール」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 小池滋(共訳), デイヴィッド・ロス, 『世界鉄道百科図鑑 — 蒸気, ディーゼル, 電気の機関車・列車のすべて 1825年から現代』, 悠書館, 2007年
- 光沢隆(訳), バウア・ポストマス, 「紀行 — エグザイルの帰郷」, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』, 松岡光治編, 淡水社, 2007年,

329-45 頁

- [西條隆雄], Saijo, Takao, 'Murder of Ludwig Haber, German Consul at Hakodate' [『函館市史』, 史料編第2巻], 『甲南大学総合研究所叢書』, 第95号 (2008年1月) 113-48 頁
- 武井暁子 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「呪われた民族」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 田辺洋子 (訳), チャールズ・ディケンズ, 『ボズの素描集』, あぼろん社, 2008年
- 玉井史絵 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「貧しいクレア修道女」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 田村真奈美 (訳), ビエール・クスティヤス, 「平和主義 — その気質の歴史的考察」, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』, 松岡光治編, 溪水社, 2007年, 455-71 頁
- 野々村咲子 (訳), グレアム・ロー, 「ギッシングと定期刊行物」, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』, 松岡光治編, 溪水社, 2007年, 149-65 頁
- 廣野由美子 (共訳), エリザベス・ギヤスケル, 『ギヤスケル全集』別巻I (短編・ノンフィクション), 日本ギヤスケル協会編 (2008年), 310-32 頁
- 廣野由美子 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「ばあやの物語」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 松岡光治 (訳), ビエール・クスティヤス, 「ギッシング小伝」, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』, 松岡光治編, 溪水社, 2007年, 1-16 頁
- 松岡光治 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「リビー・マーシュの三つの祭日」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 松村豊子 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「カンバーランドの羊毛刈り」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 矢次綾 (訳), ジェイコブ・コールグ, 「ヒューマニズム — 時代からの亡命」, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』, 松岡光治編, 溪水社, 2007年, 403-19 頁
- 矢次綾 (訳), エリザベス・ギヤスケル, 「一時代前の物語」, 『ギヤスケル全集』, 別巻1, 大阪教育図書, 2008年
- 山本史郎 (訳), ローズマリ・サトクリフ, 『女王エリザベスと寵臣ウォルター・ローリー』, 全2巻, 原書房, 2007年

書評

- 宇佐見太市, 「G・M・ヤング著, 松村昌家/村岡健次訳, 『ある時代の肖像 — ヴィクトリア朝イングランド』」, 『JBDF』, 第30号 (2007年), 76-79 頁
- 荻野昌利, 「平川祐弘, 『天ハ自ラ助クルモノヲ助ク — 中村正直と『西国立志編』』」, 『ヴィクトリア朝文化研究』 (日本ヴィクトリア朝文化研究学会), 第5号 (2007年), 98-102 頁
- 荻野昌利, 「西條隆雄/ほか編, 『ディケンズ鑑賞大事典』」, 『英語青年』, 第153巻第10号 (2008年1月号), 633-34 頁
- 加藤匠, 「Julie Nash, *Servants and Paternalism in the Works of Maria Edgeworth and Elizabeth Gaskell*」, 『ギヤスケル論集』 (日本ギヤスケル協会), 第18号 (2008年), 107-12 頁
- 木村晶子, 「西條隆雄/ほか編, 『ディケンズ鑑賞大事典』」, 『ギヤスケル論集』 (日本ギヤスケル協会), 第18号 (2008年), 127-32 頁
- 佐々木徹, 「ディケンズ入門 — Robert Newsome, Dickens Revisited」, 『英語青年』, 第153巻第6

号 (2007 年 9 月), 353–55 頁

- [佐々木徹] Sasaki, Toru, 'Charles Dickens, *Bleak House* (Audio Book), read by Sean Barrett and Teresa Gallagher', *Dickensian*, 103.3 (2007): 249–50
- 佐々木徹, 「ディケンズを誤読する『必携』—Deidre David (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Novel*」, 『英語青年』, 第 153 巻第 12 号 (2008 年 3 月), 748–50 頁
- 武井咲子, 「内田能嗣／塩谷清人編, 『ジェイン・オースティンを学ぶ人のために』」, 『ギヤスケル論集』 (日本ギヤスケル協会), 第 18 号 (2008 年), 119–22 頁
- 田村真奈美, 「白井義昭, 『(増補版) シャーロット・ブロンテの世界 — 父権制からの脱却』」, 『ギヤスケル論集』 (日本ギヤスケル協会), 第 18 号 (2008 年), 123–26 頁
- 長瀬久子, 「ジェニー・ユングロウ著, 宮崎孝一訳, 『エリザベス・ギヤスケル — その創作の秘密』」, 『ギヤスケル論集』 (日本ギヤスケル協会), 第 18 号 (2008 年), 113–18 頁
- 中村隆, 「田中孝信, 『ディケンズのジェンダー観の変遷 — 中心と周辺のせめぎ合い』」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 72–75 頁
- 橋野朋子, 「松岡光治編, 『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化 — 生誕百五十年記念』」, 『ヴィクトリア朝文化研究』, 第 6 号, 72–76 頁
- 廣野由美子, 「エリザベス・ジェイムズ著, 高橋裕子訳, 『図説チャールズ・ディケンズ』」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 51–56 頁
- 堀正広, 「Osamu Imahayashi, *Charles Dickens and Literary Dialect*」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 63–68 頁
- 松村昌家, 「荻野昌利, 『歴史を読む — ヴィクトリア朝の思想と文化』」, 『日本文学研究』 (日本英文学会), 第 84 号 (2007 年 11 月), 212–27 頁
- 松本靖彦, 「Malcolm Andrews, *Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings*」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 56–62 頁
- 三宅敦子, 「Jane H. Berard, *Dickens and Landscape Discourse*」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 69–71 頁
- 宮丸裕二, 「ディケンズ原作, 土屋啓之助監督, テレビ放映／DVD ボックス『さすらいの少女ネル』」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 42–50 頁

報告

- 梅正行, 「『到着』のあとで — 踏破された地に佇む主体の興奮と倦怠 (Symposium 空間表現の近代英文学 — 「旅立ち」と「到着」の謎)」, 『第 79 回大会 proceedings』 (日本英文学会), 136–38 頁

エッセイ・その他

- 新井潤美, 「ワールド・オブ・タカラヅカ」, 『歌劇 — Takarazuka Review』, 第 990 号 (2008 年 3 月), 72–75 頁
- 梅宮創造, 「演技の妙」, 『日本文学』 (早稲田大学), 第 94 号 (2008 年 3 月), 29–31 頁
- 西條隆雄, 「『ディケンズ鑑賞大事典』の刊行を終えて」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 86–90 頁
- 西條隆雄, 「第 101 回ディケンズ・フェロウシップ国際大会」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 123–30 頁
- 清水英秋, 「Dickens Glossary」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 103–07 頁
- 寺内孝, 「二人の先哲」, 『JBBDF』, 第 30 号 (2007 年), 96–102 頁
- 梅正行, 「モーム読解の緊張と弛緩」, 『Capferrat』 (日本モーム協会会誌), 2007 年, 42–43 頁

廣野由美子, 「未完のミステリー — ディケンズの遺作」, 『人環フォーラム』, 京都大学大学院
人間・環境学研究科編, 第 23 号 (2008 年 9 月), 54–55 頁

松岡光治, 「The CD's CD-ROM Was Not Built in a Day」, 『JBBDf』, 第 30 号 (2007 年), 91–95
頁

松岡光治, 「ディケンズの作品におけるイジメの問題」, 『JBBDf』, 第 30 号 (2007 年), 108–
22 頁

本誌『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』(*The Japan Branch
Bulletin of the Dickens Fellowship*) を『JBBDf』と省略して表記しています。

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

お問い合わせ先

〒980-8576 仙台市青葉区川内27-1 東北大学大学院文学研究科英文学研究室内

電話022 (795) 5961

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

email: <hara_ei@sal.tohoku.ac.jp>

ディケンズ・フェロウシップ日本支部の活動および会員について情報につきましては、上記のいずれかによりお問い合わせ下さい。

また、新規入会希望の方も随時お待ちしております。

上記住所・電話と電子メールでお問い合わせいただけるのは2009年3月までになります。それ以降の連絡先は、お手数ですが、ホームページから取得していただくようお願いいたします。

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

役員一覧

ディケンズ・フェロウシップ日本支部では「支部規約」に従い、2008年総会において選出された以下の役員および名誉職を以て、運営に当たっています。

役員の任期は2008年10月より2011年9月までの3年間で、

名誉支部長	小池 滋	東京都立大学 名誉教授
支部長（年報担当）	原 英一	東北大学大学院 文学研究科 教授
副支部長	佐々木 徹	京都大学大学院 文学研究科 教授
監 事	植木 研介	広島大学 名誉教授
財務担当理事	中村 隆	山形大学 人文学部 准教授
理 事	金山 亮太	新潟大学 人文学部 准教授
理 事	武井 暁子	中京大学 国際教養学部 教授
理 事	田中 孝信	大阪市立大学大学院 文学研究科 教授
理 事	玉井 史絵	同志社大学 言語文化教育研究センター 准教授
理 事	梅 正行	中京大学 国際教養学部 教授
理 事	松本 靖彦	東京理科大学 理工学部 准教授
理 事	山本 史郎	東京大学大学院 総合文化研究科 教授
年報担当補佐	宮丸 裕二	中央大学 法学部 准教授
Net 担当補佐	松岡 光治	名古屋大学大学院 国際言語文化研究科 教授
VOD 担当補佐	梶山 秀雄	島根大学 外国語教育センター 准教授

編集後記

○昨年の第30号は、索引を付けたこともあって、かなりのページ数でしたが、第31号はだいぶスリムになりました。しかしながら、内容をご覧の通り充実したものです。校正をしながらつい読みふけてしまうという経験は、私たちの『年報』のような「学術誌」ではまずないものです。論文や書評の他に、いかにもフェロウシップらしい記事や写真などがたくさん掲載されているためでしょう。

○投稿論文は1篇のみが審査に通りました。ディケンズのような古典的大作家について新たな知見を提供することがきわめて困難であることのあらわれでしょう。しかし、それゆえにこそ、とくに若手の研究者には果敢な挑戦をしてもらいたいものです。ディケンズについて論じるべきことが尽きることなどないはずですから。

○初代支部長であった宮崎孝一先生が亡くなされました。昨年、私たちは間二郎先生という大先輩をやはり失いました。古参の会員であった村田彦太郎氏も世を去られました。一つの時代が終わったことを感じます。ご冥福を祈りつつ、残された者としての責任を思わざるをえません。

(原 英一)

○昨年の反省も虚しく、今年も出版が遅れました。不徳の致すところであります。来年こそはと今は思っております。

○今年は書評にフェロウシップ外部からのゲスト招待がなく寂しいところではありますが、これもまた来年の抱負にさせていただきますと思います。一方で、論文のページをゲストが英文による一級の論文で飾ってくださったことを嬉しく感じております。

○また、昨年にも増して会員の業績が拡充していることに、個人では為し得ない学界全体の充実を感じる次第であります。

(宮丸 裕二)

第31号投稿論文の審査結果

応募論文数 3 採用数 1

編集 原 英一

投稿論文審査担当理事

要田 圭治 金山 亮太 佐々木 徹

玉井 史絵 中村 隆 廣野 由美子

松岡 光治 山本 史郎

編集担当 宮丸 裕二

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報

第31号

発行 2008年12月20日

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

〒980-8576 仙台市青葉区川内 27-1

東北大学大学院文学研究科英文学研究室内

電話 022 (795) 5961

印刷 株式会社 東北プリント

〒980-0822 仙台市青葉区立町 24-24