ISSN：1346-0676

# The Japan Branch Bulletin

## The Dickens Fellowship

## XXXVI

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
年報　第36号

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

# 年　　報

第 36 号

***The Japan Branch Bulletin***

The Dickens Fellowship

**XXXVI**

**2013**

***The Japan Branch Bulletin***

***of the Dickens Fellowship***

No. 36

ISSN: 1346-0676

Edited by Midori Niino

*Editorial Board*

Keiji Kanameda Akiko Takei Takanobu Tanaka
Masayuki Toga Midori Niino Mitsuharu Matsuoka
Yasuhiko Matsumoto

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship
Graduate School of Letters,
Kyoto University
Yoshida Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto 606-8501, Japan
http://www.dickens.jp/

©2013 The Japan Branch of the Dickens Fellowship

# 目　次


## 巻頭言

ディケンズ，ドストエフスキー，バットマン……佐々木　徹　1

## 特別寄稿論文

Character Revisited: Bakhtinian Authoring in *Oliver Twist*…… Keith Easley　3

## 書　評

Amberyl Malkovich, *Charles Dickens and the Victorian Child: Romanticizing and Socializing the Imperfect Child*……松本　靖彦　25
Gillian Piggot, *Dickens and Benjamin: Moments of Revelation*……中村　隆　30
Hilary M. Schor, *Curious Subjects: Women and the Trials of Realism*……長瀬　久子　35
田中孝信 (監修，解説)『スラム街小説――19 世紀後半－20 世紀初頭のロンドンの闇の奥，イースト・エンドの人々と生活』……武井　暁子　40
新野　緑 (著)『〈私〉語りの文学――イギリス十九世紀小説と自己』…原　英一　45
松岡光治 (編)『ディケンズ文学における暴力とその変奏――生誕二百年記念――』……溝口　薫　50
原　英一 (著)『〈徒弟〉たちのイギリス文学――小説はいかに誕生したか』……廣野由美子　56
ルーシー・ワースリー (著) 中島俊郎/ 玉井史絵 (訳)『暮らしのイギリス史――王侯から庶民まで』……市橋　孝道　62

## Fellowship's Miscellany

***News and Reports***

第 17 回ディケンズ・ソサエティ・シンポジウム……木島菜菜子　67
チャールズ・ディケンズ：誕生，結婚，死……武井　暁子　72

***A Letter to the Editor***

拙著 *Charles Dickens: His Last 13 Years* の書評に応えて……寺内　孝　77

**2012 年度秋季総会**……79
**2013 年度春季大会**……85

ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約……89
『年報』への投稿について……91

ディケンズフェロウシップ会員の執筆業績 (2012～2013)……92

お問い合わせ先……97
役員一覧……97

編集後記……98

# CONTENTS

**Editorial**

Dickens, Dostoevsky, and Batman ····· Toru Sasaki 1

**Special Guest Article**

Character Revisited: Bakhtinian Authoring in *Oliver Twist* ····· Keith Easley 3

**Reviews**

Amberyl Malkovich, *Charles Dickens and the Victorian Child: Romanticizing and Socializing the Imperfect Child* ····· Yasuhiko Matsumoto 25

Gillian Piggot, *Dickens and Benjamin: Moments of Revelation* ····· Takashi Nakamura 30

Hilary M. Schor, *Curious Subjects: Women and the Trials of Realism* ····· Hisako Nagase 35

Takanobu Tanaka, *Slum Fiction: Representations of Life in London's East End*, 1880–1920 ····· Akiko Takei 40

Midori Niino, *Narratives of Self-Formation: Nineteenth-Century Novels and the Visions of Self* ····· Eiichi Hara 45

Mitsuharu Matsuoka ed., *Violence and Its Variations in the Works of Dickens: A Bicentennial Commemorative Volume* ····· Kaoru Mizogichi 50

Eiichi Hara, *Literature of Apprentices: The Origin of the English Novel* ···· Yumiko Hirono 56

Lucy Worsley, trans. Toshirou Nakajima and Fumie Tamai, *If Walls Could Talk: An Intimate History of the Home* ····· Takamichi Ichihashi 62

**Fellowship's Miscellany**

***News and Reports***

The Dickens Society's Seventeenth Annual Symposium at University of Kent, Canterbury, UK ····· Nanako Konoshima 67

Charles Dickens: Births, Marriages, Deaths in Thessaloniki, Greece ····· Akiko Takei 72

***A Letter to the Editor***

In Response to a Review of My Book *Charles Dickens: His Last 13 Years* ····· Takashi Terauchi 77

**Annual General Meeting of the Japan Branch 2012** ····· 79

**The Japan Branch Spring Conference 2013** ····· 85

Rules, Japan Branch of the Dickens Fellowship ····· 89

Publications by Members of the Japan Branch, 2012–2013 ····· 92

# ディケンズ・フェロウシップ日本支部 (2012–2013)

## 2012 年度秋季総会 (ディケンズ生誕 200 年記念)

日時：2012 年 10 月 20 日 (土)
場所：天理大学 杣之内キャンパス　2 号棟 22B 講義室

プログラム

**開会の辞・議事** (13 : 00–13 : 40) 日本支部長：佐々木徹 (京都大学教授)
**シンポジウム** (13 : 50–15 : 50) 「ディケンズ伝のいま：二百年目の視点」
　司会・講師：加藤　匠 (明治大学兼任講師)
　講師：渡部智也 (大谷大学助教)
　講師：猪熊恵子 (東京医科歯科大学准教授)
**生誕 200 年記念鼎談** (16 : 10–17 : 30) 「私のディケンズ——1970 年以降のディケンズ再評価の流れの中で」
　司会：原　英一 (東京女子大学教授)
　講師：植木研介 (広島大学名誉教授)
　講師：西條隆雄 (元日本支部長)
　講師：松村昌家 (大手前大学名誉教授)
**閉　　会** (17 : 30)
**懇 親 会** (18 : 00–20 : 00)
　会場：ウェルカム・ハウス・コトブキ (天理駅前)

## 2013 年度春季大会

日時：2013 年 6 月 22 日 (土)
会場：駒澤大学　1 号館 204 教場 (2 階)

プログラム

**開会の辞・議事** (13 : 15–14 : 15) 日本支部長：佐々木徹 (京都大学教授)
**研究発表 1** (15 : 00–15 : 40)　　司会：田村真奈美 (豊橋技術科学大学准教授)
　上里友子 (大阪大学大学院博士後期課程)
　「David Copperfield におけるステレオタイプの人物描写と語りに隠されたアイロニー」
**研究発表 2** (15 : 45–16 : 25)　　司会：市川千恵子 (茨城大学准教授)
　長谷川雅世 (高知大学専任講師)
　「Dickens の ‘Condition of England’ Novels における帝国とジェンダー」
**特別講演** (16 : 30–18 : 00)　　司会：要田圭治 (広島大学教授)
　Prof. Keith Easley (Aichi Shukutoku University) “Character Revisited: Bakhtinian Authoring in *Oliver Twist*”
**閉　　会** (18 : 00)
**懇 親 会** (18 : 30–20 : 30)
　会場：大学会館食堂銀座スエヒロ (2F)

# 巻　頭　言
## Editorial

# ディケンズ，ドストエフスキー，バットマン
## Dickens, Dostoevsky, and Batman

日本支部長　**佐々木 徹**
Toru SASAKI, President of the Japan Branch

ディケンズとドストエフスキーというのは古いネタだが，最近またこの問題が妙な脚光を浴びて，ロンドンの「タイムズ文芸付録」の 4 月 12 日号に 6 頁におよぶ記事が掲載された．この雑誌 (新聞？) でこんな長い記事はちょっと見たことがない．よほどニュースとして価値が高いと判断されたのだろう．もっとも，これは二人の小説家の文学そのものではなく，学術論文捏造にかかわる記事である．ことの根幹にあるのは，ロンドンを訪れたドストエフスキーにディケンズが「私のなかには二人の人間がいる」と語ったというエピソード．2002 年冬の「ディケンジアン」に掲載された論文ではじめて明らかにされたこの逸話を同誌の編集者マルカム・アンドルーズは自著 (2006) に用い，マイケル・スレイター (2009) もクレア・トマリン (2011) もそれぞれのディケンズ伝に利用した．ところがこの興味深い会見は根も葉もないでっちあげだった．いかにしてそれが露見したか？ ミチコ・カクタニが「ニューヨーク・タイムズ」でトマリンの伝記を書評してこの逸話にふれ，アメリカのドストエフスキー研究家たちが疑問を抱いたのである．さすがに「タイムズ」の威力はすごい．捏造の指摘があった後，「ロンドン・レビュー・オブ・ブックス」の書評がこの件にふれるとトマリンはいささか見苦しい反論を寄せ，だまされたのは自分だけでなく，権威ある研究者のアンドルーズやスレイターも同じだと弁解した．(何を隠そう，筆者も間抜けな犠牲者の一人で，2008 年の「ディケンジアン」掲載論文でこのエピソードを使ってしまったのだった.)「文芸付録」の記事はこの捏造事件を徹底的に追求し，犯人がいろいろな名前をかたって多くの学術雑誌に投稿していたことをつきとめている．それによると，時には別名で自分の論文を批判しているのだから恐れ入る (「私のなかには二人の人間がいる」とはこのことだ！)．さらに，7 月 10 日号

の「ガーディアン」には犯人のインタビューが掲載された．どうやらこの人物は大学のポストにつけなかった腹いせをしたらしいのだが，なんとも味のわるい話である．(スレイターの伝記のペーパーバック版ではディケンズとドストエフスキーの対話は削除されている．確認していないが，トマリンの本にも同様の処置がとられているのであろう．)

バッと話は変わる．最近クリストファー・ノーラン監督の『バットマン』三部作をようやく通して観た．おどろいたことに，第三作はディケンズの引用で終わる．バットマンの葬式でゲアリー・オールドマン扮するゴードン警部が『二都物語』の最後を朗読するのだ．不思議に思って調べてみると，ノーランは脚本の共同執筆者である弟に促されてこの小説をはじめて読み，これがダーク・ナイトの終焉にぴったりだと思ったらしい．階級闘争云々に感心したというのはいただけないが，ディケンズの「情に訴える部分と演劇性に心を動かされた」というのは筋がよろしい．やっぱりノーランはえらい．いま帝国劇場で上演中の日本語ミュージカル版もそういうところをうまく汲んで大ヒットして，シドニー・カートンがジャン・バルジャンと同じくらいわが国でもなじみのある名前になればよいのだが．

『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』
第 36 号 (2013 年 12 月)

# Character Revisited:
## Bakhtinian Authoring in *Oliver Twist*[1]

**Keith EASLEY**

Arguments about character and its relevance to the study of the Novel often focus on the relation between art and life. Some look for a correspondence between the two; others put "life" between quotation marks, seeing it, and character, as linguistically constructed and ideologically determined. In "Author and Hero in Aesthetic Activity," a book-length essay written in the 1920s, the Russian thinker Mikhail Bakhtin sidesteps the issue of mimetic representation, concentrating instead on the relationship between the external reader or author and the character within the novel. For reasons that may become apparent later in this article, Bakhtin treats reader and author as much the same, almost as co-creators (67, 207). Bakhtinian authoring begins with the foundational act of belief that makes the fiction possible—the wanting to believe in a character, in a hero. The reader has to give something of himself or herself in the first place to bring the work of art to life by humanizing the characters, and in doing this he or she enters into an active relationship with them. Belief in fiction, especially in the novel, draws on the desire to love another as another, not necessarily for oneself. Bakhtin puts his faith in that belief. So does Dickens. So does John Ruskin when he claims that in response to Sir Walter Scott's heroes "All our good feelings are brought into play. . . . Have we not for the time overcome . . . our great enemy, Self?" (365–66) Of course, loving disinterest may not be successfully realized in practice, but Bakhtin argues that in being acted upon it shapes the historical development of the novel as a genre.

According to Bakhtin, authors begin creation through empathy. Artistic or aesthetic activity then gets properly under way when the artist steps back, in order to actively contemplate the hero from the outside. Authors and their readers strive to give a shape to the hero's life, to see it in the round. Bakhtin calls this "consummation." He writes that we can never see ourselves properly except through others' eyes. The hero's birth and death, for example, are necessarily unknown to the hero himself (14, 64), for only the

author can see those ultimate limits of the other's life. Heroes cannot see themselves from the outside and in themselves they are incomplete, looking to an unknown future, wanting to *know* the shape of their lives. Heroes need an author if they are to find that shape, which is why for Bakhtin personality is intersubjective, not subjective. Disinterested aesthetic love, made possible by his outside position, his "excess" of vision, allows the author to bestow a shaping understanding on the hero. The basic distinction between the author and the hero is, then, that the author can offer *understanding*, while the hero is driven by the need to *know*, to find or create meaning. A real-life example of authoring would be a mother with her baby: "Words of love and acts of genuine concern come to meet the dark chaos of my inner sensation of myself: they name, direct, satisfy, and connect with the outside world. . . . The child begins to see himself for the first time as if through his mother's eyes" (50).[2]

For Bakhtin, aesthetic shaping within art and life are synonymous, with the former a more intense version that can also permeate the latter. It can be argued, however, that whereas authoring may be true in real life, fictional characters are not real and should not be treated as such. Surely there is just one consciousness in play, namely the author's? To answer this, we need to join the dots in Bakhtin's thinking, as he often expects us to do. We can say the novel creates a confusion that allows us to treat fictional characters *as though* they are real. In giving oneself to giving form and acting as the organizing agent of a text, author/ readers live for a time to give shape to someone else and lose sight of themselves. "[S]uch is the nature of all active creative experiences," writes Bakhtin. "[T]hey experience their object and experience themselves *in* their object, but they do not experience the process of their own experiencing" (6–7). The finite nature of self-consciousness, the fact that in the aesthetic activity of belief we cannot see our selves at work, makes it impossible for us to judge whether the hero is the product of our own consciousness or whether we have actually encountered another consciousness external to ourselves. In that ignorance, the hero comes alive, thereby freeing us to entertain the apparently impossible while appreciating that it could be exactly that.

The dynamic intersubjectivity of authoring *is* the life of culture, built up through media and genres over time. The novel as a genre is remarkable for its sense of *doubleness*: as the role of the author emerges into cultural consciousness, so character becomes the criterion for cultural value, and the authorial insistence on the importance of the hero translates the "as if it were true" of fiction in general into the "as if *he* or *she* were true" of the novel. In the process, the reader takes on a new importance. The driving force is the democratic power that the foregrounding of authoring gives to readers to share

in creation, a power so great that Bakhtin speaks of giving a soul to another (128–29).

The immense popularity of Mr. Pickwick, from his first appearance onward, testifies to the pleasure of readers in literary creation. Readers felt and still feel indebted to Dickens for making it possible for them to share in an activity so comically startling that they are compelled to return to the narrative, complicit in the creation of an apparently self-perpetuating hero. The given that Pickwick endlessly longs for and negates at every turn is Wisdom. The longing and the negation artlessly invite the shaping and saving grace of loving art, a consummating celebration to be enjoyed in the creative renewal of each fresh installment of the serial or reading of the book.

Giving aesthetic love is no straightforward business, at any time or in any place. The same capitalism that disseminates authoring power also promotes a self-regarding materialism that undercuts the traditional Christian credo of unselfishness. In the nineteenth century it combines with the romantic belief in the supremacy of the individual will, and this unholy alliance produces the most powerful icon of modern times: the self-made man, in whose image society is formed. Or deformed, according to both Dickens and Bakhtin. In Bakhtin's view, a crisis of authorship is precipitated by the growing belief in the autonomy of the individual (202–03). This is *self*-consummation: the assertion of one's own godlike, infinite power through subordinating the world to one's self. Self-consummation, I would argue, is the power that Dickens entertains, defines and combats. The battle will be his lifework, starting with *Oliver Twist*.

* * * * * * *

If Pickwick celebrates authoring, *Oliver Twist* enacts Dickens's realization of its ambiguous power. Unlike Bakhtin in "Author and Hero," and learning from the eighteenth-century British novelists who provide the models for his writing, Dickens sees that fictional heroes may themselves be authors of others in the world of the novel and that a self-consummating author can consciously exploit the desire to love another as another. In moral terms, he understands from early on that selfishness feeds on love.

Opposing that selfishness in *Oliver Twist*, Dickens enlists the power of Mr. Brownlow and his band of goodness—the Maylies and Mr. Losberne – in support of the potential for loving consummation offered by the innocence of Oliver. However, in bringing Fagin to life he creates a monster of self-consummation whose demonic power threatens to compromise Dickens's own New Testament conception of loving authoring. To combat his character, Dickens takes Bakhtin's route in "Author and Hero" and

concentrates on the authoring relationship between the external author and the authorial hero within the text. Dickens, and the reader with him, will author authors, a dangerous practice that heralds the emergence of a peculiarly Dickensian version of what Bakhtin has taught us to call dialogism.

Dickens begins, however, with the relatively easy target of Mr. Bumble and the Workhouse. As G. K. Chesterton says, he is not primarily concerned with critiquing such doctrines as Utilitarianism. Rather, Dickens's concern is to attack oppression in a resolutely personal way: "he disliked a certain look on the face of a man when he looks down on another man" (xi). However, he sees as early as *Oliver Twist*, and perhaps even earlier in the trial narrative of *Pickwick*, that many in society seek to objectify oppression, to make it more effective by systematizing it. In Dickens's later novels, systems of selfishness will define society itself.

The systematization of oppression is made personal through the well-known dramatic characterization that we have come to call Dickensian. In Dickens's "circle of stage fire" as Ruskin calls it, self-consummation promotes itself through a sense of heightened individual personality. Bumble and Fagin, lawful and unlawful oppressors, dramatize themselves, performing in order to impress their selves upon society, and authoring others in the service of their own self-consummation. The understanding of oppression that Dickens develops throughout his career begins to take shape in *Oliver Twist*. A self-consummating predator such as Fagin works to block his victim's knowledge of himself and his world. Deprived of self-knowledge, the victim cannot become a hero with a capacity to receive and then perhaps to give love.

The Workhouse institutionalizes ignorance. Bumble's performance turns on identifying himself with the system he represents. The Workhouse is everything and must be good; he, Bumble, is the Workhouse, so he must be good; the outcast Oliver, by contrast, is nothing and must be bad. Telling the child he is to be apprenticed, Bumble says, "'The kind and blessed gentlemen which is so many parents to you, Oliver, when you have none of your own: are a-going to 'prentice you: and to set you up in life, and make a man of you: although the expense to the parish is three pound ten! —three pound ten, Oliver! —seventy shillin's—one hundred and forty sixpences! —and all for a naughty orphan which nobody can't love.'" (Ch. 3, 16) The pompous rhetoric is the beadle, swelling through a succession of main clauses to the climax of "'Make a man of you,'" before counting down financially from pounds to shillings to sixpences to the nothing that is Oliver. O. Zero. The supposed munificence of the Workhouse authorities becomes Bumble's generosity in the act of speaking and is confirmed by the repetition of

Oliver's own nullity: no parents and no one to love him. In the verbal act of giving, Bumble takes away, making himself through making nothing of the child. This is self-consummation at the expense of innocence.

A shared self-interested oppression of the weak and a knowing abuse of knowledge define Workhouse society. The social solidarity of the oppressors is expressed through an assumed caring morality accompanied by a knowingness of gesture and action that mocks the morality while blocking the knowledge. The knowingness exercised by the criminal society of self-interest in London is more developed and dynamic than in the Workhouse, but it, too, is intensely hostile to knowledge. Knowingness, as opposed to simply knowing something, involves the display of a consciousness of secret knowledge. Revealing and hiding, it takes teasing advantage of the innocent who lack a consciousness of the game being played. In a society ruled by knowingness, those who know that the world works through self-interest can take pleasure in practising together against the innocent who stupidly think the world turns on goodness.

Knowingness works, above all, through style, the formal expression of self. Style of manner, gestures, clothes. Style of language. Oliver notices at the outset the Dodger's hat, "stuck on the top of his head so lightly, that it threatened to fall off every moment; and would have done so, very often, if the wearer had not had a knack of every now and then giving his head a sudden twitch: which brought it back to its old place again" (Ch. 8, 46–47). Showily defying gravity, the Artful lives up to his nickname and turns nature into art. Style is the man. Or rather, style is the child playing at being a man. His opening words—"'Hullo! my covey, what's the row?'" (Ch. 8, 46)—are unlike anything in the Workhouse world. The Workhouse would only shut Oliver up. The Dodger's easy familiarity invites him to open up, which he does. Criminal society offers the lure of friendship, but at the same time the slang exercises the Dodger's power by impressing upon Oliver that this city boy knows what he is talking about.

The Artful Dodger's style, his overriding concern with the form of his self-presentation, makes him the model for the boys in Fagin's gang. As Fagin says, he "'understands the catechism of his trade'" (Ch. 18, 118). This remark is presumably meant seriously for Oliver, whereas the Dodger might relish the mocking blasphemy. It is a telling example of Fagin's authoring technique, which here acts in one way on the innocent while simultaneously winking to the knowing. But the wink itself is a further level of performance, which conceals from those who are confident that they are in the know the knowledge that Fagin actually holds them in contempt. The Dodger has simply fallen for Fagin's display of his own acting.[3] Meanwhile, the Dodger's half-comic

preaching to Oliver in Chapter 18 about the virtue of stealing takes the form of an act of friendship that would shape Oliver's sense of himself. In other words, it would author him. The friendly talk is conducted on the Dodger's own condescending terms since Oliver is cleaning his boots at the time. Disguised by a play of words—the Artful refers to it as "'japanning his trotters'" —the demeaning task still asserts the Dodger's power. He dodges verbally. One important function of the slang is to catch the attention, confusing the innocent while the knowing get on with their criminal activity. The style acts to suppress the knowledge that Oliver is a kidnap victim held against his will and to persuade him that his future lies with the gang. Helped by Charley Bates, the Dodger's mocking performance of morality—"'You've been brought up bad,'" said the Dodger, surveying his boots when Oliver had polished them (Ch. 18, 118)—works on several levels. If Oliver is stupid, he may take the Dodger at face value. If he is not, he may laugh at the mimicry of conventional moralizing, but the humor would catch him in the toils of knowingness. He would find himself playing the game. And so, indeed, may we.

The Dodger's mimicry of the respectable law-abiding world in the famous courtroom scene in Chapter 43 steals the show, his self-authoring rhetoric assuming power over the law itself:

> "Come on," said the jailer.
>
> "Oh ah! I'll come on," replied the Dodger, brushing his hat with the palm of his hand. "Ah! (to the Bench) it's no use your looking frightened; I won't show you no mercy, not a ha'porth of it. *You'll* pay for this, my fine fellers. I wouldn't be you for something! I wouldn't go free, now, if you was to fall down on your knees and ask me. Here, carry me off to prison! Take me away!" (Ch. 43, 300)

Such is the joyful bravado of the Dodger's performance of himself that few would disagree with Claire Tomalin's claim that the Artful's "act of defiance . . . is one of the high points of *Oliver Twist*" (37). We might baulk, however, at her further comment that "Dickens invites his readers to approve of such wit and total lack of contrition." This misses, I think, Fagin's framing of the trial so that it is already subsumed by another performance, in which Fagin directs Charley Bates's eager anticipation of the courtroom drama. The Dodger may act as though he can author himself and the law, and is therefore autonomous, but here that very act is made to serve Fagin's authoring of Charley: "Master Bates, who had at first been disposed to consider the imprisoned Dodger in the light of a victim, now looked upon him as the chief actor in a scene of most uncommon and exquisite humour" (Ch. 43, 296). Identifying the Dodger as a victim could have led to a desire to identify the victimizer. Fagin has now blocked that particular path to knowledge.

Fagin has convinced the boys that he possesses superior knowingness through his ability to display his own acting to them while channelling their youthful energies into a dramatic self-authoring that sets them against the world. He uses their love of performing knowingness to suppress the knowledge that they are pawns to be sacrificed for his advantage. The children are joined by a shared pleasure in performance, but their supposed self-authoring is directed by Fagin, ensuring their willingness to be imprisoned, transported or hanged for him. In authoring them, he is shaping their lives and deaths. Such is Dickens's early model of a self-interested society. The most original of the boys is not the Dodger, his self given to the game, but Charley Bates, whose carnivalesque outbursts of hilarity at the gullibility of innocence constantly threaten to give the game away by admitting truth into the world of lies constructed by Fagin. It is Charley who will eventually turn knowingness into knowledge when he gives practical encouragement to those hunting Sikes and alerts them to the murderer's final attempt to escape (Ch. 50, 344–45). Above all, Charley is dangerous because his constant joie de vivre draws attention to the issue of choice—its possibility or impossibility.

The most basic knowledge the self-dramatizing oppressors in *Oliver Twist* must suppress is that others may have the power of choice. Oliver's resistance to oppression is enacted most famously in the Workhouse when he asks for more, but, as opposed to the question we often wrongly assume Oliver to ask—"'Please, sir, may I have some more?'"—which would politely cede control of choice to the Workhouse, his actual words—"'Please, sir, I want some more'" (Ch. 2, 11)—insult authority precisely because they assert the child's power to choose. For that reason, Oliver must be banished from the institutional world. And this, strangely enough, is his salvation. He wouldn't see it like that, but insisting on his choice actually wins Oliver his freedom by getting him out of the Workhouse. Working for Sowerberry may seem no better, but the Gothic extremes of the undertaker's shop help to shake Oliver into a revolt that leads to his escape to London.

In a world of poverty and systematized oppression, the greatest love an author can offer his hero is to preserve his or her power of choice. Dickens seeks to do this for the child in the first part of the book, up until the Chertsey attempted burglary, by working formally, not to aesthetically consummate his hero but to protect his capacity for knowledge. With action and plotting dominated by the oppressors, the focus with the child is on perception, his awkward insistence on seeing the world as it is. A well-known part of the fascination of *Oliver Twist* is the child's-eye view, Oliver's seeing and understanding in a profound way while remaining relatively vulnerable and gullible.

Although Oliver accepts the Dodger's offer to introduce him to Fagin, he remains

unimpressed by the other's style, and on the way to the gang's hideout he notes the hideous reality of the slums to which his guide seems impervious, cocooned as he is in his world of performance:

> A dirtier or more wretched place *he [Oliver] had never seen*. The street was very narrow and muddy; and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of small children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside. . . . Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in the filth. (Ch. 8, 49; emphasis added)

The book's famous low-life realism clearly works to stir consciences and arouse the indignation of Dickens's middle-class readers. At the same time, it reinforces our sense of Oliver's own reality, for we see with him, and we may contrast him with the unseeing criminals. In this instance, realism conveys an openness of character set against and even subversive of a predatory dramatic authoring that would blind and bind its prey.

Oliver can also see into or through others. Welcomed into Fagin's den as an easy victim, and susceptible to Fagin's assumed familiarity and friendship, on his first night in their hideout Oliver still sees everything there is to see about Fagin. In "a drowsy state between sleeping and waking," he experiences a grotesque version of a Wordsworthian epiphany when he watches Fagin poring over his most precious treasures and listens to him singing the praises of death:

> "What a fine thing capital punishment is! Dead men never repent; dead men never bring awkward stories to light. Ah, it's a fine thing for the trade! Five of 'em strung up in a row; and none left to play booty, or turn white-livered!" (Ch. 9, 52)

Oliver may respond to Fagin's entertaining games teaching thievery, and to the later regime of physical and mental deprivation and terror, but from the beginning he has an absolute knowledge that can inform his refusal to enter into the drama of the criminal world. Inscribed in his consciousness is the sure knowledge that Fagin lives and consummates himself through others' deaths.

In the openness of his innocence, Oliver also has a reflective power that can afford the knowledge suppressed by a self-consummating drama antagonistic to memory. Aroused to protect the child from the violence of Sikes and Fagin, Nancy points to Oliver as she remembers her own corruption by the Jew: "'I thieved for you when I was a child not half as old as this! . . . [T]he cold, wet, dirty streets are my home; and you're the wretch that drove me to them long ago'" (Ch. 16, 104). Sympathy awakens her to a

knowledge of herself that makes her a hero in Bakhtin's sense (Bakhtinian heroes can be male or female). As such, she could be lovingly consummated by an author. Unfortunately, of course, her chosen author would be Sikes, a man dedicated to the brutal denial of love. Responding to Oliver by providing knowledge to others of his identity, Nancy will instead be malevolently authored by Fagin, who first uses Claypole/ Bolter to frame the scene in which she passes on her information to Brownlow. Fagin then guides Sikes, the man she loves, to beat her to death. And all this goes back to Oliver. For the reader, one of the most shocking thoughts in the book is that the child sets in motion a train of events leading to Nancy's murder. In short, goodness can kill.

Oliver's reflective power offers self-realization to others, and the authoring influence of his innocence ripples through the book. Through his effect on Nancy, he exposes and challenges the pattern of hateful family relationships underlying self-interested criminal society. Because of him, she denies the antagonistic but collusive manipulation by her father-figure, Fagin, and her lover, Sikes. Sikes himself might seem to be self-sufficient, outside Fagin's repertory company, a non-actor defined by the reality of his vocation—violence. On his side, however, Fagin would author Sikes without his knowing through Nancy, over whom he exerts a tenuous control. In the triangle of their family relationship, Fagin is Nancy's pervert father and Sikes her wife-battering partner, each man hating the other while exploiting her.[4] Each thinks he knows better than the hated other because each thinks he can control the woman. As a result, they both depend on her in their relationship of mutual hatred. Sikes's confidence in his own self-sufficiency depends on his belief that Nancy will submit to him body and soul, witness his response whenever she asserts herself, and his murderous reaction to her supposed treachery; Fagin's confidence in the all-encompassing authority of his criminal drama, with himself as author-director, depends on his belief that Nancy's acting skills can accommodate the violence of Sikes that underpins his theatre. When Nancy shuts out Fagin, the rage he turns upon her, channelled through Sikes, has the vicious intensity of a father's selfish love denied. Denied, we may add, exactly when he has delusions of forming a new family triangle with himself controlling a presumed relationship between Nancy and a new lover that would dispose of Sikes by murdering him. Far from controlling Nancy, Fagin finds that he is not needed. Sikes, in contrast, finds that he needs another. His brutal confidence has always depended on Nancy. Self-authoring denied, in his rage he kills her in order to assert his self-sufficiency, only to find himself authored by the dead Nancy, and by us, the readers, in the melodrama of his own death.

Oliver unwittingly sets in motion the events leading to the deaths of Nancy and Sikes,

and then to Fagin's execution. As the Jew dazedly says in the condemned cell, Oliver "'has been the—the—somehow the cause of all this'" (Ch. 52, 363). And he is Bumble's nemesis. The authors of the institutional and criminal worlds are both brought down by their involvement with Monks, their systems of oppression collapsing under the weight of the plotting generated by the dark twin who arises in response to Oliver.

The rabid extreme of the self-interest driving the book, the over-emphatic yet strangely vacuous Monks caricatures selfishness itself. His uncanny quality derives from the constructed irrationality of his plotting, so personal and so unnecessary since from any reasonable standpoint he has no need to pursue Oliver or even to bother with him in the first place. His own self-interest has been condensed and abstracted to the point where he hates everyone and everything, including his own body. As an author, Monks has given himself so completely to plot that it directs him. In his very unreality, he unsettles, fascinates and unfixes both Fagin and Bumble, and through them their social worlds, but he is himself unsettled to the point of insanity by Oliver, whom he can only see in a madly objectified sense as the subject of the *story* he will create.[5] Monks's plotting would appropriate reality within the novel by replacing Oliver's history with a new narrative in which the boy would be publicly identified and condemned as a criminal. When actually faced with the child, he advances to hit him and then falls to the ground, "writhing and foaming, in a fit" (Ch. 33, 217). In absorbing character, plot expresses madness, destroys Fagin, and makes nothing of Monks, who bites his own hands in desperate efforts to prove his reality but succeeds only in confirming himself as an actor in someone else's melodrama.

The plotting is fundamentally generated, of course, by Dickens, himself under intense pressure to counter the evil he has created so powerfully and winningly in Fagin. He responds with his first major foray into dialogism, a move that will determine the direction of his writing life. Authoring and dialogism are ways of thinking about the doubleness of art, both in itself and in life, that derive from different consciousnesses being brought to bear upon each other. While authoring deals directly with the relationship between those consciousnesses, dialogism develops from the recognition that all language is already inhabited by other speakers. According to Michael Holquist, Bakhtin's editor in *The Dialogic Imagination*, "A word, discourse, language or culture undergoes 'dialogization' when it becomes relativized, de-privileged, aware of competing definitions for the same things" (427). Rather than attempting to impose order and meaning, the job of the author is to *orchestrate* the different meanings or voices.

With the Russian writer's grudging acceptance ("Discourse in the Novel" 263, 329),

we can apply dialogism to other forms of communicative art besides language per se: to genre, narrative, character, theme, even to place as it is represented in art. Encompassing all of these, Dickens takes the highly creative and dangerous path of relativizing authoring itself. That is to say, he authors authors, a perilous activity since the dialogical truths that take shape may challenge the writer's opening loving intentions and may even prove unendurable. That goodness can lead to evil, for example, is no easy truth to live with.

In *Oliver Twist*, Dickens authors Fagin through melodrama, with Monks as the vehicle for this crucial development in his writing. Dialogism enters the book, however, in a conventional form as the opening satire on the Workhouse. Dickens's language mimics the dispassionate, formal language of the political economists in order to insist on the responsibility of the educated, respectable men in power who have created such a barbarous system of oppression. The coolly angry humor assumes that we readers are civilized people who naturally join with the author in condemning such inhumanity, and our common stand against injustice licenses us to enjoy the humor despite Oliver's suffering.

Our laughter becomes uncomfortable when the Dodger and Fagin appropriate the same language of self-help and Utilitarianism in order to author others. They turn the very mockery previously employed against inhumanity to their own inhuman ends, which deprives us of the security of our previous ironic standpoint. In Fagin, Dickens creates and confronts his first dialogical monster. There will be others, including Quilp, Pecksniff, Tulkinghorn, Mrs. Clennam, and Pumblechook, each unique in their monstrousness and not all of them devilish—or not quite as devilish as Fagin. The Jew's success faces Dickens with the first really serious problem in his writing, for up until the Chertsey attempted burglary there are signs that Fagin's efforts to corrupt Oliver, the angel-child, could eventually work: he "had the boy in his toils; and . . . was now slowly instilling into his soul the poison which he hoped would blacken it, and change its hue for ever" (Ch. 18, 120). This comment at the end of Chapter 18 heralds the lowest point in Oliver's misfortunes. Recaptured from Brownlow, he would seem to have no escape from the criminal system of oppression. Fagin takes the grooming of the child in Chapter 18 to a new level in Chapter 20 by exposing him in isolation to the pornographic violence of "a history of the lives and trial of great criminals," in which "[t]he terrible descriptions were so real and vivid, that the sallow pages seemed to turn red with gore; and the words upon them, to be sounded in his ears, as if they were whispered, in hollow murmurs, by the spirits of the dead" (Ch. 20, 129–30).

Calming himself after a "paroxysm of fear," Oliver prays "that if any aid were to be

raised up for a poor outcast boy who had never known the love of friends or kindred, it might come to him now, when, desolate and deserted, he stood alone in the midst of wickedness and guilt" (Ch. 20, 130). And he looks up from his prayer to catch sight of "a figure" at the door. Angel of mercy or angel of death, come to answer his prayers? From this point on, Gothic fairy tale in a Dickensian realistic mode takes hold in the narrative. Nancy has come to deliver Oliver to Sikes, who will take him out of London for the burglary, intended as the decisive event through which Oliver will be corrupted.

As he is led through the streets by Nancy, Oliver's normally acute perception of her is baffled by an enigmatic sense of violent emotion only partly explained. By her own account, Nancy has chosen to take Oliver to Sikes because she wants him to know that she has already suffered for him and is doing all she can to protect him. The urgency of her language combines with uncanny images that hang in the mind: Nancy as the figure at the door, perhaps answering Oliver's prayers, perhaps not; Sikes holding a loaded pistol to the child's head and later clasping his hand as he makes off with the him, imprisoning the boy's vulnerable reaching for affection. This realistic Dickensian version of a Gothic fairy tale—the innocent taken as a prisoner to the ogre's castle by his protectress, and then spirited away into the darkness—is simultaneously full of meaning and of mystery. Everything seems to hinge on the woman, now left behind. At the end of the chapter she is sitting motionless in front of the fire as Sikes leads Oliver away to commit the crime meant to violate his innocence. But the powerful sense of enigma, which is entirely lost on Sikes, immersed in criminal business, may convey hope in seeming passivity. The surest and most secret advice Nancy could give to Oliver would be to do nothing. Mystery here evokes possibility, and it is Oliver's passivity, his physical inability to act and do wrong, which will save him, and which will result in the defeat of the system of oppression. Dialogically, action is answered and undermined by the resistance of inaction.

Meanwhile, the main action is under way, master-minded, it would seem, by Fagin, but shaped by his response to the shadowy figure of Monks. In trying to benefit himself while satisfying Monks, Fagin will undo them both. With the plotting turning back on him, the Jew describes himself as "'bound . . . to a born devil.'" As Robert Tracy says, once he is allied with Monks, "he becomes less a scheming criminal and more a kind of supernatural terror" (572–73). But the terror is beyond his control. Witness the haunting dream-scene when Oliver, apparently safe in his rural sanctuary, wakes to the shock of Monks and Fagin observing him through the open window. Content with identifying Oliver, Fagin would leave him half asleep: "'[I]t is he, sure enough. Come away'" (Ch.

34, 228). Instead, Monks insists on declaiming melodramatically "with such dreadful hatred, that Oliver awoke with fear." The child is terrorized, but Monks has ensured Oliver's recognition of the alliance between his enemies. Fagin, who consistently avoids recognition throughout the book, has, in the very act of terror, been identified. For him, like Oliver, identification is a matter of life and death.

Fagin has entered a gothic-realistic world in which their plotting rebounds on the conspirators. Nancy has started to sense this as her feeling for the child pushes her towards self-sacrifice and a refusal to play her part in the mock-family drama of mutual hatred between father and lover. Her new role will be to outperform and outwit those who have previously governed her performance. The cost will be high, for spying on Monks plotting with Fagin turns her into a shadow in her own life. By the time she is making her final plans with Brownlow, Monks's melodrama has possessed her to the point where phantoms of death appear in the book she is reading and pass her in the street (Ch. 46, 312). They invade both art and life. The stock language, gestures and images of melodrama express the unreality she feels as she is pushed out of the life she knows: a self-sacrifice in which she gives knowledge to save Oliver and gives up her own life. In the consummation of her death, she will ensure the same end for Fagin and Sikes.

Monks's unwitting authoring of authors through melodramatic intrigue also completes the undoing of Bumble, this time on a parodic level. Originally the butt of the satire on the Workhouse, Bumble later becomes the target of the attack on self-interested marriage, with Mrs. Corney demonstrating her own authority over her failed author by beating him in front of the Workhouse women. It is Monks, though (and through him, Oliver), who finishes Bumble. The poetic justice of Bumble's final consummation as a Workhouse inmate himself is ensured by his participation in the destruction of the physical evidence of Oliver's identity, narrated in full Gothic mode (Ch. 38, 248–56). Blaming his wife will not work since he is legally responsible for her, so the law has the last word on its own self-promoting representative (Ch. 51, 354). The gothic-comic echoes the gothic-realism of the main story: in both cases, through initially attracting Monks, Oliver triggers narratives that work primarily through women (Nancy, Rose Maylie and Mrs. Corney) to destroy the self-authoring dramas constructed by men.

Self-authoring drama—indeed, any kind of show—is anathema to the good characters who come together to help Oliver. Dickens sidesteps the problem of their having to face Fagin and the criminal poor by restricting their relationship with evil to their dealings with Monks, a renegade from their own class. The separation of villains is forced upon Brownlow by Nancy, who would inform on Monks while keeping faith with

Fagin and Sikes, but it has the effect of disconnecting the classes, thereby avoiding important authorial conflict and also evading the issues of social injustice raised so pointedly earlier in the novel.

Brownlow meets Fagin only once, in the condemned cell at the end, and then it is solely to get information about papers said to concern Oliver's past. This says much about the band of goodness led by Brownlow. Rejecting all forms of dramatization—apart from Grimwig, a moral tick of a character repetitively playing the devil's advocate—the band concentrate on Monks's plotting in order to reconstruct reality and establish Oliver's identity. They would finally bring *knowledge* to bear on the lying drama practised by Fagin. Dickens's plan for Brownlow and the band of goodness is all too clear: they are to provide the means for Oliver to transcend the moral and economic squalor of his origins. According to Caroline Dever in *Death and the Mother*, this is to be achieved through "the recuperation of the dead mother at the end of the novel, in which a tombstone is erected in her name" (27). From a Bakhtinian perspective, we might argue that the entire novel, shaped by the mystery of Agnes Fleming's identity and the ideal filial behavior of Oliver himself, constitutes an attempted consummation of Oliver's mother.

Caroline Dever's concern is with the presumed Victorian splitting of the ideal of maternity and the physical reality of women. For her, Agnes's recuperation helps to establish the Victorian "period's most powerful moral abstraction of maternity" (27). My own concern about the ending of *Oliver Twist*, however, is with our probable lack of interest in the dead mother's consummation. Like most readers, including Dickens I would suspect, given his later choice of public readings, my own attention continues to be held by Sikes, Nancy and Fagin, not the consummation of Agnes. Again, Dickens's plan seems clear: through the alternation of the Brownlow/ Monks chapters with the Sikes/ Nancy/ Fagin chapters, he aims to resolve the latter's consummation *by* death with the good characters' eventual loving consummation *of* death at the altar in the old village church. If this does not work, and I doubt whether many would claim that it does, it is partly because the Brownlow band of goodness focus so single-mindedly on knowledge *about* Oliver, not on the shaping art that would offer knowledge *to* him. There is no dynamic relationship with a hero, in which an author such as Brownlow would necessarily meet resistance from a child previously exposed to the society of Fagin, Nancy and the rest. Such realistic expectations of character development are denied by the revelation of character demanded by melodramatic convention: after the Chertsey break-in, all the good middle-class characters instinctively recognize and respond to Oliver's goodness. Indeed,

their goodness is defined as such by their ready acceptance of the ideal. Realism and melodrama, so powerfully combined elsewhere in the novel, here stumble over each other. As a result, Oliver is everything and nothing once he is taken into respectable society. Downplayed in both text and illustrations, he is no longer permitted to bring his acuteness of perception to bear on the good characters around him.

Neither does Brownlow engage aesthetically with Monks. Instead, his summary of the facts of Oliver's origins and the plot against him merely deflates both Monks and the narrative. Meanwhile, the alternating "lowlife" chapters develop with a dialogical intensity that undermines the attempt at a loving consummation and that even seeps into the other chapters, staining the goodness we are meant to applaud.[6]

The lowlife chapters become horrifying as we are made increasingly aware of our own authoring relationship with the characters. When Fagin learns of Nancy's treachery, he determines to kill her. In Chapter 47, his rhetorical denunciation of Nancy inflames Sikes through eliciting his response to a succession of hypothetical betrayals, and then Fagin uses Claypole/ Bolter to frame the news of her treason. Within this frame, he catechizes Claypole to get the answers he wants in order to better feed and guide Sikes's blood lust. The scene climaxes with Fagin's understated but obvious instigation to murder, twisting into the injunction "'not [to be] too violent for safety. Be crafty, Bill, and not too bold'" (Ch. 47, 321). The reader is held, I think, in fascination, repulsed by the viciousness yet, dare I say it, admiring the skill with which Fagin handles the dangerous Sikes. Fearful of what the robber is going to do to Nancy, we may also be increasingly terrified by a growing consciousness of our own desire to witness the death that we know is coming. We may be so caught up in Fagin's narrative that we cannot help wanting to see Nancy die.

Fagin channels the mutual hatred between himself and Sikes into a shared hatred of the woman for whom they have competed—"They exchanged one brief glance; there was a fire in the eyes of both, which could not be mistaken"—but the compact is not between equals. Sikes has become Fagin's creature, and when he rushes to satisfy his rage he is acting in both senses of the word under the other man's direction. The climax of Fagin's control of Sikes's lack of control comes in the instant before the murder:

> The house-breaker freed one arm, and grasped his pistol. The certainty of immediate detection if he fired, flashed across his mind even in the midst of his fury; and he beat it twice with all the force he could summon, upon the upturned face that almost touched his own. (Ch. 47, 322)

All of Nancy's vulnerable desire for closeness to Sikes is in that "upturned face that

almost touched his own," but the very manner of her murder is decided by his remembering Fagin's injunction not to be too violent for safety. There are three people in this murder scene: the victim, the killer, and the author-director. But then again, whenever we enjoy similar accounts of bloody murder, perhaps there are always three people—the victim, the killer, and us in our authoring role—so it may be that Fagin, in an extreme and repulsive form, reflects unsettlingly on our own authoring activities.

We are not Fagin. But the way in which he constitutes his identity through directing and shaping others provides a stark warning of the dangers implicit in authoring. We are not simply the opposite of this monster, for something of him is in us, and we may remember this when he falls. Fagin finally experiences a dialogical monster's living hell, namely the loss of all authoring power and an accompanying loss of the identity he has constructed at the expense of others' lives. During his trial, with all the "gleaming eyes" upon him, he can no longer command the direction of their gaze. Lacking authority, he can only observe with an enforced detachment the life around him in the courtroom, outside his control yet controlling him as the verdict comes in. As execution approaches, he plunges into the subjectivity of self-absorption. "'Are you a man?'" asks the turnkey (Ch. 52, 363), and the answer is before us in the wretch possessed by the knowledge of the death he has visited upon others and which now turns upon him in a dismissive final consummation. At his execution, "[e]verything told of life and animation" (Ch. 52, 364). Our attention is drawn to "all the hideous apparatus of death" but not to Fagin, who is not even identified.

We cannot be rid of Sikes and Nancy so easily. The housebreaker's blood lust has been orchestrated by Fagin, who has shaped the knowledge of Nancy's betrayal given to Sikes. In the ensuing murder, the Jew uses two people to realize his most complete self-consummation. But the killing, as many readers have noted, brings Sikes alive. He becomes a hero in Bakhtin's sense of the word. Nancy's death frees Sikes from Fagin's direction. Now he knows what he has done, and the knowledge is brought home to him through the ghostly presence of the woman who loved him. He comes alive as he becomes aware of that knowledge and as he desperately tries to escape it. However, the knowledge of the love that he has shut out and abused in his life rebounds with such force that it consummates him in death: the moment of escape becomes the moment of his death, transfixed by the dead Nancy's eyes.

The consummation, however, does not come solely through Nancy, for *we* want him consummated. *We* want him dead. Remembering *Oliver Twist* dramatized at the Victoria Theatre in the 1840s, one theatre-goer said, "When Sikes . . . seemed to dash [Nancy's]

brains out on stage . . . [a] thousand enraged voices, which sounded like ten thousand . . . filled the theatre" (Flanders 115). Dickens, though, takes his time getting to the satisfaction of revenge. Chapter 48, "The Flight of Sikes," begins with the narrator's assertion of the abomination of the murder, even by London standards:

> Of all bad deeds that, under cover of the darkness, had been committed within wide London's bounds since night hung over it, that was the worst. Of all the horrors that rose with an ill scent upon the morning air, that was the foulest and most cruel. (Ch. 48, 323)

The authoring frame is supplied, not by Fagin, but by Dickens and by us the readers, and as we picture "the bright sun, that brings back, not light alone, but new life, and hope, and freshness," we impress upon Sikes the images of hope now denied to him.

As Sikes's authors, we are sometimes with him, sometimes outside him. With him, we see his opening to imagination and perception. His attempts to hide the corpse with a rug evoke a grotesque poetry: "but it was worse to fancy the eyes, and to imagine them moving towards him, than to see them glaring upward, as if watching the reflection of the pool of gore that quivered and danced in the sunlight on the ceiling" (Ch. 48, 323). And he can no longer shut out what he has physically done to Nancy. This from a man who previously hit the woman on the slightest provocation without ever appearing to notice the bruises he inflicted upon her. Now, however, "there was the body—mere flesh and blood, no more—but such flesh, and so much blood!" (Ch. 48, 323)

We are with Sikes in his relief at getting out of the murder room and in his flight out of the city. Oliver's initial perception of London expressed a freedom in the very noting of the squalor. Here, though, the careful naming of places around the outskirts encircles Sikes, plotting his imprisonment. For we know exactly where he must go. An irredeemable part of London, in his efforts to escape Sikes is drawn back into the city, murder going back to its roots. No other place has such a felt reality in *Oliver Twist* and there is nowhere else to go. We see this before him, and our realization presses upon him with growing force. The consummation of death awaits him, shaping a course that we understand and whose inevitability we welcome even as we are with Sikes in his attempts to escape from the law, from humanity, and from himself.

Moreover, there is no escape for Sikes from art, from the consummation of the narrative in which he is caught. The incident in the public-house, when the pedlar-mountebank hounds the murderer with his insistence that he can remove the stain from his hat, also insists through its Shakespearian allusions on our historical awareness of literature shaping Sikes's reality. In the following scene at the post-office, where he is

"apparently unmoved" by the report of the dreadful murder in London, Sikes is presumably oblivious to the comment by the stage-coach guard about romance and wealth never coming his way (Ch. 48, 327)—a little bit of everyday life, realistic in its contingency, that we can enjoy and Sikes cannot. Instead, the Gothic reincarnation of Nancy comes his way, shaping the almost unnoticed contingency of the guard's joke into art. A dark version of romance will not leave him again in this life. Melodramatic art stalks Sikes in the figure of the dead woman and the eyes glaring at him in the night, which make him understand at last that he is seen by love but no longer as human. Perversely, this may make him even more human for us, perhaps because he reminds us in fantastic form of the consequences of our own denials of love.

Sikes's impulse is to escape into the real life of action, witness his "flying from memory and himself" (Ch. 48, 328) when, with mad heroism, he helps to fight a fire raging at a farm. However, returning to himself and the knowledge of his crime, he overhears reports of the hunt for the murderer and is pushed on again, back toward his death in London, by the most fundamental human art, language. And then language itself abandons him, for his dog and soul-mate Bullseye disobeys his command to "'Come here'" and be drowned, which reduces the murderer to helpless whistling for the dog.

We reach Jacob's Island before Sikes, and complete the preparations for his death: the squalor of the place, the other thieves in hiding, the news of Fagin being taken, and the arrival of Chitling and then the dog build up to the entry of Sikes himself. All is ready for the finale. The reader, though, is also with Sikes in his activity. The more desperate the situation, the more intense his urge to escape. And he carries the readers along with him. When Charley Bates arrives and attacks him, whose side are we on? It seems evenly balanced to me, as it would not have been earlier in the book. Humanity touches him when he seeks to mollify the boy: "'Why, Charley!' said Sikes, stepping forward, 'don't you—don't you know me?'" (Ch. 50, 343)

Whatever crimes they have committed, the thieves inside the hideout are all too human in their terror at losing control of their lives. The mass hatred outside would overwhelm those within, just as the narrative drama would absorb the identity of Sikes, at the center of the storm. The mob howling for blood expresses our own voracious appetite for revenge and we may remember the audience in the Victoria Theatre. But the mob also faces us with a nightmare image of our loss of individual identity in the act of consummation. In that we are with Sikes in his spirited defiance, in his resolution not to give way, we will him to survive; in that we are outside with the mob, we hunger for his death. The two are intertwined, and we are made intensely aware that even as the thirst

for justice is assuaged, so the consummating act in which we participate expresses our own desire for blood.

Sikes's consummation by death should be sealed by his slipping from the parapet of the house on Jacob's Island, and hanging himself after seeing Nancy's eyes upon him. The poetic justice sometimes realized by dialogism turns the murderer's violence back on himself so that he enacts the drama of the public hanging he deserved all along. The scene, though, does not quite end there, for as "the murderer swung lifeless against the wall" (Ch. 50, 347), we are suddenly made aware of Charley Bates at the window below, "thrusting aside the dangling body which obscured his view," interfering as he does throughout the novel with any kind of consummating finality, including our own, and asserting the contingent vitality we often call "life."

And then, in the very last paragraph of Chapter 50, Sikes's dog jumps from the parapet, aiming for the dead man's shoulders, missing and dashing his brains out against a stone. The blood should be that of Sikes, not an innocent animal, and this is the most disquieting part of a disquieting end. If Bullseye is Sikes's double, as the novel sometimes suggests, then Sikes dies twice, and the authoring consummation really does rebound on him with doubling violence. But if Bullseye is the one creature apart from Nancy who loved Sikes, as the text also indicates, then love is doubly victimized and the consummation in which we have participated is further compromised by this final act. We do not know. Art and life disappear together into the blankness of a death that is the true end of *Oliver Twist* and that reduces the other endings to relative unimportance: intentionally in Fagin's case, I would think, and unintentionally in the Rose-Harry romantic denouement and the closing consummation of Agnes in the church.

* * * * * * *

In summary, we can say that in Fagin, Dickens creates a living evil that challenges his very belief in goodness. He meets that challenge by bringing dialogism more fully into play. However, authoring and dialogism are not simply literary devices to be used at will for one's own advantage, and in *Oliver Twist* they create a sense of the interrelatedness of love and death, and of goodness and evil, that is made all the more terrifying by the accompanying insistence on the interrelationship between characters and readers.

The dialogical truths that start to emerge in *Oliver Twist* will engage Dickens's considerable energies throughout his life. They include a recognition of the potential for

evil of authoring itself. It might be thought that if he is to do more than successfully defend goodness against evil and to show love, not just surviving in a society dominated by self-interest but actually creating in its own right, Dickens must learn to control dialogism. Such, however, is not the case. Rather, he writes his greatest novels when he develops the strength to admit it more fully into his writing. The watershed will be *Dombey and Son*. The dehumanization exposed dialogically is so corrosive of Dickens's original conception of loving authoring that it comes perilously close to overpowering Dickens himself.

In my book, *Dickens and Bakhtin*, I consider Dickens's response to *Dombey and Son* in the novels from *David Copperfield* through to *Great Expectations*. It is enough for now, however, to say that in general terms Bakhtinian ideas provide a framework for a reconsideration of the power of love in Western culture. Authoring allows us to avoid both the extreme subjectivity that makes it a vehicle for self-absorption, and the extreme objectivity that renders it an ideological/ linguistic construct. Instead, the subjective and the objective are brought to bear upon each other in the interaction between separate consciousnesses. Dialogism, in the Dickensian sense, defines a western modernity obsessed with self-consummation. It also provides the means for its subversion and eventually, in *Bleak House*, *Little Dorrit* and *Great Expectations*, for its reaccentuation as a more profound authoring.

Dickens, of course, would not speak of his writing in such terms. For him it is a matter of character, story, morality, imagination, duty, entertainment, truth to nature, reforming society, keeping faith with his readership, and God. And we, of course, are familiar with such terms. Yet if modernism served to question the assumptions underlying the practice of Victorian art, postmodernism served in its turn and in its own jargon to make us aware of the Victorian ways in which we ourselves think and speak about art. Many still do, and often for good reason since we are the heirs of the Victorians. However, for all the limitations of postmodernism, especially its tendency to sell mimesis short, it did at least tellingly reveal that nineteenth-century ways of thought do not simply endure in perpetuity: they are subject to change, and the very effort to make them endure changes them. If we continue to feel that Dickens's concerns are important, we need to find new ways of approaching them.

Bakhtinian thinking translates Dickens's art through the prism of a Russian modernism that emphasizes the formal elements of art without losing a sense of humanity (indeed, showing them to be interdependent) and that insists on the interrelationship between form and content. In my opinion, Bakhtin gets close to the Victorian era because

he treats art as kinetic through and through, and this applies to the reader, including the academic critic. In its broadest sense, this means that art carries over into life, that the one necessarily affects the other. Dickens himself takes this as read. Indeed, it is the point of his morality and sentiment. Central to all this is character, both within the novel and in terms of *our own* characters. For Dickens and for Bakhtin, the recognition that no one can simply stand outside the activity of authoring marks the beginning of responsibility.

## Notes

1 Pages 3–5 and 21–23 are adapted from *Dickens and Bakhtin: Authoring and Dialogism in Dickens's Novels, 1849–1861* (AMS Press New York, 2013). Used with permission of AMS Press, Inc. All rights reserved.

2 For accounts of Bakhtinian authoring, see Coates 37–56; Emerson 207–64; Hirschkop 58–108; Pechey 153–80.

3 Juliet John comments that Fagin "possesses an acute understanding" of "the way fictions can be manipulated to achieve one's purposes—i. e. to achieve power" (129). John provides an illuminating account of Fagin's manipulations, although, as with endnote 5, we might have reservations about the emphasis on self-reflexivity (130).

4 Garry Wills argues persuasively that, while Sikes works through force, Fagin is a pederast who works through seduction. "Pedophile" might be a better word for Fagin. Sikes's hatred of Fagin is so visceral that it suggests a sexual antipathy, perhaps for the father-figure assumed (or known) to have seduced Nancy as a child.

5 See Steven Connor for an examination of *Oliver Twist* as narrative(s) dangerously concerned with the nature of narrative itself, although, from Bakhtin's intersubjective standpoint, self-reflexivity has its limits.

6 Cruikshank conveys this in his illustrations. Henry James comments that when he was a child "the scenes and figures intended to comfort and cheer, present[ed] themselves under his hand as but more subtly sinister, or more suggestively queer, than the frank badnesses and horrors. The nice people, and the happy moments, in the plates, frightened me almost as much as the low and the awkward" (420). There is also the eerie Tweedledum-Tweedledee effect of the doubling and redoubling of the characters who comprise Brownlow's band of goodness.

## Works Cited

Bakhtin, Mikhail. "Author and Hero in Aesthetic Activity." *Art and Answerability: Early Philosophical Essays.* Trans. Vadim Liapunov. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: U of Texas P, 1995. 4–256.

————. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1994. 259–422.

Chesterton, G. K. "Introduction." *Oliver Twist*. By Charles Dickens. London: Dent, 1907. v–xiii.

Coates, Ruth. *Christianity in Bakhtin: God and the exiled author*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Connor, Steven. "'They're All in One Story': Public and Private Narratives in *Oliver Twist*." *Dickensian* 85: 417 (Spring, 1989), 2–16.

Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. Oxford: Oxford UP, 1966.

Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton UP, 1997.

Flanders, Judith. *The Invention of Murder*. New York: St. Martin's Press, 2013.

Hirschkop, Ken. *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford UP, 1999.

Holquist, Michael. "Glossary." *The Dialogic Imagination*. By Mikhail Bakhtin. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Edited by Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1994. 423–34.

James, Henry. "On *Oliver Twist* and Cruikshank." *Oliver Twist, Norton Critical Edition*. By Charles Dickens. Ed. Fred Kaplan. New York: Norton, 1993. 419–20.

John, Juliet. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Pechey, Graham. *Mikhail Bakhtin: The Word in the World*. London: Routledge, 2007.

Ruskin, John. "Essay on Literature–1836." *Victorian Fiction: A Collection of Essays from the Period*. Ed. Ira Bruce Nadel. New York: Garland Publishing, Inc., 1986. 357–75.

Tomalin, Claire. Charles Dickens: A Life. New York: Penguin, 2011.

Tracy, Robert. "'The Old Story' and Inside Stories: Modish Fiction and Fictional Modes in *Oliver Twist*." *Oliver Twist, Norton Critical Edition*. By Charles Dickens. Ed. Fred Kaplan. New York: Norton, 1993. 557–74.

Wills, Garry. "The Loves of *Oliver Twist.*" *Oliver Twist, Norton Critical Edition*. By Charles Dickens. Ed. Fred Kaplan. New York: Norton, 1993. 593–608.

# 書　評
# REVIEWS

Amberyl MALKOVICH,
*Charles Dickens and the Victorian Child: Romanticizing and Socializing the Imperfect Child*
(176 頁，New York: Routledge, 2012 年 12 月)
ISBN: 9780415899086

(評) 松本靖彦
Yasuhiko MATSUMOTO

Children's Literature and Culture シリーズのひとつとして刊行された本書で著者は，the imperfect child という独自の概念を軸に，ディケンズやヴィクトリア朝作家の作品だけでなく，J. K. Rowling の『ハリー・ポッター』シリーズも含めた，児童向け (とされることの多い) 文学作品に登場する子どもの人物について考察している．

まず，著者が提示している最も重要な論点と思われるものに沿って，本書の概要を提示したい．

ヴィクトリア朝文学の子どもといえば，牧歌的で感傷を誘う子ども像や，the Romantic child と呼ばれる，純粋で完全な子ども像が良く知られているが，研究者や批評家たちは重要な the imperfect child の存在を見逃してきた，と著者は序章で指摘する．ディケンズ作品における主要な子どもの人物の多くは the imperfect child の骨組みをしていると主張する著者は，the imperfect child はヴィクトリア朝後も文学における子ども像のひとつの標準的な型として存在し続けているのだと論じる．そして，オリヴァーとネルを例に，中産階級からみて他者でしかない貧しい子どもたちが，彼 (女) らが嘗める辛酸のゆえに romanticize され eroticize された結果，彼 (女) らの格上である読者層の階級に回収されていく，という the imperfect child の 1 つの変身パターンが提示される．(これは次章以降繰り返し言及される the imperfect child が「異世界」での学びのプロセスを経て成長を遂げるというパターンと表裏一体になっているものと思われる．)

オリヴァーが「もっと欲しいんです」と訴えたように，ヴィクトリア朝におい

ても現代においても読者たちは the imperfect child の物語を求めてやまないと述べる著者は，第 1 章で大部分はディケンズ作品から例をひきつつ，(ロマン派の「純粋」で「完璧」なゆえに現実離れした子ども像とは違い) 過酷な現実の只中での経験から学び成長していく，という the imperfect child の重要な特徴について論じる．それぞれの文化的背景の中で機能することができるようになるために the imperfect child にとって学びのプロセス――学校教育であれ，自然や現実の試練から学ぶのであれ――は不可欠なのだ，と著者は言う．

そもそもなぜディケンズが the imperfect child の考察に重要な作家なのかというと，彼こそはそのリアルな子ども像によって the imperfect child を発展させた立役者だからである．ディケンズ作品が論じられた後は，著者によればいずれも the imperfect child の物語だという Charles Kingsley の *Water-Babies* と Hesba Stretton の *Jessica's First Prayer* が考察の対象に取り上げられている．

第 2 章で著者は，おとぎ話やファンタジー物語の要素と the imperfect child との関係について論じる．ごく簡単にまとめてしまえば，the imperfect child は the fairy realm という異世界での学びを経ることを通じて人物として成長する，というのが本章で最も重要な論点である．現実とは異なる the fairy realm との遭遇がなぜ重要かというと，それが the imperfect child に「自分の人生は変わり得るのだ」という希望を抱き続かせるからなのだという．

第 3 章で考察されるのは，自らが置かれた社会や文化の中で異質な者 (さらに取るに足りないもの) として扱われていることを言語 (自分に与えられた名前や綽名) を通して認識した the imperfect child たちが，どのようにして自分たちの居場所を見出していくのかという問題である．その一方で，彼 (女) たちの言葉遣いがどのように彼 (女) たちの置かれた境遇を表現しているか，というような問題にも考察が加えられている．(たとえば，救貧院で生まれた孤児のオリヴァーが物心ついたときから中産階級の英語を話すのは，彼本来の血筋の良さを示唆するためなのだ，というような.)

病や死が the imperfect child の造型にしばしば用いられることの多様な意味について考察するのが，第 4 章の主眼である．いくらかでも調和のとれた状態 (それは自らの死を意味する場合もある) に到達するために the imperfect child は病や死に直面しなければならないことが指摘される．言い換えれば，病や死は the imperfect child の象徴的な再生の契機となるのである．

第 5 章で著者は，the imperfect child の現代版にあたる the contemporary child という概念も新たに提示しつつ，特に現代児童文学作家の範疇に入れられることの多い作家による the imperfect child の造形を考察する．J. K. Rowling の他，L. M. Boston, Joan Aiken, Lemony Snicket, Philip Ardagh の作品が扱われている．

そして終章で，著者は既に提示された主な論点を確認し，ロマン派的な理想そのものの「完全無欠な」子ども像としての造形ではなく，より現実に即した the imperfect child という子ども像の有効性を改めて強調し，この概念を軸にした文学教育の可能性について語る．

「チャールズ・ディケンズとヴィクトリア朝の子ども」という表題から，評者は「ディケンズと (の) 子ども (像)」，「ヴィクトリア朝 (社会・文化) における子どもの表象」というような主題に関する新しい知見や洞察に触れることができるのではないかと想像しつつ本書を繙いてみたが，残念ながらかなり期待外れだったと言わざるを得ない．

以下にいくつか本書の問題点と思われるものを指摘したい．

まず，本書の中核を成す the imperfect child という概念は，残念ながら十分な説得力をもつ有効な概念になり得ていない．著者は the imperfect child の定義を第 1 章で提示することを序章で予告しているが (2–3)，本書を通じてこの概念が明確に定義されているとは思えない．そもそも否定接頭辞が付された概念をただただ肯定的に定義することは難しいといえよう．

加えて，著者が imperfect という語をほとんど realistic の意味で用いているように思える文脈がある一方で，「The imperfect child は imperfect な状態に到達するために……ファンタジーと現実とが入り混じった世界を経由しなくてはならない」(86) とか「(the imperfect child の) 完全性はその複雑で魅力的な不完全性 (imperfection) の内に見出される」(140) というように，その場その場で好き勝手な含みをもたせて用いていることも the imperfect child という概念が学術的考察において果たして全うに機能し得るのかどうか疑問に思わせる要因である．

結局のところ，著者による例示を参照することで割り出されてくる the imperfect child の意味は，「どこまでも理想を表象した the Romantic child ではなく，現実社会に存在する問題から学び，自ら選択をして成長していく子ども (像)」というようなところだろう．

この概念自体に異議を申し立ててしまうと元も子もないのだが，「完全無欠 (perfect)」でないものはすべて imperfect な範疇に仕分けされるしかないわけなので，the imperfect child などという言葉は意味が広すぎる．それをよいことにして著者は，論じる対象の人物を――オリヴァーにしろネルにしろ――すべて安易に the imperfect child だと断定してしまっている．先行研究とは違う枠組みでディケンズ以降の文学にみられる子ども像を論じてやろうという意図は分かるが，無理が生じているのは否めない．

たとえば，オリヴァーにはロマン派の子どもの要素があっても構わないと思う

のだが，オリヴァーをあくまで――the Romantic child ではなく――the imperfect child として論じ切りたい著者は，彼がフェイギンから渡された犯罪者物語を読む件を指して，「オリヴァーの無垢が殺人などの社会問題によって汚されたことを示唆している．オリヴァーはまさに現実そのものの経験を突きつけられたのだ」と論じている (43)．犯罪について読書しただけで――しかもオリヴァーは非道な殺人の描写に恐れおののいた挙句，本を投げ出してしまい，神に祈りを捧げているというのに――果たして彼の無垢が汚されたことになるのか甚だ疑問である．

どうやら本書の主旨は，ディケンズ以降の英文学にみられる主要な子ども像は，the Romantic child ではなくて the imperfect child として捉えられるべきなのだ，ということに尽きるようである．実際のところは，先行研究が教えてくれるように，ディケンズは the Romantic child の伝統を受け継ぎながらも，より realistic な彼独自の子ども像を生み出した，と (the imperfect child という曖昧な概念抜きで) 捉えるのがより妥当な理解であろう．

個々の人物や作品に関する著者の考察は，細かい点においては興味深い指摘がないわけではない．しかし，全般的には今までディケンズ作品に関して既に指摘されてきた論点が，特に深く掘り下げられることもなく the imperfect child に (時には強引に) 絡めて並べられているだけで，非常に物足りなく感じる．

たとえば，第 2 章でネルに関する考察を読み進めると次のような記述でパラグラフが結ばれている箇所に行きつく．「ネルは“現実の”世界と“おとぎ話の”世界の両方に存在しているのである．……“おとぎ話の”世界はネルが祖父と共にロンドンを脱出することを可能にさせ，また彼女がロンドンの街には見いだせない希望というものを彼女にもたらしてくれるのである」(44–45)．第 2 章でのネルに関する考察はこれで終わりである．次のパラグラフでは著者は既に『クリスマス・キャロル』のティム坊やの考察に移っている．これには愕然とした．もうちょっといくらかひねりや深みのある読みが提示されないことには£70 以上払って本書のプリント版を入手した読者としては浮かばれない．本書の中核を成すディケンズの子ども像の考察は総じてこの調子で，分析や洞察どころか論証めいた議論の展開すらない．本書の the imperfect child という観点を通して，ディケンズの子ども像に関して重要な新しい知見がもたらされたとは思えない．

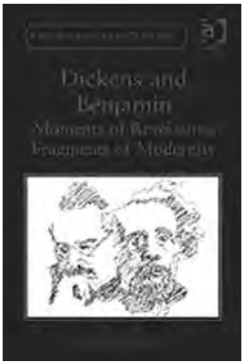
本書で扱われているディケンズ作品の選択にも疑問がある．ディケンズの主要作品中，著者が考察の対象とするのは『オリヴァー・トゥイスト』，『骨董屋』，『クリスマス・キャロル』，『ドンビー父子』，『荒涼館』，『リトル・ドリット』のみである．ディケンズ文学の一側面に光を当てるのであれば，必ずしも全主要作品を網羅していなくても構わないとは思う．しかし，子どもという主題について

の考察でありながら，なぜディケンズの代表的かつ重要な子ども像が提示されていると思われる『デイヴィッド・コパフィールド』と『大いなる遺産』への言及さえないのか．また，なぜおとぎ話的要素もあり，子どものキャラクターも出て来る『互いの友』は全く扱われないのか．評者の記憶する限り，作品の選択に関しての十分な説明はなく，恣意的な印象を受ける．

他にも不満はある．本書には論点の掘り下げが足りないことについては既に述べたが，著者がそれを自覚して埋め合わせようとしているかのように不必要な引用が多い．豊富な引用に基づいて提示される時代背景についての説明や先行研究の知見の中には，議論に有効に噛み合っているとは思えないもの――たとえば，第 4 章の「死を扱う新手のビジネス」に関する箇所 (100)――や引用自体が目的ではないかとさえ思えるもの――たとえば，100 頁の Gallagher と Greenblatt の共著 *Practicing New Historicism* からの引用――が散見する．

加えて，数カ所の誤植だけでなく，「主語がないのでは？」「文法的に乱れているのでは?」と思われる文や「大学院生の論文ではないか」と思わせるような生硬な表現もあり，小さい本の割には粗が目についた．

以上，不満ばかり書き連ねた格好になってしまったが，結論として本書はディケンジアン諸氏がどうしても読まなければならない本ではない，と言わざるを得ない．それでも，読む側の関心次第では，ディケンズ作品や小説全般について考える上で断片的なヒントを与えてくれる本ではある．たとえば，第 5 章で著者は the imperfect child と the contemporary child の主な相違点を 3 つ挙げているが，それらはヴィクトリア朝社会と現代社会の相違，またヴィクトリア朝人と現代人の世界観の相違などを考察する上で示唆に富む指摘だと思われた．そのような指摘を手掛かりにして，たとえば Peter Coveney の *The Image of Childhood* のような研究を皆でアップデートし続けることができれば，「現在」に至るまでの子ども像の変遷から見えてくるものがあるに違いないと思う．




Gillian PIGGOT,
*Dickens and Benjamin: Moments of Revelation*
(xv＋256 頁，Ashgate，2012 年 12 月，
本体価格 £54.00)
ISBN: 9781409422013

(評) 中村　隆
Takashi NAKAMURA

本書はその表題が示唆する通り，ベンヤミンの思想の精髄を搾り取った上で，それをディケンズのテクスト分析に応用した，ある意味で極めてオーソドックスなものである．以下では，4 章からなる本書の章立てごとに議論を読み解くための鍵語を探し出すことによって，本書の内容を紹介してみたい．

第 1 章の鍵語はメシア思想である．ベンヤミンは終世，千年王国のあとにイエスによって人間が救済されるという思想に魅惑された人だったが，著者のジリアン・ピゴットによると，ディケンズもまたベンヤミンと同様の救済思想に支配されていた．たとえば，この思想を体現するのが『骨董屋』のネルである．ネルの軌跡は単純化すると，イエスの生涯をなぞるような迫害と転落の軌跡であり，ネルの不幸はすべて彼女をユダのように裏切る祖父トレントに由来する．

ところで，ベンヤミンのメシア思想を補完するものとして，ありふれた日常生活の中に神を見るエピファニーの概念がある．著者によると，ディケンズもまた神の顕現の瞬間を捉えようとした作家であるが，この瞬間を捉えた例として，『骨董屋』の 15 章のある挿話が挙げられている．それは，歩き続けるために傷んだネルの足を不憫に思い，その傷の手当をしてやる貧しい女が描かれる場面で，感謝のあまり言葉が出てこなかったネルは，思わず，「神の祝福がありますように」とだけ言い，別れを告げる．ピゴットはここにイエスの足を洗う罪の女(「ルカ伝」7 章) のイメージを読み込んでいるが，迂闊な読者ならば馬耳東風で聞き流すようなディケンズの繊細な描写をピゴットは見逃さない．

1 章を読み終わるあたりになると，本書の読者はその注の多さに驚くことになる．ほとんどすべての頁に渡って，脚注という形で，1 つ 1 つにかなり長い注記がなされており，中にはある学会発表への言及さえある．全 236 頁 (Bibliography を除く) に振られた注の総数は，586 個にも及ぶが，広範で詳細な注は，最新の

ディケンズ研究もしくはベンヤミン研究の貴重なアーカイブとしても活用できるだろう．

第 2 章の鍵語としてはアレゴリーを措定しておく．ネルの物語は，バニヤンの『天路歴程』の巡礼の旅を模した，そもそもからしてアレゴリカルな物語であるが，ピゴットは，『骨董屋』という小説のいわば下部構造をなすアレゴリーは，ベンヤミンの初期の著作『ドイツ悲劇の根源』の中心概念であるアレゴリーとの関連で捉えるべきだと主張する．

ベンヤミンにとって，また，17 世紀のバロック時代のドイツ悲劇作者にとって，「意味するもの」と「意味されるもの」の一対一の照応関係はすでに失われて久しいものだった．ベンヤミンによると，彼と同様の終末思想の影響下にあり，言葉の喪失感覚についてきわめて鋭敏だった 17 世紀のドイツ悲劇作者たちは，モノをめぐって「過剰な命名行為」を繰り返すことになった．つまり，アレゴリーとは，本来の意味を喪失してしまったモノの意味を回復しようとしてなされる永遠に終わらない命名行為である．ピゴットは言う．「アレゴリーとは無理強いされた連想からもたらされる過剰な言葉の装飾である．それは，少しずつ意味がずらされ歪められ，同じ水平線上に沿って並ぶ記号の連鎖である」(56 頁)．別言すると，アレゴリーとは「内在する意味を欠いた空っぽの貝殻」(56 頁) でもある．

内なる意味を失った空っぽの貝殻であるアレゴリーは，ネルとトレント老人のかつての住まいであった骨董屋の店内に並ぶ，がらくた然としたモノを指す言葉でもある．ピゴットによれば，骨董品は，もはや「使用価値」のなくなった商品の遺物であり，商品として最初にあった意味を失ったという意味において，空っぽの貝殻である．さらに，骨董品は，断片化したモノの連続という観点で見るとモンタージュでもある．加えて，骨董品は，過去と現在の弁証法的対立の結節点に生まれた記憶を内包する産物でもある．著者はベンヤミンを偏愛するあまり，極度のベンヤミン還元主義に陥りがちであるが，とりあえずここではディケンズの解読に寄与するベンヤミン流の重要な用語・概念を確認しておくことにする．アレゴリー，断片，モンタージュ，時間と記憶における過去と現在の弁証法，等々は後半の 2 章でも執拗に反復される著者のライトモチーフである．

3 章の鍵語は物語と *Chockerlebnis* である．1936 年に書かれた「物語作者論」でベンヤミンは物語の時代は終わったと述べている．物語が生き延びるためには，物語が口づてで語り継がれることが必要である．かつては，人々が，手仕事をしながら物語を聞くということすらできたが，現代のように，高度に産業化された労働の中では，そのような語り手と聞く共同体の関係は成立しなくなったとベンヤミンは嘆く．物語とは，本来，「話し手」と「聞く共同体」からなる体験の交

換がなされる空間だったが，今やそれが不可能になったのである．この時，ベンヤミンが強く批判したのが，集団的・共同体的体験の交換を前提としない小説である．というのは，小説は個人が書斎で楽しむものだからである．しかし，著者のピゴットは，小説を批判するベンヤミンと小説家ディケンズの間に入っていって，すぐれた仲介役・調停役の役目を果たす．

ピゴットは，小説は個人の中で収束するというベンヤミンの小説批判は，ディケンズにはあてはまらないと言う．というのも，ディケンズの小説は，元々は家庭の団欒の中で音読されるのが慣しだったからである．この家庭の習慣が，のちにディケンズが熱中することになる公開朗読の原点でもあった．ベンヤミンはまた，産業社会に特徴的な機械的反復を批判したことでも知られているが，それを踏まえ，ピゴットはベンヤミンは，小説の機械的反復である分冊形式も敵視しただろうと予想する (ただし，そのような事実はない).

いずれにしても，ディケンズの月刊分冊 (週刊分冊) というテクストの生産様式に注意を向ける視座は極めて妥当なものである．ピゴットは，分冊とは単なる機械的反復ではないと述べる．作家は常に読者を意識する状況におかれたために，分冊は，連続可変的な反復と見なされるべきものだった．ここで注意すべきは，分冊につきものの cliffhanger すなわち土壇場の直前で締めくくるサスペンスの要素である．ピゴットによると，読者の期待を煽る作家とサスペンスに引きずり込まれる読者の間で，口承の物語と同様の集団的体験の交換が起こる．つまり，作家は書くのみならず「語る」のであり，読者は読むのみならず「聞く」のである．

3 章の 2 つめの鍵語が *Chockerlebnis* である．これはベンヤミンの造語で，連続的な衝撃と刺激に満ちた都会生活を意味する言葉である．ベンヤミンは，都市は，連続的な刺激の爆弾攻撃に見舞われていると述べたが，この *Chockerlebnis* というベンヤミン的概念を具現するような作品をディケンズが書いていることに著者は注目する．それは，1851 年に『ハウスホールド・ワーズ』に掲載された「飛行」(‘Flight’) と題された鉄道旅行についてのエッセイである．そこでの汽車の描写は，まさにベンヤミンの言う連続的な都市の刺激を言語化したものである．ディケンズは窓外に映っては消えていく一連の光学イメージの連鎖あるいは断片の連続を擬音語を使いながら活写している．ここでディケンズが鉄道旅行に見いだす一種の快感と恐怖は，いわば「否定的快楽」であり，ディケンズにとって，鉄道旅行は「都会の崇高」だったと著者は述べている．

ベンヤミンにおいて *Chockerlebnis* という言葉を補完するような概念が，*Erlebnis* という言葉だった．この語は，ドイツ語では単に「体験」を意味する言葉にすぎないが，ベンヤミンの思想では特殊な意味を持つ．ピゴットによると，都会の連続的な衝撃・刺激から人は自己防衛するために，そのような刺激を内部

に溜め込まず，一過性のすぐに消え去る出来事にしてしまう．このように，意図的になされる刺激の排除，そして，結果として生じる記憶に痕跡を残さない浅い体験が，ベンヤミンの言う *Erlebnis* である．先に見たディケンズのエッセイ「飛行」(汽車の旅がしばしば飛んでいることに喩えられたことに由来する) は，都会の衝撃の連鎖という意味で，*Chockerlebnis* 的体験を示すとともに，汽車の窓外に次々に消えていく光学イメージの断片が提示されるという意味において，*Erlebnis* 的体験でもある．

著者はベンヤミンの自伝的な 2 編の断章である「ベルリン年代記」ならびに「ベルリンの幼年時代」とディケンズの「飛行」を引き比べ，ディケンズとベンヤミンに共通する都市感覚として *Chockerlebnis* から必然的に導きだされる *Erlebnis* に注目している．両者にとって，都市は，意識の表層に留まり瞬時に消えるような浅い断片的体験が連続する空間だった．ピゴットによれば，2 人にとって，都市を描くことは，散らばった断片をかき集める作業に他ならなかったのである．

4 章は前半部と後半部に分けられるが，前半部の鍵語がフラヌールで，後半部のそれが鏡と探偵である．1927 年から亡くなる 40 年にかけて書かれた未完の『パサージュ論』はベンヤミンの思想の中心をなす．そこで提示される概念がフラヌール (遊歩者) である．19 世紀初頭から見られるフラヌールは，特に目的を持たず，ぶらぶら歩く人を指す言葉だった．しかし，ベンヤミンによれば，フラヌールは，単なる通行人ではない．彼は，いわば全身が 1 つの眼となって，都市の微小な細部を光学的に捉える人である．

ロンドンで一度に数時間にも渡る夜の長大な散策を日常的な営みとしていたディケンズはまさに典型的なフラヌールである．著者によると，ディケンズがフラヌール (遊歩者) であることを示すのが，たとえば『ハウスホールド・ワーズ』に掲載された「迷子になって」(‘Gone Astray’ 1853) というエッセイである．これは幼少時のディケンズがロンドンの真ん中で迷子になったときの体験を書いたものであるが，ピゴットは「天才とは子供時代へ自由自在に回帰できる人」だというボードレールの言葉を引用しながら，幼少時の迷子体験におけるロンドンの風景が，光学イメージが浮かんでは消える幻灯のように，あるいは夢の映像のように描かれていると述べる．幼少時のディケンズにとって，ロンドンは，空想と現実，そして主体と客体の境い目が消失する空間に他ならなかった．さらに，歩くことは考えることであり，歩くことは書くことであるというベンヤミンのテーゼがそのままディケンズにもあてはまるとも指摘している．事実，ディケンズはしばしば新しい作品の最初の構想を夜の散策の中で得ていたことが知られている．ディケンズは 1844 年 8 月 30 日のフォスター宛ての書簡で，ロンドンを「幻灯

機」(magic lantern) になぞらえているが，ピゴットはここでも，しつこくベンヤミンを持ち出す．ベンヤミンはパリの風景を「魔術幻灯機」(phantasmagoria) になぞらえていた．つまり，ディケンズにとって，またベンヤミンにとって，都市とは現実の中に描かれた壮大な万華鏡であり，その千変万化する光景の中を旅する人がフラヌールだった．

第 4 章の後半部は，秀逸な『二都物語』論である．ピゴットは，ディケンズが『二都物語』において，群衆を描く時，彼がしばしば，そこに鏡ないしは鏡のイメージを介在させていることに注目する．たとえば，チャールズ・ダーネイが囚人としてオールド・ベイリー裁判所の法廷に引き出される場面で，作者は，ダーネイの頭上に鏡を置く．その「現在」の時間の中の鏡に囚人としてのダーネイが映り込むが，語り手は次の瞬間，同じ鏡の中に「過去」の長大な記憶，すなわち，死刑判決を受けてあの世へと消えていった無数の囚人たちの映像を映り込ませる．著者によれば，現在という時間の中の何気ない刺激 (ここでは鏡) を通して，押し寄せる洪水のように，過去が現在になだれ込んで来るという構図は，ベンヤミンがそのプルースト論で展開した弁証法的時間認識そのものであり，見事なまでに美しい実践例なのである．

本書の最終部で群衆との関わりの中で登場するのは，フラヌール・遊歩者としての「探偵」である．ベンヤミンにとって，群衆は，フラヌールという「主体」のすぐ隣にいて常に不気味な無名の集団であり，その意味で多くの不可知な謎を内部に抱え込んだ存在だった．そして，群衆は常に流動的な「動く迷宮」であり，彼らを管理し，制御することはそもそも不可能なことだった．それにもかかわらず，彼らを管理しようとする試みが 19 世紀のパリでなされたことがある．たとえば，すべての家に番号を振ったり，群衆を写真に収めたりすることで，パリの権力機構は，ランダムな群衆をきれいに階層づけし，範疇に分けようとしたのである．ここにあるのは，「見る」ということがすなわち「知る」ことであるという思想であるが，ベンヤミンが捉えたフラヌールは実はまったく同じ思想基盤を共有していた．フラヌールは「動く迷宮」である群衆を見て，それによって群衆や都市の正体を知ろうとする「探偵」なのである．

ピゴットによると，無数の群衆を内包する『二都物語』自体が読み解かれるべき「謎めいた記号」の集積である．そして，ディケンズは読者に対し，フラヌールのように，あるいは，探偵のように，テクストを見る＝読むことをいつも要求し続ける作家である．こうして，都市，群衆，フラヌール，鏡，探偵という 5 つの断片が相互にがっちりと嵌め込まれ，本書は終わる．

Hilary M. SCHOR,
*Curious Subjects: Women and the Trials of Realism*
(ix＋271 頁，Oxford University Press，2013 年，
本体価格 £37.20)
ISBN: 9780199928095

(評) 長瀬久子
Hisako NAGASE

本書の著者ヒラリー・ショーは，*Scheherazade in the Marketplace—Elizabeth Gaskell & the Victorian Novel* (1992)，*Dickens and the Daughter of the House* (1999) の著書のある，ヴィクトリア朝イギリス小説の専門家である．本書で取り上げられる作品も，ヴィクトリア朝小説が中心であり，なかでもいわゆる courtship novel が多いが，それればかりでなく，『失楽園』からカズオ・イシグロまでと，幅広い作品を視野に収めており，著者の広範な興味と読書を偲ばせる．

本書は female curiosity を軸として，英米の小説を読み直す試みである．「(女の) 好奇心がなければ、リアリズム小説などというものはありえないし，現代のフェミニストのテーマを生んだものは小説なのだ」と著者は主張する．「決して不思議がるな」と娘に命じるグラッドグラインド氏や「あんな女をなぜ邸に置いておくのか訊きたいのだろうが…今は駄目」とジェインの好奇心を抑えるロチェスター氏をはじめ，英米小説のいたるところに，好奇心即ち「知りたい」という女の欲求に対する，父 / 夫からの禁止の場面が見られ，その禁止を女があえて犯すことで，小説のプロットは開始する——つまり女の好奇心は，女性の主体性の確立とリアリズム小説の発展の双方において重要な役割を果してきたというのが本書の論旨である．

著者は，好奇心に衝き動かされて行動する女の原形を神話やおとぎ話の中に見出している．眠るキューピッドの姿を見ようとして，灯りを手に闇の中を夫の秘密に近づき，その結果，自らの上に試練を招きよせたサイキ，禁を犯してつづらを開けたパンドラ，禁断の扉を開けて夫の秘密 (血にまみれた前妻たちの死体) を発見した，青髭の新妻ファティマ——特に青髭物語は本書全体を通じて，〈男の権力対女の好奇心〉という構図のメタファーとして使われている．

著者は第 1 章の冒頭で，好奇心という人間の特性が西欧世界でどのように見ら

れ評価されてきたかの歴史と，そのような評価の変遷も原因して，絶えず変化してきた curious, curiosity という英語の意味の多様さを詳しく解説している．それによれば，好奇心は物事を始動させる力であると同時に，人間を自分の領域から逸脱させ，神の領域をうかがわせる，潜在的に危険な力と見られてきた．curious のラテン語の語源には cure の意味が，派生語の curio には「聖遺物」の意味があり，ともに「癒し」の意味を持っていたが，キリスト教時代に入ると，古代キリスト教会のアウグスティヌスも，中世末期の神学者アクイナスも，人間の好奇心を非難した．好奇心への恐怖は 17 世紀のパスカルにいたっても見られるという．その一方で，ルネサンス期に入ると，「好奇心」という言葉は「目に見えないものへの興味，自分自身を知るためには何でもする精神」の意味を持つようになり，ガリレオの頃には「科学的プロセス自体に対する熱狂のしるし」を意味した．好奇心はルネサンス期の脱教会化の力ともシンボルともなったという．このように，好奇心は歴史的に「神聖なもの」，「神聖を犯すもの」という，両極端の見方をされてきたと著者は指摘する．好奇心という，宗教を超えたものへの予感に対する信仰，手に入らないものをひたすら求める欲求は，近代社会を産む原動力にもなった．しかし好奇心は，「他人のことを知りたがる気持ち，詮索好き」という，人間の特性の中では下位に属するものとして，多少とも蔑視されてきたことも事実である．E. M. フォースターが『小説の諸相』の中で，「好奇心は人間の能力の中で最も程度の低いものであり，知りたがり屋はたいがい記憶が悪く，基本的には馬鹿」と書いているのはその一例である．

一応「好奇心」という言葉を用いたが，書名にある curious や名詞 curiosity を，単に「好奇心の強い」や「好奇心」と訳すのは正しくない．著者は OED に拠りながら，イギリスにおける curiosity, curious という語の歴史を解説している．それによれば，curiosity は何世紀にもわたって，人間の「科学的芸術的興味」，「見たことのないものについて試し，経験する欲求」を意味していたし，かつては curious people は，「観察力ある」，「独創的な」，「探求心のある」人々を意味した．しかし，現在ではこのような肯定的な意味よりは，「詮索好きな」という意味で用いられることが多い．

Curious はまた，人に「好奇心を起こさせるような」という意味の形容詞であり，Curiosity も人間の性質ではなく，物を表す言葉でもある．curiosity は，古くは，「精巧」，「優雅」，「精巧な技術」を意味したが，現在では「珍しいもの，骨董品」以外に，エロティックな作品を表す婉曲語，セックス，闇，興奮の同義語にさえなり得るという．

このように，curious や curiosity という言葉は，長い歴史の中で，「神聖な」ものと「神聖を犯す」ものという両極端の意味を，あるいは「優雅」から「卑猥」

なものまで，きわめて広範囲の意味を包含してきた言葉だが，意味領域が広いだけでなく，主体 (人間) の性質を表す意味と，客体に関わる意味を持つ言葉である．著者によれば，リアリズム小説のヒロインはこの両方の意味で curious な存在なのである．Curious heroine は好奇心を持って行動する主体であると同時に，小説の読者の好奇心の対象である．小説の読者は基本的に curious な存在だが，読者だけでなく，場合によっては作者や語り手の curiosity が本書の著者ショーによって議論される場合もある．ショーは，このきわめて多義的な言葉を巧みに操りながら議論を展開している．本書の読者は，curious heroine がその時々で主体になり，客体になり，あるいは curiosity が語意を微妙に変化させながら展開する議論を追いながら，巧みな手品を見るように幻惑され，時には騙されているような気がしてくるほどである．

かつての小説論では，ジェイン・エアにせよエマ・ウッドハウスにせよ，ヒロインにとっての未知の世界，明かされるべき謎とは性の神秘であると解説されていた．しかし，それではヒロインが性交を経験すれば知りたいことをすべて知ったことになり，それ以上学ぶことはないということになるではないか，と著者は反論し，好奇心に富むヒロインとは，知りたいという欲求を持って行動する女，父権社会の法によって定められた境界を試し (test, try)，それを越え，知ることを禁じられていることを知ろうとする女であると主張する．ヴィクトリア朝のリアリズム小説のヒロインは，結婚のために選択するのではないと著者は言う．結婚が女にとって唯一選択らしき行為ができる場であったから，ヒロインは結婚のプロットに参入し，結婚の契約をする．選択するために結婚するのだという．この時代の社会で，それはほとんど選択の余地のない選択であり，ヒロインはおおむね選択を誤って「悪い結婚」をするのだが，第一の選択を誤って，認識を得ることによってのみ，第二の正しい選択をする力を得るのだという．

本書では，curiosity, law, choose, test, contract, knowledge などをキーワードとして，各章ごとに 1〜2 の作品が読み解かれるのだが，これらのキーワードと作品との関係が全篇で一貫しているわけではない．著者は章ごとに，そこで取り上げる作品を読み解くための道具として最も都合のよい語を選んでいる．第 1 章では，前述したように curiosity の歴史と語意について論じた後，章の後半では，好奇心の強いヒロインの壮絶なる選択の誤りの例として，ヘンリ・ジェイムズの『ある夫人の肖像』が取り上げられている．

第 2 章では「試す」がキーワードである．まず最初に，「結婚小説に発展し得る選択の物語」である『失楽園』のイヴが議論の対象となる．著者によれば，イヴもまた好奇心の強い，「与えられた行動原理を試すことで世界を試」すヒロインであり，イヴの選択は，楽園を出て，行く手に伸びる苦難の道を彼女が選ぶ時

だという．次に『クラリッサ』が論じられる．クラリッサがラヴレースを試し，ラブレースは彼女を試し，テクストは「自分を知っていると思いあがって」いたヒロインを試し，審理にかける．Curious な読者は作者が教えようとしないレイプの真相を知りたがりながら，審理を見守っている．

第 3 章では，『不思議な国のアリス』と『骨董店』と『荒涼館』が並列的に論じられる．一見共通性のないこれらの作品を並列することで，まったく異なる読みの可能性が出てくる．三作を読み解くキーワードは「ドールハウス」である．西欧文化は，常にものとしての curiosity に固執してきた．個人の秘密のクローゼットに隠された収集品，博物館のキャビネットの展示品，偏執的なまでに精巧なドールハウス等々である．ショーはキャビネットに収納された骨董品を英米の博物館でじっくりと観察したようである．3 人のヒロインは (「ちいさなエスタ」を自称するエスタを含め)，いずれも小さな少女であり，動かなければ首が折れてしまいそうに小さな，気味の悪いドールハウス (ウサギの家，骨董店，荒涼館) の中に，法と文化によって閉じ込められた人形である．これらの小説は，いわば「骨董品とキャビネットの戦い」，「骨董品とキャビネットの離間」と読むことができるという．

「curious なヒロインが質(たち)の悪い小説家と出会う」と題された第 4 章は，『虚栄の市』論である．ショーによれば，サッカレーのこの小説は，ファティマの好奇心と青髭の力とを兼備し，男たちの屍を乗り越えた「女青髭」ベキーをヒロインとする物語であり，同時に，読者も登場人物も思いのままに支配する青髭である，質(たち)の悪い全知の語り手が，エロティックな小さな人形ベキーを操って，知りたがる読者の前に，秘密を見せたり隠したりしつつ，読者を手玉に取る，「語りのストリップ」であるという．

第 5 章では『荒涼館』が議論される．ショーによれば，ディケンズはこの作品で，一人のファティマが良ければ，二人ならもっと良い，一人の語り手が良ければ，二人ならさらに良いと考えた．エスタは好奇心の強いヒロインではないが，娘のダブルである母のデッドロック夫人が好奇心を発揮し，愛人の所在を探して放浪する．小説のプロットは，「誰がそれを写したのか？」という夫人の問いによって開始する．

第 6 章は『ハード・タイムズ』にあてられている．ショー自身の表現を借りれば，ディケンズはこの「驚くほど複雑な政治的寓話」の中で，女の好奇心だけでなく，女の認識を，感情だけでなく統計を，女の不倫だけでなく，どのようにして女が法的に見て「人間」になるかという問題を取り上げている．

第 7 章では『ミドルマーチ』が論じられる．1870 年代という，女性の財産や投票権についての議論が活発化した時代に，エリオットは高い政治意識をもって，

女性を取り巻く社会への疑問をこの小説に注ぎ込んだ．ショーによれば，この作品は J. S. ミルの『女性の虐待』のノヴェライズ版だが，その結婚プロットはミルより暗く，自己認識への道は険しい．改革の機運の萌す時代に，正しい判断のできる教育は受けないまま，「誤った判断をする完全な自由」だけを与えられたヒロインの主体性は，誤りと不幸と正義への情熱を通じて達成される．ヒロインの第二の選択，第二の結婚によって，エリオットは，法の厳しい制限の下でも，心の法律によって統治する結婚は可能であるという希望を示唆した．しかしショーは，当時の社会の法の下では男女の完全に平等な結婚は不可能であり，ドロシアとウィル・ラディスローの結婚はリアリズムではなく，エリオットによる魔術であり，エリオット自身，この結婚が白日の光には耐えられないことを知っていたはずだと，この小説のハッピーエンドに疑問を投げかけている．

結論部分で，著者はポストヒュウーマニズムの時代にリアリズム小説は読者に何を教えるか，好奇心の強いヒロインはどのような形で現れるかを考察し，フーコーが「新しい好奇心の時代の夢」と呼んだものを，マーガレット・アトウッドやカズオ・イシグロの小説に見出したようである．アトウッドのディストピア小説『侍女の物語』(1983) のヒロイン，オフレッドは，近未来の革命を経てキリスト教原理主義によって厳しく管理される共和国で性の奴隷とされている．女が自由も権利も個性も否定され，読むことを禁じられた社会で，たまたま手に入った，革命以前のアメリカのワードゲームによって，禁じられた自由を楽しみ，同じく手にした『ヴォーグ』を見て自己変身の喜びを知るオフレッドは，やはり好奇心の強いヒロインであるとショーは言う．

カズオ・イシグロの『わたしを離さないで』のヒロインで語り手のケイティ・H は人間でさえない．近未来のイギリスの寄宿学校に隔離されて育った彼女も同級生たちも，臓器提供の目的で人工的に作られたクローンである．カズオ・イシグロはただ「生徒」，「介護者」，「ドナー」，「完成する (死ぬ)」という 4 語だけを用いながら，きわめて静謐な文章によって，この小説の恐ろしい世界を描き出す．クローンの生徒たちは，自分という存在が作られた「オリジナル」を探し求め，自分は何者なのか，自分の人生の意味は何なのかを問い続けるのだが，これはもちろんリアリズム小説のヒロインたちが問い続けた問題である．リアリズム小説のヒロインとの違いは，秘密のドアの向こう側にある秘密が，夫の秘密ではなく，自分たち自身の秘密だということだけだとショーは言う．Curious heroine はリアリズム小説という形式を越えて生き続けるというのがショーの結論のようである．

田中孝信 (監修，解説),
『スラム街小説――19 世紀後半－20 世紀初頭の
ロンドンの闇の奥，イースト・エンドの人々と生活』
Takanobu TANAKA,
*Slum Fiction: Representations of Life in*
*London's East End*, 1880–1920
(5,250 頁，アティーナ・プレス，Part1 2011 年 10 月，
Part2 2012 年 12 月，全 14 巻，本体価格 252,200 円)
ISBN: 97848634011006, 97848634011013

(評) 武井暁子
Akiko TAKEI

「スラム」という言葉/単語を聞くと，スラムの外に生活する多くの人間は貧困，薄暗くむさくるしい裏通り，散乱したゴミ，あばら家，犯罪，放埒さ，ストリート・チルドレンを連想し，所詮縁遠い場所であると片づけがちだ．2008 年に公開され，作品賞，監督賞などアカデミー賞 8 部門を受賞した *Slumdog Millionaire* (邦題『スラムドッグ $ ミリオネア』) は本誌の読者諸氏にとって未知な場所であるムンバイのスラムとそこに暮らす人間の生がテーマである．ストーリー自体はシンプルで，スラム街に生まれ育った貧しく教養もない少年がクイズ番組で優勝し，多額の賞金を勝ち取り初恋の相手と結ばれるというものだ．パロディと成功譚を含み，いかにもハリウッド受けしそうな作品で，ご都合主義で，インドの貧困を踏み台にしているとの批判もある．『ミリオネア』はロマンスと並行してスラムの劣悪な環境，宗教的迫害，階級間格差，搾取，犯罪，暴力，堕落，生存競争も描いているが，例えば，ストリート・チルドレンの目潰しと物乞いビジネスの演出は現実のそれと比べるとはるかに生温いとさえ見える．

スラムについて書く人間がスラムの外に住み，衣食住足りた生活を送っているがゆえの制約や限界はヴィクトリア朝まで遡ることができる．都市化が世界でいち早く進行し，都市が過密状態になったイギリスでは，スラムの形成も早い時期に始まる．H. J. Dyos はヴィクトリア朝イギリスでスラム形成が進んだ理由は，資本が賃金に反映されず利潤が限られた階級のみを潤したことと，労働者の数が多く，賃金が安く抑えられ，御しやすい限り，労働者住宅への資本投下が不要

だったからだと論じる (27). 言い換えるなら，富が不公平に分配され貧富の差が生じたからこそ，スラムが形成され，スラムに関する記述もなされる．時代はだいぶ後になるが，この点について，Chesterton の「我々は，貧者を『引き上げる (raise)』努力に証明されるように，宗教において非民主的である．我々は貧者をよく治めるという無垢な努力に証明されるように，政府において非民主的である．しかし，毎月出版社から怒涛のように発行される貧者についての小説と貧者に関するまじめな研究書で証明されるように，何と言っても我々は文学において非民主的である」(276) との言葉は正鵠を得ている．

中産階級がスラムを知りたいとの熱意を持ち始めるのは，1840 年代からであり，ダイアスはその本音は中産階級が貧困層によってもたらされるであろう危険を避けたいからだと言う (11). 1840–80 年代に出版されたスラムに関するルポルタージュは中産階級にスラムの不快な事実を提供することを目的としたが，結局のところ，ロンドンの不思議を読者の興味を引くようにレポートする大衆ジャーナリズムか，スラムと接触を持つことによる堕落や革命が現実になる危険性を警告し，中産階級のいわれなき恐怖心や偏見を煽るだけのものでしかなかった．スラムの住環境の劣悪さは，例えば，Chadwick ら公衆衛生運動で中心的な役割を果たした活動家にとっては最大の関心事の一つだったが，この手のルポルタージュではスラムの居住環境に関する記述は非常に少なかった．だが，スラムに関する著作物はスラムの存在を広く知らしめ，あまつさえエンターテイメントの一つにし，社会政策や慈善の領域を拡大する役割は果たした．

本選集に収録された作品は，スラム小説がフィクションのジャンルとして確立し，ビジネスとして定着した後に出版されたものだ．Andrzej Diniejko は「ヴィクトリア朝末期のスラム小説家は商業的成功に関心があった．多くのスラム小説は新中産階級のいかがわしい楽しみに合うように，意識して通俗的かつセンセーショナルに書かれている」と言う (“Introduction”). チェスタトンはスラム小説について，「[スラム小説] を書き，読む人間は中産階級か上流階級の人間である．少なくとも，大まかに言えばインテリ階級である．ゆえに，スラム小説が洗練された人間の目に映ったものだという事実はスラム小説が洗練されていない人間が送っている通りの生活ではないということを証明する (略). スラム小説家は細部のいくつかが読者にとって未知であることにより効果を完璧に得ることができる．しかし，実態の本質から考えると，細部それ自体は未知のものではない．作家が調査していると公言している人間にとって未知であるはずもない」(280) と批判する．これらの指摘からわかるように，スラム小説家/ 読者と作品の題材となるスラム住民の間に埋めることが不可能な乖離があることを念頭に置きつつ，本選集収録作品の中で，スラム小説の代表作とされる 2 点を解読する．

Vol. 1 収録の Walter Besant, *All Sorts and Conditions of Men* (『あらゆる種類と階級の人々』, 1882, 以下『人々』と略記, 1921 年サイレント映画化された) は, 監修者が「労働者階級のロマンス」(10) と定義するように, 階級を超えた結婚とヒーローの素性探しが重要なテーマである. 主人公の Angela は美貌で裕福で教養があり, 気性がしっかりしており, 暇を持て余し, 思い込みが激しいという点で Austen の Emma Woodhouse を彷彿とさせる. 不器量で財産がなくガリ勉の友が引き立て役兼相談相手なのは Elizabeth Bennet と Charlotte Lucas の関係と似ている. アンジェラと結婚する Harry は「3 か国語を話すことが出来, ヨーロッパとアメリカにグランドツアーをし, 乗馬, 狩り, フェンシング, ダンスが上手だ. 絵とヴァイオリンが少し出来, ダンスをたくさんし, 演技がうまく, 弁舌さわやかである. 紳士にふさわしい求愛が出来るし, うまい詩が書ける. 風采が良く高貴さがある. 気取り屋ではないし, 似非審美主義でもない. 常識がある」(13) と, 18 世紀的なヒーローの条件をすべて備えている. しかし, アンジェラの社会的地位と財産がハリーより上で, ハリーは上流階級で育てられたが実は氏素性が知れない, アンジェラの祖父は工場主であったが, 切り裂きジャック事件でも知られるホワイトチャペルに長いこと住んでおり, アンジェラの上流階級の淑女らしい立ち居振る舞いがどこか鼻につくなど, 18 世紀以降のイギリス小説の普遍的なテーマと人物設定を一ひねりしている.

監修者も指摘するように,『人々』には副題の *A Impossible Story* (『ありえない物語』) が端的に示す現実味の乏しさが最後までつきまとう. アンジェラとハリーが恵まれた生活を捨てて, イースト・エンドの「人々 (people)」と暮らそうと決意するくだりが唐突であり, 説得力に欠ける, アンジェラとハリーを含め登場人物が類型化されている, スラムの描写が平板だということもあるだろう. だが,『人々』の本質は, アンジェラとハリーが事あるごとに「人々 (people)」への理解と共存を口にするのは階級意識の裏返しで, 自らの出自を恥じるのと表裏一体をなしているという点ではないか. 二人が「歓喜の館 (the Palace of Delight)」建設を熱心に進めるのは, 実は「人々」のためではなく, 汚点となるような自己の歴史を抹殺するためではないかと思える.『人々』に散見される階級意識は, 自らの出自を自嘲するハリーを「今時他人の氏素性を気にする人間などいるものか. この大都市はどこへでも行き, どこの馬の骨とも知れぬ人間の息子でいっぱいではないか」(11) とたしなめる Lord Jocelyn がアンジェラの素性を知り,「このような幸運の訪れを思いつくとは! イングランドで一番裕福な相続人 (the richest heiress in England) と恋に落ち, 成就するとは」(266) と大喜びし, 浅薄さを露呈する箇所にも表れていよう. タイトルの「あらゆる種類と階級の人々 (all sorts and conditions of men)」が「同じ」であり,「最も裕福な人と平等である」

(330) はずの「歓喜の館」建設は「イングランドで一番裕福な相続人」であるアンジェラの莫大な財産無には不可能だ．結末でのスラムの住人が集うアンジェラとハリーの結婚式は「あらゆる種類と階級の人々」の平等は「ありえない」という現実が浮かび上がらせる．

『人々』の 14 年後に出版された Vol. 8 収録の Arthur Morrison, *A Child of the Jago* (『ジェイゴーの子供』, 1896, 以下『ジェイゴー』と略記) はモリソンの代表作であると同時に同年のベストセラーでもあった．この作品が大変人気があったことは，いまだにスラムを題材にした小説が出版されると引き合いに出されることでも明らかだ．2009 年に Joseph Corré (Vivienne Westwood の子息) と Simon "Barnzley" Armitage が立ち上げたブランド A Child of The Jago はこの作品から名前を拝借した．2011 年発売のイギリスのインディーズ系バンド Kaiser Chiefs の 4 枚目のアルバムの中には "Child of the Jago" という歌が収録されている (iTunes で購入可).

ディニコはモリソンとベザントを比較し，モリソンはスラムに対し父親的温情主義的な感情を持たず，前述のアンジェラたちのような上流階級の篤志家によって再生する望みがない場所としてスラムを描くと指摘する (Diniejko, "Realism"). 確かに，1880 年代のロンドンで最も悪名高かったスラム，オールド・ニコルを舞台にした『ジェイゴー』には冒頭から閉塞感と，Hardy 作品の "the immanent will" にも似た個人の努力や意思を一切無にする圧倒的な力に満ち満ちている．本文の前に置かれる狭いジェイゴーの地図は，主人公 Dicky の行動半径が誠に狭く，自由がごく限られていることを暗示する．1 章で早くも明らかになるジェイゴーの「主要産業 (the major industry)」(5) とは "cosh-carrying," すなわち男女が共謀し，棍棒でカモを昏倒させ，金品を奪うことだ．「ジェイゴーの掟を破り，別のものになろうと骨を折るディッキー・ペロットとは誰なのか．敗北と苦々しさ以外の何になるのだろうか．ベヴァリッジ老人が言ったように，ジェイゴーがディッキーを捉えているのだ．なぜディッキーはどうしようもないものと戦い，痛い目に進んで会う必要があるのか．ジェイゴーの外の道はベヴァリッジ老人が話してくれた．監獄，絞首刑，高等ギャング団だ．これがディッキーのチャンス，野心，目標だ．つまり高等ギャング団だ」(206) と語られる通り，ジェイゴーにとどまっても、外に出ても、ディッキーには非合法の選択肢しか与えられない．

1892 年 7 月に 17 歳で殺害されたオールド・ニコルの少年 Charles Clayton をモデルにしたといわれる主人公ディッキーを取り巻くものは盗み，暴力，そして不条理である．9 歳のディッキーは「大人になったら上流の奴らの服を盗み，高等ギャング団の仲間になるんだ．あいつらすごい盗みをやるんだ」(13) と無邪気に宣言し，特に気負うこともなく初の盗みを行い，主教の時計をまんまと奪う．意

気揚々と家に帰ったディッキーは成果を誇らしげに父親に見せると，褒められるどころか，公衆の面前で上流の人間相手に盗みを働くのは分別がないという理由でしたたか殴られる．母親はいくらかましな家の出で，ディッキーに中産階級的道徳を教え込もうとするが，長年の貧乏暮らしのため無気力でディッキーの支えにはならない．ディッキーが初の盗みで得るものは，「誰の助けも借りず，手際よく立派にジェイゴーの誰もが自慢するような盗みをやってのけたのに」(33)，なぜ懲罰を受けるのかという不信感だ．加えて，父親から日常的に受ける打擲は年長者の暴力への絶対的服従をディッキーに植え付ける．『ジェイゴー』には Rev. Sturt，Mr Grinder のような善意の人物も登場するのだが，ディッキーを押さえつける父親や搾取する Aaron Weech のような人物の前ではなす術がない．だが，父親が殺人罪で死刑になり，自暴自棄になったあげく喧嘩に参加し命を落とす結末はメロドラマ的で，作品を支配してきたジェイゴーの闇と釣り合わない感がある．

『人々』と『ジェイゴー』の他に，本選集には 1880–1900 年代に東ヨーロッパからのユダヤ系難民が多くイングランドに移住してきたことを反映した Israel Zangwill, *Children of the Ghetto* (1892, vol. 4 収録)，スラム小説家では稀な女性作家 John Law (Margaret Harkness)，*Captain Lobe: A Story of the Salvation Army* (1889, vol. 3 収録) など興味深い作品が多く収録されている．作品の出版年順に読む，一人の作家のものを集中的に読む等，読者諸氏の好みに合わせて楽しんで読んでほしい．

**参考文献**

Boyle, Danny, dir. *Slumdog Millionaire*. 2008.

Chesterton, Gilbert K. *Heretics*. 1905. New York: John Lane, 1909.

Diniejko, Andrzej. “Arthur Morrison’s Slum Fiction: The Voice of New Realism.” http: / / www.victorianweb.org/ genre/ slumfiction/ morrison.html. 2011.

————. “Slum Fiction: An Introduction.” http: / / www.victorianweb.org/ genre/ slumfiction/ intro.html. 2011.

Dyos, H. J. “The Slums of Victorian London.” *Victorian Studies* 11(1967): 5–40.

田中孝信．『スラム小説に見るイーストエンドへの眼差し』(*Slum Fiction: Representations of Life in London’s East End, 1880–1920* 別冊解説)．アティーナ・プレス．2012.

新野　緑 (著)
『〈私〉語りの文学――イギリス十九世紀小説と自己』
Midori NIINO,
*Narratives of Self-Formation:*
*Nineteenth-Century Novels and the Visions of Self*
(367 ページ，英宝社，2012 年 7 月，
本体価格 3,600 円)
ISBN: 9784269721197

(評) 原　英一
Eiichi HARA

新野緑氏の新著を読んでいて，1970 年代の初め，評者が大学院生としてディケンズ研究を始めた頃に帰ったような感覚を覚えた．その当時は，文学作品へのこのような取り組み方をする批評が主流だった．不思議なのは，過去へ還ったという感覚には，既視感もなければ，古めかしいという印象もなく，むしろ鮮烈な甦り，新しい生への感動というものが伴っていたことである．それはなぜなのだろうか．

著者によれば，タイトルの「〈私〉語り」とは，一人称の語りではなく，「作品が生み出していく「個」の特質を，「〈私〉を語る」，つまり「個人」の生成の行為」(「あとがき」) として捉えるものであるという．イギリス十九世紀小説を〈私〉すなわち「自己」に焦点をあてて読み解こうとするのが本書の企図するところなのだ．「自己」は人間の数だけ，過去に生きた，現在に生きる，そして未来に生きるだろう，すべての人間の数だけ「個」としてあるものだから，十九世紀イギリス小説の世界に限定したとしても，多種多様である．本書ではジェイン・オースティンからギッシングに至るまでの小説を取り上げ，そこで「自己」がいかに表現されているかを探求しているが，当然ながらそれぞれの作家作品によって「自己」という主題の表現や捉え方にはさまざまな差違がある．しかし，そこには一つの一貫した流れもまた見てとれる．十八世紀に生まれた小説という文学形式が急速に文化的支配を確立したのは，近代社会の成熟と近代的自我の形成との密接不可分な関係に依存している．この時代に生きる個人が抱え込まざるを得なかった問題，たとえば「自己」と「他者」あるいは「社会」との葛藤，

「自己」そのものの分裂といったいくつもの問題を作家たちは，自分自身を投影しつつ，小説という媒体を通して探求し，表現していったのである．新野氏は個々の作品の精緻な分析を通して，十九世紀小説に表れた「自己」の問題の諸相を読み解いていく．

たとえば，オースティン『エマ』は，新野氏によれば，「自己や他者の実体を「認識する」という行為……その複雑なメカニズム自体」を問う小説である．「自己」は「他者」との関係に置かれたときに初めて存在しうる．「他者」をどのように認識するかは「自己」認識に直結するのである．ヒロインのエマは「マナー」や「言葉」を通して，さまざまな誤解と失敗を繰り返しつつ，「他者」を正しく認識することによって，真の自己認識に至るのだ．

一つの小説テクストというレベルで考えてみると，他の小説がそのテクストにとっての「他者」となる．第二章「自伝とその虚構化をめぐって――『マンスフィールド・パーク』とギャスケルの『妻たちと娘たち』――」，第四章「ニューゲイト・ノヴェルとライフ・ライティング――ブルワー＝リットン，エインズワース，サッカレィ，ディケンズ――」，第八章「「知ること」の不幸――エリオット『引き上げられたヴェール』とディケンズの短編小説――」，第九章「「自己」の在り処――『フロス河畔の水車小屋』と『辛い時代』――」は，同時代の小説同士のインターテクスチュアルな関係性を通して，「自己」と「他者」との絡み合いを探求している．「ニューゲイト・ノヴェル」については，複数の作家たちによって形成されたマイナーなジャンルとして捉える種々の先行研究に新野氏は基本的に沿っている．しかし，たとえば，オースティンとギャスケルという，異質なメンタリティを持った作家たちの作品の並列には意外性があり，第八章と第九章は，エリオットの辛辣なディケンズ評 (本書にも引用されている) だけを知っている者にとって，新鮮な驚きがある．新野氏の議論は，これらの作品が深い部分で通底していることを解き明かしていく．これは，『小説の迷宮――ディケンズ後期小説を読む』(2002) 以来，休むことなく続けられた十九世紀小説テクストの渉猟によって形成された膨大な学識が，この時代全体を一つの巨大なテクストとして捉えることを新野氏に可能ならしめた結果であることは明らかだ．

異なる作家や作品の関係性を追求するこれらの章は，小説テクストそのものの精緻きわまりない読みをその基軸として組み立てられている．第三章「空白の語るもの――『アグネス・グレイ』における自己形成――」，第五章「記憶の形――ディケンズとクリスマス物語――」，第六章「移動する「自己」――ディケンズ『迷子になって』と「歩くこと」――」，第七章「反復の恐怖――ディケンズ『信号手』の深層――」，第十章「ギッシングにおける「書く」自己，「読む」自己」は，明敏な読み手による伝記とフィクションの徹底的な精読がもたらす洞察が随

所に見られ，大変にスリリングである．一例のみあげるとすれば，「信号手」について，新野氏が「作品が単なる事実としての伝記的，文化的解釈の枠組みにのみ収斂するのを拒む，いまひとつの重要な仕掛けが施されている」ことを解き明かすくだりだろうか．

「自己」の問題とは，端的に言えば，「自分は何者か」と問うこと，アイデンティティの問題である．これはもちろん時代を超越したものであるが，とくにヴィクトリア朝にあっては，正面からこの問いを発して，苦闘する「自己」を描く文学作品が多く見られた．ド・クインシー『アヘン吸引者の告白』(1821)，カーライル『衣装哲学』(1836)，新野氏が取り上げているギッシング『ヘンリー・ライクロフトの私記』(1903) があり，ディケンズの自伝的小説 3 篇，『オリヴァー・トゥイスト』，『デイヴィッド・コパフィールド』，『大いなる遺産』が自己探索の物語であることはいうまでもない．「自己」の探索は，一方では，さまざまな形でのライフ・ライティングの隆盛ももたらした．ジョン・ギブスン・ロックハートの『スコット伝』(1837–38，39)，ジェイムズ・アンソニー・フルードの『ジェイン・ウェルシュ・カーライル書簡集および回想集』(1883) と『カーライル伝』(1884) がその代表的なものであり，ニューマン『彼の人生の弁明』(1864) とミル『自伝』(1873) もまたその系列に入る．

ヴィクトリア朝文学の「自己」探索というテーマが非常に巨大な潮流であり，後世にまで深い影響を及ぼし続けたことは，1930 年代から 60 年代にかけての文学批評・研究に明らかである．ライオネル・トリリング『マシュー・アーノルド』(1939)，エドガー・ジョンソン『チャールズ・ディケンズ――その悲劇と栄光』，ヒリス・ミラー『チャールズ・ディケンズ』(1959) は，いずれも作家とその作品を融合させて，アイデンティティの探索と自己確立への苦闘の物語として記述したのであった．あまり注目されることはなかったが，マサオ・ミヨシ『分裂した自己――ヴィクトリア朝文学の展望』(1969) は，こうした「自己」探求に焦点をあてたヴィクトリア朝文学研究の集大成的なものであったといえるだろう．

しかし，1970 年代から始まった「理論」の時代にあっては，「自己」に対する疑問が発せられるようになり，この潮流は，ときに残照のきらめきを放ちつつも，急速に衰退していった．新野氏は「自己」についての現代批評における認識の変化を簡潔にまとめている．

しかし，一見自明のように思われる，この「人間」あるいは「自己」の概念は，近年さまざまな形で問い直されてもいる．たとえば，ひとりの人間の思考や感情は，彼や彼女が生きている時代のイデオロギーの産物で，独自の個性を持った自律的な「自己」の概念は，じつは西洋近代社会が創り出した幻想，神話にすぎな

いという意見がある．また，「個人」という私的な領域の神格化には，ブルジョアによる社会的な規範の形成とその浸透といった，ポリティカルな意図が大いに関与しているのだから，そうした見えない権力を暴き出し，「個人」の神話を解体することこそ，文学批評の重要な使命だという人もいる．(「序章」)

新野氏は，過去 30 年間に常識となったこのような見方を批判する．「自己」(しばらく前から「主体」とか「主体性」という言い方がされることが多い) が，いわば一つのテクストと化した結果，「「人間」とは何か，小説はなぜ独自の個性を持った「自己」のイメージを生み出し，読者に提示しようとするのか，という本来小説研究の根幹をなしていたはずの問題意識が希薄となり，その結果，文学研究の空洞化が起こっているようにも思われる」(「序章」) というのである．「作家や作品の「個」の特質が捨象される」という，現代批評の一般的傾向に対して感じる「居心地の悪さ」(「あとがき」) には，評者も共感を覚える．「個」から遊離して，いや文学そのものを遠ざけて，心理学，経済史，美術史，医学史，政治史・政治学の片隅をほじくるだけの「文学研究」があまりにも多くなってしまった．これらの批評・研究に知的刺激があるならばよいが，いずれも判で押したように無味乾燥で退屈だ．学会の研究発表で，作品についての深い洞察に触れる「驚き」を経験することがなくなって久しい．

「個」を重視する新野氏の基本姿勢は，他人が考案した「理論」をあたかも自分のものであるかのごとくに得意げに振りかざし，薄っぺらな議論を展開して自己満足に浸っている輩からは「古くさい」とか「今さら何を」と批判されるだろうが，けっして保守的，先祖返り的な批評態度ではない．なぜなら，新野氏が本書で繰り返し指摘しているのは，「自己」の捉え難さであり，流動性，可塑性，曖昧性，そして「自己」表現の矛盾であって，それは現代批評が定義し直した「主体」や「主体性」と少しも齟齬をきたさないからである．「人間の本質は……持続的，固定的なものではなく，むしろ刻々と変貌しうる流動的なもの」(「第二章」) であり，「合理の世界の背後」に「人間の無意識の闇」がひそみ (「第七章」)，その「おぞましい実体」は捉えがたい (「第八章」)．「自己」は「理性や言葉では把握できない不気味なエネルギー体」で，それは「矛盾を孕んだ心理的複合体」なのである (「第九章」)．新野氏の結論によれば，十九世紀的「自己」は，「従来考えられているような堅固で明確な形を持つものではなく，むしろ破壊的で捉えがたい無形の混沌」であり，「そうした無形のものに何らかの形を与える試みこそが「小説を書くという行為」」であるという．これは新野氏の探求が，スティーヴン・グリーンブラットが，『ルネサンスの自己成型』(1980) において，十六・十七世紀に個人の「内面の生 inner life」や「内面の声 inner voice」がいか

に提示され (presented)，表現される (represented) されるかを分析した試みと，本質的に同じ動機に裏づけられていることを示している．トマス・モア，シェイクスピア，そしてモンテーニュの「自己成型」の葛藤は，姿形を異にしつつも，二世紀後に繰り返されているのだ．

そもそも炯眼な小説読みは (そして芝居読みも)，「確固たる自己」とか「自己確立」という言葉が，虚ろなものでしかないことなど先刻承知だ．小説が終わっても，優れた作品であるならば，そこには，「確立」されることなど永遠にない「自己」が，その表現を求めて苦闘する姿が消し去りがたい残像としていつまでも尾を曳き，消えることがない．ナイトリーと結婚したあとも，エマは「自己」の矛盾に苦しみ続けるだろうし，デイヴィッド・コパフィールドが小説家としての「自己」を最終的に確立したなどと，とうてい信じられるはずもない．本書が鮮烈な甦りであり，新しい生への感動をもたらすのは，「自己」という捉えがたいものを表現しようとする小説家と小説との生き生きと躍動する関係を見事に解き明かし，表現したからである．

本書の圧巻は，新たに書き下ろされた，『フロス河畔の水車小屋』と『辛い時代』を論じた第九章「自己の在り処」だろう．エリオットの小説の，さまざまな議論のある結末について，新野氏はこう述べている．マギーとトムが抱き合ったまま水中に沈む場面は，

……マギーが，ひいては作者が求め続けてきた真の「自己」，互いに矛盾する要素を包括し，社会と対立しつつも決してそこから切り離されず，常に進化しつつ持続的でもあり，情念に翻弄されつつも一貫した思考や感情を持ち続ける「自己」が，いわば一瞬達成されたかと見えて瞬く間に崩壊していく，束の間の夢であることをも同時に示唆するのだ．

傑出した文学作品が発するメッセージをあらためて言語化することは至難である．しかし，すぐれた批評家にはそれが可能であり，作品へのより深い理解と新たな感動をもたらしうるのだと，この一節が証明し，確認させてくれることに疑問はない．

松岡光治 (編),
『ディケンズ文学における暴力とその変奏
——生誕二百年記念——』
Mitsuharu MATSUOKA ed.,
*Violence and Its Variations in the Works of Dickens:*
*A Bicentennial Commemorative Volume*
(xii＋288 頁，大阪教育図書，2012 年 10 月，
本体価格 3,000 円)
ISBN: 9784271210160

(評) 溝口　薫
Kaoru MIZOGUCHI

本書は 2012 年のディケンズ生誕 200 年を記念して編まれた中堅・若手のディケンジアン 15 人による論文集（アンソロジー）である．ディケンズの長編小説 15 編をそれぞれが一作ずつ担当し，共通の主題である暴力について様々な角度から論じている．目次をみると，各論はすべて 16 頁ずつの 4 節立て，作品の図版も口絵以外にそれぞれ 4 葉ずつと，楽曲を思わせる均整のとれた美しい構成になっており，作品ごと，種類ごとに整理された参考文献表や充実した索引に，本書を手にした読者の期待も高まる．

「まえがきに代えて」と「序章」は各論を読む前に読めば，本書が全体として時代と作家をどのような観点から扱っているかを知ることができる．中産階級が台頭したヴィクトリア朝期のイギリス社会は，それ以前に起きたフランス革命や産業革命などの大きな社会機構の変動を経て，前時代の粗暴な社会風潮が後退し，表面的には暴力が抑えられた時代であった．しかし抑圧されたその暴力は，ジェンダーや階級，人種の問題をはじめとして，司法，教育，家庭，親子，個人の内面などあらゆる場で「別なる形で」噴出してくるのである．

15 人の論者はみな構造主義的文化論から論じているわけではないが，おおむねディケンズをマクロ，ミクロの社会暴力を先進的に捉えた作家であることを前提に，作品に窺われる洞察に迫っている．勿論思いがけない視点から作品を読み解く論考も少なくない。重なるテーマを論じる章もあるし，他の作品の考察を交える議論もある．本書を通して読むならば，それぞれの論考は対位旋律あるいは

複雑な輪唱となって響きあい，ディケンズの作風の発展や関心の変化の意外な道筋をみせてくれる．いずれも気鋭の論者たちの才気溢れる論考であり，その優れた点をすべて紹介できないのは残念であるが，以下，紙数の許す限りそれぞれの内容を簡単に紹介してゆく．

颯爽と冒頭を飾るのは「ピックウィック氏のげんこつ」と題された中和彩子氏の『ピックウィック・クラブ』論である．中和氏は，物語の途中に突然挿入される主人公の出自記述や，主人公がいったんふりあげたげんこつを我慢しておろすようになる行動の変化に注目し，この作品が中産階級の脱暴力物語となっていることを明らかにする．紳士は暴力を代行させても直接振るうことがあってはならず，また，暴力を振るわれてもなお，相手を思いやる温情を示し，相手に対して決定的に優位にたつ．中和氏は，ジングルに対してピックウィック氏が最終的に示す父権主義的な温情によって，いったん奪われた紳士の体面を取り戻すばかりではなく，中産階級のアイデンティティ確立物語が完成するとみる．

第 2 章「逃走と追跡――法と正義という名の暴力」は，本書の編者でもある松岡光治氏の『オリヴァー・トゥイスト』論である．松岡氏はエーリッヒ・フロム（ゲゼル・シャフト）の『自由からの逃走』を援用し，この作品を利益社会における孤独からの逃走の物語として読む．その逃走は，犯罪者達の徒弟組織に身を寄せるオリバー，被虐的愛に生きようとするナンシー，弱者の監視を怠らないフェイギンにみられるばかりではない．正義や法の名を借りて弱者を狩る群衆の追跡もそうなのである．弱者に対する毀傷（シャーデンフロイデ）を求める快楽欲求を解放するこの追跡行為は，この作品に登場するほとんどの紳士たちにも認められ，同様に新救貧法や浮浪罪をはじめとする貧民をめぐる強引な法適用にも，公務執行型の暴力としてその傾向が認められるという．

第 3 章「喜劇としての暴力――舞台と社会の間」を論じるのは，西垣佐理氏である．『ニコラス・ニクルビー』は従来，喜劇的な作品といわれ，そのために社会的洞察が深まらないことを欠点とされてきたのであるが，この論考では，それをいわば逆手に取り，ディケンズがいかに喜劇的な作品を書くという契約に従ってその創作原理を忠実に守っているか，またそのうえでいかに独自の小説世界を新たに切り開こうとしているかを，作品構成にかかわる暴力の扱い方と人物造形に焦点を当てて明らかにしている．論考は着実で明快に書かれている．ただこの作品は喜劇性の奔放な横溢を特長としており，暴力についての議論が喜劇的機能論にとどまったのは，着眼が興味深いだけに，やや残念な気がする．

第 4 章「音の海を逃れて」と題する『骨董屋』論において，猪熊恵子氏は，この作品に，過剰な感情喚起を求める群衆的読者の暴力的な声の力と，そうした一般的読者から離れて静かに語りたいという作家の葛藤が，音と沈黙のモティーフ

を通して描かれているという斬新な読みを展開する．フォースター宛の書簡においてディケンズが騒がしい読者を『コリオレイナス』の一節を使って形容している部分に注目し，彼がコリオレイナス同様の葛藤に巻き込まれていたと読むくだりは思わず膝を打つ．騒がしいクウィルプから逃れるネルの静寂に逃れる旅路や，語り手の造形変更，作中の静かな読者の前景化，さらに『アメリカ紀行』において騒がしい読者が削除され，静かな読者像が強調されている不均衡に作家の葛藤を詳細に裏付ける論考は説得力がある．

第 5 章「眠りを殺す」は表題の通り，渡部智也氏による『バーナビー・ラッジ』における眠りのモティーフ論である．渡部氏は，これ以前の作品における眠りと不眠は，比較的単純に生と死とにそれぞれ結びついていたにもかかわらず，この作品においてはその二項対立的な関係が崩れるような複雑な使い方に至っているとし，暴動にかかわる人間の意識状態に関する作家の関心の深まりを示している．また本作品における眠りと覚醒は，暴動を循環的なものととらえる歴史認識を表す工夫となっていると述べる．「断眠は究極の暴力である」という第一節の立論強調にはいささか戸惑ったが，最近の医学研究成果と 19 世紀的な睡眠の思想に関連付けた部分は暴力論に新しい観点を示唆して興味深かった．

第 6 章，「声なきものたちの逆襲」と題された『マーティン・チャズルウィット』論において，畑田美緒氏は，この作品には，継承と変化のテーマが世代交代の問題を中心に複合的に扱われているとし，急激な社会変化のもと継承の断絶や悪化ばかりではなく，変化のなかで抑圧された老人旧世代の密かな影響力の継続が描かれるなど，新旧両勢力が両面価値的に描かれていると論じる。また，この作品の構成上の難点とみなされてきたアメリカのエピソードにも同様の継承のテーマがイギリスとの親子関係のうちに展開されているとし，この作品の再評価の可能性，ならびに後期の小説につながる特質の獲得を示している。印象深い論考で，トム・ピンチの善なる役割が継承されないとの指摘も鮮烈であった．

第 7 章の「疾走する汽車と暴力」と題される，松村豊子氏による『ドンビー父子』論は，汽車が象徴する非人間的な機械文明社会の到来によって引き起こされた新たな人間関係の序列化と，ために激化する強者と弱者の抑圧と対立のなかで，その救済を保証するものとしてあらたに感情的絆に基づく家庭の物語を打ち出さざるをえなかった事情を，父権主義的社会における伝統的人間関係修復装置であった決闘の喪失と関連づけて論じた興味深い論考である．松村氏は，父権的男性の家庭での圧倒的権威の揺らぎを可視化させるドンビーや彼に挑む強い精神力を持った女性イーディスに，また広がる交通網とともに深まる混迷のなかで生じているフローレンスの迷子事件の描写に，ディケンズの新しい時代に対する鋭敏で両面価値的な反応を看取している．

第 8 章，川崎明子氏の「海の抑圧――ロビンソン・クルーソー挽歌」は『デイヴィッド・コパフィールド』を，主人公が英雄的に崇拝する存在の死を心理的に乗り越える「エレジーロマンス」として読み解くスリリングな論考である．川崎氏は，こうしたデイヴィッドの心理的葛藤の淵源を，彼が幼少期に読んだ『ロビンソン・クルーソー』と『クロコダイルの本』に辿れると論じ，海の英雄，スティアフォースとロビンソン・クルーソーの類似を明確にする．そのうえで，海は，容赦なく登場人物の命を奪う危険な場所でありつつも，同時に，中産階級的価値観からの解放される自由の場であり，かつ，父親の導きが機能しない非自己規制のメタファーとなっていると見る．それゆえに，スティアフォースの死を乗り越えたデイヴィッド・コパフィールドは，海とは反対の陸の旅へと向かうという．

第 9 章「国家・警察・刑事・暴力装置」において中村隆氏は『荒涼館』における国家や警察という制度権力に潜む暴力を論じる．マックス・ヴェーバーの『職業としての政治』における国家権力論を援用しながら，この作品における警察，警官，刑事が，絶対正義の実現において規則にだけ縛られる盲目的な暴力装置的人間として表出されていることを明らかにする．例えば掃除人ジョーを追い立て，威嚇しスリの冤罪をかぶせようとする無名の警官はその典型である．一方，中村氏はこの小説における探偵小説性に，バケット警部の私立探偵的人物造形が貢献しているとし，単なる警官とは異なる一面を見せていると指摘する．しかし，そのバケット警部も最終的には，逮捕願望に機械的に従う国家権力の暴力装置として回収されているとする．

第 10 章「教育の (暴) 力」では，玉井史絵氏が『ハード・タイムズ』を挑発的に再読する。玉井氏は，19 世紀における教育論とテクストの教育の諸相に詳細にあたりつつ，功利主義を問い返し，一見対立するグラッドグラインドの教育とスリアリーのサーカスの教育をともに相同的な結果を導くものと論じる．玉井氏は教育と娯楽，事実と想像の対照は，実はそれほど単純ではなく，実際には複雑に絡み合っていることを明らかにする．そのうえで，こどもを社会における有用な人材に育てていくプロセスを教育とみるならば，集団に適した人材を育てるという意味では，対立するはずの双方の教育も，それぞれの狙いとは別に，ともに均質な体あるいは均質な心を持つ，フーコーのいう「従順な労働者集団」を生み出すと結論づけるのである。

第 11 章，武井暁子氏の「内向する暴力――病的自傷者はなぜ生まれるか」は『リトル・ドリット』のなかで最も強烈な印象を残す人物である自虐的なウェイド嬢についての明晰な心理分析である．武井氏は，彼女の自虐と自傷の諸相に「成育環境と病的心理状態の因果関係のモデルケース」を見出し，敢えて心理学

の専門研究にあたりつつ，自傷の定義とその心理メカニズムを明らかにする．そのうえで自傷と自虐によってのみ安心感を得られるという通常の人間の感覚を脅かすウェイド嬢の内面の人生を再構築し，その心理的闇と孤独の深さを浮彫にしている．また彼女と同様の症状を見せるタッティコーラムについても論じ，ミーグル氏による彼女に対する矯正の風刺性の理解程度は，自己に対して暴力をふるわざるを得ない病的心理についてのディケンズの慧眼をどこまで理解するかにかかっていると締め括る．

第 12 章，「孤独な群衆の暴力性」は，矢次綾氏の『二都物語』論である。矢次氏は，カーライルが『フランス革命』において群衆を政治的権力かつ歴史的勢力と認め「破壊力と社会的影響力の塊（マス）」として描いたのとは対照的に，ディケンズは群衆を「暴力を背景とした斉一性の原理によって心身が拘束された孤独な個人の集まり」として描いていることに注目し，そこに作家独自のフランス革命に対する歴史認識や，群集による暴力の発生や激化に対する強い懸念を読む．ことに内面に秘密を抱えて孤立した個人は，孤独ゆえに集団心理に流されやすくその暴力は激化し易い．革命家集団のみならず，ロンドンの裁判所につめかける群衆，『バーナビー・ラッジ』の群集に，ディケンズはその様子を繰り返し描き，懸念を表明していると説く。

第 13 章「種子＝ピップは牢を破って外で花を咲かせるか」は，鵜飼信光氏による『大いなる遺産』論である．互いが互いに対して暴力的にしか関われない罪深い人々が作り上げる暗澹たる作品世界の様相を，細部の驚くべき集積によって読み解きながら，鵜飼氏は，内面的も暴力の連鎖に囚われてしまったピップに敢えて解放の希望を見出そうとする．とはいえ権力の網の目は幾重にも巡らされており，それはほとんど絶望的である．「避けたいと思うものに付きまとわれる」というモティーフにも明らかであるが，その救いの可能性は暴力と両義的にしか現れない．ピップをはじめこの世界の住人が囚われている牢獄は，その対極をなす建設的な希望につながるジョーの「打つ力」によってかろうじてもたらされる可能性を残すのみなのである。

第 14 章「腕力と知力――欲望と階級」において，宮丸裕二氏は『互いの友』に初期作品には見られない中流階級の内在的な暴力への不安がみられると指摘する．宮丸氏は，まず階級によって腕力，肉体性，暴力への態度に異なる描き方があることをライダーフッド，レイバーン，ヘッドストーンを対比させつつ論じ，労働者階級が肉体性のなかに生きて常に潜在的な暴力に晒されているのに対し，上層中産階級は肉体性や暴力と無縁に描かれるとする．一方中産階級は，知性と暴力的欲望の間にあって，暴力抑圧と肉体性の忌避を日常的な特徴とし，その暴力は階級移動の危機の動因となっているほか，階級移動に伴う犠牲が身体上の犠

牲に置き換えられて表現されるとする．また隠匿しつつ暴露する暴力を語る間接性の語りに，読者・作者ともに属する中産階級的特徴を見出している．

第 15 章『エドウィン・ドルードの謎』論で本書のコーダを奏でるのは，加藤匠氏の「クロイスタラムに潜む闇の暴力」である．加藤氏は，一見推理小説的に見えるこの作品の中心的関心は，やはり二重性のある悪党ジャスパーにあるとし，この小説における種々の暴力の表象の二重性に注目しつつ，未完に終わったこの小説の意図を「一度にすべてのものを見ることができない人間の二重性」にあるとみて，その構図を描いてみせる．加藤氏は，舞台である古都クロイスタラムの悪業の歴史記述が，消えた過去の暴力が現在の暴力の背後に浮かび上がるパリンプセストとなっていると指摘する．その闇は，ジャスパーの悪をその表面や言葉，論理では読むことのできない周囲の人々の関係，ジャスパーが周囲の人々の人種的偏見と恐怖を利用してネヴィルを凶暴な野人として陥れる悪業，さらには，博愛主義者と対比されるクリスパークルの帝国主義的な「無邪気な虚栄心」などの密かな現在の暴力の通奏低音となっていると述べる．

原　英一 (著)
『〈徒弟〉たちのイギリス文学
——小説はいかに誕生したか』
Eiichi HARA,
*Literature of Apprentices:*
*The Origin of the English Novel*
(304 頁，岩波書店，2012 年 10 月，
本体価格 3,700 円)
ISBN: 9784000258616

(評) 廣野由美子
Yumiko HIRONO

「小説はいかに誕生したか」という本書の副題を目にしたとき，ただならぬ大きな構想のもとに書かれた本であることは，予想がついた．とはいえ，ディケンズ研究者の著書ならば，さぞや本の中身はディケンズでびっしり埋まっていることだろう——そういう評者の先入観は完全に覆された．本を開いて目次を見ると，そこにはディケンズの名前がいっさい出てこない．これが，まずは新鮮な驚きだった．そして「序章」を読むと意外にも，小説の起源に関する著者の考察の出発点となった小説家は，ディケンズと親近性のあるフィールディングでもスモレットでもなく，リチャードソンだったという．そして，第 1 章 (「徒弟の登場」) から本格的に始まる本論では，小説史ならぬ「演劇史」が展開し，浅学の評者などは題名も聞いたことがないような芝居の名前が綿々と連ねられ，鮮烈な演劇の世界の只中に引きずり込まれることになる．

予想外続きのなかでも，とりわけ衝撃的だったのは，小説が演劇から生まれてきたとする著者の仮説である．小説の起源に関する研究が多々あるなかでも，これほど大胆な説は，評者の知るかぎり目にしたことがない．これは，文学研究における「ジャンル」についての通念を根本から覆す発想であるといっても過言ではないだろう．つまり，詩・演劇・小説は (それぞれ歩んで来た歴史に違いはあるものの) 並立するジャンルであるとする従来の形式的捉え方を打ち破って，本書は，内容のつながりに重点を置いてジャンルの生成史を辿り，演劇のなかに小説が胚胎したというダイナミックな見方を提示するのである．

一般には，イギリスの近代小説の祖は，デフォーの『ロビンソン・クルーソー』辺りとするのが定説である．ことに学生に向かってこれを説明するときなど，私 (評者) は頭のなかにモヤモヤとした戸惑いを感じてきた．「もっとも，このときを境目に突然小説が生まれたわけではなく，それ以前にも小説らしいものは書かれていたけれども……」と言葉を濁さざるをえず，あとは *The Pilgrim's Progress* 辺りに逃げ道を求めるしかなかった．「バニヤンの伝導書のなかには人間が生き生きと描かれていて，小説の萌芽が見られる」等々．しかし，むろんこれで説明がついたことにはならない．何か大きなギャップが，説明されないまま横たわっている，という感じはつねに拭えなかった．そういう意味では，本書は，隠された謎の真相を明かし，文学史のギャップを埋め，私のモヤモヤした疑問に答えてくれる啓蒙書でもあった．

本書でジャンルの概念の捉え方に劣らず斬新なのは，〈徒弟〉を切り口として文学史を横断するという方法である．〈徒弟〉は，本来，中世ヨーロッパのギルド制における階層を示す言葉で，日本人にとっては「弟子」や「丁稚」ほど馴染みはないものの，文学作品にかぎらずさまざまな場で，私たちは一般名詞としてこの言葉にしばしば出会う．しかし，それが文学史を形成するキーワードとして着目された例は，これまでにほとんどなかったのではないだろうか (たとえば文学分野で “apprentice” を含んだ書名を検索すると，ヒット数は多いものの，研究書はなかなか見当たらない).

なぜ〈徒弟〉が文学用語となるのかを説明するには，まず，文学の基本概念についての著者の考え方を紹介することから始めなければならない．原氏は，文学とは「社会が抱える文化的問題の表現媒体としての機能を果たすもの」として位置づける．小説が誕生する以前，その機能を果たしていたのは演劇であり，それが小説へと受け渡された，というのが本書のシナリオの大筋である．それゆえ，著者によれば，イギリス小説とは「個人と社会との間に生じるさまざまな葛藤を精緻なリアリズムで描き出す文学」として定義づけられる．その「葛藤」の主役としてスポットライトを当てられたのが，ほかならぬ〈徒弟〉だというわけだ．

これは一見，複雑な議論である．しかし，第 1 章でホガースの版画シリーズ『勤勉と怠惰』(1747) の解説に引き込まれるうちに，〈徒弟〉は，私たちにとってにわかに大きな存在となる．中世から 18 世紀にかけての商業資本主義社会では，市民とは，ギルド構成員としての権利を享受できる商人のことで，市民になるためには親方の下で一定期間奉公しなければならなかった．その修行中の若者が〈徒弟〉であり，修行の過程で出世してゆく者と，反対に転落の道を辿る者とに分かれる．前者の代表たる勤勉なグッドチャイルドと，後者の怠け者トム・アイドルは，最初は織機の作業場を描いた一枚の絵の中に収まっているが，プレート

が推移するごとに，二人の運命の上昇と下降の差は大きくかけ離れてゆく．しかし，アイドルの公開処刑とグッドチャイルドの市長就任パレードとをそれぞれ描いた最後の二枚のプレートから，「勤勉な徒弟と怠惰な徒弟の間には紙一重の差しかない」という恐るべきメッセージを，著者は読み解く．ここにはすでに「物語」が含まれていて，〈徒弟〉が近代人の代表で，近代における葛藤のメタファーでもあること，したがって，そこにはすでに「小説」の萌芽が息づいているということが，読者は早くも飲み込めるようになるのだ．

しかし，そこから一飛びに小説誕生へと先に進まないところが，本書のアプローチの稀有な特色である．逆に過去へと向かい，1642 年の劇場閉鎖の前へ，ジェイムズ朝からエリザベス朝へ，そしてようやく未来のジャンルである小説の影が消える 16 世紀前半にまで演劇史を遡ってゆく，という周到な「影探し」が開始されるのだ．その「影」の黎明期に，「市民たちと市民予備軍である徒弟たちを意識して創作され，実際に彼らの支持を受けていた多くの芝居が上演されていた」ことに着目して，著者が「市民劇」と呼ぶこれら一群の芝居を克明に分析することが，本論の骨子となる．

「出世する徒弟，堕ちる市民」と題する第 2 章では，版画『勤勉と怠惰』の市民劇版として，徒弟の両極的な物語が取り上げられる．その一例であるトマス・デッカー作『靴屋の祭日』(1600) は，貴族階級と市民階級の融和を二組のロマンスをとおして描いた作品であるが，その背後で，靴屋の親方サイモン・エアの出世物語がメイン・プロットを形成している．徒弟から身を起こし，事業に成功して，ギルドの代表者，市の参事となり，やがてロンドン市長にまで昇りつめたフォークロア的人物エアは，「出世する徒弟」の代表である．他方，出世のために抑圧される生命エネルギーが，性欲・暴力・狂気といった反文明的側面へと向かい，ついには犯罪者へと至った「堕ちる市民」の例としては，ロバート・ヤリントン作『二つの嘆かわしき悲劇』(1601) の主人公トマス・メリーが挙げられる．実在の人物をモデルとしたこの芝居は，平凡な市民が突如として凶悪な殺人犯に変貌するさまを，極限まで推し進めたリアリズムの手法で描いている．しかし本章でも，著者はたんに徒弟の二つの物語を例示するに留めず，それぞれの生き様が，ともに人間の本性に深く根差した相矛盾する衝動から生み出されたものであることを指摘し，近代人の置かれた状況――都市における「文明」と人間に内在する破壊的「自然」とがせめぎ合うさま――についての考察へと発展させる．そのせめぎ合いのなかに，演劇から小説へのジャンル転換をもたらす原動力が潜んでいたとする本書の主張は，説得力がある．しかし，ことにヤリントン作品における殺害や死体解体，処刑などの残酷な場面などに関して言うなら，それを舞台空間で演じて観客に見せる視覚メディアたる演劇と，文字によって表現する小説

との，ジャンルの差異も一方では感じられた．

第 3 章 (「金と血と愛欲のゲーム」) においては，〈徒弟〉のもつ二面性のうち，「悪」の側面に関する考察がさらに推し進められ，悪の演劇的表現を追求した市民劇作家トマス・ミドルトンの作品群が取り上げられる．「シティ喜劇」(ロンドンを舞台として展開されるブラック・コメディー的な社会諷刺劇) というサブジャンルに属するものとしては，『いかれた世の中ですぞ，皆の衆』(1606)，『チープサイドの清らかな乙女』(1613)，『チェスのゲーム』(1624) などが例示され，市民の金銭欲・出世欲・上昇志向などが，性と絡み合いながら展開してゆくゲーム的プロットの型が分析される．他方，悲劇作品 (著者はこれを「シティ悲劇」と呼ぶ) の例としては，『女よ，女に心せよ』(1621) や『チェインジリング』(1622) が挙げられ，そこに描かれた愛欲の反文明的獣性や狂気のさまが炙り出される．

第 4 章 (「徒弟としての女」) で，〈徒弟〉の概念はさらに拡大され，複雑さを帯びてくる．たとえば，作者不詳『美しき女たちへの戒め』(1599) の主婦アンのように，不倫から夫殺しに走るタイプが「怠惰な徒弟」，トマス・ヘイウッド作『西国の美少女――第 1 部』(1604) の庶民の娘ベスのように，ビジネスに成功して出世してゆくタイプが「勤勉な徒弟」の，それぞれ女性版であることは，容易に頷ける．それに対して，第三の「理不尽な支配と抑圧にひたすら耐える」タイプは，よりメタファー的性質が強いようだ．女性は個人としてのアイデンティティを意識して主体性を守ろうとするとき，男性の権力との衝突を免れないゆえに，「ジェンダーとしての徒弟性」を含んでいる，というのが著者の主張である．この第三の例として挙げられているのは，トマス・デッカー他共作『辛抱強いグリシルの楽しい喜劇』(1600) と，トマス・ヘイウッド作『エドワード四世――第 1 部・第 2 部』(1599) である．前者では，夫に対して絶対服従するグリシルが，後者では，国家権力に翻弄され迫害に耐えるジェインが，ひたすら忍従する女徒弟として位置づけられる．彼女たちの徹底的な受動性が「実は逆説的な自己肯定」なのだ――これが本書における最も難解なテーゼであるが，それは同時に，リチャードソンの「小説」へとつながる要をも成している．

第 5 章 (「黒人奴隷の肉体」) に至って，ようやく「影」ならぬ本物の小説が登場してくるのだが，本書はなおもその「瞬間」までの推移を，隙間なく埋めてゆく．清教徒革命 (1642) の勃発とともに閉鎖された劇場が，王政復古 (1660) によって復活したとき，劇場は特権的かつ閉鎖的なものへと変質し，市民劇は姿を消す．徒弟不在のこの舞台に新たに侵入してきたのが，ジェンダーとしての徒弟を内在させた「女」，具体的には「女優」と「女性劇作家」であり，彼女たちが男性中心主義文化を侵食して，新しいジャンルを生み出したというわけだ．女優

は，創作面で劣化した演劇を，その肉体性や演技によって活性化するうえで重要なエレメントであったとして，著者は，当時の花形女優たちの経歴のなかに「出世する徒弟」の変形を見出す．また，史上最初の女性職業作家とされるアフラ・ベインが，男性社会に媚を売るような創作態度で，はじめは演劇を書き，当時流行しつつあった散文ロマンスの世界に徐々に踏み込んでいった過程を辿りながら，そこにもまた，「女性性＝徒弟性」を見出す――といったように，本書の議論の一貫性は徹底している．

さて，この辺りまで来るとさすがに――いまだ啓蒙されていないことを暴露してしまうことになるかもしれないが――小説専門の身としては，「小説」の議論へと移る瞬間が待ち遠しい．著者が「娼婦的作家」と呼ぶベインが最後に書いた，驚くべき散文物語『オルノーコ』(1688) に至ったとき，私たちはついに新しいジャンル誕生の「瞬間」を目の当たりにする．この作品は，黒人奴隷の叛乱という異例の内容を含んだ物語であるが，黒人が，絶対的隷属の立場に置かれ，その肉体が商品化された存在であるという点で，商業資本主義システムのなかで女性と類似した立場にあることに着目し，著者はそこに人種・ジェンダーを超えた〈徒弟〉のメタファーを見出す．さらに，この作品の後半で，いかに凄いことが書かれているか――それはもはや小説でしか表現できないものである――を提示した部分は，本書の圧巻である．

小説は，「近代社会のシステムに捕らわれた人間の苦悩と葛藤を十全に表現する可能性を潜在させた新しいメディア」であるという再定義に基づいて，第 6 章 (「美徳の不幸，悪徳の栄え」) では，リチャードソンの小説の再読が試みられる．この作家自身のグッドチャイルド的イメージ――フィールディングを触発してパロディを書かせた生真面目な徒弟的作家だという先入観――に左右されて，私たちはつい彼の長大な小説を，こぢんまりと捉えがちである．しかし，美徳を盾として自分の性を資本主義システムのなかに位置づけることを拒否する『パミラ』，男性による支配体制に反逆しつつ苦悩を甘受する『クラリッサ』の女主人公たちを描いた両作品の内部に，「サドを凌駕するほど巨大な，反文明の，叛乱のテーマがある」ことを，著者は指摘する．こうして，近代資本主義社会における〈女徒弟〉たちの物語として再評価されるとき，リチャードソンの小説はいっそう深さを増して，私たちの眼前に立ち現れるのである．

以上のように徒弟の物語の系譜を辿った本書は，「終章」に至って，西欧文明を批判してその対極にあるものを志向した 20 世紀作家 E. M. フォースターの作品をもって，〈徒弟〉を退場させる．ここで何か物足りなさを感じてしまうのは，無い物ねだりというものだろうか？ しかし，「あとがき」を読んでそれは満足感へと変わった．本書の表題を目にしたときから，評者の脳裏に出没し続けていた

『大いなる遺産』のピップが，ようやく最後に姿を現したからである．村の鍛冶屋の徒弟から都会のジェントルマンへと出世しながら，内に抑圧感と欲望，そして犯罪の影を抱え込んだピップ．「イギリス・ルネサンス期演劇の中で徒弟に出逢ったとき，私はピップに再会したような思いであった」と原氏は語る．これを読んで，やはり原動力はディケンズであったのでは，と勝手ながら想像した．少なくとも，本書において扱われている芝居が織りなす「近代資本主義社会という織物」に，ディケンズ作品が太い糸として組み込まれていることは，確かであろう．

本書の構想の成り立ちは，著者がリチャードソンとの出会いをきっかけに，20年以上にわたって200を超えるイギリス演劇を読み込んだ経験が基になっているという．専門領域内に閉じこもっていたのでは，到底書けないような大著である．それと同時に，単一の著者によって大部分が書き下ろされた本書では，緻密な一貫性と勢いのよさという強みが十全に発揮されている．たとえ脇道と見えても自身の着眼にこだわり，粘り強く没頭すれば，やがては本通りとつながって豊かに実を結ぶ――そういう励ましを与えてくれる本としても，一学徒 (研究者もまた徒弟であることは言うまでもない) としては感慨深かった．

ルーシー・ワースリー (著),
中島俊郎/ 玉井史絵 (訳)
『暮らしのイギリス史――王侯から庶民まで』
Lucy WORSLEY, trans.
Toshirou NAKAJIMA and Fumie TAMAI,
*If Walls Could Talk: An Intimate History of the Home*
(364 頁，NTT 出版，2013 年 1 月，
本体価格 3,600 円)
ISBN: 9784757142923

(評) 市橋孝道
Takamichi ICHIHASHI

冒頭を飾る興味深い小話や高尚な議論の持ち合わせがないため，恐縮だが卑近な個人的体験談から始めねばならない．それは，『クリスマス・キャロル』を精読中，ジョン・リーチによる挿絵を見た時のことである．テクストから想像したスクルージは，冷徹で厳めしいイギリス老紳士だったのだが，その彼が最初の挿絵では寝巻姿にナイトキャップを被っているのである．寝巻には今なお自分でも着替えたりして馴染みがあるものの，ナイトキャップを被るとは，浅薄だが随分「子供っぽい」というか「かわいらしいなぁ」という印象を抱いた．しかし，そんな稚拙で主観的な印象は他のディケンジアンとの会話で口にするのも憚られ，自分だけの感想として胸の内にしまっておいたのである．ところが，今回本書を読む機会を授かり，スクルージがナイトキャップを被っている理由が分かった．と同時に，自身の知識の足りなさを痛感するに至った次第である．本書によれば，「頭をおおわずに就寝することは，病が悪しき『瘴気』によって空気感染すると考えられていた時代にあって，危険きわまる行為であった」のだ．ナイトキャップはスクルージの好みによって被られていたわけではない．彼は迷信のような当時の常識を信じ，きわめて“普通”に寝床に就いていただけなのである．但し，彼がこうした考えを僅かながらも気にかけて慣例に従っている様子からは，彼の臆病さも垣間見られよう．可笑しいのは，ナイトキャップの甲斐なく彼のところに漂ってきたのは，「悪しき瘴気」どころか最悪の幽霊たちであったということだ．このことは，専門家であるならば常識レベルの知識として持ち合わせている

べき背景知識であろうが，勉強不足の私には微笑ましい小さな発見であった．

しかし，この体験は本書の意義や価値を考える上で大きなきっかけとなった．英文学史上キャノンとされる作品の粗筋や主題が広く世界に知られてきている現代，それらを再 (精) 読したり，綿密に研究したりすることの意義・重要性を再確認させられたからだ．優れた文学作品が包含する全ての要素は一度きりの通読では決して鑑賞しつくせない．ナイトキャップ一つ，壁紙一枚からも深遠な意義や時代的・文化的背景を読み取ることができ，時にそれらは単なる瑣末な小道具として一蹴してしまうわけにはいかないことがある．ナイトキャップを被ったスクルージに違和感を感じた際，それを根気よく徹底的に追究していれば，現代に生きる日本人からは想像もつかぬような当時のイギリスの考えをもっと早い段階で知りえていたであろう．ただこれは一見したところ，トリビアルな背景知識を得たに過ぎず，作品解釈に深く関わるものではないと揶揄されるかもしれない．ならば本書に紹介される壁紙についての話はどうだろう．トマス・ハーディの『狂おしき群れを離れて』(1874) に登場するトロイ軍曹の欺瞞的性質は，古民家の薄暗い部屋壁の上に，自分なら「壁紙を張るだろう」という彼の台詞に示唆されている，というのだ．これは「十九世紀の小説では，壁紙張りの部屋が，うわべばかりを取り繕う軽薄で信用できない登場人物の内面描写に転化されることがあった」例として挙げられている．

冒頭に上記のような 2 例を掲げると，本書は何やらカルチュラル・スタディーズ系の文学研究書であるような印象を与えてしまう．このため，ここで断り書きをしておかねばならない．上記 2 例はあくまで文学研究に従事する者の好奇心をくすぐった本書の断片にすぎず，この書物それ自体は歴史家ルーシー・ワースリーの大変な人気を博した親しみやすい歴史研究書の邦訳である，と．彼女にとって本書は，『ある騎士の物語』(2007) と『廷臣たち――ジョージ王朝裏面史』(2010) に次ぐ第 3 作目の労作であり，本国のみならず世界の各主要紙でも絶賛されている．

2011 年 4 月に出版後，イギリスでは BBC4 で原題と同名の TV シリーズが 4 回にわたって放映され，著者自身がナビゲーターを務めている (有難いことに，これらは現在インターネットでも視聴可能である)．番組では様々な日用雑貨や住居にまつわる歴史が紹介されるのみならず，著者自身が過去の生活を実体験する様子まで目にすることができ，ロンドン塔やハンプトンコート宮殿などで学芸員として働く彼女ならではのナビゲートぶりも実に見事である．こうした秘かな知的メディア・センセーションを巻き起こした本書を，明解かつ味のある日本語訳で楽しめるのはとても贅沢なことと言わねばならない．

本書の原題は『壁が口をきけたなら――家をめぐる詳細な歴史』となっており，

基本的には特定の時代や階級に焦点を絞ることなく，広くイギリス家庭全般に見られる細かいモノの歴史や生活実態を，著者の体を張った体験型調査と膨大な資料，そして興味深い話題の連係で鮮やかに紹介している．『暮らしのイギリス史――王侯から庶民まで』という邦題が，こうした原書の内容と特徴を最もよく掴んだ簡明なタイトルであることは特筆に値しよう．イギリスのミクロな歴史に興味をもつ人，日用品や (英語の) 慣用句の謂れ等にまつわる雑学を求めている人，はたまた将来的な人間生活の行く末を過去の歴史に学ぼうという人々には好適の良書と言えよう．加えて，先に発表された 2 作からも窺えるように，彼女が元々綿密な調査を重ねてきた時代は 16 から 18 世紀でもあるため，これまで畏敬の念で追究が躊躇われた宮廷の舞台裏や生々しい現実の人間生活に強い好奇心をもたれる方々にも勿論お薦めである (実際，トピックによっては若干これらの年代に関する話の割合が多いように見受けられる)．さらに，英文学研究に従事する者からすれば，特に 18 世紀後期から 19 世紀全般にわたって隆盛を極めた家庭小説 (Domestic Fiction) を研究・再読する際には，本書で得られる知識がより豊かな読みを提供すること間違いなしである．基本的に本書は歴史研究書ではあるものの，文学テクストも歴史資料の一部として引用されており，逆の立場から，引き合いに出される作品を新歴史主義 (または文化唯物論) 的姿勢で読み直す契機ともなるであろう．

本書の構成は 4 部から成り，第 1 部は「寝室の歴史」，第 2 部は「浴室の歴史」，第 3 部は「居間の歴史」，第 4 部は「台所の歴史」となっている．邦訳では各部の表題直後に「なぜ見知らぬ者同士が同じベッドで寝たのか？」(第 1 部)「なぜ水洗便所は開発から普及まで二百五十年もかかったのか？」(第 2 部)「なぜランプ磨きは召使いたちに嫌われたのか？」(第 3 部)「なぜ富裕者は果物に食指を動かさないのか？」(第 4 部) という副題のような問題提起が付されているが，原著の同箇所にこれらは見当たらない．第 3 部の表題に付されたもの以外は著者が序文の書き出しに掲げている疑問文であり，本書の最も好奇心を掻きたてるポイントを凝縮して読者に投げかけたものと捉えられる．邦訳ではこの効果を意識してか，第 3 部の表題には第 27 章の話題「暖房と照明」をもとにしたその部のエッセンスを暗示する疑問文が明敏にあてがわれている．各部はさらに約 10 章ずつ程度のトピックに分かれているが，それらは冒頭に掲げられた問題を論理的段階を追って解明していくものではなく，テーマとなる場所にまつわる独立した話題・小論となっており，最初の大きな疑問には直接または間接的な形で答える仕組みとなっている．

全部で 45 ある各章のタイトルは，一見したところ極めて普通の名詞が並んでいるだけのように見えるが，よく見ると実際は本書のオリジナリティーを雄弁に

物語っている．というのも，ワースリーは，これまでプライバシーやデリカシーで包まれてきた日常生活のベールを容赦なく剥ぎ取り，淡々とした調子で時にはグロテスクな人間の営みの深奥部にまで迫っているからである．ここに非人間的な「壁」(walls) が史実の証人として原題の主語に挙げられている所以があるのであろう．よって，章題には「セックス」「性癖」「性病」「便所」「月経」などの言葉も「化粧」「儀礼」「恋愛」と並列して掲げられ，各々の話題は大胆かつ赤裸々に繰り広げられていく．例えば，第 1 部「寝室の歴史」の「セックス」の章では，冒頭からジェームズ・ボズウェルの『ロンドン日記』より彼の性生活に関する記述が取り上げられ，彼が女優にして売春婦であったルイザと一夜にして「五度までも恍惚に忘我となってしまった」一節が憚りなく引かれている．また，第 2 部「浴室の歴史」の「便所」の章では，1761 年に開かれたジョージ三世の戴冠式において，便意をもよおしたニューキャッスル公爵が不敬にもエリザベス女王専用の可動式室内便器を使用して逮捕されたエピソードがリアリティあるテクストの引用で紹介される．公爵は「『聖油で清め，ベルベットを張りめぐらせた便器でいきんでいる現場』を目撃されて」しまったらしい．ここからはまた，「壁」と自称するワースリーの観察眼が階級という境界を不問にし，まさに「王侯から庶民まで」に注がれている点も確認できよう．

こうしたベールを突き破るワースリーの探究心は，さらに読者を飽きさせない気配りや筆力と結び付き，歴史的時代区分をも縦横無尽に行き来するため，紹介される生活諸事の発展のみを年代順に辿りたい読者からは，やや焦点がぶれて追いづらい話題展開だという苦言が呈されるかもしれない．実際，第 10 章の冒頭は性病を患ったボズウェルの悲痛な叫び (1710 年 9 月 9 日の日記の一節) から始まるものの，第 2 パラグラフでは，第一次大戦中に低下した若者たちのモラルを嘆く評論家の声が引かれ，20 世紀初頭には淋病撲滅運動が優生学の影を帯びて，結婚希望者たちは医師の検査と認可を得るよう呼びかけられていた事実が紹介される．そして第 3 パラグラフになってようやく 15 世紀以降の性病の歴史的変遷が語られ始められるのである．しかし，これは顕著な一例に過ぎず，時間軸が前後する他の多くの個所では，振り幅も小さく，それらが話題内容の変化に応じて前後していることに留意して読めば大した困難とはならない．例えば，「暖房と照明」の変遷を紹介した第 27 章では，16 世紀頃からの暖炉の歴史が辿られていき，17 世紀後半に暖炉に焼べる家庭用燃料が薪から石炭へと変化し，18 世紀には水を利用した革命的なセントラルヒーティングが病院や牢獄等の公共施設から普及していった事実が紹介される．この際，この新たな暖房システムが個人の邸宅へ広まるのに時間がかかった理由として，暖炉の火起こしと清掃にメイドを雇える裕福な家庭では，より便利な新設備を特に導入する必要がなかった点が挙げ

られている．そしてここから話題は，1870 年代に書かれたメイドの手紙の一節や 1920 年代の資料が参照され，暖炉を維持管理する召使いたちの苦労話とイギリス人たちがいかに暖炉に愛着をもっているかという話に移り，次段落では 1830 年や 1782 年の書物が引かれて，召使いたちに提案された清掃のコツと裏技が紹介されている．こうした一連の流れからは，著者が体系的に整理された単なる説明文の連続よりも，内容の興味深さと自然な話題の推移に重きを置いている姿勢が窺えるのである．

富山太佳夫氏の寸鉄的表現を借りるならば，本書は確かに「ネタ満載の学術書」(毎日新聞，2013 年 6 月 16 日，書評) である．しかし，本書には歴史家ワースリーならではの「温故知新」の精神が首尾一貫して横たわり，彼女は常に「過去の生活と現在をつなぐ」(日本経済新聞，2013 年 3 月 3 日，新井潤美氏 評) 努力を怠らない．幾つかの章は，現代的な観点からの機知に満ちた鋭いコメントで締めくくられており，ワースリーの社会・文化的批評眼も垣間見られる．こうした所信は最終章「結び　過去の教訓」(英題 “Conclusion: What We Can Learn from the Past”) において実質的に表明されており，過去の歴史に学べる物事から現代社会の行く末が洞察されている．例えば，現在の新築家屋では中世へと回帰するかのように多機能部屋や煙突が復活し，省エネの時代が到来する中その利便性や保温・換気性能が見直されている事例を紹介していたり，「ヴィクトリア朝時代の主婦はあらゆるものを再利用し，無駄を最小限にとどめていた」ため「旧式家事も見なおさなくてはならない」と訴えていたりする．

図版を含む膨大な資料や情報を，崇高なる歴史家の信念をもって，時にはユーモラスに，時には才気あふれる文章で興味深い話題に編みあげていくワースリーの努力と才能にはただただ敬服するばかりである．こうした優れた研究書を日本語で気軽に楽しめるように作成してくださった訳者や出版社の方々に心から御礼申し上げたい．多数ある原書の図版は全て再録されておらず，誤植もほんの少し見られたが本書の価値を下げるようなものではないだろう．

# Fellowship's Miscellany

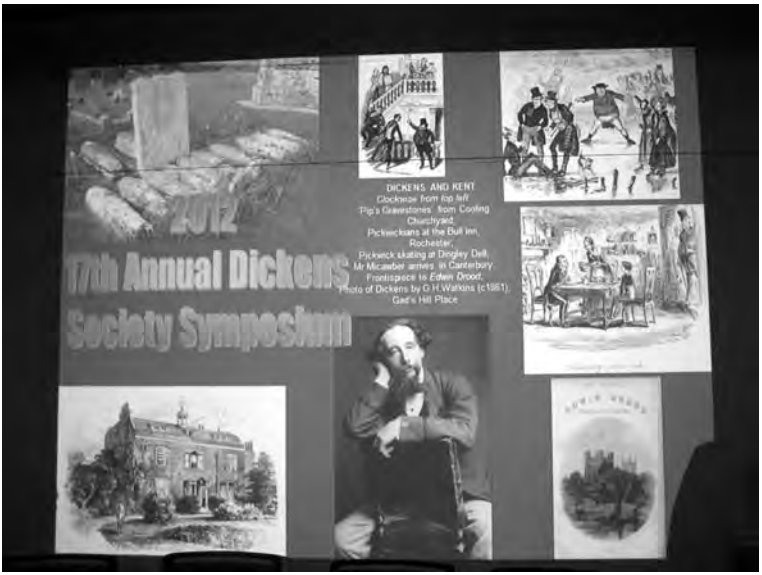
## *News and Reports*

## 第 17 回　ディケンズ・ソサエティ・シンポジウム
## The Dickens Society's Seventeenth Annual Symposium at University of Kent, Canterbury, UK (13–15 September 2012)

**(報告) 木島 菜菜子**
Nanako KONOSHIMA

ディケンズ・ソサエティは通常，欧州と北米で交互に年次大会を開催しているが，昨年はディケンズ生誕 200 周年を記念して 7 月と 9 月に二度大会を開催した．7 月のアメリカ，マサチューセッツ州ロウウェルでの大会については，『年報』第 35 号で武井暁子先生が報告されている．9 月は，イギリスのケント大学カンタベリー校にて開催され，宿泊はキャンパス内の宿泊施設を利用し，2 日目の夜に開催されたガラ・ディナーもキャンパス内の会場で行われた．学生及びディケンズ・フェロウシップの会員には学会参加費の割引があった．

本大会は Malcolm Andrews, Cathy Waters, *Dickens Quarterly* 編集長の David Paroissien によって主催され，開催期間は 3 日間，参加人数は 50 名程度，パネルが 8 つあり，会場は 1 カ所のみで，参加者全員がすべての発表を聞く形であった．基調講演などはなく，発表者全員が 20 分の研究発表と 10 分程度の質疑応答を行った．パネルごとに 30 分ほどディスカッションの時間がとられる場合もあった．年次総会では Dickens Journals Online Project に資金協力をすることや，第 18 回年次大会はカナダのトロント (2013 年 7 月 5 日～8 日に開催済み) で，第 19 回大会はフランスのパリ郊外で開催されることなどがそれぞれ決定，確認された．以下，筆者の印象に残った発表を発表順にいくつか簡単に紹介したい (敬称は省略し，作品名は略記する).




Louis James は "'Real Pump! —Splendid tubs! — Great Attraction!': the 'Realism' of Vincent Crummles" との題で，*NN* におけるニコラスを中心としたピカレスクなプロットと，クラムルズのリアリスティックなプロット，スマイクやラルフを含めたメロドラマ的なプロットの絡み合いについて論じた．現実よりも強く感情を表現するメロドラマの要素が *NN* の中で持つ重要性を再認識することのできる素晴らしい発表であった．作品からの朗読が会場を笑いの渦に巻き込んでいた．

Jonathan Buckmaster (Royal Holloway C) はディケンズとパントマイムについて博士論文を執筆した若い研究者である．本発表は "'Patch' Re-patched: The Clown as a Humoristico-sartorial Figure in Dickens" とのタイトルでカーライルの『衣服哲学』の影響や当時の舞台におけるグリマルディのインパクト，そしてティグ (*MC*) やノッグズ (*NN*) の道化としての役割を論じた．ディケンズによるグリマルディ伝はこれまであまり注目されてきていないと思うが，今後の研究の発展が強く期待される内容であった．

Joel J. Brattin (Worcester Polytechnic Inst, US) は "'Notes . . . of Inestimable Value': Dickens's Use (and Abuse) of an Historical Source in *Barnaby Rudge*" と題し，ディケンズが *BR* 執筆にあたって参考にしたと思われるホルクロフトの著作を *BR* のテキストと詳細に比較検討した．ほぼそのままとも言える箇所もある一方で，たい

ていは様々な書きかえを行うことでホルクロフトの事実一辺倒の文章をディケンズらしい生き生きとした印象を与えるものにしていることを草稿を丁寧に検証することで示した．論点が明確でわかりやすく，ディケンズの執筆過程の一端を目に見るような鮮やかさがあった．

同様に大変論理的でわかりやすかったのは続く Jerome Meckier (U Kentucky) による，"Dickens and Tocqueville: Chapter Seven of *American Notes*" の発表であった．ディケンズはトクヴィルを読んでいなかったと一般には考えられているが，トクヴィルのアメリカについての文章は英語にも訳されており，そこで賞賛されているフィラデルフィアの監獄の独房システムにディケンズは *AN* 第 7 章で明らかな反対の意を表したと論じた．テキストの精読に基づく説得力のある議論であった．

また Sara Pearson (Trinity Western U, Canada) の "Re-Writing *Jane Eyre*: Literary Transformations in *David Copperfield*" も同じく実証的で焦点の定まった発表で，日本でも好まれると思われる発表であった (ちなみに同じことをブロンテの研究会で出会った日本人に言われたことがあるそうである)．*DC* の自伝的でない部分にブロンテの影響が見られると論じ，『ジェイン・エア』と *DC* の女性の登場人物たちを比較しながらその根拠を示した．

Natalie McKnight (Boston U) は，"'A little humouring of Pussy's points!'; or, Sex ― the Real Unsolved Mystery of *Edwin Drood*" と題して，*MED* におけるセックススラングについて論じた．テキスト内には多くの性的な隠喩が存在していることを明らかにし，ディケンズは本書で性的な力が容易に暴力へと発展するさまをあらわしていると論じた．この点がこれまで気づかれてこなかったのは，ヴィクトリア朝作家，特にディケンズは露骨な性への言及を避けたという固定観念による弊害だと指摘した．プレゼンテーションに優れた説得力のある発表だった．

Brattin らの発表にもまさって優れていると感じられたのが Kris Siefken (U Leicester) による "'Character made plastic by the discipline': How Solitary Confinement presents Psychologically Construct(ive) Possibilities in *Oliver Twist* and *A Tale of Two Cities*" である．ディケンズの小説には心理描写が欠けているとのジョージ・エリオットらによる主張に，フェイギンによって監禁状態におかれたオリバーや幽閉後のドクター・マネットの心理状態の描写をもって再考察を迫るものであった．先行研究との違いを明確にしながらテキストの丁寧な読みに裏付けられた議論を展開し，ディケンズの小説の奥深さに迫る手法は素晴らしいものであった．発表者は現在レスター大学にて博士論文を執筆中で，学生を対象として優れた発表におくられる本大会のロバート・パルトロウ賞を受賞した．

また本大会には『年報』第 33 号に書評が掲載された Chris Louttit や，Michael Hollington らが参加していたことも付記しておきたい．筆者は "'Inclination being strongly towards the illustration of modern life': Dickens and W. P. Frith" と題した発表を行ったが，彼らにも聞いてもらえたことは有益なことであった．

最終日の午後には，ロチェスターとチャタムへのバスツアーが行われた．ディケンズが "the birthplace of his fancy" と呼び，"Dullborough" と名付けたゆかりの地である．ケント大学を出発してチャタム経由でロチェスターへと入り，ロチェスター市内を徒歩で回った．"Satis House" のモデルとなったと言われている Restoration House や Minor Canon Corner などを総勢 20 名ほどで見て回り，ガイドは Malcolm Andrews がつとめた．

全体として運営，進行ともに申し分なく，大変濃密な 3 日間であった．Louis James ら錚々たる研究者たちと，筆者を含めた無名な若手が全く同じ発表時間や発表形式を与えられたことは驚きであったが，限られた時間の中で様々な話を聞くことができたのはとても有意義であった．1 カ所の会場で長い時間を共有することで親密な雰囲気が生まれ，誰もが気さくに意見交換をしあえた点，若手を励まし育てようという空気が満ちていた点は特に，ディケンズ・フェロウシップ日本支部の雰囲気にも通じるものがあった．個人的には，筆者の拙い発表や質疑応答にもフロアが根気強く付き合ってくれたことや，期間中一度も居場所がない思いをすることがなかったことも，本学会の友好的な雰囲気をよく表わしていると思う．

最後に，本研究発表は日本学術振興会研究者海外派遣基金助成金「組織的な若手研究者等海外派遣プログラム」の助成を受けた京都大学・京都エラスムス計画の支援により可能となったことを申し添える．この場を借りて感謝したい．

右から，Malcolm Andrews, Cathy Waters, David Paroissien, Kris Siefken，筆者，Jessica Groper.

# チャールズ・ディケンズ：誕生，結婚，死
# Charles Dickens: Births, Marriages, Deaths in Thessaloniki, Greece (19–20 October 2012)

(報告) 武井 暁子
Akiko TAKEI

2012 年はディケンズ生誕 200 周年にあたり，世界各地で記念学会が開催された．7 月にローウェルで開催された学会については，すでに昨年の『年報』35 号で報告した (72–76 頁)．本誌では，3ヵ月後に開催された本学会の模様を報告する．

金融危機最中にあるギリシャに行くことについて，親しい人間たちからは心配され，わずかだったが，親しくない人間からは「1 年に 2 度も国際学会に行くなんて」的な対応をあからさまにされた (欧米ではごく当たり前のことだが)．報告者は，前者に対しては「戒厳令が出ているわけではないし，ユーロを使えるのだから，行けば何とかなるでしょう」と呑気にかまえていた．だが，出発前夜 (10/ 17)，10/ 18 は終日タクシー会社がストライキを行う，空港バスの運行時間は午後 9 時までだ，午後 9 時以降到着し移動不可能な場合は主催者の携帯に電話をするように，との主催者からのメールを受信した時には，テサロニキ到着が午後 10 時過ぎなので青ざめた．

10/ 18，テサロニキ空港を出ると，通常であれば客待ちをしているはずのタクシーが一台も見えず，代わりに「タクシー 24 時間ストライキ中」とギリシャ語で書かれた張り紙があり，「すわ，空港で夜明かしか」との思いが頭をよぎった．主催者に電話をしたが，呼び出し音が続くばかり．外で並んで何かを待っているらしき人に手当たり次第に尋ねたところ，空港バスは 30 分おき，24 時間運行であり，次のバスに乗ればよいとのこと．これで市中に行けると安堵したが，地図は持っていたもののあたりは暗く，どこでバスを降りるのか皆目見当がつかない．周囲の乗客にホテルの名前を言い場所を尋ねたら，幸い近くまで行くという二人連れがおり，おかげで無事ホテルにたどり着いた．海外では労働者の当然の権利としてストライキが突然行われることを初めての場所で体験し (ロンドン中心部でもストライキを経験したことがあるが，勝手がわかっているのでそれほど慌てなかった)，ストライキがもはや有名無実であり，公共サービスがいつでも利用可能なのが当たり前とする日本の感覚が国際的には稀有だということを痛感した．

24 時間タクシーストライキ中とギリシャ語で書かれた張り紙

往路は予想外の難儀をしたが，厄払いが出来たのだろうか，学会は何事もなく有意義な時間を過ごすことができた (出発前にアテネで暴動があったが，テサロニキは平穏だった)．2 日間の学会でパネルが 8 つあり，2 つの基調講演と 29 の発表が行われた．クロスセッションではなかったため，全ての発表を聞くことが出来た．以下，発表のいくつかを順に紹介する (作品名は略記する)．

1 日目 (10/ 19) の基調講演，Michael Hollington (Retired professor, University of New South Wales)，"Minor Characters at Dickensian Weddings" は *OMF* で Bella と Harmon の結婚式に居合わせる Gruff と Glum が夫婦の将来の幸福を暗示し，*DS* で Dombey と Edith の結婚式の近くで Punch & Judy のショーが行われていることは破局を暗示しているとする．*DS* のパンチ & ジュディに関しては，Mrs Dombey の葬儀当日にもショーが行われていることも論じれば，パンチ & ジュディが持つ不吉なメッセージがより説得力を増すであろう．*OMF* のグラフとグラムに関しては根拠薄弱である．ディケンズ作品では不幸に終わる結婚は舞台裏で行われるか事前に予測できることが多いので，結婚式への第三者の介在が吉凶を決定するとまでは言えないのではないか．

Jeremy Tambling (University of Manchester)，"In the Beginning, and What Precedes it: Dickens's First Chapters" は *OT*, *DS*, *DC* の 1 章は子供の誕生から始まるという

Michael Hollington の基調講演

共通点があることを指摘し，この 3 作品の 1 章を詳細に分析した．そして，子供の誕生がどのようにして発展し，章が進んでいくのかを論じ，ディケンズが誕生を死のコンテクストにうまく組み込むことに多大な興味を持っていると結論付けた．出自を知りたいという欲求についてフロイトを援用して分析するなど，緻密な論理展開であった．

Ayse Cilikkol (Bilkent University)，"Dickens's Aesthetic Sameness and 'an Innocent Elopement' in *Our Mutual Friend*" は *OMF* で Bella が父親に対し，娘と恋人の役割を演じ，Jenny が父親に親と子供の役割を与えることは，この作品の根幹テーマであるすべての要素が分解され，ゴミとテムズ河に帰することと関係があるとの趣旨だ．ベラとウィルファーの関係については納得がいくが，ジェニーの場合は，甲斐性無の父親の面倒を見て生計を立てていかなければならない現実から少しでも逃避しようとする防衛反応が働いているのではないか．さらに詳細な分析が必要だ．

2 日目 (10/ 20) は Catherine Waters (University of Kent) の基調講演 "Dickens, 'first things' and the Rites of Growing Up" はヴィクトリア朝で個人の誕生，結婚，死は人生の節目のイベントとして最重要であり，新聞の一面に掲載されたことを説明する．一般人の生死が公開される時代にあって，ディケンズは印象的な誕生，結

婚，死をいくつも描き，それらが重要な儀式の役割を果たす．だが，新聞に個人の節目の出来事が公開されたのは，例えば Austen の時代も同様であった．また，私生児，極秘の結婚，人知れぬ死など，公にされない生死はヴィクトリア朝の行動規範の逸脱を意味し，対比して論じればもっと充実した内容になったであろう．

Victor Sage (Emeritus professor, University of East Anglia)，"Evolutionary Murder: Death by Water and the 'Struggle For Existence' in Dickens's *Our Mutual Friend*" はこの作品が持つゴシック的要素 (一人二役，自我の分裂) とグロテスク的要素 (義足などの補助具，身体障害，知恵遅れ) はダーウィン的な適者生存のコンテクストに沿って書かれたものであるとの主張だ．日本でもディケンズ作品への身体論的アプローチは多くされてきたが，Sage の論はダーウィニズムに関する広範な知識に裏打ちされていることと朗読が素晴らしいことも相まって印象的だった．次に紹介する Catherine Robson の発表と並んで最も優れていると思えた．

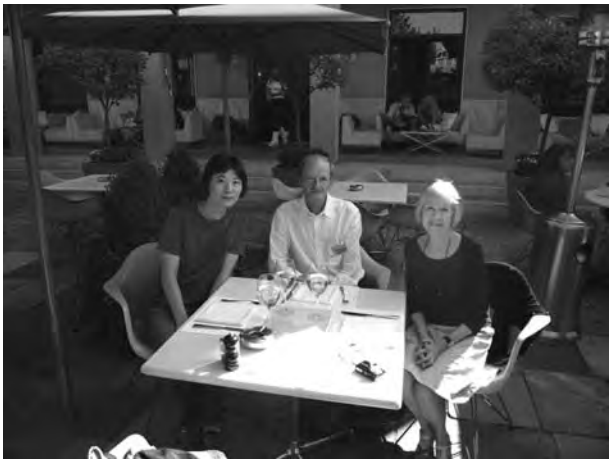
Catherine Robson (New York University, 報告者のパネルの司会者でもあった)，"Birth, Copulation and Death: *Bleak House* and the Married Woman's Perspective" は John O. Jordan, *Supposing* Bleak House (2011) の *BH* の語りの分析を発展させ，Esther の語りの特徴はその半分が成熟した既婚女性の目から語られていることであり，三人称の語り手とエスタの語りの混在は Captain Hawdon と Honoria Barbary との性交渉と彼らの娘エスタの存在とを同時進行で結び付け，また切断すると論を進める．そして，19 世紀小説の緻密な心理描写は性交渉に対する敵意の上に成り立つと結論付ける．*BH* の語りについては研究しつくされた感があるが，新しい知見があり秀逸だった．

報告者は 2 日目に "The Complexity of Domestic Violence in Dickens's Novels" と題する発表を行った．内容は *DC* の Murdstone と Clara，David と Dora の夫婦関係を夫婦間暴力と捉え，クレアラと現代の "a battered woman" の類似性を指摘し，デイヴィッドがドーラを愛しながらも，結局は彼女を無理に矯正し早死に至らしめるのは，マードストンを嫌いながらも妻への接し方をマードストンからしか体得しなかったからだとの結論だ．前述の Jeremy Tambling, Catherine Robson，そして David Paroissien からコメントをもらうことが出来，よい経験だった．

学会中，ギリシャの金融危機は当然話題に上った．Paroissien ご夫妻とのランチの時，「BBC ではギリシャのニュースを頻繁に報道しているが，日本ではどうか」と質問され，暴動など大きなニュースしか報道しない日本のメディアの現状を説明するのに苦労した．全発表終了後のディナーの席上では，「財政支援だけでは不十分だ」と力説する研究者がおり，では他に何ができるのかと考えさせられた．

1 年に 2 度の国際学会発表は校務の飛躍的増加もあり，スケジュール的にぎり

ぎりで学会 2 週間前は連日睡眠不足だった．しかし，「買わない宝くじは当たらない」との姿勢で発表応募をして本当に良かった．今後もこの姿勢は堅持したい．



Paroissien ご夫妻とのランチ

最終日ディナー (左手前から 2 番目が報告者)

## *A Letter to the Editor*

# 拙著 *Charles Dickens: His Last 13 Years* の書評に応えて

## In Response to a Review of My Book *Charles Dickens: His Last 13 Years*

寺内 孝
Takashi TERAUCHI

『年報』(第 34 号) で松村豊子氏による標記拙著の書評が掲載されました．これには本書の論旨が十分に把握されていませんのでその箇所を具体的に指摘し私見を述べさせて頂きます．

拙著で 'conversion' の定義を提示しています (寺内，i 頁)．氏はこの訳語に「改心」(松村，10 頁) をあてていますが，英和・国語辞書，聖書を開けば「回心」です．

「『改心』の内容が意味不明」(松，10) は誤り．定義があります．

ディケンズとスクルージの「改心」を「同列に論じる短絡」(松 10) も誤り―．サウロ (パウロ) がキリスト者の迫害に向かう途次，イエスの声に打たれ，激烈な内的作用を体験し，改宗します．これがパウロの回心で，ウェスレーが，ルターの「ローマ信徒への手紙」の序文朗読の傾聴中，胸が熱くなるのを覚えた時も回心，フーベルツスが宮廷生活から森住まいに転じ，鹿を射止めようとし，角の間に金の十字架を見て跪座した時も回心．キリスト者はこうした内的作用を「同列」に回心と呼び，「短絡」ではない．

「家長としての強烈な自負故に」「公開朗読」に「乗り出し」た (松 10) の論拠はどこにありますか？ 論拠不明の説を批評のツールに用いたとすれば，その批評の質が問われましょう．拙著ではディケンズが有料朗読へ踏み出した主動機は，別居にかかわる資金稼ぎと主張していますが (寺 80ff.)，氏は理由の開示なく一顧だにしていません．ちなみに，ディケンズは有料朗読の理由に邸宅購入の支払いを挙げていますが虚言，1 年半前に完納済み (寺 5).

「別居騒動の発端」は贈り物が「キャサリンに配達されたことである．」(松 11) は誤り．誤配時期は未特定で「発端」となり得ず，ディケンズの浮気が「発端」です (寺 80).

「キャサリンの派手な抗議がなければ別居はなく」(松 11)―．彼女は当然の抗議をしたまでです．その抗議の中に夫の名誉保護の感情が含まれていなかったとはいえません．彼女は別居後，リットン卿の別居妻の公然の抗議を見ていますが (寺 66)，真似ていませんし，夫の秘事は生涯漏らしていません．ディケンズこそ改めるべきだったのですが，勝利体験の累積で過信慢心に陥り，欲情を制する理性を喪失していたのです (寺 6f., 48, 80).

「彼がどの程度自らの言動を悔い改めたかは推測の域をでないのではないだろうか.」(松 11) の疑問は，クリスチャンとは何か，クリスチャン・ディケンズをどう見るかという根本的な命題に関わります．私はディケンズを「真摯なクリスチャン」(寺 34) と仰視しています．朝夕の祈りは欠かさず (寺 19)，子供たちに「新約聖書」を書き (寺 72)，Father Christmas と親しまれました．

その彼が 1857 年に女優の虜になり (寺 80)，世間に虚言を吐き(寺 50, 137)，メディアを通じて否定しました (寺 51, 137)．しかし 1860 年 7 月，ケイトの結婚式の後，全霊的な回心を遂げ (寺 145ff.)，8 月，回心小説 *Great Expectations* を着想 (寺 60, 146)，9 月書簡類焼却 (寺 146)，同 9 月シドニーの出立に際し，朝夕の祈りを勧め，新約聖書を持たせ，以後順次自立していく 4 人の男児に同じことをします (寺 59, 147)．真摯なクリスチャンが大罪のあと，回心なく，どうしてわが子にそんなことが出来ますか (寺 147)．彼は朝夕，神の御前で頭を垂れ 'Father, I have sinned against heaven, and before thee, and am no more worthy to be called thy son. [. . .] And forgive us our trespasses, As we forgive them that trespass against us.' を含む祈りを捧げていたのです．この祈りの中で回心に達しないとすれば，何のための祈りで，何のための信仰でしょうか．「推測」でなく実証です．

「ディケンズの晩年は […]『改心』に色濃く打ちのめされたとは思えない.」(松 11) とはなぜ？ すでに回心した彼が，罪の告白もなく生きているのです．しかもその罪はリューイス，エリオット，トロロプ兄弟らに握られ (寺 94, 137, 144)，彼の周辺でも漏洩状態ありました (寺 9ff., 51, 97f., 137, 144, 164)．もしディケンズが，メディアを通じて否定したことが虚偽だったなんてことが暴露されたら，'Humbug!' です．その恐怖と罪の重圧で，彼はディムズデール牧師のように苦悩していました (寺 97f., 116; 86ff., 94. 105f., 109, 144)．そのうえ彼に起因するメアリーの独身状態とケイトの不幸な結婚生活と (寺 94f., 90f.)，キャサリンとエレンへの責任 (寺 16f., 66, 115) とで後悔の念 (寺 18, 21, 169f.) は癒えることはなかったのです．

スレーター教授の *Charles Dickens* (2009 年刊) が「基礎文献」(松 11) には同感です．私は擱筆前，本書にざっと目を通しましたがその時点で必要資料を見つけることができませんでした．氏は評者の立場にあるのですから，文献精査の上，「なぜこれを見落としたか」の形になれば決定的になったでしょう．

# 2012 年度秋季総会
# (ディケンズ生誕 200 年記念)

## Annual General Meeting of the Japan Branch 2012
## (In Commemoration of the Bicentenary of Dickens's Birth)

at Somanouchi Campus, Tenri University, *Nara*

日時：平成 24 年 10 月 20 日 (土)
会場：天理大学 杣之内キャンパス 2 号棟 22B 講義室

2012 年度の秋季総会は，秋晴れの素晴らしい天気の中，エキゾティックな雰囲気の漂う天理大学で行われました．春季大会に続くディケンズ生誕 200 年の記念大会にふさわしく，相次いで刊行された新しいディケンズ伝をめぐる若手会員のシンポジウムと，長年日本支部を牽引されてきた非若手会員がディケンズ研究の過去と現在を語る生誕 200 年記念鼎談という興味深い企画です．参加者は 40 名強でしたが，ディケンズに対する新旧会員の熱い思いが交錯する，熱気あふれる大会となりました．すばらしい会場を提供して下さり，さらに，図書館所蔵の貴重なディケンズ・コレクションを展示して下さった天理大学の瀬川清人氏に厚く御礼申し上げます．(新野 緑)

### シンポジウム Symposium

### ディケンズ伝のいま：二百年目の視点
### New Dickens Biographies: Bicentenary Points of View

司会・講師：加藤　匠 (明治大学兼任講師)　Introduction and lecture by Takumi KATO
講師：渡部智也 (大谷大学助教)　Lecture by Tomoya WATANABE
猪熊恵子 (東京医科歯科大学准教授)　Lecture by Keiko INOKUMA

ディケンズ生誕二百年を迎えた 2012 年，これを祝福する人々の声を象徴するかのように，多くの関連本が出版された．手紙や作品の復刊だけでなく，いくつ

もの研究書，そしてロンドンやヴィクトリア朝を象徴する存在としてディケンズを捉えたものなど，その内容は多岐に亘る．しかし特筆すべきは，フォースター以来，既に百冊近くの伝記が書かれてきたなかでディケンズの人生を新たに語り直そうとする，新たな伝記が相次いで刊行される動きがあったことだ．このシンポジウムでは，若き日のディケンズのみに焦点を合わせた Robert Douglas-Fairhurst の *Becoming Dickens* (2011)，人物間の人間関係に重点を置いた，伝記作家 Clare Tomalin による *Charles Dickens: A Life* (2011)，俳優という著者の視座を活かした Simon Callow の *Charles Dickens and the Great Theatre of the World* (2012)を取り上げ，こうした伝記がディケンズの持つ多面性についてどういった視座をわれわれに新たにもたらすのか再考した．(加藤 匠)

## The Visible Man——クレア・トマリンのディケンズ伝について

The Visible Man: On Claire Tomalin's New Life of Dickens

**渡部 智也 (大谷大学助教)**

Tomoya WATANABE (Assistant Professor of Otani University)

2011 年に出版された，クレア・トマリンによる新しいディケンズ伝は，冒頭に登場人物一覧を設け，最終章ではディケンズと親交のあった人々のその後について詳細に述べるなど，ディケンズの人間関係に特に焦点を当てたという点に特徴がある．中でもとりわけその関係性が強調して描かれているのが親友ジョン・フォースターである．トマリンは，ディケンズとフォースターの深い関係を，時にはさながら同性愛をも思わせるような過激な表現を用いて強調している．しかし，それは彼女が，両者に同性愛的な関係を見出していたからではない．彼女は，それほどまでに深く，ディケンズの人生と創作活動にフォースターが関わっていたと主張しているのであり，同時に，このような他者との密接なつながりこそが，大作家ディケンズを作り上げた大きな要因であったと述べているのである．

## 脱物語という物語：ダグラス・フェアハーストのディケンズ伝を読む

Un-narrating Dickens: Reading Robert Douglas-Fairhurst's *Becoming Dickens*

**猪熊 恵子 (東京医科歯科大学教養部准教授)**

Keiko INOKUMA (Associate Professor of Tokyo Medical and Dental University)

フォースターから始まる数々のディケンズ伝は，多かれ少なかれ彼の人生を美しく哀しい「物語」へと仕立てあげようとする欲望と不可分であったと言っていい．しかし Robert Douglas-Fairhurst の *Becoming Dickens* は，この「物語化」の欲

望に身を任せることを潔しとせず，ディケンズの晩年を大幅にカットし，その人生を一筋のストーリーラインに載せることを拒絶する．またディケンズと女性たちの華やかで物語性に満ちた関係に対しても，ストイックで分析的な視線を貫き，過去の伝記群が積み上げてきた「物語」の虚飾を剥いでいく．本発表では，こうした本作の語り口を「脱物語」というキーワードから読み解いた．その一方で最終的には本作が，既存の伝記群が編み上げてきたディケンズ物語との対照を謳うことで自身の存在意義を提示している点に注目し，既存の「物語化」の枠組みを転覆しつつも，その豊かな「人生物語」群の奥行きと深みに身を預けるようなフェアハーストの試みを，「脱物語という名の物語」であると結論づけた．

## 『国民劇場，チャールズ・ディケンズ』<br>——サイモン・キャロウのディケンズ伝を読む

“The Theatre National, Charles Dickens”:<br>Review of Simon Callow’s *Charles Dickens and the Great Theatre of the World* (2012)

**加藤 匠 (明治大学兼任講師)**<br>Takumi KATO (Lecturer of Meiji University)

ディケンズがかつて俳優を志し，文士劇や公開朗読会に精力的に取り組んだのは広く知られているが，批評家たちはこうした活動を重視してこなかった．その典型例が，役者ディケンズを終始低く評価するだけでなく，〈『真実』らしい場面や人物を描けない，メロドラマの影響を色濃く受けた作家〉とするトマリンの伝記であろう．ディケンズを長年舞台で演じた経験を持つキャロウは，ディケンズが終生魅せられた舞台芸術の観点から彼を捉え直し，メロドラマがもつ可能性を提示するだけでなく，作品の人物描写やレトリックにそうした舞台からの影響が残存することを指摘する．こうした舞台への愛情と読者との強い結びつきを希求する情熱とを併せ持つディケンズが公開朗読会に没頭したのは必然的帰結であったろう．ある雑誌がディケンズに捧げた「国民劇場，チャールズ・ディケンズ」ということばは，作家の本質を何よりも雄弁に捉えている．

## 生誕 200 年記念鼎談 A Bicentenary Trialogue

## 私のディケンズ——1970 年以降のディケンズ再評価の流れの中で
## Personal Histories, Experiences and Observations on Dickens after 1970

司会：原　英一 (東京女子大学教授)　Introduction by Eiichi HARA
講師：松村昌家 (大手前大学名誉教授)　Lecture by Masaie MATSUMURA
植木研介 (広島大学名誉教授)　Lecture by Kensuke UEKI
西條隆雄 (元日本支部長)　Lecture by Takao SAIJO

この鼎談に集まっていただいた三名の先輩たち，松村昌家氏，西條隆雄氏，植木研介氏は，ディケンズ没後 100 年記念の年 1970 年から今日に至るまで，それぞれに情熱を傾けてディケンズとヴィクトリア朝の文化を研究されてきた．鼎談を聴いていると，それぞれが批評理論の流行に振り回されることなど全くなく，確固とした基盤の上に進んできたことがよく分かる．しかも，三人とも現役の研究者としての情熱とエネルギーを少しも失っていない．植木氏がジャーナリズム研究を，西條氏が実証主義的研究の苦労を語る中に，汲めども尽きぬディケンズという作家とヴィクトリア朝の豊かさが溢れ出している．松村氏は最も年長でありながら，みずみずしい感性，飽くなき好奇心には少しの翳りも見られない．三氏は，精神の若々しさという点では，鼎談に先立つシンポジウムに集った新世代の研究者たちにも決して負けていない．こうしたエネルギーは，実はディケンズ自身が持っていたものであり，それが時代を超え，世代を超えて，脈々と受け継がれていることをあらためて確認した鼎談であった．(原 英一)

### Dombey and Son: 再評価のランドマーク
*Dombey and Son*: A Landmark of Reassessment

**松村 昌家 (大手前大学名誉教授)**
Masaie MATSUMURA (Emeritus Professor of Otemae University)

*Dombey and Son* は，ヴィクトリア朝における真の意味での「現代」作家の出現を標した小説である．一見ディケンズとは異次元の作家と思われがちなメレディスやハーディあたりにも，この作品はすくなからぬ影響を及ぼしているが，日本において *Dombey and Son* に最初に注目したのは，竹友藻風であった．

1870 年 6 月に刊行された『英語研究』ディケンズ没後百年記念号で，竹友による「ディケンズの世界」に接したとき，その切り口，語り口の斬新さに私は驚

嘆した．竹友は 1954 年にすでに世を去っていて，このエッセイはそれよりさらに 41 年前，1929 年に発表されたものの再録であった．彼は Household Edition によって *Dombey and Son* を読み，Fred Barnard の挿絵を「滅法面白く」感じとっている．若き日のゴッホを思わせる共感ぶりだ．さらに，ディケンズのロンドンは Baedeker のロンドンではなく，“Moor Effocish London” だという見解は，ディケンズ再評価の要点でもあったのである．

## 作家と，作品と，ジャーナリストのディケンズを追いかけて

Searching for Dickens the Novelist and the Journalist, and his Works

**植木 研介 (広島大学名誉教授)**

Kensuke Ueki (Emeritus Professor of Hiroshima University)

ディケンズ没後 100 年にあたる 1970 年には同じ研究雑誌で西條隆雄氏が A. Wilson 氏の *The World of Dickens* を，植木が H. P. Sucksmith 氏の *The Narrative Art of Charles Dickens* (Oxford) の書評を担当した．その時 Sucksmith 氏の Wayne Booth の理論モデルの応用に深い関心を持ったが，1976 年に Victoria & Albert Museum で試みたものの，校正刷りに書き込んだディケンズの直筆が読めずこのやり方は私には無理だと判断した．

30 歳のとき，1975 年からブリティシュ・カウンシルの奨学生として英国に行くとき，第一希望を M. Slater 氏のおられる London 大学としたが，あいにく交換教授として米国に行かれるということで，第二希望の Graham Storey 氏のおられる Cambridge, Trinity Hall に所属する院生となり，John Harvey 氏 (*Victorian Novelists and Their Illustrators* の著者) が私の指導教官となった．彼の下で作品について論じるときには他の批評家との十分な論議が必要であり，きちんとした事実を踏まえての論議が要ることを学んだのである．私の作品論の萌芽はほとんどこの時期にうまれた．

もうひとつの，転機は 1988 年 10 月に日本英文学会中国四国支部で松村昌家氏を中心にして行ったシンポジアム「ディケンズにおけるジャーナリズムと文学創造――*The Uncommercial Traveller* を中心にして――」において「ジャーナリストとしてのスタンスとディケンズ」を発表することとなったことである．この時の研究方法が，日本にいても，作家の書簡と注釈，当時の新聞，作品の載った雑誌 *All The Year Round* の記事を追うことで論文が構成できることを学んだ．国内だけでなく British Library などの国外の図書館が利用できればさらに有益である．

## ディケンズの真価を求めて

In Search of Dickens as He Really Is

**西條 隆雄 (元支部長)**

Takao SAIJO (Former President of the Japan Branch)

1970 年のころ，ディケンズは「作品の全体を考えず思いつくままに書きなぐる」「内面の深みにかける」「構成にもろさがある」といった否定的な評価が多く，「ディケンズはすごい」と思わせてくれる評論や作品論にはなかなか出会わなかった．それゆえに在外研究の機会を得てコリンズ先生の下で Dickens 研究をする機会にめぐまれたのは幸せだった．1977 年，私が 35 歳のときである．

先生から教わったのは，(1) 一次資料を用いて論証したものでない限り論文とはいえない，(2) Dickens と同時代の人々の証言でない限り引用したり採用してはいけない，という厳しいものだった．自分の先入観とか思い込み，それに Dickens とは異なる時代の経験をもとに論を進めれば，結果としてゆがんだ Dickens 像を導き出すからだというのである．そんなわけで，私は理論や評論は参考程度にとどめ，作品の精読と史実の精査に重点をおいた．例えば『ピクウィック』では，出版当時の活字文化の背景を精査してこの「小説らしからぬ小説」の成功理由を追い，『オリヴァー』では救貧院および「新救貧法」による新組織とその弊害を整理するとともに，ロンドンの犯罪と治安の実像に迫った．すると，作品世界がすばらしい勢いで迫ってくる．つづいて後期の大作のテーマ・構成を綿密にたどったところ，各作品には文明社会のすぐれた分析とともに魂の救済や人間の解放が描かれており，評論家の下す評価とは相容れない．評論家の多くは作品をじっくり読まず，時代の空気に迎合したり，「これほど粗雑な精神の持ち主がなぜ大作家になれたのか」といった蔑みから評価を下していることがわかる．こうした誤謬・偏見に左右されないためにも，ディケンズ研究の基盤となる『ディケンズ鑑賞大事典』(2007) をまとめておく必要があった．

## 懇 親 会

懇親会は，天理駅前のウェルカム・ハウス・コトブキに場所を移して約 40 名が参加して行われました．生誕 200 年を記念しての音楽演奏も充分に楽しみましたが，何より驚いたのは，瀬川氏の美声が披露されたことです．天理では夜遅くまで呑める場所はないのでは，という心配をよそに，懇親会の後，酒飲みの嗅覚を発揮して見事に開いている店を発見，深夜まで呑み続けた強者もあったとか．記念大会にふさわしく賑やかで楽しい一夜でした．(新野 緑)

# 2013 年度春季大会

## The Japan Branch Spring Conference 2013

at Komazawa University, *Tokyo*

日時：平成 25 年 6 月 22 日 (土)
会場：駒澤大学 1 号館 204 教場

2013 年度の春季大会は，駒沢大学で約 60 名の参加を得て開催されました．上里友子氏と長谷川雅世氏という新進気鋭のディケンズ研究者の研究発表に続いて，愛知淑徳大学教授で日本支部会員 Keith Easley 教授の特別講演が行われました．フロアからの質問も活発で，懇親会に入ってからも，熱を帯びた議論が発表者と出席者の間で続いて，有意義な会となったと思います．心地よい会場を提供して下さるとともに，会場運営に細やかな心遣いをして下さった駒沢大学の川崎明子氏に心から御礼申し上げます．(新野 緑)

### 研究発表 1　Short Paper Session 1

司会：田村真奈美 (豊橋技術科学大学准教授)　Introduction by Manami TAMURA

第一発表は，*David Copperfield* の人物描写を分析し，「リアリズムを狙っていないがリアル」であるというディケンズの語りの本質に迫ろうというもので，ディケンズの語りという「王道」を行くテーマを取り上げた意欲的な発表であった．発表者の上里友子氏は誇張表現，語りの視点操作とアイロニーについて．場面を追って詳細に分析し，アイロニーこそが人物描写に奥行きを与え，リアリティを生む鍵となっていると結論づけた．発表後，フロアからは今後の研究の方向性に対する示唆に富んだ発言が相次いだ．

## David Copperfield におけるステレオタイプの人物描写と語りに隠されたアイロニー

Irony behind the Narrator's Point of View and Stereotypical Characterisation in *David Copperfield*

**上里 友子 (大阪大学大学院生)**

Yuko UEZATO (Graduate Student of Osaka University)

*David Copperfield* の人物描写が誇張表現を使っていながら扁平には見えない理由を，登場人物を見つめる語り手の視点が語りの中心点であると同時に相対化されてもいること，つまり David の視点の後ろに作者のアイロニカルな目線が隠されていることを前提に二つの点から検証した．一つ目は，この作品の誇張表現には David が個人として感じる感情を表すためのおおげさな表現，つまり "earnest" な視点を通して語られる描写と，Micawber 氏のようなわざとらしさを体現する誇張表現である "ironical" なものが合わせられていているという点である．そして二つ目は，登場人物の言動に David 自身理解できていない側面があることが暗示されることにより，描写に立体感が生まれるという点である．誇張表現はリアルな描写とはいえないが，この作品の人物描写はアイロニーを通して，客観性や多面性，自然さとは別な意味での立体感を与えられる．

## 研究発表 2　Short Paper Session 2

司会：市川千恵子 (茨城大学准教授)　Introduction by Chieko ICHIKAWA

長谷川氏は『ドンビー父子』『荒涼館』『リトル・ドリット』を "Condition of England Novels" と位置付け，三作品における帝国の表象の様相をジェンダーの問題を軸に検証された．『荒涼館』と『ドンビー父子』では，植民地経験による男性性の獲得から，国内は女性領域，国外は男性領域として峻別化されているのだが，一方『リトル・ドリット』では，中国帰りのアーサー・クレナムと母親の関係を考慮すると，国内の女性の影響力が帝国の周縁部まで及び，ジェンダー領域の境界が複雑になることを提示された．19 世紀後半のジェンダー規範の変化から生じた「女性への恐怖」が小説のサブジャンルに与えた影響を示唆して議論を結ばれた後，フロアーからは建設的な質問が相次いだ．

## Dickens の ‘Condition of England’ Novels における帝国とジェンダー

Empire and Gender in ‘Condition of England’ Novels by Dickens

**長谷川 雅世 (高知大学専任講師)**

Masayo HASEWGAWA (Lecturer of Kochi University)

1840 年代のイギリスでは，‘condition of England’ novels が，ディケンズを始めとする小説家たちによって盛んに書かれ始めた．そしてこれらの小説は，その焦点を国内問題にあてているために，当時の重要な時事問題であった帝国主義や植民地主義といった問題を無視していて，近視眼的だとしばしば批判されてきた．そこで本発表では，ディケンズによる 3 つの ‘condition of England’ novels，『ドンビー父子』，『荒涼館』，『リトル・ドリット』を大英帝国という観点から再考し，これらの小説で帝国や植民地は重要な役割を持ち，物語を円滑に進めるための単なる背景ではないことを明らかにしようとした．

上記のディケンズの 3 作品では，男性主人公が植民地へ行くだけではなく，植民地や帝国を想起させる比喩表現が多く使われている．そして，これらの描写を詳細に見ていくと，そのなかでディケンズが，イギリスにおける男性と女性の関係性やジェンダーの問題について自らの考えを示していた．特に，そこには，男性を国内から追放したり，彼らを去勢や女性化したりする女性に対するディケンズの恐れが読みとれると結論づけた．

## 特別講演　Special Lecture Session

司会：要田 圭治 (広島大学教授)　Introduction by Keiji KANAMEDA

### Character Revisited: Bakhtinian Authoring in *Oliver Twist*

講演者：キース・イーズリー (愛知淑徳大学教授)

Lecture by **Keith EASLEY**

(Professor of Aichi Shukutoku University)

講師の Keith Easley 教授は，長いあいだミハイル・バフチン (1895–1975) とディケンズに取り組んできて，私たちは，例えば *Dickens Studies Annual* (vols. 34 & 39) でその成果の一端を知ることができる。バフチンは，「グロテスク・リアリズム」や「カーニヴァル的笑い」といった概念によって独自の世界観を提出する一方，「自己」についても問い続けたのだったが，そこで彼は絶えず自己を

「他者」との対峙において捉えていた。それゆえ，この問いが小説に向けられたときには，自然，作者と登場人物の，なかんずく作者と主人公の関係が検討されることになった。今回 Easley 教授は，この点を含めてバフチンの論考を捉え直し，著者性をめぐって登場人物がせめぎ合う場として *Oliver Twist* を読み解いた。作家や批評家が次に来る誰かの応答によって新たな生命を手にするのであれば，独自の深まりと拡がりの中で作品分析を展開するこの講演は，バフチンへの見事な応答例になっていたと言えるだろう。思考の深まりの中に聴衆を導いていく教授の丁寧な語り口がとりわけ印象的だった。

本講演の内容については，イーズリー教授の特別寄稿論文 (3〜24 頁) をご覧下さい。

## 懇　親　会

懇親会は，会場を駒沢大学大学会館食堂銀座スエヒロへ移して開催されました．およそ 40 名が参加して，研究発表者を囲み，熱のこもった質問や議論が続きました．その後，会場を駒沢大学駅前に移し，二次会が盛大に行われ，フェロウシップ精神にあふれた賑やかな一夜となりました．(新野 緑)

# ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約
# Rules, 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 | 京都市北区小山下内河原町 3 番 4 号 | 佐々木徹 |
| 副支部長 | 神戸市灘区篠原北町 3 丁目 8 番 8 号 | 新野　緑 |
| 監事 | 東京都板橋区高島平 4 丁目 32 番 11 号 | 青木　健 |
| 財務理事 | 奈良市あやめ池南 6 丁目 7 番 39 号 403 | 玉井史絵 |

(2) 本支部の事務局は，京都市左京区吉田本町 27 番 1 号，京都大学大学院文学研究科佐々木徹研究室に置く．

(3) 本支部の財務事務局は，京都府京田辺市多々羅都谷同志社大学　京田辺校地　香柏館高層棟研究室 713　玉井史絵研究室に置く．

(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

※ 2013 年より変更がありますので，ご注意下さい。

### 論文投稿規定

(1) 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ヴ･スピーカーによるチェックを受けてください).
(2) 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.
(3) 論文原稿の締切は 6 月 10 日 (必着). 編集担当理事の審査 (採・否・再提出) をへて受理・掲載します.
(4) 論文原稿は，原則として電子メールにより添付ファイルとして，副支部長宛に提出してください. (アドレスは日本支部ウェブサイトにあります. )
　電子メールが利用できない場合には，清書原稿 3 部 (コピー) を副支部長宛送付してください.

### 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.mhr.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「サッカレー」などと日本語表記する場合には「サッカレー (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 (4) 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. ) 章分けにはローマ数字を用いることができます.

### 論文以外の書評，国際学会報告等

(1) 締切は 8 月 10 日です．原則として電子メールにより，添付ファイルを副支部長宛に送付してください．電子メールが利用できない場合は，清書原稿 1 部を送付してください.
(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，書評 6,000 字 (原稿用紙換算 15 枚) 以内，国際学会報告 4,000 字 (原稿用紙換算 10 枚) 以内．国際学会報告の写真の添付は 4 枚以内とします．写真は可能なかぎりデジタル・データをご提供ください.
(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.

**※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.**

# ディケンズフェロウシップ会員の執筆業績
# Publications by Members of the Japan Branch
# (2012～2013)

**著書・編著・共著**

新井潤美 (共著) 「バーバラ・ピムと「古き良きイギリス」」中央大学人文科学研究所編『第二次世界大戦後のイギリス小説』中央大学出版部，2013 年，53–72 頁

猪熊恵子 (共著) 「『骨董屋』：音の海を逃れて」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』，大阪教育図書，2012 年，69–84 頁

鵜飼信光 『背表紙キャサリン・アーンショー―イギリス小説における自己と外部』九州大学出版会，2013 年

鵜飼信光 (共著) 「『大いなる遺産』：種子＝ピップは朗を破って外で花をさかせるか」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，213–28 頁.

加藤匠 (共著) 「『エドウィン・ドルードの謎』：黒い修多羅無に潜む闇の暴力」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，245–60 頁

川崎明子 (共著) 「化学者が見る幽霊―ディケンズの『憑かれた男』」富士川義之・結城英雄編『亡霊のイギリス文学―豊穣なる空間』国文社，2012 年，139–50 頁

川崎明子 (共著) 「傷ついた物語の語り手によるメタ自伝―ジャネット・ウィンターソンの『オレンジだけが果物じゃない』と『普通になれるなら幸せにならなくていいじゃない？』―」中央大学人文科学研究所編『第二次世界大戦後のイギリス小説』中央大学出版部，2013 年，329–48 頁

川崎明子 (共著) 「『デイヴィッド・コパフィールド』：海の抑圧―ロビンソン・クルーソー挽歌」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念―』大阪教育図書，2012 年，133–48 頁

[木原泰彦] Yasuhiko Kihara (共著) “The Stranger on the Threshold : Parambulating the Underworld of *The Pickwick Papers*” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年，1–14 頁

[木島菜菜子] Nanako Konoshima (共著) “Dickens and Genre Painting : Influence from Ostade and Sir David Wilkie” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年，120–38 頁

[西條隆雄] Takao Saijo (共著) “Dickens’s Amateur Theatricals : Towards a Compiliation of the Damatic Pieces Performed” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年，139–58 頁

[佐々木徹] Toru Sasaki (共編著) *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*, Osaka Kyoiku Tosho,

2013 年
[武井暁子] Akiko Takei (共著) “Child Abuse and Its Aftermath in *Great Expectations*” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年, 90–103 頁
武井暁子 (共著) 「『リトル・ドリット』: 内向する暴力―病的自傷者はなぜ生まれるのか」松岡光治 編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念―』大阪教育図書, 2012 年, 181–96 頁
[田中孝信] Takanobu Tanaka “An Ambivalent View of Vagrants in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Britain” *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年, 205–20 頁.
田中孝信 (監修・解説) 『スラム街小説―19 世紀後半－20 世紀初頭のロンドンの闇の奥, イースト・エンドの人々と生活』(*Slum Fiction: Representations of Life in London's East End, 1880–1920, Part 2:* 1896–1920), 7 vols, Athena Press, 2012 年
玉井史絵 (共著) 「『ハード・タイムズ』: 教育の (暴) 力」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書, 2012 年, 165–80 頁
[玉井史絵] Fumie Tamai (共著) “‘ The Times are Levelling Times’ : Violence in the Age of Democracy and Imperialism in *The Mystery of Edwin Drood*” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年, 104–19 頁
David Chandler (共著) “Christmas Carols to Sing : The Rise of a Cultural and Commercial Phenomenon, 1936–1963” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年, 62–78 頁
冨山太佳夫 『文学の福袋 (漱石入り)』みすず書房, 2012 年
中村隆 (共著) 「『荒涼館』: 国家・警察・刑事・暴力装置」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書, 2012 年, 149–64 頁
中和彩子 (共著) 「『ピクウィック・クラブ』: ピクウィック氏のげんこつ」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書, 2012 年, 21–36 頁
[新野緑] Midori Niino (共編著) *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*, Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年
西垣佐理 (共著) 「『ニコラス・ニクルビー』: 喜劇としての暴力―舞台と社会の間」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書, 2012 年, 53–68 頁
野々村咲子 (共著) 「ディケンズと衛生改革 :『ドンビー父子』と『我らが共通の友』における汚染と浄化の境界」『境界線上の文学―名古屋大学英文学会第 50 回大会記念論文集』彩流社, 2013 年, 47–64 頁
畑田美緒 (共著) 「『マーティン・チャズルウィット』: 声なきものたちの逆襲」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書, 2012 年, 101–16 頁
[原英一] Eiichi Hara (共編著) *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*, Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年

原英一 『〈徒弟〉たちのイギリス文学―小説はいかに誕生したか』岩波書店，2012 年
原英一 (共著) 「『スペインの悲劇』，その反復の語りとドラマ」星久美子他 (編) 『シェイクスピア・プリズム―英国ルネサンスから現代へ』金星堂，2013 年，24–43 頁
[廣野由美子] Yumiko Hirono (共著) “Scrooge as a Time Traveler: The Dream Structure of *A Christmas Carol*”, *Dickens in Japan: Bicentenary Essays,* Ed. Eiichi Hara *et al*., 2013, 48–61 頁
堀 正広 (編著) 『これからのコロケーション研究』ひつじ書房，2012 年
松岡光治 (編著) 『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年
[松岡光治] Mitsuharu Matsuoka (共編著) *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*, Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年
松村豊子 (共著) 「『ドンビー父子』：疾走する汽車と暴力」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，117–32 頁
松村昌家 (編著) 『日本とヴィクトリア朝英国―交流のかたち』大阪教育図書，2012 年
[松本靖彦] Yasuhiko Matsumoto (共著) “They Are Living and Must Die” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年，31–47 頁
宮丸裕二 (共著) 「『互いの友』：腕力と知力―欲望と階級」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，229–44 頁
[矢次綾] Aya Yatsugi (共著) “Dickens’s Women Characters : Subversive Responses to the Difficulties in Marriage” *Dickens in Japan : Bicentenary Essays*. Ed. Hara Eiichi et al., Osaka Kyoiku Tosho, 2013 年，191–204 頁
矢次綾 (共著) 「『二都物語』：孤独な群衆の暴力性」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，197–212 頁
山本史郎 (編者代表) 『東京大学教養英語読本 I』東京大学出版会，2013 年
[渡部智也] Tomoya Watanabe (共著) “Dickens and Sleep-Waking”, *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*. Ed. Eiichi Hara, et al. Osaka Kyoiku Tosho, 2013, 159–73
渡部智也 (共著) 「『バーナビー・ラッジ』：眠りを殺す」松岡光治編『ディケンズ文学における暴力とその変奏―生誕二百年記念』大阪教育図書，2012 年，85–100 頁

## 論文

[川崎明子] Akiko Kawasaki “Translating and Transmitting Illness: Charlotte Bronte and Victorian Informatics” *Poetica* 79, 115–26 頁
川崎明子 「ジャネット・ウィンターソンの『灯台守の話』における間テクスト性―薬を飲まなかったトリスタンとイゾルデ―」『英国小説研究』24 (英宝社，2012 年)，160–80 頁
川崎明子 「ブロンテと手紙―もう一つのテクスト世界」『駒澤大学文学部研究紀要』71 (2013 年)，1–19 頁
齋藤九一 「トロロプ『自伝』研究：読者への別れの挨拶を準備する 3 章」『白山英米文学』38 (2013 年)，97–104 頁
佐々木徹 「『遺産』の文言を吟味する」『Web 英語青年』(2012 年 9 月)，6–19 頁；(2012 年

10 月), 2–17 頁

佐々木徹 「ディケンズと靴墨」『Web 英語青年』(2012 年 11 月), 2–13 頁；(2012 年 12 月), 2–19 頁

[堀 正広] Masahiro Hori "Approaching Literature as a Corpus: Gender-Based Conversational Styles in Hemingway's 'Hills Like White Elephants'" Yamazaki, S. & R. Sigley eds., *Approaching Language Variation through Corpora: A Festschrift in Honour of Toshio Saito* (Bern: Peter Lang, 2013 年), 347–364 頁

[吉田朱美] Akemi Yoshida "Voice and Presence in Callas Forever" *Poetica* 79 (Spring, 2013 年), 91–100 頁

吉田一穂 「Sons and Lovers―精神面における母親の支配と息子のアイデンティティ・クライシス―」『英米評論』(桃山学院大学総合研究所) 第 27 号 (2013 年), 41–63 頁

吉田一穂 「『ロビンソン・クルーソー』―ヒーローと神の恩寵―」『近畿大学教養・外国語教育センター紀要 (外国語編)』第 3 巻第 2 号 (2013 年), 1–15 頁

渡部智也 「なぜフェイギンは眠らず, ジャスパーは眠るのか？」『英文学会会報』(大谷大学英文学会) 39 (2013 年) 22–45 頁

## 翻訳

田辺洋子 (訳) チャールズ・ディケンズ (著) 『クリスマス・ブックス』溪水社, 2012 年

田辺洋子 (訳) チャールズ・ディケンズ (著) 『逍遥の旅人』溪水社, 2013 年

玉井史絵 (共訳) ルーシー・ワースリー (著) 『暮らしのイギリス史―王侯から庶民まで』NTT 出版, 2013 年

冨山太佳夫 (訳) スーザン・ソンタグ (著) 『隠喩としての病　エイズとその隠喩』みすず書房, 2012 年

冨山太佳夫 (訳) C・R・マチューリン (著) 『放浪者メルモス』新装版　国書刊行会, 2012 年

廣野由美子 (訳) ティム・ドリン (著) 『ジョージ・エリオット (時代のなかの作家たち 5)』彩流社, 2013 年

藤岡啓介 (訳) チャールズ・ディケンズ (著) 『ボズのスケッチ』未知谷, 2013 年

堀正広 (訳) *Kaneko Tohta Selected Haiku With Essays and Commentary Part 1: 1937–1960*, Winchester VA, USA: Red Moon. 2012 年

堀正広 (訳) *Kaneko Tohta Selected Notes and Commentary Part 2: 1961–2012,* Winchester VA, USA: Red Moon. 2012 年

松岡光治 (編訳) 『ヴィクトリア朝幽霊物語 (短編集)』文庫判　アティーナ・プレス, 2013 年

武藤美代子 (共訳) 『ショーン・オフェイロン短篇小説全集 (第 2 巻)』新水社, 2013 年

山本史郎 (訳) J・R・R・トールキン (著) 『(新訳) ホビット―ゆきてかえりし物語』上下巻　原書房, 2012 年

**会員業績報告についてのお願い**

次号に掲載する会員の業績報告は随時受け付けております．2013 年 8 月から 2014 年 7 月までに，著書・編著・共著・論文・翻訳を刊行された会員の方は，上に掲載の書式に従って，必要情報を副支部長宛メールにてお知らせ下さい．37 号掲載の業績報告の締め切りは，2014 年 7 月末日です．ご協力のほど，よろしくお願いします．

**書評対象図書及び評者・国際学会報告者の募集**

『年報』の書評では，ディケンズ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．国内・国外を問わず，取り上げるべき本がありましたらご推薦下さい．評者についても自薦・他薦・著者本人の推薦のいずれも歓迎です．随時受け付けておりますが，次号への掲載を希望される場合，4 月末日までに御連絡をお願いします．また国際学会に出席される予定の方には，国際学会報告をお願いしたいと存じますので，学会開催の 3 週間前までに，御連絡下さい．いずれも副支部長までお申し出下さい．よろしくお願いいたします．

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
お問い合わせ先
〒606-8501　京都市左京区吉田本町
京都大学文学研究科　佐々木徹研究室
URL: http: //www.dickens.jp
email: ‹tsasaki@bun.kyoto-u.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の情報につきましては，上記のいずれかにお問い合わせ下さい．新規入会希望の方も随時受け付けております．

## 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，2013 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，運営にあたっています．
役員の任期は 2013 年 6 月より 2014 年 9 月までです．

| | |
|---|---|
| 名誉支部長 | 小池　滋　東京都立大学名誉教授 |
| 支部長 | 佐々木徹　京都大学大学院文学研究科教授 |
| 副支部長 | 新野　緑　神戸市外国語大学外国語学部教授 |
| 理事 (財務担当) | 玉井史絵　同志社大学グローバル・コミュニケーション学部教授 |
| 理事 | 要田圭治　広島大学大学院総合文化研究科教授 |
| 理事 | 田中孝信　大阪市立大学大学院文学研究科教授 |
| 理事 (Net 担当) | 松岡光治　名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授 |
| 理事 | 松本靖彦　東京理科大学理工学部准教授 |
| 監事 | 青木　健　成城大学文芸学部教授 |
| VOD 担当補佐 | 渡部智也　福岡大学専任講師 |
| 大会準備委員 | 佐々木徹 (委員長)・松岡光治・松本靖彦 |
| 『年報』編集委員 | 新野　緑 (委員長)・要田圭治・田中孝信 |
| | 武井暁子・栂　正行 (書評担当) |
| | 松岡光治・松本靖彦 (論文査読担当) |

## 編 集 後 記

『年報』36 号をお届けします．今年は 4 編の投稿があり，編集委員一同喜んでいたのですが，編集委員会で慎重に査読した結果，残念なことに採択には至りませんでした．今回残念な結果に終った方も含め，次号に向けて，会員の皆様からの積極的なご投稿をお待ちしております．幸いなことに，春季大会に特別講演をお願いしたイーズリー教授から，講演原稿を元にした玉稿をいただくことができました．

今号から A Letter to the Editor という新しいコーナーを作りました．これは，『年報』34 号掲載の書評への反論が，著者から送られたことをきっかけに，編集委員会で議論の結果，以下のルールを定め，誕生したコーナーです．1) 書評への反論は，長さは 2000 字以内 2) 書評者にも同様に更なる反論の機会を与える 3) 掲載の可否は，いずれの場合も編集委員会が判断する 4) 反論は双方一回限りとし，以後の掲載は認めない．今回，書評者にもこのルールをお知らせして，反論の意志を確認しましたが，辞退されましたので，著者の反論のみ掲載しました．この新しい議論の場が，会員相互の親交をさらに深め，わたしたちの研究の一層の向上に寄与することを心より願っています．

今号にも，会員の皆様から多くの興味深い書評や，臨場感溢れる国際学会報告を寄せていただきました．有り難うございます．さらに，貴重な時間を投稿論文の査読や書評本の選定に宛てて下さった編集担当理事の皆様にも，心より御礼申し上げます．

今後ともフェロウシップ精神溢れる『年報』の編集を目指したいと思いますので，皆様の御協力をお願いいたします．

(新野　緑)

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報
第 36 号
発　行　2013 年 11 月 20 日
ディケンズ・フェロウシップ日本支部
代表　佐々木　徹
〒 606-8501　京都市左京区吉田本町
京都大学大学院文学研究科　佐々木徹研究室内
印　刷　明文舎印刷株式会社

***The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship***
No. 36
ISSN: 1346-0676

Edited by Midori Niino
*Editorial Board*
Keiji Kanameda Akiko Takei Takanobu Tanaka Masayuki Toga
Midori Niino Mitsuharu Matsuoka Yasuhiko Matsumoto

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship
Graduate School of Letters,
Kyoto University
Yoshida Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto 606-8501, Japan
http://www.dickens.jp/

©2013 The Japan Branch of the Dickens Fellowship