

記憶, 疫病, 出版

—*The Haunted Man* における幽霊と近代的社会意識の形成

原 田 昂

Memory, Plague, Publication:

The Ghosts in *The Haunted Man* and Modern Social Consciousness

HARADA Takashi

(英米文化 第47号 別刷 2017年)

『英米文化』47, 31–45 (2017)
ISSN: 0917–3536

記憶, 疫病, 出版

—*The Haunted Man*における幽霊と近代的社会意識の形成

原 田 昂

Memory, Plague, Publication:

The Ghosts in *The Haunted Man* and Modern Social Consciousness

HARADA Takashi

Abstract

This study observes the representation of ghosts in *The Haunted Man* to decipher Charles Dickens's awareness of communities or social consciousness. The ghosts in this novel are depicted as the mean of communication; they have power to form a group of people and make them share a certain idea and consciousness. Media-based societies began to be formed in the Victorian Age. Traditional village-type of communities kept its identity by direct exchange of information among the people living in the area. The societies in the nineteenth century, in contrast, arose from elusive networks that connect people living in different places by such means as newspapers and railroads. The present sociologists would call this collective entity which enabled the modern societies to emerge the media. In the nineteenth century, however, what we call the media today was not yet named and only few people were conscious of it. In order to express this mysterious informational complexity which produce the modern public, Dickens used ghostly images into which three other form of influence are integrated: memory, plague and publication. This analysis suggests that *The Haunted Man* is the novel which is directly linked to Dickens's understanding of the media.

序論

幽霊の正体見たり枯れ尾花。大辞林ではこのことわざを、「幽霊かと思ってよく見

ると枯れたススキの穂であった。実体を確かめてみると案外、平凡なものであるということ」と説明する。しかし幽霊の正体を知るためには、その順序を逆転させることが重要に思われる。つまり、正体の分からないものが幽霊なのだ、と。今、平凡な、枯れたススキの穂があり、我々はそれを見ながらしかし、それがススキの穂であると分からない状況を想定してみる。我々には、一体何であるのか分からないものが見えているのだ。そこに何か得体の知れない恐怖を感じ、我々はそれを幽霊と呼ぶようになる。幽霊の正体はその実、得体の知れない恐怖の方なのだ。

チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) は『憑かれた男』 (*The Haunted Man*) という作品において、この得体の知れない恐怖を表現しようと試みる。ただしディケンズは、単純に得体が知れない幽霊の恐怖を描くのではない。この物語が書かれた19世紀は、一大メディア革命の時代だ。最新の鉄道や電信が、そしてそれまでも存在した様々なメディアがそれまでを凌ぐ情報量と速度で、全体性を形成しつつあった時代だ。この全体性とは、意識を共有するコミュニティ、あるいは単純に共同体や社会と言い換えてもよい。中世であれば、全体という語が指すのはせいぜい村規模であっただろう。人間的な知覚と行動の及ぶ地理的範囲の中で、互いに互いをよく知り合う間柄であるのだから、そこに全体意識が生じることに不思議はない。このように個人間の情報交換が目に見えた時代に対して、19世紀における全体は鉄と電気で情報を交換し合う。一体何が、どうやって、人間身体の可動範囲を超えた場所に存在する個人同士の間と同じ集団に属するという意識をもたせるのか、個々人には実感し得ないのだ。大規模コミュニティを形成するこの不可視の媒介こそ、ディケンズが幽霊イメージを用いながら本作品で表現する得体の知れなさである。

だからこそ、本作品は“Everybody said so”の一文から始まる (317)。ある全体の意識と、それに対する言及からしか、この物語は出発し得ない。この全体が19世紀的な文脈で用いられることは、物語の主な舞台となる寮の描写から明らかである。

His dwelling was ... an old, retired part of an ancient endowment for students, once a brave edifice, planted in an open place, but now the obsolete whim of forgotten architects; smoke-age-weather-darkened, squeezed on every side by the overgrowing of the great city, and choked, like an old well, with stones and bricks; its small quadrangles,

lying down in very pits formed by the streets and buildings, which, in course of time, had been constructed above its heavy chimney stalks; (318)

この描写は、この建物がいかにも幽霊の出そうな場所であることを暗示しているものであるが、重要な点は他にある。当初この学寮が建てられたのは開けた場所であったが、物語開始時点では、四方を圧迫されるほど都市が発展し、寮の煙突よりも高い道路や建物が建造されている。このことから、著しく都市化が進んだ時代であることが分かる。また、年月や風雨だけでなく煤煙で汚れてしまっていると書かれることから、産業革命が起こってしばらく経っていることも明白である。ここに住む学生たちが“all the young gentlemen that came up from a variety of parts”と書かれるように (323)、様々な場所から集まっていることも都市性を強調している。本作品が近代の都市社会を舞台としていることは疑いの余地がない。さらに、主人公レドロー (Redlaw) について最初になされる説明は、“[F]or he was, as the world knew, far and wide, a learned man in chemistry...”というものであり (317)、世界 (the world) 規模の全体性が意識されていることを示す。

現代では、コミュニティを形成する要素をメディアという語である程度一般化することができる。しかし『憑かれた男』が書かれた時代には、社会学的用法におけるメディアという語も、それに相当する別の語もなかった。本稿では、19世紀時点においてディケンズが、記憶と疫病のイメージを幽霊に統合することで、近代的社会意識を形成する得体の知れなさを捉えようとしたことを明らかにする。本稿第1節ではまず、『憑かれた男』における幽霊のメディア的性質を分析する。これは、本作品における幽霊イメージがディケンズのメディアに対する意識に基づくことを示すものである。第2節では、本作品で描かれる幽霊と記憶の関係を分析する。記憶は本作品における重要なテーマであり、これまでの作品分析でも扱われてきたが、本研究では記憶の幽霊性およびメディア性を中心に読むことで、記憶が本作品において幽霊イメージに統合されるメディアの1つである点を指摘する。続いて第3節では疫病の性質に言及する。これは疫病が、レドローの幽霊およびメディアと意味的機能的に類似するためである。目に見えず、しかし確実に病人を増やす疫病を

幽霊イメージの一部として読むことで、近代的社会意識を形成する得体の知れない何ものかを捉えようとする本作品の試みを明らかにする。最後に第4節では、ディケンズ自身が当時の大きな影響力であった点に言及し、本作品がメディア論的に読まれるべき作品であることを示す。

なお、本稿では『憑かれた男』における幽霊を、超自然的な存在としてだけでなく、メディアの表象としても扱う。同時に、その幽霊を運ぶ主人公レドローをもメディアと呼ぶ。これは、他者に影響する幽霊がメディア的機能をもっているからであり、またその幽霊に取り憑かれるレドローが幽霊を運ぶ役割を果たすからである。

1. 『憑かれた男』における幽霊の得体の知れないメディア性

本作品の主人公レドローは化学者である。『ファウスト』(*Faust*) や『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*) の主人公がそうであるように、科学的知識を背景にもつ主人公は怪しげで、超自然的な存在の登場を期待させる働きがあるのだろう。実際に彼の住居は、“haunted”や“vault-like”という表現で描かれる(318)。しかし、彼が化学者であることにはもう1つ重要な点がある。“Some of these phantoms (the reflection of glass vessels that held liquids), trembling at heart like things that knew his [Redlaw’s] power to uncombine them, and to give back their component parts to fire and vapour...”(318)。この場面で物語中初めて“phantom”という語が出てくるのだが、ここで“phantom”と呼ばれるのは、彼の部屋の薬瓶が映し出す影だ。化学実験における薬品は、まさに媒介や影響に他ならない。本作品の幽霊イメージの一貫性は、既にここから始まっているのだ¹。

レドローは幽霊に取り憑かれている。彼はこの幽霊から、「贈り物」を受け取る。この時幽霊が“The gift that I have given, you shall give again, go where you will”と予言する通り(336)、以後レドローは彼が出会う人々に影響を与え、利己的な人間に変えてしまう。これはまさにメディアの機能に他ならない。幽霊に憑かれたこの男は、ちょうど新聞がその紙面に書かれた情報を読者に運ぶのと同じように、幽霊の力を運んで回る装置となるのだ。メディアの機能は、ただ情報を伝えるだけではない。

多数の人々に同じ情報を伝えることで、情報や意識を共有する集団を形成することもメディアの機能である。ベネディクト・アンダーソン (Benedict Anderson) は、『想像の共同体』 (*Imagined Communities*) においてこのメディアの機能を、“[The novel and the newspaper] provided the technical means for ‘re-presenting’ the *kind* of imagined community that is the nation” と指摘する (24-25 斜体は原文)。

興味深いことに、レドローにとって真に恐ろしいのは幽霊が自分の前に現れることではなく、幽霊がもつ影響力の方なのだ。それまで幽霊と対等に会話をしていたにもかかわらず、彼は贈り物を受け取った後、相手を傷つけるのではないかという不安から、他者の手に触れることさえ恐れるようになる。

In the quickness of his expression of this desire, and in taking the candle from the newsman, he touched him on the breast. Withdrawing his hand hastily, almost as though he had wounded him by accident (for he did not know in what part of himself his new power resided, or how it was communicated, or how the matter its reception varied in different person), he turned and ascended the stair. (352)

これはまさに、本作品が得体の知れなさを幽霊の超自然性にではなく、そのメディア的性質に見出していることを示す。

2. 記憶という幽霊と集団形成

本作品を論じる上で、記憶について言及する必要がある。例えば篠田昭夫は作中に登場する孤児を指して、「作家の内面の深奥に幽閉され封印されていた12歳当時の記憶が凝集されて創り出された人間像」と指摘し (89)、吉田一穂もまたディケンズが12歳の頃に経験した記憶が「レドローの両親に関する記憶になっていると考えられる」と主張する (36)。両者とも、このようにディケンズ自身の記憶と作品の関係に触れながら、同時に作中においてはレドローの苦悩と救いという点から、記憶の重要性を論じている。

しかし本稿では、上記のような方法と異なり、記憶を幽霊として捉える。これは本作品における記憶だけが特別に幽霊と結びつくことを主張するものではなく、ある種

の記憶、例えば情念や面影と呼ばれる記憶一般についても同様に言えることである。河合祥一郎は『幽霊学入門』の序文で、「歴史、文化、知識といった過去から立ち上がる〈何か〉は、はかない生を超えたスピリトゥス—英語ではスピリット、すなわち魂、靈感、活力—の蓄積であり、その意味ではたとえば文学全集といったものも、過去の^{スピリトゥス}亡霊たちだ」と言う(4-5)。はかない生を超えた魂の蓄積とは、まさに記憶と呼ばれるものであり、ここで提示されるのは記憶という幽霊(河合のことばではスピリトゥス)である。例えば日本の夢幻能では、旅人が訪れた場所である人物に出会い、その人物からその土地にまつわる話を聞く、というのがお決まりの形式だ。舞や語りによって土地の記憶を明かすこの人物、シテは幽霊である。すなわち夢幻能とは、記憶という幽霊に姿を与えた芸術形式と言える。

『憑かれた男』もまた記憶という幽霊を、実際に幽霊の姿で表現している。本作品において幽霊の姿で表される2つの記憶を、以下に分析したい。

『憑かれた男』における記憶を考える場合、繰り返し現れる“Lord! keep my memory green!”という文言を無視することはできない。この祈りは主に老スウィッチャー(Swidger)によって繰り返されるが、本来は学校のための基金を助成した人物肖像画の下に、古い英語で書かれたものである(326)。この人物は、クリスマス毎に学校を柵で飾り付けられるように金を遺しており、現在は老スウィッチャーが中心となってその飾り付けを続けている。肖像画のことば通り、基金助成者の記憶は褪せることなく受け継がれ、同時にクリスマスというキリスト教的記憶もまた保たれているのだ。

ただし、これは単純な祈りでも記憶でもなく、幽霊である。物語の最後の場面で、肖像画に描かれた人物が「まるで生きているかのよう(like life)」であり(398)、しかも“Lord, keep my memory green”という声が「あたかも聞こえたかのよう(as if a voice had uttered them, were the words)」だと描写される(398)。この2つの表現はいずれも、見事に肖像画の人物を幽霊化している。さらにディケンズは、記憶という幽霊を描くだけでなく、それを共同体形成の要因として位置づける。肖像画の人物の記憶が保たれる限り、クリスマスの時期には学寮中が飾り付けられることによって殊更に、この学校に属する人々は集団となるからだ。だからこそこの物語は、大食堂に集まった皆が、青々とした柵に飾られた助成者の肖像画を見つめる場面で終

わるのだ。

一方、レドローの幽霊は記憶と幽霊の関係を考える上で奇妙な存在である。この幽霊が初めて登場する場面で自らの記憶として語るのは、レドローの記憶に他ならない。そのため、この存在が記憶という幽霊であることは疑う余地がないように思われる。それにもかかわらず、この幽霊は記憶を消す能力をもつとされるのだ。恋人を親友ロングフォード (Longford) に奪われ、またロングフォードと結婚するはずであった妹を亡くしたという過去に苦しむレドローに対して、幽霊は自分と契約するならばこの辛い記憶を消すと約束する。篠田は「亡霊の誘惑に乗ったレドローが記憶を売り渡すこのシーン」を、『ファウスト』におけるメフィストフェレス (Mephistopheles) との契約に重ね合わせて論じている (94)。しかし、これは奇妙な話である。ファウスト (Faust) の死後その魂を手にするためには、メフィストフェレスは自らを消滅させる訳にはいかない。レドローの幽霊はレドローの魂を要求することはないが、それでも自らを消してしまうためにレドローと契約を結ぶというのは納得し難い。そこで、レドローの幽霊が記憶を消す力をもつという点を疑う必要がある。

幽霊と取引をして記憶を失くしたはずのレドローは、病身の学生デナム (Denham) との会話の中で、彼がロングフォードという名であることを知ると、その名を呼び、頭を抱える。かつての親友の名はレドローを苦しめる記憶であり、幽霊との契約で消え去ったはずのものである。しかし、この場面は明らかに、彼の記憶も苦しみも残っていることを示す。さらにこの後の箇所では、“Those traces in his breast which the Phantom had told him would ‘die out soon,’ were not, as yet, so far upon their way to death, but that he understood enough of what he was, and what he made of others, to desire to be alone” という描写がある (361)。この記述は、レドローの幽霊が記憶を消す存在であるという主張を疑わしいものにする。この時点で化学者の記憶が完全に消えていないことは、上に引用した箇所の後半に関係があるように思われる。すなわち、他者への影響力だ。本稿第 1 節でも既に、レドローがこの影響力を恐れる点を指摘したが、ここでもレドローが 1 人になりたいと願うのは、この影響力のためだ。レドローの幽霊はレドローの記憶を完全に消してはいないが、記憶を失い利己的となった他者の姿をレドローに見せつける。最終的にレドローが記憶を完全に取

り戻し、記憶を失うのではなく受け止めることの重要性に気づくという本作品の物語構成を考えれば、レドローの幽霊は*A Christmas Carol*の幽霊たちと同じく、悪い結果を見せることで、正しい判断を下す手助けをする存在であると言える。本作品の第2章“The Gift Diffused”の終わりにレドローが、幽霊に対して“Phantoms! Punishers of impious thoughts!”と呼びかけるのも(374)、そのためであろう。

以上のように、記憶の抹消がレドローの幽霊の性質ではなく、合目的な行為であるならば、この幽霊はレドローの記憶であると言ってよいだろう。ディケンズが本作品で描き出す幽霊は、記憶である。それは、記憶が人々に影響し、共同体や集団の成立に関係がある得体の知れない何ものであるからであろう。先に引用した河合のことはを借りれば、「歴史、文化、知識といった過去から立ち上がる〈何か〉」を共有する人々はまさしく、共同体である。現代的なメディア論の視点に立てば、個人の記憶を集団の記憶に結びつけるものはメディアと呼ばれるものである。また、集団の記憶と結びつき、集団意識の根底をなす個人の記憶も、水準こそ異なるもののメディアと呼ばれる。新聞や小説のような媒体が前者の例として挙げられるし、そこに書かれた内容、テキストが後者の例である。だからこそ、本作品における幽霊は単純に幽霊であるだけでなく、記憶という幽霊でなければならなかったのだ。

3. 得体の知れない疫病のメディア

本人の意思とは無関係に、近づいただけで人々を利己的に変えてしまうこの幽霊の性質は、まるで疫病のようでもある。

加藤茂孝は、「人類と感染症との闘い」というタイトルで『モダンメディア』に寄せた複数の論文の第4回で、ペストを取り扱う。その中で加藤は人類のペストとの闘いを、「この得体の知れない病原体に対する闘い」と表現する(12)。ペスト、疫病もまた得体の知れない恐怖であると言える。加藤論文では、先の引用箇所にもある通り、疫病の得体の知れなさをその目に見えない病原体に見出している。しかし、疫病の正体見たり病原体と言ってしまふことはできないだろう。疫病の正体は、また疫病の得体の知れなさの正体は、常にそれを媒介するメディアである。加藤自身

ペスト終息の理由を、「ヴェネツィアが最初に気づいた検疫や、ネズミが一般家屋に侵入し難くする土木建築上の改善などの公衆衛生的な対策、それらを実施できる集権化などの総合的な対策の結果であろう」としており(23)、メディアの重要性を指摘している。疫病の病原体は、幽霊にとっての枯れ尾花に過ぎない。

ダニエル・デフォー (Daniel Defoe) は、『疫病年日誌』 (*A Journal of the Plague Year*) においてこの事実を記録している。“[N]one knows when or where or how they may have received the infection, or from whom” という一文からは(204)、ペストを媒介するものの正体を知らない人々の恐怖がよく分かる。当時はっきり分かっていたとは言え、病を運ぶものは空気であると憶測されていた。だからこそ、感染者を隔離し近づかないという対策がなされ、また吸い込む空気を浄化する目的で口元にハーブを入れるためのヴェネツィアン・マスクが作られた。劇場が閉鎖されたことも対策の1つである。これはデフォーの時代よりも少し前のことではあるが、注目に値する対策だ。というのは、汚らわしく低俗と見做されながらも大衆を魅了した劇場は、メタフォリカルな意味で疫病のメディアに他ならなかったからだ。もちろん、多数の人が一箇所に集まるという意味で、劇場は疫病の中継地点であったことは疑いようのない事実であり、実際に意味ある対策でもあった。

疫病は、『憑かれた男』における幽霊と同じように、メディアによって運ばれるだけでなく、自らもまたメディアとして集団を形成する。ルネ・ジラル (René Girard) の『暴力と聖なるもの』 (*Le Violence et le Sacré*) における疫病分析が、この主張を確かなものにするだろう。本稿は彼の論全体を援用するものではないが²、次の一節は興味深い。「疫病とは、供犠の危機からその一切の暴力を空っぽにした時、残った供犠の危機なのである。…もはや病人しか存在しないのだ」(126)。ジラルが供犠の危機と呼ぶのは、差異が消滅した状態である。つまり、病人しか存在しないというのは、ある個人間の差異が失われ、等しく病人になったということである。それによって形成されるのは、ある全体である。それはちょうど、メディアが大衆を結びつけ全体を形成する方法に他ならない。

だからこそディケンズは、メディア論の概念が生まれる以前に、互いに無関係な個々人を結びつけ、集団を形成する得体の知れない要因を幽霊の姿で表現するだけ

でなく、そこに疫病的イメージを重ね合わせる。しかも、幽霊よりもその感染力が重要視されるのと同じように、ディケンズは疫病を運ぶメディアの方に注目する。レドローは自分の感染力を試すために、ある家に入る。このときレドローを連れてきた孤児が、“Looking back on his way to the house-door, Redlaw saw him trail himself upon the dust and crawl within the shelter of the smallest arch, as if he were a rat”と表現されるのは(365)、つまり疫病の一般的なメディアとして知られるネズミに喩えられるのは、その証左に他ならない。

4. メディアとしての小説家

『憑かれた男』という作品は、ディケンズの自叙伝的性質を含むとしばしば指摘される。例えばローズマリー・ボーデンハイマー (Rosemarie Bodenheimer) は、“*The Haunted Man*, last of the Christmas Books, was—so far as we know—written almost in parallel with the autobiographical fragment during the fall of 1848”と言っている(65)。本稿は、この小説がディケンズ自身と結びついている点については同意する。ただしそれは、例えばディケンズが靴墨工場勤務で感じた惨めさや、本作品発表前に彼の姉ファニー (Fanny) が亡くなったことが、作品内部の諸要素を形成したのだと主張するものではない。本稿の意図は、上に挙げたボーデンハイマーの引用にではなく、むしろその後の箇所に関係がある。

He [Redlaw] does not know exactly how his blighting power works; like publication, or infection, it spreads beyond his control or knowledge. *The Haunted Man* might then to be read as an allegory of autobiography anxiety: what uncontrollable damage might result from giving away ineradicable memories? What would happen to Dickens's relationship with his audiences if he revealed his own past, or his personal anger and shame? (66)

ディケンズの記憶や感情ではなく、ディケンズ自身と彼の作品がもつ影響力とメディア性が、本作品における全体性への意識というテーマの根底にあるというのが、本稿の主張だ。

本稿とは論点こそ異なるものの、ボーデンハイマーは重要な指摘をしている。それは第一に、行動の主体ですら支配不可能な影響力の得体の知れなさである。その例としてボーデンハイマーが、レドローが幽霊から受け取った能力や感染とともに、出版を挙げている点は注目に値する。レドローの能力と感染力については本稿第1節と第3節でそれぞれ分析したため、ここでは出版、すなわちディケンズ自身の影響力について確認する。

『骨董屋』(*Old Curiosity Shop*)が1840年から翌年にかけて連載されたことを考えれば、『憑かれた男』を発表した1848年時点で既に、ディケンズは自らの影響力の大きさを知っていたに違いない。なぜなら、彼が創作したリトル・ネル(*Little Nell*)というたった1人の少女の生死をいち早く知るために、大勢の人々がニューヨークの港に押しかけイギリスからの船を待つという現象を、ディケンズは既に経験していたからだ(Ackroyd 182)。確かにディケンズは、作品の売り上げによる収益を意識しながら作家活動を行っていた。しかし、現在のインターネットのような電子メディアのない時代に、海を越えた土地の読者を、作家が自らの意思でコントロールしていたとは言い難い。この点で19世紀における出版とは、ディケンズのような人気作家によるものであれば特に、疫病と並置すべき影響力であり、また幽霊のように得体の知れないものである。

さらに、これがボーデンハイマーの記述における第二の重要な点なのだが、まさにこのニューヨークの港に集まった群衆こそ、彼女が“audiences”と呼ぶ読者の姿である。W. J. オング(Ong)は、集合としての読者(audience)は作家の想像の中にしか存在しないと主張する(11)。また現実の読者についても、“They have to know how to play the game of being a member of an audience that ‘really’ does not exist”というように(12)、その集合が非実在であることを強調している。しかし、上に挙げたニューヨークの読者たちは紛れも無い実体である。別の例として、ディケンズがエドワード・ブルワー・リットン(Edward Bulwer-Lytton)の嘆願を受けて『大いなる遺産』(*Great Expectations*)の結末を変更したことが挙げられよう。ディケンズは改稿の理由を、より読者に受け入れられるからとしている³。当然ながら、この変更はリットン卿ただ1人のためになされたものではない。だからといって物語の展開を受け

入れる主体は、オングが言うような純粹に作家自身の想像でもない。ディケンズが作品発表の主な手段とした連載形式は、物語執筆の途中で現実の読者の反応を知る機会をもつ形式である（原田52）。19世紀における交通機関の発達、変化からディケンズを論じるジョナサン・グロスマン（Jonathan H. Grossman）は、“Dickens had begun to think the networked community through his novel’s serialization”という表現で（71）、同様の主張をしている。そのためディケンズがプロットを変更するにあたって想定した読者集団は、現実の読者集団そのものではないにせよ、現実とリンクしたものであったことは疑いようがない。これら2つの例が示すように、読むという行為と集団の形成、およびそれに先行する出版という行為は、現実の世界で地続きに起こっているのだ。

以上の事実から、『憑かれた男』は作家ディケンズと結びつけて読まれるべき作品であるといえる。しかし、それはボーデンハイマーのように、『憑かれた男』を作家の自叙伝として読む方法ではない。本作品で幽霊として描かれる記憶と疫病は、19世紀の重要な影響の形である出版を置き換えたものとして読むことができる。正確には、本作品で幽霊の力として描かれる記憶の共有、疫病の感染力に対応する、出版の影響力と言わねばならない。それは、その主体にさえ制御することができず、人々に影響し、彼らを集団とするような、近代的社会意識の背後に潜む得体の知れない何物かである。つまり本作品は、ディケンズの出版文化論と呼ぶべきもの、あるいはディケンズのメディア観に直結する作品である。

結論

以上のように、『憑かれた男』という作品は、全体を形成する得体の知れない何物かを表現する試みだ。現在に至るまで明確な答えを与えられていないそれを、ディケンズは幽霊として描くのだ。この幽霊は、過去と現在を結ぶ記憶であり、衛生学的に見れば疫病の感染力であり、メディア論ではメディアと呼ばれるものである。このイメージは、それらの内どれか1つに固定されるべきものではない。また、それら全てを統合したからといって、イメージを超えた実体として理解されるべきも

のでもない。本作品におけるディケンズの視線は、原因-結果という因果関係の両端にではなく、その間に向けられている。それは決して捕捉することのできないヴィジョン、すなわち得体の知れない幽霊と呼ぶより他にない。これは幽霊というイメージが、単純な小説家の空想力の産物ではなく、文章による表現の限界でもなく、ディケンズの鋭い感覚と深い理解に裏付けられた表象であることを示す。

この作品に見られる作家の意識は、古典的なメディア論や現在のコミュニケーション理論よりもむしろ、メディアロジーに近いように思われる。レジス・ドブレ (Régis Debray) が『メディアロジー宣言』 (*Manifestes Médiologiques*) の第1章において宣言するのは、「中間者こそが力を持つのである。媒介作用こそがメッセージの性質を決定づけ、関係が存在よりも優位に立つ」ということだ (8)。ドブレが関心を寄せるのは、常に中間である。この媒介は、『憑かれた男』では幽霊として表されている。ディケンズはこの幽霊を徹底的に中間者として描きながらしかし、というよりだからこそ、それを中間とする全体に意識を向けている。ドブレによると「伝達するとは、組織すること」だからだ (57)。本稿中で言及した箇所を再び取り上げてみると、本作品は“Everybody said so”の一文から始まり (317)、食堂に集合した登場人物が“Lord, keep my memory green”と書かれたあの肖像画を眺める場面で大団円を迎える (398)。まさに徹頭徹尾、本作品は全体性への意識で貫かれている。その正体が得体の知れない伝達作用であるという理解から、本作品の幽霊は生み出されたといえる。

全体という意識の変化は、情報技術の発達なしにはありえなかった。アンダーソンが指摘するように、特に新聞や小説といった活字メディアによって国家なる想像の共同体が提示されるようになる (24-25)。作家として成功を収め、国内外に影響力をもったディケンズが全体を意識したのは、決して不思議なことではない。彼が肌で感じた全体にとっての媒介、すなわち活字本や出版活動、小説家もまた、見逃されることはなかったに違いない。『憑かれた男』に見られる意識の根底には、作家自身の置かれた状況が関係していると考えるのが自然である。レドローが幽霊の身の上話を聞きながら“*I am that man*”と言うように (332斜体は原文)、レドローの幽霊はレドロー自身である。それと同じように、ディケンズの影響力の一形態である

この作品は、ディケンズ自身であったと言ってもよいだろう。

Pepper's Ghostの名で知られる仕掛けが初めて使われたのは、『憑かれた男』の舞台である。これは、観客から見える舞台の他にもう1つ、観客からは見えない舞台を用意し、光の反射角によって観客の目に映る舞台の一部を入れ替える技術だ。つまり、舞台上に突如として幽霊を出現させる手法である。製作者ジョン・ペッパー(John Pepper)がどこまで意図していたかは不明だが、このトリック装置は本作品の本質を2つの点で指摘している。1つ目は、幽霊を最新の光学技術を用いた錯視効果によって表現することで、本作品の幽霊がもつメディア性を示している点である。記憶や疫病という作品分析から得られる幽霊イメージではなく、それらに共通する媒介作用のみを抽出したようなものだ。2つ目は、光の当て方によって見えるものが変わる点だ。これは、本作品がレドローの幽霊がもつ影響力やフィクション世界における全体性だけでなく、見方を変えれば作家自身の影響力や現実世界における近代的社会意識を扱ったものである点を、たとえ偶然にせよ表している。本稿は、あくまでもディケンズの手による文学作品としての『憑かれた男』分析をするものであるが、こう言ってよければ、ペッパーによる作品解釈に部分的に同意するものである。

以上のように、『憑かれた男』の幽霊イメージをメディア表象として分析することは、作家の深いメディア理解を明らかにし、また本作品を文化論における重要な分析対象として位置づける。

(本稿は、第68回日本英文学会九州支部大会(2015年10月25日)のための草案を加筆改稿したものである。)

注

- 1 “like mustering swarms of ghosts”のように(320)、幽霊に喩える箇所は含めない。
- 2 ジラールは、暴力を出発点として宗教や社会を説明することを目的としている。差異が認められない状態においては、供犠という暴力によって秩序を回復することができない。そのため、最初に疫病に罹った人物、すなわち無差異状態の原因となった人物を贖罪のいけ

にえとして追放することで差異を回復する, という文脈でジラールは疫病に言及している。本稿は, この主張を議論するものではなく, あくまでも疫病の機能の説明としてジラールを引用する。

- 3 Philip Collins は “Dickens’s Self-Estimate: Some New Evidence” において, Dickens がこの変更の理由を “more logical” や “better” ではなく, “more acceptable” と言ったとして (26), 特に読者との関係に言及している。

引用文献

- Acroyd, Peter. *Dickens*. 2002. London: Vintage, 2012.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. London: Verso, 1999.
- Bodenheimer, Rosemarie. *Knowing Dickens*. Ithaca: Cornell UP, 2007.
- Collins, Philip. “Dickens’s Self-Estimate: Some New Evidence.” *Dickens the Craftman: Strategies of Presentation*. Ed. Robert B. Partlow Jr. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970. 21–43.
- Defoe, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. Middlesex: Penguin, 1966.
- Dickens, Charles. *The Haunted Man. Christmas Books*. London: Oxford UP, 1966. 313–398.
- Grossman, Jonathan H. *Charles Dickens’s Networks: Public Transport and the Novel*. 2012. New York: Oxford UP, 2013.
- Ong, W. J. “The Writer’s Audience is Always a Fiction.” *PMLA*. 90. 1 (1975): 9–21.
- “Widge.” *The Compact Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1991.
- 加藤茂孝「人類と感染症との闘い—『得体の知れないものへの恐怖』から『知れて安心』—第4回—『ペスト』—中世ヨーロッパを揺るがせた大災禍」『モダンメディア』56. 2 (2010): 12–24.
- 河合祥一郎編『幽霊学入門』新書館, 2010年。
- 篠田昭夫「Charles Dickens: *The Haunted Man*—緑なる記憶をめぐる—」『安田女子大学大学院開設十周年記念論文集—英語学英米文学』(2003): 85–98.
- ジラール, ルネ『暴力と聖なるもの』古田幸男訳, 法政大学出版, 1982年。
- ドブレ, レジス『メディアオロジー宣言』嶋崎正樹訳, NTT出版, 1999年。
- 原田昂「*Great Expectations*における繰り返される虚構—Charles Dickensの世界劇場」『英米文化』45. (2015): 41–55.
- 「幽霊」『大辞林』第2版, 三省堂, 1995年。
- 吉田一穂「*The Haunted Man*—クリスマスの本におけるレドローの内的覚醒の意味」『ふぉーちゅん』14. (2003): 35–44.