



Kobe University Repository : Kernel

Title	ヴィクトリア朝の全体小説
Author(s)	石塚, 裕子
Citation	国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 36: 1*-22*
Issue date	2011-07
Resource Type	Departmental Bulletin Paper / 紀要論文
Resource Version	publisher
URL	http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81003358

Create Date: 2011-09-21



ヴィクトリア朝の全体小説

石 塚 裕 子

1. パノラマ

19世紀前半はパノラマの流行した時代であった。パノラマは18世紀末にスコットランドの肖像画家 Robert Barker (1739-1806) により発明された、切れ目なく描かれた円周状の絵のことであり、語源のギリシャ語の意味は「すべてを見る」だ。Barker は眼下にエディンバラをのぞむカールトン・ヒルを散歩していて、円周状の絵を使えば、自分が眺めているこの素晴らしい風景をそっくりそのまま描くことができるのではないかと思いついた。こうしてパノラマは生まれたとされている。360度の全景を切れ目ない連続体として描けるはずだから、これを取めるために特別に円形の建築物を作り、その内壁に（高さ15×直径38メートル）キャンバスを設置し、そして1787年に特許を取った。円筒形の建物の、一方的に上からだけ光が入るようにし、鑑賞者を絵に近づかせない柵をもうけた（図1は外観図、図2は内部構造、図3～4はパノラマ題材の例）。18世紀末から1860年くらいまで、レスター・スクエアにあった見世物としてのパノラマや、それに類する大じかけの装置や建物を見に行くことが大流行し、現に *David Copperfield* (1849-50) においても、David が Steerforth にロンドン見物に連れて行かれるのは、パノラマと大英博物館だ。¹

After I had written to my aunt and told her of my fortunate meeting with my admired old schoolfellow, and my acceptance of his invitation, we went out in a hackney-chariot, and saw a Panorama and some other sights, and took a walk through the Museum....

Dickens はパノラマに教育的道徳的価値を見出し、パノラマがなければ決して

発見することができなかつたような現実を一般客に見せることで、観客一人ひとりの視野を開き、「思考、情報、共感、そして関心の領域を拡大する」と主宰する雑誌 *Household Words* の中で語っている。²

It is a delightful characteristic of these times, that new and cheap means are continually being devised, for conveying the results of actual experience, to those who are unable to obtain such experiences for themselves; and to bring them within the reach of the people— emphatically of the people; for it is they at large who are addressed in these endeavours, and not exclusive audiences. Hence, even if I see a run on idea, like the panorama one, it awakens no ill-humour within me, but gives me pleasant thoughts. Some of the best results of actual travel are suggested by such means to those whose lot it is to stay at home. New worlds open out to them, beyond their little worlds, and widen their range of reflection, information, sympathy and interest. The more man knows of man, the better for the common brotherhood among us all.

Dickens に限らず、Thackeray、George Eliot など当時の多数の作家たちは作品にパノラマの影響を受けている。Dickens がこのパノラマの手法を活用したと考えられる描写を、*David Copperfield* からひとつ例を挙げてみよう。³

I came, one evening before sunset, down into a valley, where I was to rest. In the course of my descent to it, by the winding track along the mountain-side, from which I saw it shining far below, I think some long-unwonted sense of beauty and tranquility, some softening influence awakened by its peace, moved faintly in my breast.... I came into the valley, as the evening sun was shining on the remote heights of snow, that closed it in like eternal clouds. The bases of the mountains forming the gorge in which the little village lay, were richly green; and high above this gentler vegetation, grew forests of dark fir, cleaving the wintry snow-drift, wedge-like, and stemming the avalanche. Above these, were range upon range of craggy steeps,

grey rock, bright ice, and smooth verdure-specks of pasture, all gradually blending with the crowning snow. Dotted here and there on the mountain's side, each tiny dot a home, were lonely wooden cottages, so dwarfed by the towering heights that they appeared too small for toys. So did even the clustered village in the valley, with its wooden bridge across the stream, where the stream tumbled over broken rocks, and roared away among the trees. In the quiet air, there was a sound of distant singing—shepherd voices; but as one bright evening cloud floated midway along the mountain's side, I could almost have believed it came from there, and was not earthly music. All at once, in this serenity, great Nature spoke to me; and soothed me to lay down my weary head upon the grass, and weep as I had not wept yet, since Dora died!

Dora を亡くし、深い悲しみに包まれる David は大陸旅行をして、壮大なアルプスを目の当たりにし、上述のように全方向の景色を詳細に描いているが、ここでは単なる風景の記録にとどまらず、悲しみの心を自然に溶け込ませ、さらに美しい自然によって心が癒されており、つまり、パノラマ的風景描写と心象風景とが見事に一致し、詩的絵に格上げされているように思われる。

パノラマは同時代の絵巻、壮大なスケールで、写真のように詳細にわたって「ワーテルローの会戦」など時局の事件や、荘重な王室の儀式の戴冠式、あるいはナポリ、フィレンツェなどあこがれの異国の地など風景的なものを描き、人々の強い関心を惹きつけ、また道徳的理由から劇場への出入りを躊躇したピューリタンにも聖地を描くパノラマは歓迎されたという。

Edmund Burke が恐怖、暗闇、広大さ、無限を例にあげた18世紀末の崇高なるもののブームに、パノラマが描く雄大な風景はぴったり合っていた。「パノラマは英国人の教養生活の大部分に深く浸透していた精神を大衆芸術の側で表現していたもの」⁴ 'To put it in less philistine terms, the panoramas were an expression in popular art of the spirit which permeated much of literate English life in those decades.'⁴ と Altick は語っている。

一方で、パノラマは単純で歴史的な地誌絵画であり、Ruskin は「ひたすら

記録するだけの絵画であって、画家の感受性を介して風景に解釈を加える「ターナー風」ないしは「詩的な絵」とは違う」と主張している。⁵

panoramas were examples of “simple” or “historical” topographical painting—that is, they merely recorded, as contrasted with the “Turnerian” or “poetical” mode, which interpreted the scene through the painter’s sensibility.

さらに、パノラマの存在理由は本物らしさにあり、細部が微細かつ正確であればあるほど、また、遠近法が正確であるほど、良い絵ということになった。内在する美のあるなしなどは、見事にパノラマ批判から欠落し、真こそが美であり、パノラマを見て、それが外なる現実文字通り完璧に忠実であると確信した時に美的満足を受けるのだった。⁶

...the artist should depict a scene faithful in every detail to what one would behold if he were actually there. The more minute and accurate its detail and the more credible its perspective, the better the picture was. Intrinsic beauty—the true aesthetic consideration was almost entirely neglected in the criticism of panoramas. Here, in fact, Truth *was* Beauty; the aesthetic satisfaction received from viewing a panorama resided in the conviction that the picture was utterly faithful to the external reality.

Comment はパノラマ流行を解釈して、産業革命を経て、「巨大都市が出現し、急速に発展したため、都市全体の姿が見えにくくなり、人間の視野の中に収まりきらなくなる。四方八方に膨張していく都市という公共空間を昔と同じように完全に支配するモデルである」あるいは「パノラマを見ると全体性を回復し、それを所有したいという二重の夢は満足させられ、お手軽な知識教育としても機能する」と語っている⁷。

パノラマの衰退は、1860年代に絵入り新聞に取って代わられたためだが、時局のニュースはこれを読めばよかったからだ。それに加え、写真や1895年の映

画の出現もあろう。あるいはパノラマがいわばアームチェア・エクスカージョンであったのに対し、郊外へと人々が繰り出し、想像力の世界だけでなく、現実にも余暇を楽しみだしていったためでもあるという。ただ、イギリスでは1860年代以降パノラマは衰退するが、ヨーロッパ大陸では植民地拡大のプロパガンダとして第二次ブームを迎えることになった。

2. Frith と Dickens

このパノラマの存在理由とほぼ同一の手法を取り、同じようにヴィクトリア朝で、六回もロイヤル・アカデミーでは防御柵が設けられるほど、一般大衆の人気を博した画家を思い出す。それは風俗絵画で名を馳せた Frith だ。

William Powell Frith (1819-1909) はヨークシャー出身ロウアー・ミドルクラスのヴィクトリア朝の立身出世の成功者で、Dickens と同じく、世間には内緒で愛人を囲い、総計19人の子どもをもうけた。Frith は才能やインスピレーションより努力を重視した。ふたりの出会いは Frith が Dickens 作 *Barnaby Rudge* (1841) の登場人物、とびきり美人でコケットの Dolly Varden の絵を1842年に描き、それを Dickens が気に入ったところから始まり、Dickens の死まで付き合いが続いた。

18世紀設立のロイヤル・アカデミーの伝統で、絵画は歴史や宗教画を描くことが格上とされ、Frith もまたそれまでは歴史や文学を題材に描いてきていたが、英国の進歩のめざましい自分たちの同時代を描きたいという意欲を抱き、その素材を求めて、あれこれ本を読み、探しあぐねていた。そんな時に、Dickens のこの作品の錠前屋の娘 Dolly に惹かれたのだが、⁸これが同時代を描いた最初の作であった。*Barnaby Rudge* は歴史小説で、1780年のゴードン暴動を扱ってはいるものの、暴動自体は Dickens が目の当たりにしたチャーティスト運動にヒントを得ていた。Frith はまた同時代の暗く地味な服には興味がなかったが、Dolly の18世紀の晴れやかな衣装に興味を持ち、それになにより Dolly 自身は紛れもなく“modern”な女性だ。フード付きのサクランボ色のマントに、ピンクのリボンのついたボンネット帽子を身につけ、花の盛りの美

人で、魅力的、男を虜にしないためしがない、セクシュアルな女性だ。⁹

As to Dolly, there she was again, the very pink and pattern of good looks, in a smart little cherry-coloured mantle, with a hood of the same drawn over her head, upon the top of that hood, a little straw hat trimmed with cherry-coloured ribbons, and worn the merest trifle on one side—just enough in short to make it the wickedest and most provoking head-dress that ever malicious milliner devised. And not to speak of the manner in which these cherry-coloured decorations brightened her eyes, or vied with her lips, or shed a new bloom on her face, she wore such a cruel little muff, and such a heart-rending pair of shoes, and was so surrounded and hemmed in, as it were, by aggravations of all kinds, that ...such impulses came over him to decoy her into the chaise and drive off like mad....

図5の絵は、Dickensが作品の中で官能的に描いている、Dollyが森を歩いているところをHughにレイプされかかる前のもので、Dollyの絵には少なくとも四つのversionがあり、一番有名なのがこの木に寄りかかる笑った姿である。この絵を見たDickensから手紙が届き、さらに注文を受けた。ちなみに図6はDickensの小説のほうの挿絵である。Dollyの解釈がかなり違うことがうかがえよう。図7はFrithに依頼したDickensの肖像画であるが、「隣の家が火事だ、という顔をしている」とは、この絵を見たDickensの弁である。

この成功によって現代もの“modern”を描く勇気が出たものの、Frithがもっとも、実際に大がかりな現代ものの絵を描くのはそれより10年後になってからのことである。図8は現代ものを描いて人気が出たFrithをハイ・アートの画家たちがアトリエを訪れ、*Many Happy Returns of the Day*（図9、1856年作。端には自分の母、真中は自分の娘。Ruskinは綺麗な子が多すぎ、友達も多すぎ。おもちゃなど甘やかし過ぎ、とコメントしている）の絵を見てうらやんでいるところを描いたJohn Leechによる*Punch*誌の絵である。

さらに、1870年にDickensが亡くなり、その絵画コレクションがオークションのクリスティーズに出品された時に、FrithのDolly Vardenの絵に注目が

集まり、おりしも普仏戦争の影響でフランスのファッショナブルなドレスがイギリスでは手に入らず、純国産として *Dolly Varden* 風ドレスが人気を博したという (図10)。¹⁰

Life at the Seaside (図11、1854年作) はあたかも Frith が海の中において、海岸を振り返ってみているかのような斬新な視点で、中産階級を中央に据えたリゾート風景を描いている。リゾート・ライフは19世紀中産階級の新しい余暇の過ごし方であり、中産階級礼賛の姿でもある。ヴィクトリア女王はこの絵を大変気に入り、買い取っている。さらに大規模な *Derby Day* (図12、1858年作) では、当時は国民祝日以上の意味合いを持っていたこの日を選び、上流階級から下層階級、犯罪人にいたるまでそこに集まる様々な人間模様を描いた。今日とは違い、群衆は当時の人々には目新しい現象で、モダン・ライフの象徴だった。ダービーでの群衆は人を興奮させ、刺激的で、あるいは危険で恐ろしいものと考え、教会や道徳家は悪や無秩序や犯罪の温床とみたが、大多数の人はたった一日のことで、害のない、慈善に満ちた現象と見なし、世界に誇れる、一番壮麗で、驚くべき、絵のように美しく、また色とりどりの一大スペクタクルであると誇りを持っていた。レースよりも非常に様々な人たちの集いが関心の対象だった。

そして *The Railway Station* (図13、1862年作) でも、多様な階級や立場・事情の人たち、そして老若男女を無関係に描き、そしてその多くがそれぞれ肖像画にもなっていた。たとえば子どもをハロー校へ送り出すのが Frith 一家の肖像画で (図14)、右端の警官たちは当時の名高い警官、ヘイドンとブレッドという風に (図15)、多くの様々な人物たちを一枚の絵の中に入れ、見事に人間模様を生き生きとよみがえらせた。鉄道自体が産業革命以降、人々の生活を一変させ、モダン・ライフをもたらした19世紀の画期的発明品、中産階級支配のシンボルである。さらに都市の群衆も当時の人々には驚異であった。

ヴィクトリア朝初期は絵画を小説のように読む時代であった。画家は物語作家、小説家、歴史家でもあった。物、手掛かり、衣装、顔の表情、文学作品の引用などから、絵画は読まれた。観客は探偵であり、これらの手掛かりを集

め、額縁の外から過去と未来を創り上げた。Frithが現代もの“modern”の作家になろうとしていたのもちょうどこの時代のことだった。新しく支配階級となった中産階級は独立の精神ばかりでなく、自分たちの文化的証明を求め、現代ものの絵画は自分たちの自信・成功を確認し、自分たちの進歩とイギリスの偉業すなわちイギリスが一番だと実感する分かりやすい方法だった。

Frithは巨大なキャンバスに、ある静止した時間、歴史のある一瞬の場面を描くように、つまり現代を過去のように描き、人物、グループを一つひとつ詳細にわたって吟味して描いたのだ。そして社会を構成する要素として、様々な職業、年齢、階級ものを整列させて、しかも偶然居合わせた人々の配置を設定することによって、現代のその多様な社会階層が統一されていることを示した。

Frithの作品は現代の生活の忠実な記録ではあっても、非常に凡庸で、美や崇高さや劇的緊張やユーモアもないし、どんなによく描かれていたところで、日常生活の描写は低俗“vulgar”で、真の芸術ではない、と批評家からは非難された。Frithは同時代の人と同様、Turnerの*Rain Steam and Speed*のような作風を、つまり画家の感受性を介在させて描くということは理解できなかった。

* * *

パノラマもFrithの絵画も全体性を求めた、巨大なスペクタクルの大衆芸術で、娯楽であり、Dickensの小説も大衆をターゲットとした芸術だ。またFrithとDickensの共通項は、ヴィクトリア朝の現代を描いたという点で、それは言い換えれば支配者側の記憶を記録したのではなく、そこに暮らす人々の側の記憶を記録した、という点にあった。

またその相違点は、共に成功者として成功の階段を頂点まで駆け上がっていったが、Frithがそういう自分の成功者の人生を当然のことに受け止め、しかもそれを心ゆくまで享受し、そうした絵を描き続けたのに対して、Dickensは這い上がっていくことに後ろめたさを伴う小説を書いたことである

う。たとえば成功者 David とそのドッペルゲンガーとしての Uriah Heep というように。両者の違いは、モダン・ライフやそこに暮らす人々の描写に、芸術家の感受性が介在しているかどうかだろう。Frith は正確な記録にとどまった。だから、19世紀にはどんなに好評を博しても、次の世紀には忘れられた。Dickens は人のその心理まで見透かす描写をおこなった。¹¹そして今日も世界中から愛され、尊敬される文豪となっている。

She was sitting on a seat at one end of a kind of terrace, overlooking the great city. It was a somber evening, with a lurid light in the sky; and as I saw the prospect scowling in the distance, with here and there some larger object starting up into the sullen glare, I fancied it was no inapt companion to the memory of this fierce woman.

Here and there, some early lamps were seen to twinkle in the distant city; and in the eastern quarter of the sky the lurid light still hovered. But, from the greater part of the broad valley interposed, a mist was rising like a sea, which, mingling with the darkness, made it seem as if the gathering waters would encompass them. I have reason to remember this, and think of it with awe; for I looked upon those two again, a stormy sea had risen to their feet.

上述は *David Copperfield* において、パノラマ的風景描写を用いて、Steerforth を亡くしたときの Rosa Durtle と Steerforth のお母さんの心模様を暗示する箇所を引用したものであるが、風景の中から分散する部分、真実を構成する細部を選びとって、そこからまとまりのある全体、完全な総体を作り上げている。まず Rosa のごつごつした感情と不穏な自然現象とを重ね合わせ、それが少し時間が経つと、この風景に霧が徐々に二人の女にひたひたとかかり、それが二人の精神的破滅へと覆いかぶしていくことを暗示している。

小池滋氏の「物量の饗宴」ですでに指摘されているように¹²、Dickens の全体小説の真髄は、あちこち寄り道して描く、主題と一見関係なさそうな、そういう細部細部が積み上げられていくところにある。読者にはそれら細部のほう

が残像となって、忘れえぬ場面や登場人物たちがいつまでも心に残るのだ。たとえば最後に回心して立派になった Micawber より、性懲りもなく借金を重ね、修羅場を何度もくぐり、すぐその後にあっけらかんとした Micawber にわれわれは愛着を覚える。

Austen は、なにも美人でなくても、賢ければ人は幸せな人生が送れることを、「村の三つか四つの家庭」を描いただけで証明してくれた。ところが産業革命以降の初期の未熟な資本主義社会では、極端な貧富の差や女子どもに対する長時間の、しかも低賃金での労働、劣悪な労働および生活環境など多くのひずみを抱え、もはや賢さや性格だけで人は幸せにはなれないのだった。

とりわけあおりを受けたのは非道な世の中に立ち向かっていけない無力な、しかも未来の担い手であるはずの子どもであった。不合理な世の中の一番の犠牲者一少年の生い立ちを扱う Dickens 小説、未熟な資本主義の矛盾が噴出したヴィクトリア朝初期の *Oliver Twist* (1838)、大英帝国の繁栄の頂点である中期の *David Copperfield* と、陰りが見え、暗さが出てくる後期に差し掛かろうとする頃に位置する *Great Expectations* (1861) は、出生で始まり、過去と現在、未来へと進み、生きている実感を描く。が、この典型的な三つの時代では幸せのあり方も変わっていった。

三作品とも、主人公はみんな死んだ父親の息子であり、要するにヴィクトリア朝の幸せの源、一家団欒つまり家庭の味に与ることがなく、それぞれ不幸な出生にあって、つらい体験を経たのち、どう幸せを手に入れていくのか、あるいは幸せを手に入れられなかったのか、その過程、すなわち幸せを求めての遍歴が綴られていく。幸不幸を立証していくため、おびたしく広範囲にわたってありとあらゆる高低様々な階級の世の中を渡り歩き、取り巻く社会が描かれ、結果、社会全体の姿が浮き彫りにされていった。

もちろん18世紀のピカレスク小説、たとえば Defoe の *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders* (1822) のような伝統を踏まえ、一見、主人公の人生の運不運を語っているようではあるが、同時に18世紀末に Jeremy Bentham が唱えた “the greatest happiness of the greatest number” 「最大

多数の最大幸福」、すなわち個人の生活の目標は幸福であり、したがって個人の機械的総和である社会における幸福とは最大多数がそれを享受することである、幸福になることは万人の義務である。人は義務として人生において幸せにならなければならない。不幸になることを極力避けなければならない、という考え方が果たして真実なのかどうかを、Dickens は実践しているかのようだ。だから、*David Copperfield* の第61章は Bentham の推奨したタイプの刑務所をわざわざ描いてみせ、それは「受刑者のための幸福」を目指した新しいタイプの監獄、パノプティコンを皮肉るためだったのだ。「悪漢を正直に、怠惰な人を勤勉に矯正するための工場」の実体を茶化している。

Oliver Twist では、孤児の主人公 Oliver は救貧院に入れられ、つまり最下層の貧民の世界に投げ込まれ、耐えられずに逃げ出し、いろいろな底辺の生活体験を経るうちに、親切な人たちにそこから救いだされ、実は中産階級の人間であったことが分かって、最後には富と階級に恵まれ、これで幸せな生活が送れることになる。衣食住という最低限の人間らしさを求めて、悲惨な現状からの逃避行がこの作品の筋になっている。衣食住が満ち足りれば幸せにつながるはずだったからだ。またこの段階で Dickens が階級に意識的だったという感じはしない。Disraeli のいう “the rich” と “the poor” に、つまり一つの線でこの世界は真二つに分断されたものでも、あるいは上中下と三層からなる構造になっているわけでもなく、Dickens の関心は集団ごとの社会区分よりも個々人の性格と家庭関係にあり、訛り、行儀、地位、階級の微妙な違いや異なる社会的地位の人々が、大都会で押し合いへしあいしてごたまぜになっている様子を夢中になっていた、といえる。

David Copperfield では主人公 David は衣食住を、つまり最低限の人間らしさを求めて、というよりはむしろ自己のプライドを求めての遍歴をしている。もともと中産階級の子であるのに、靴墨工場でのつらい仕事、まわりの労働者階級に違和感を覚え、そういう苦しみから逃避行を試みる。大叔母の援助で教育を受けて、自力で有名作家になり、富と階級と幸せな家庭を手に入れる。

冒頭から、一見運命に頼っているように、生まれた時間からして、主人公に

は不幸な人生が待っているとか、大網膜“caul”を被って生まれたから幸運な人生だとか、Davidの人生が幸せなのかどうかが問題になっているが、棚ぼた式に幸せが舞い込む Oliver とは違い、最後には David は立身出世のために、作家になるため日々努力しなければならない。中産階級の富と地位と名誉は幸せにつながるはずで、自助の精神が現れている。豊かになった大英帝国の中産階級を絵に描いたようだ。

Great Expectations では美少女 Estella に会ってから、労働者階級の Pip はジェントルマンにあこがれ、鍛冶屋の生活が嫌になり、この状態が幸せではなくなる。が、思わぬ遺産相続のおかげで、人生が一変し、遺産相続の話が現実に出てきて、いざ家を去るとなると、Pip は自分が幸せでないのに気づく。¹³

I drew away from the window, and sat down in my one chair by the bedside, feeling it very sorrowful and strange that this first night of my bright fortunes should be the loneliest I had ever known.

そしてジェントルマンの教育を受け、中産階級に成り上がるが、恩人が囚人であることが判明し、結局は財産もすべて失う。幸せは外側つまり中産階級の地位や富や名誉ではない、社会的成功はもろく実体がないが、心のうち、つまりもとの過去の牧歌的労働者階級の温かな人間同士の愛情、そういう個人個人の幸せは強く揺るがない、という結論に達する。

ただし、この作品では、幸運は *David Copperfield* のような努力によるものではなく、*Oliver Twist* のように棚ぼた式に戻っている。身分が卑しくとも、金がなくても、努力すれば、立身出世できるというのはある意味で健全な社会だ。なのに、なぜ棚ぼた式に戻ったのか。*David Copperfield* と *Great Expectations* を分けているもの、この二つの作品のあいだに起った出来事としては Darwin の *The Origin of Species* (1859) の出現が一番大きい。

この頃、中産階級の小説の好みも、家庭物から殺人、狂気、暴力、女性による犯罪へと変化を見せ、この作品でも脱獄、流刑、殺人など背景に人の感情を掻き立てるやたら物騒な道具手立てが仕組まれ、暗さ、不安感、恐怖感などや

はり時代に共通する不安感の漂う、ダーウィニズムの影響がみられる。人間は動物の進化したもの、生物学上の退化、自然淘汰、生存競争といった進化論がセンセーションを巻き起こし、また自然の万物は科学的に分類され、否応なしに序列化されてしまう。これまでは神の意志でヒエラルキーが定められていたが、ダーウィニズムによって科学的にもう一度ヒエラルキーが定められたのだ。大英帝国も栄華の頂点に達し、体制が固まり、社会が安定化し、ヒエラルキーも揺るがぬものとなって、流動化が難しくなり、努力ではもはやどうにもできなく、人は身動きが取れなくなっていく。体制はたとえ中がすかすかであっても、容易に打ち砕くことができない、そんな中で幸せがどう追い求められるというのか。Pipは遺産相続の見込みができ、年季奉公契約証書を火にくべた時、不思議と“emancipation”を感じている。¹⁴

After breakfast, Joe brought out my indentures from the press in the best parlour, and we put them in the fire, and I felt that I was free. With all the novelty of my emancipation on me, I went to church with Joe....

人間を階級にしばりつける足枷がとれたのだ。ここでは運による立身出世しか道が無くなっている。一個人の努力と勤勉で階級を超え、立身出世できる道が閉ざされていることを暗示している。

3. 19世紀後半の全体小説

George Eliot の *Middlemarch* (1872) では地方都市の一大ヒエラルキーの世界が、つまりありとあらゆる微妙な順位、位置、地位が事細かく記されている。ただし、その描写は単なる正確な記録ではなく、作家 Eliot による解釈であり、それは芸術に高められ、あたかも目の前にその世界が広がっているかのような情感を読者に引き起こさせるのだ。これは芸術作品一般に共通し、Dickens の場合でも同じだった。Eliot の作品では、それぞれの家庭の出来事のほうが、世の中で私たちが行ったり、行すべきことよりも遥かに重要であ

り、より大きな出来事に対し、入念に、ゆっくりと、意図せずに、インパクトを与えることになることを教えてくれる。が、Austen の効率の良い、節約の文章美学もないが、Dickens のような、野放図にあちこちへ無駄な寄り道することもない。様々な古今東西の知識・学問、最新科学の情報、政治・経済・社会問題、医療ミス、ファッション、正しいことと間違い、愚かさなど、道徳にいたるまで、その博学の教えを量にものを言わせてで、これでもか、これでもかと示して、すみからすみまで濃密に少しの無駄もなく、読者を説得していく。そしてヒエラルキーで統一された社会、Eliot 独自の全体小説が出来上がっていく。もちろん、その社会の枠では Lydgate や Dorothea Brooke のようにはみ出す者も描かれる。

* * *

George Gissing の *In the Year of Jubilee* (1893) に、大英帝国解体の影を私たちは嗅ぎ取る。Gissing にとってもこの作品は最後の三巻本である。三巻本の廃止自体は貸本屋側の経済的な側面が大きいものの、ヴィクトリア朝の三巻本は家庭で読むことを目的とし、品がよく、道徳的なものだったが、これが終焉を迎えることになった。また、1870年の初等教育法で読者層が拡大し、印刷技術の向上で写真が入れられたり、大量印刷が可能になり、大衆向け雑誌が普及し、短く軽いエンタテインメント系の読み物へと読者の興味が移行するのに伴い、ヴィクトリア朝のお上品文学も幕を閉じる。Gissing の *New Grub Street* (1891) はそういう大衆文学への大きなうねりの時代を描いた作品である。

In The Year of Jubilee においては、Gissing は女王即位50年記念祭はここ50年間にわたる国民の進歩の記念祭だと述べ、国家は単なる遠景に過ぎなく、そこに暮らす人々が前景となっている。¹⁵

‘Now, I look at it in this way. It’s to celebrate the fiftieth year of the reign of Queen Victoria—yes: but at the same time, and far more, it’s to celebrate the completion of fifty years of Progress. National Prog-

ress, without precedent in the history of mankind! One may say, indeed, Progress of the Human Race. Only think what has been done in this half-century: only think of it! Compare England now, compare the world, with what it was in 1837. It takes away one's breath!

この進歩の50年で、人の生活には何が起きていたのか。あちこちに進化論の伏線を張って、Gissing は様々な角度からこれが人々の進歩だったのか、退化だったのか、その結果を描いていく。女王は、商魂たくましい商人に記念祭の便乗広告の金儲けに利用され、壮麗なパレードとは裏腹に、女王にしろ、皇太子にしろ、隣のおばさん、お兄さんのような話題の上り方がされている。¹⁶

‘No. I don't care for Royalties.’

‘No more do I. Expensive humbugs, that's what I call'em. But I had a look at them, for all that. The Crown Prince was worth seeing; yes, he really was. I'm not so prejudiced as to deny that. He's the kind of chap I should like to get hold of, and have a bit of a talk with, and ask him what he thought about things in general.’

王室の儀式をありがたがっている形跡はまったくない。女王即位50年式典パレードがスペクタクルとして重要なのは、現状が権威低下の一途だったからでもある。‘What have I to do with the Queen? Do you wish to go?’ ‘Not to see Her Majesty. I care as little about her as you do. But I thought of having a walk in the evening.’¹⁷ ここでは、現代の私たちの王室に対する姿勢と変わりばえがしないことが分かる。

ピアノの月賦販売で成り上がり、財産を残す父だが、息子のほうは人生の基盤が見いだせずふらふらし、果ては売春婦のような女に引っ掛かり、結核で死ぬ。主人公 Nancy がこっそり結婚する Oxford 大出の上の階級の男 Tarrant は別居結婚を望み、子どもを妊娠しても Nancy は独りで産み、経済的には男をもはや頼りにできず、生活のため仕事を見つけなければならない。母は家を出て、別の男のもとへ去っていた。あるいは家庭崩壊の姿も描かれる。教育を身に着けた女性たちの悲惨な結末もある。Joyce の Bloom を先取りしている、

新興の職業、広告で成り上がる、いわば生存競争に勝ち残った下層階級の Crewe の俗悪さ、リゾート開発のからくりなど、“vulgar”な側面から様々な細部を埋めていくことで、大英帝国が解体し、“vulgarity”に支配されていこうとしている当時の社会全体を描いた Gissing は19世紀から20世紀への橋渡しをした紛れもない20世紀的現代文学者だ。G. Eliot のような道徳性、守るべき正義はどこに行ったのか。

4. 全体小説の変貌

大学英文科の授業の英文学史で1910年の後期印象派の展覧会から現代文学は始まり、世界は一変し、Joyce と Woolf はその代表であると、かつてありがたく学んだが、今、歴史・文化的視点でこの時代を振り返ると、Joyce と Woolf とを同じ座標軸に置くことに不可解さを覚える。

—After all, I should think you are able to free yourself. You are your own master, it seems to me.

—I am a servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian.....

—The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church.

上述のように、*Ulysses* (1922) の冒頭で Stephen は「ぼくは二人の主人に仕える身だ、イギリス人とイタリア人とに」と語っている。¹⁸ もちろん二人の主人とは大英帝国とローマ・カトリックだ。James Joyce は支配された側の人間、しかも捨てようとしても、カトリックの宗教が精神的には根強く残る。ところが Virginia Woolf のほうは支配する側の人間で、とびきりハイカラな知的グループに属し、大英帝国も宗教ももはや重要な意味を持たなかった。同じ「意識の流れ」やフロイトの深層心理という目新しい手法を取ろうとも、手法どまりの話、この二人の置かれていたそれぞれの当時の立場、状況は全く異なっていたのだ。Gissing の登場人物が Victoria 女王のことを興味もないし、別に見たくもないが、パレードに出掛けるのは人々の夜の盛り上がりを楽しむ

だから ‘No. Thank goodness every one is going to see the procession, or the decorations, or the illuminations, and all the rest of the nonsense’¹⁹と、表現するには屈託のなさがあるけれども、Joyceが女王を「黄色い歯をしたばあさん」と呼び、「アイルランド独立運動家のモード・ゴンを美しい女」‘M. Drumont, famous journalist, Drumont, know what he called queen Victoria? Old hag with the yellow teeth.... Maud Gonne, beautiful woman’²⁰とするのには、大英帝国に対する被支配の側の怨念がうかがえる。

Cannadine は、1936年 Edward VIII 世による王位放棄騒動の最中に Woolf がこの事態を「ちっぽけな取るに足らない男が雪崩をくいとめる小石を動かしてしまった」と書いているのを、取り上げている。²¹

On 7 December 1936, at the height of the Abdication crisis, Virginia Woolf confided to her diary that it looked as though Edward VIII, ‘this one little insignificant man had moved a pebble which dislodges an avalanche’. ‘Things,’ she went on, by which she meant ‘empires, hierarchies, moralities’, in short everything that Bloomsbury detested, would never be the same again’.

この事態とは Woolf には「帝国、ヒエラルキー、道徳性」、要するにブルームズベリー・グループが嫌悪していたすべてを意味し、「もう二度と同じにはならない」と予言していたことを指摘している。けれども、もうすでに Gissing が *In the Year of Jubilee* の作品の中でこのことは予見していたことであり、王室スペクタクルの嘘くさを人々がもうすでによく感じ取り、王室ではなく自分たちが歴史の主役である、そして帝国も道徳もヒエラルキーも危機に瀕していることを知っていた。

大英帝国とカトリックとに翻弄され、自国の言語も奪われ、宗教も国家も、さらには家庭ももはや信用できない、つまりすべてよりどころを失った人間として、Joyce がいる。勢い現実の20世紀初頭のなまくさい政治や経済社会においてそれは求めようもなく、キリスト教以前の古代世界、あるいは言語という言語を研究し尽くすことにより、その中によりどころを見出そうとした。

Leopold Bloom を、しかも本国アイルランドにおいてすら虐げられた身であるユダヤ人 Bloom を生かすには、内なる声の細部にしかない。その細部は“vulgar”な意識の流れであり、そこに世界全体を構築しようとした。けれども己の内面に向かうことは、結局は行き詰りを意味した。

かつて進歩の過程で世界をその手に掴みとったはずの大英帝国は、あれよあれよという間に、つまり19世紀後半に衰退へと向かい、そして国家と同じように、小説もまたむしろ狭い心の中の意識下へと潜り込み、また怯んでいったのだ。全体小説が新たに活路を見出すのは、大英帝国に支配されたかつての植民地、その若々しい国家で、その中に芽吹くことになったのではないだろうか。

(付記：本稿は日本英文学会第81回大会（平成21年5月30日於東京大学）シンポジウム「小説の全体性」で発表したものを加筆・修正したものである。)

註

1. Charles Dickens, *David Copperfield*, (Oxford: Oxford Univ. Press, 1999), p.283.
2. _____, 'Some Account of Extraordinary Traveller,' *Household Words I* (1850).
3. *David Copperfield*, p.794.
4. Richard D. Altick, *The Shows of London*, (Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1978), p.181.
5. *Ibid.*, p.187.
6. *Ibid.*, pp.188-89.
7. ベルナール・コマン、『パノラマの世紀』（野村正人訳 筑摩書房、1996年）、pp.5-6; p.12。
原書：Bernard Comment, *Le XIX siècle des panorama*, (Société Nouvelle Adam Biro, 1993)
8. Christopher Wood, *William Powell Frith*, (Phoenix Mill: Sutton Publishing Limited, 2006), pp.12-14.
9. Dickens, *Barnaby Rudge*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), p.207.
10. Mark Bills & Vivian Knight (eds.), *William Powell Frith*, (New Haven: Yale University Press, 2006), pp.115-16.
11. *David Copperfield*, p.648; p.655.
12. 小池 滋、『ディケンズ—19世紀の信号手』（冬樹社、1979年）、pp.133-34.
13. Dickens, *Great Expectations*, (Oxford: Clarendon Press, 1993), p.144.

14. *Great Expectations*, p.145.
15. George Gissing, *In the Year of Jubilee*, (London: Everyman, 1994), p.50.
16. *Ibid.*, p.55.
17. *Ibid.*, p.26.
18. James Joyce, *Ulysses*, (London: Bodley Head Ltd., 1986), p.17.
19. *In the Year of Jubilee*, p.19.
20. *Ulysses*, p.36.
21. David Cannadine, *Ornamentalism: How the British saw their Empire*, (London: Penguin Books, 2001), p.153.

图 1



图 2

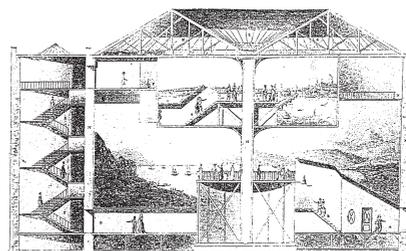


图 3



图 4

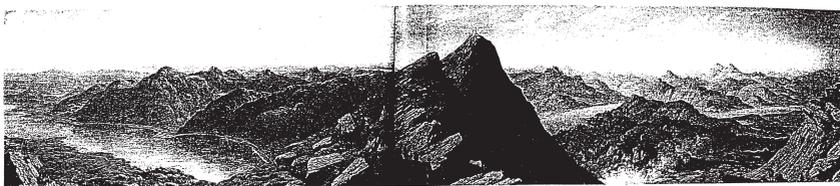


图 5



图 6



图 7



图 8



SCENE IN A MODERN STUDIO.

JACK ARNOLDSON HAS FINISHED A *MISSISSIPPI SCIMITAR*, FROM *REAL LIFE*, AND FINISHED IT CONSIDERABLY WELL.—*TRAVELER* TO HIS, HE HAS SOLD HIS *PICTURE*.—*SCENE*: *FRANK AND FORTER* (long light and man, who won't get on without redoubtful caution, and all the rest of it) TRINK OF A *MURDER*—*CHRONICLE* *WOMAN*, *TRINK* *TRINKMAN* AND *TRINK*.

图 10

'Costume of Dolly Varden Chintzes' from *The Queen*, 18 May 1872. Museum of London.

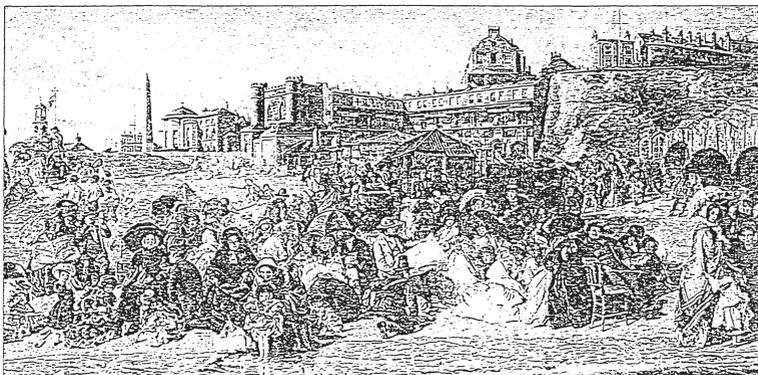


图 9



Missy Happy Returns of the Day

图11



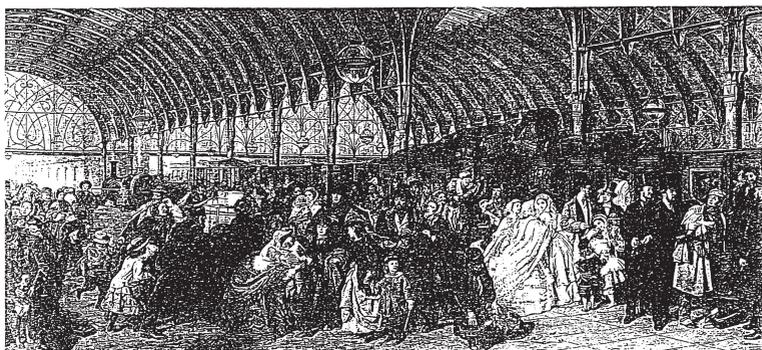
Life at the Seaside (76.2x153.7cm) 1854

图12



Derby Day (101.6x223.6cm) 1858

图13



The Railway Station (115.5x244.6cm) 1862

图14



图15

