福井大学リポジトリ
UNIVERSITY OF FUKUI
REPOSITORY

ゴシック的『リトル・ドリット』

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 福井大学教育・人文社会系部門紀要編集委員会 公開日: 2017-01-24 キーワード: リトル・ドリット 作成者: 木原, 泰紀 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/10061

ゴシック的『リトル・ドリット』

（Gothicised *Little Dorrit*）

木　原　泰　紀*

（2016年9月30日　受付）

I

ディケンズの『リトル・ドリット』（*Little Dorrit,* 1855-57）には明らかに「光と影」というライトモティーフが織り込まれている。[1] 第一部第一章の章題「太陽と影」（Sun and Shadow）から物語最後の文に言及されている「陽光と陰」（“sunshine and...shade”）まで、B・ローゼンバーグ（Brian Rosenberg）も指摘しているように（44）、この物語は徹頭徹尾「明暗対照（キアロスクーロ）」に貫かれている。但し、同様に「光と影」の織り成す『ピクウィック・ペイパーズ』（*Pickwick Papers,* 1836-37）と比べ（創世記宛ら、「光あれ」で始まり、語り手のこの世の光の優勢を告げる声で終わる）、弱弱しい光も認められるが、圧倒的な濃い影に覆われた世界が提示されている。[2] 例えば、この物語の象徴的なトポスである「監獄」は一貫して影の世界として描かれている。物語冒頭のマルセイユの犯罪者監獄において、睨みつける太陽がこの監獄に差し込まない様相が示され、この監獄が影の領域に佇む様子を明らかにしている。そして、この先触れに続いて登場するマーシャルシー負債者監獄は一貫してドリット一家に黒い影を投げかける。「マーシャルシー監獄の壁の影は現実に黒々と目に見え、太陽がどのように動こうと、いつでもドリット一家の上にさしていた」（254）。[3] しかし、この物語で就中暗い影を宿す場所はクレナム家である。クレナム家は、近隣にまで懸かる暗い影を宿し、その近隣一体が「あらゆる重苦しい秘密の集積所」（542）と化す、カオスの中心として描かれている。実際、クレナム家を、アーサー・クレナムだけでなく、ドリット家の運命にも暗い影を投げかけるこの物語全体の影の発生源と見做すことができる。

そして、この影の領域に具体的なイメージを与えているのがゴシック・ロマンスの装いである。ディケンズがこのロマン・ノワールの淵源に終生拘泥したことは明らかであり、『リトル・ドリット』も多かれ少なかれこの仰々しくも暗然たる様式に象られている。例えば、D・パンター（David Punter）が伝統的ゴシックの継承者にディケンズの名を揚げ（214）、またA・C・クー

*福井大学教育・人文社会系部門総合グローバル領域

リッジ（A. C. Coolidge）がアン・ラドクリフからの直接的な影響を主張し（112）、さらにA・ミルバンク（Alison Milbank）が『リトル・ドリット』とラドクリフの『ユードルフォの謎』（*The Mysteries of Udolpho*, 1794）との緊密な類似性を指摘している（102）。畢竟、『リトル・ドリット』とは「明暗対照（キアロスクーロ）」の世界に絢爛たるゴシックの装いが織りなされた物語世界と要言することができる。問題は、伝統的ゴシックとの比較、またディケンズ初期のゴシックとの比較において、継続と革新の鬩ぎ合いが如何なるものかということになる。では以下『リトル・ドリット』のゴシックの装いを詳らかに見て行こう。

Ⅱ

『ピクウィック』における伝統的ゴシックの革新として、「現実生活のロマンス」、あるいは「ミセス・フライ・ゴシック」を挙げることができる。[4] 要を摘めば、中世趣味に彩られた古城や大邸宅から現実のスラム街や監獄への舞台の移行、そして上層階級からプロレタリアート階層への主体の変更が革新の核心と言えるだろう。この革新性は、『ピクウィック』のみならず、『オリヴァー・トゥイスト』（*Oliver Twist*, 1837-39）、『バーナビー・ラッジ』（*Barnaby Rudge*, 1841）等前期の作品において認められる。しかし、『リトル・ドリット』に同様の革新性を認めることはほとんどできない。マーシャルシー監獄においては（『ピクウィック』に登場するフリート監獄と同じ負債者監獄であるが）、貧民の様子は描かれてはいるものの、言わば「恐怖と緊張と興奮を駆り立てる濃密な描写」といったゴシック的味付けはなされていない。また、ドリット一家は、零落したとはいえ、元来紳士階級の出身である。さらに、ナンディ氏（プローニッシュ夫人の父親）は救貧院の住人と説明されているが、救貧院については言及のみで、描写は全くなされていない（『オリヴァー・トゥイスト』との懸隔を感じざるを得ない）。従って、『リトル・ドリット』におけるゴシックの舞台は、明らかに「あらゆる重苦しい秘密の集積所」（542）たるクレナム家であり、このゴシック屋敷を中心に、血縁を巡る大きな謎を巡る深淵なる陰謀が繰り広げられるのである。すなわち、一見伝統的ゴシックの核心が再びここに踏襲されているように見える。

デイヴィッド・ジャレット（David Jarrett）は、『リトル・ドリット』に見られるゴシック・ロマンスの核となる要素として、所謂ゴシック屋敷と屋敷に関与する悪党（ヴィレン）の存在を挙げ、さらにクライマックスにおける屋敷の倒壊に言及している（155）。ジャレットは、ゴシック・ロマンスの嚆矢、ホレス・ウォルポールの『オトラントの城』（*The Castle of Otranto*, 1764）をこの倒壊による終幕の代表例として挙げている。しかし、より時代的に近い例としてポーの「アッシャー家の崩壊」（“The Fall of the House of Usher”, 1839）を挙げることができよう。R・S・エッジコーム（R. S. Edgecombe）は、『アッシャー家の崩壊』と『リトル・ドリット』を比較し、ポーからディケンズへの直接的な影響を指摘し、そして屋敷自体の陰鬱な雰囲気と関わる主人公の抑鬱の状態との強い連関を両作品の共通点として挙げている。そして、建物が「客観的相関物」と

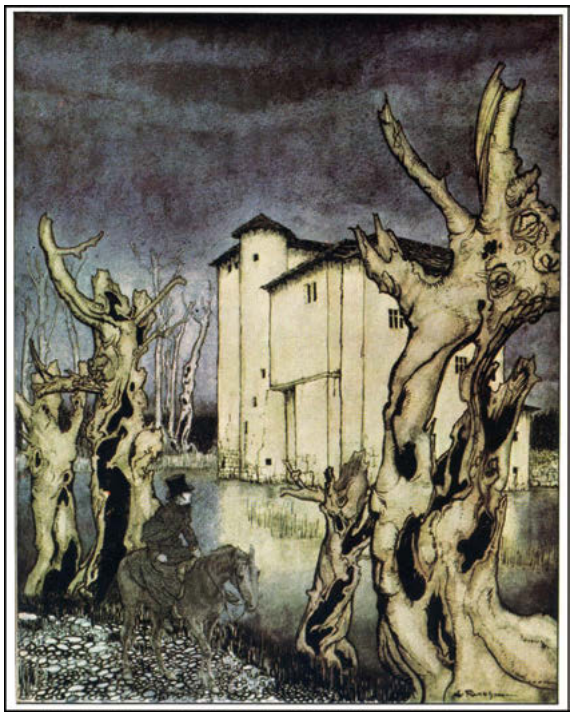


図１ 「アッシャー家の崩壊」アーサー・ラッカム（1935）

して機能していると述べている（32）。しかし、単なる「客観的相関物」としての屋敷という解釈は、屋敷と主人公との濃密な一体的関係を十分に表現しているとは言い難い。両作品において、屋敷と主人公はもはや分かち難い同一の存在として描かれている。瘴気を放ち、一見認め難いジグザグの亀裂が走るアッシャー家の屋敷は、正に当主ロデリック・アッシャーの病んだ精神の形象そのものであり、同様に、暗い影に覆われたクレナム家も、罪深い黒い秘密を抱え込むクレナム夫人の心の構えそのものである。

The shadow still darkening as he [Arthur] drew near the house, the melancholy room which his father had once occupied, haunted by the appealing face he had himself seen fade away with him when there was no other watcher by the bed, arose before his mind. Its close air was secret. The gloom, and must, and dust of the whole tenement, were secret. At the heart of it his mother presided, inflexible of face, indomitable of will, firmly holding all the secrets of her own and his father's life, and austerely opposing herself, front to front, to the great final secret of all life.（542-43）

彼［アーサー・クレナム］が家に近づくにつれて黒い影はますます深まって行った。かつては彼の父が坐っていた陰気な部屋 ― ベッドの傍に他に誰一人見守る者もいなかった臨終の時に、アーサーがこの目で見た、何かを訴えるような父の顔がその部屋に取り憑いている ― が彼の心に浮かんで来た。そこのむっとする空気が秘密をはらんでいた。あの屋敷中の暗闇、黴、埃が秘密をはらんでいた。その中心に母がいた。顔の一筋もゆるめず、不屈の意志をもって、自分自身とその夫の生涯の秘密をしっかりと握っていて、あらゆる生命の最後の大きな秘密と面と向かい合って対決しているのだ。

クレナム屋敷という影の世界は、ユングに倣って言えば、正にクレナム夫人の心の「影」（ペルソ


図２　「ダモクレス」（クレナム邸外観）

ナと相反する、隠されたもう一つの人格）の表象であり、同時的なロデリック・アッシャーの狂死とアッシャー家の崩壊と同様、クレナム夫人の心の瓦解と共にクレナム家もその終焉を迎えることとなる。

とは言え、エッジコームが、ポーの悪夢の様相がディケンズによって現実的文脈に置き直されていると評言しているように（33）、両者の相違点も明らかである。時間、空間を超越したポーとは対照的に、[5] ディケンズは時代性を明確にし（1826年という設定）、伝統的ゴシックにおける田園や山岳の舞台設定とは異なり、アーバン・ゴシックの装いを纏わせている。やや紋切型の表現となるが、初期ディケンズの「ミセス・フライ・ゴシック」が「ニューゲイト・ノヴェル」のカテゴリーの中に位置づけられるのに対し、[6] 後期ディケンズのブルジョワジー的「アーバン・ゴシック」は広義の「センセイション・ノヴェル」との関連の中で捉え返すことができる。リチャード・D・オールティック（Richard D. Altick）は、「（略）センセイション・ノヴェルは、舞台設定が現在に置かれていることに加えて、謎の呈示によって筋は錯綜し、さらに姦通、重婚、遺産の横領、謎の失踪、出生の秘密、そしてとりわけ（略）殺人がからむ「強烈に」ドラマチックな状況が筋に散りばめられていなければならない」（76）と述べているが、現実を舞台にしている点を除けば、端的にゴシック・ロマンスの構成要素が準えられていると言える。つまり、「現実」がキーワードなのである。続けて、オールティックは次のように述べている。

> In the sensation novel…murder was domesticated. In the older Gothic fiction murder had been a “romantic” event, as romantic — that is, as far removed from the experience of the average reader — as the setting in a landscape suggestive of Salvator Rosa. Now the “romantic” event was transferred to a “familiar” setting, and middle-class readers…had the best of both worlds.（76-77）

センセイション・ノヴェルにおいては、（略）殺人は親しみやすいものとなっていた。かつて

> のゴシック小説では、殺人は「ロマンティック」な出来事だった。その舞台となるサルヴァトール・ローザの絵を想わせる風景と同様、殺人も非現実的（ロマンティック）であり、一般読者の経験とはかけ離れたものだった。今やその「非現実的（ロマンティック）な」出来事は「慣れ親しんだ」舞台設定に移され、中産階級の読者は、（略）二つの世界の美味しいところを味わうことができるようになったのである。

オールティックは、さらに「あらゆる新たな面白いヴィクトリア朝の殺人事件は、センセイション・ノヴェルの筋立てを正当化し、かつその流行を長引かせるのに一役買った」（79）と言明している。つまり、センセイション・ノヴェルの興隆の背景には、現実の殺人事件を報道するジャーナリズムとその報道を享受する大衆の熱狂があり、そのことがセンセイション・ノヴェルのリアリズムを保証してくれているということである。極言すれば、現実が虚構を模倣したのである。[7]

しかしながら、現実性という要因だけがこの新しいゴシックを特徴付けている訳ではない。一見伝統的ゴシックと重なり合うように見える特性の中にも明らかな差異を見て取ることができる。では、ここで改めて伝統的ゴシック・ロマンスの定式を確認しておこう。神尾美津雄は次のような定義を与えている。

> ゴシック小説は常套的な要素からなりたっている。（略）小説の舞台として登場するゴシック建築の城、廃墟、寺院などは不在なるものが具体的相貌をもって顕在するのを許すいわば境界域の場である。この境界域上で機能するのが崇高や無気味である。登場人物としてはいとけなき感情過多の乙女、そして悪魔的悪漢、農夫的プリンスであり、すべて血族関係が支配する一種の貴種流離譚である。一般的に物語りは謎を発端として、流浪、大団円というプロットをたどるが、謎の解決は最後まで遅延される。（『他者の登場』49）

一見、これらの常套的な要素はほとんど『リトル・ドリット』に当て嵌めることができそうに思える。ゴシック建築については前述の通りであり、謎の解決の遅延についても言うまでもない（館の倒壊というカタストロフィは、謎の解決、秘密の暴露の直後に起こる）。となれば、問題は登場人物の類型である。まず、悪魔的悪漢については名うての悪党リゴーがその役割の十全たる充足を保証していると言えるだろう。感情過多の乙女については、やはりリトル・ドリットがその位置を占めるかに見える。その意味で、リトル・ドリットの初登場は極めて示唆的である。アーサーがクレナム家に帰還した際、暗い屋敷のさらに暗い片隅の中に佇むリトル・ドリットの姿が彼によって初めて認められているが（40）、その様相は、まるで彼女がこの館に監禁されているかのようである。勿論、アン・ラドクリフの『ユードルフォの謎』のエミリーや『イタリア人』（*The Italian*, 1797）のエレーナ等、暗黒の館（古城、修道院等）の監禁はゴシック・ヒロインの常套的な不可避の試練である。また、可憐な風情と共に、リトル・ドリットという呼び名が『骨董

屋』（*The Old Curiosity Shop,* 1840-41）のリトル・ネルを思い起こさせることも、ゴシック・ヒロインのイメージ付与の大きな理由の一つかもしれない（リトル・ネルに付き纏う記号、例えば「骨董屋」というグロテスクな空間、[8] 悪魔的悪漢クウィルプ、或いは「センチメンタリズム」等を想到すれば、[9] リトル・ネルにゴシック・ヒロインの相貌を認めることは極めて容易である）。そして、何より血縁を巡る秘密との関連である。アーサーは、当初クレナム家の暗い秘密とリトル・ドリットとの関係を執拗に詮索するが、読者は、その行為に伝統的ゴシック定式の血縁に纏わる秘密が隠されていることを読み取ろうとするのではないか。言い換えれば、一人の平凡なお針子を巡る一種の貴種流離譚がこの物語の主軸を形成していくだろうと容易に想像され得るのである。

ところが、以上の適合にもかかわらず、リトル・ドリットをゴシック・ヒロインと見做すことは難しい。というのも、リトル・ドリットの運命にゴシック・ヒロインには欠かせない悪魔的悪党との濃密な所縁といったものを見出すことができないからである。悪魔的悪党のサディズムに責め苛まれるヒロインという淫靡なる関係を巡る筋立ては伝統的ゴシック構造の核となる部分である。古典的な援用となるが、マリオ・プラーツ（Mario Praz）に倣って言えば、「宿命の男」と「責め苛まれる女」の組み合わせが織り成す淫猥なる筋立てといったところだろうか。プラーツは次のように述べている。「彼ら［宿命の男］は自らを破滅させ、そして、彼らの領域内に入り込んだ不幸な女たちを破滅させる。彼らとその女たちとの関係は、男性夢魔とその犠牲となる女との関係に等しいのである」（77）（注８参照）。この不幸な女が「責め苛まれる女」に相当するが、バイロンやマルキ・ド・サドの著作に顕著に見られる男女関係であり、所謂ゴシック・ロマンスにおいて類型化された組み合わせである。ディケンズにおいても、前掲のネルとクウィルプ、そして『オリヴァー・トゥイスト』のナンシーとサイクス等、この雛形の亜種を認めることができる。しかしながら、リトル・ドリットとリゴー、或いはその他の人物との間にそのような関係を見出すことはできず、当然リトル・ドリットは「責め苛まれる」ことはない。結局、監禁の事実もなく（監獄の生まれではあるが）、クレナム家との繋がりに関しても、血縁の繋がりではなく、所謂キャッシュ・ネクサスという関係性を見出すことができるにすぎないのである（その意味では、ゴシック・コンヴェンションの一つ、秘密の文書という道具立てには関与している）。

とは言え、この加虐と被虐の綾が『リトル・ドリット』において全く織り合わされていない訳ではない。すなわち、ミセス・クレナムとアーサーとの間にこの関係を認めることができるのである。つまり、通例の「宿命の男」と「責め苛まれる女」の関係が反転した形である。峻厳なカルヴィニストたるミセス・クレナムは、例えば、義理の伯父によって「決意の固い、厳格な女性、弱虫を粉微塵にしてしまうほどの意志力を持った女性、同情も愛も持ち合わせぬ、容赦のない復讐心の強い、石のように冷たくて火のように燃えさかる女性」（772）と評される等、「見るものすべてを石に変えるメデゥーサ以上に手強い」（680）烈女である。そのため、アーサーが「怖い顔、容赦のない規律、現世には苦行、来世には恐怖、（略）これがわたしの少年時代でした」（21）

と述懐しているように、彼は幼い頃より苛烈な宗教教育を施されていたのである。その結果、中年となっても、「意志、目標、希望」を喪失し（20）、また「誰でもない（ノーボディ）」という第二の自己を発現させる等、分裂症的症状を示していることも彼の深刻な精神的外傷の一端を示していると言えるだろう。このような反転したサディズムの有様は、再びプラーツに倣って言えば、「宿命の女」（ファム・ファタール）とその被害者（男）という特に19世紀末に弥漫するサディズム／マゾヒズムの新たな関係を示唆しているように思われる。プラーツは確言する。「（略）相手を惹き付け、焼き尽くす炎の役割を果たすのは、一九世紀前半は宿命の男（バイロン的主人公）であり、後半は宿命の女なのである。生贄にされる蛾は、前半は女、後半は男である」（216）。勿論、この淫靡なる絆を十全にクレナム母子に当て嵌めることはできないが、『大いなる遺産』のエステラとピップにおいて結実するこの新たな男女関係の表象に至るまでの一つのフェイズと捉えることができるのではないか。

では、この物語のライトモティーフである「光と影」の観点から考えてみたい。まず「光と影」が「秩序と混沌」という二項対立を呑み込んでいることは明らかであり、この視点からゴシック的空間の様態を論じてみよう。概して、ゴシック・ロマンスはロマン主義との関連で論じられることが多いが、ロマン主義と言えば（類型に堕することを恐れずに言うならば）、古典主義の合理性、統制、秩序の志向に抗い、その帰趨として感性、自由、混沌が揚言されることが通例である。ゴシック・ロマンスも、規則性よりも不規則性（サブライム、ピクチャレスクの枢要な徴表である）、秩序ではなく混沌によって特徴付けられると総じて考えられている。ところが、神尾は、ゴシック・ロマンスに不可欠なピクチャレスクな風景描写について、「表面上自由で奔放な衝動を現実化しているようにみえる絵画的な風景は、そのじつ不規則性を合理主義に包摂した風景なのである」（『他者の登場』26）と述べると共に、「ゴシック小説はプログラムされていた運命を反復しながら秩序を生成しているのである」（『他者の登場』68-9）とゴシック・ロマンスの本質を看破している。確かに、特にアン・ラドクリフにおいて特徴的であるが、カタストロフィにおける勧善懲悪の図式は、秩序という準拠枠が予め設定されていることを感取させるものであろう。また、ゴシック・ロマンスの後継である探偵小説の拵えがすなわち秩序化される過程であるとするならば、そのことはゴシック・ロマンスが孕む潜在的な秩序への依拠を逆に照射していると言えるのではないか。[10]

では、『リトル・ドリット』における「クレナム家の崩壊」譚について秩序化の図式の面から考えてみよう。確かに、本譚においても、詩的正義という規範が襲われているように見える。究竟、リゴーとミセス・クレナムはクレナム家と運命を共にし、アーサーとリトル・ドリットは結ばれることになるからである。しかしながら、このような大団円を迎えても尚、この二人に幸福な結婚生活が確と約束されているという印象を持つことは難しいのではないか。この二人の関係を通常の夫と妻というより、むしろ疾病を抱える患者と手当を施す看護婦として捉えた方が正鵠を射ているように思われる。まず、リトル・ドリットが何度も「看護婦」に譬えられていること

に留意したい（443, 453, 697, 813）。そして、先述のように、アーサーが抱える子供時代に起因する精神的な傷を癒すことは容易なこととは思えない（物語終盤で罹患する熱病による身体的影響の蓋然性は別にしても）。この物語の最後に、「二人が日向と日蔭を歩んでいく」と記されているが、この比喩には単に人生の禍福が表わされているだけでなく、アーサーの不安定な精神的状況が含意されているかのように思えてくる。ゴシック・ヒロインは、概して、光から影の世界を経て、再び光の中に帰還する行程を辿ると考えられるが、アーサーの場合、一貫して影の世界に位置付けられている。アーサーは三度秩序空間から排斥されている。最初は、母からの迫害によって通常ならば与えられるはずの安寧の家庭の場が奪われ、次に実際に故国を追われ、異国へと疎斥され、最後には、それらの影響により、第二の自己を創造することによって自らの心の影の領域に逃げ込む事態に至っている。アーサーは徹底して影の住人なのであり、言い換えれば、混沌の世界を彷徨う異人なのである。

ここまで言わば後期ディケンジアン・ゴシック、換言すれば、ブルジョワジー社会の隠された暗黒の裏面、或は個人の心の闇が映し出す混沌の様相を論じてきたが、前期ディケンジアン・ゴシックたる「ミセス・フライ・ゴシック」、すなわちプロレタリアートの転覆的エネルギーに満ちた混沌の地下世界の様相と比較すれば、確かに少なからぬ差異を認めることができる。ラディカリズムの減退がまず感取されるかもしれない。おそらく、この変異の背景には、社会小説から心理小説への小説原理の移調を認めることができるであろう。とは言え、ディケンズが影の世界、つまり反世界を描き出そうとする意思は一貫しており、変奏を含みつつも、おそらくゴシックという装置はその表象のための格好の媒体なのである。しかし、興味深いことに、伝統的ゴシックに常に付帯する「ピクチャレスク」については、変奏もなく一貫して反駁の姿勢が貫かれていると言える。では次に『リトル・ドリット』に見られるアンチ・ピクチャレスクの視点を見てみよう。

Ⅲ

アーバン・ゴシックの装いに田園、山岳、古城といったピクチャレスク風景美が整合しないことは言うまでもない。ところが、『リトル・ドリット』には、市邑の暗き影の中に沈潜するクレナム家の場とは別に、ピクチャレスク風景美への感応が織り込まれている。つまり、ドリット一家等大陸旅行団の一行が立ち寄る大聖ベルナール峠とその峠に屹立する陰鬱なる修道院の場面である。正にアルパイン・サブライムの対象であり、アペニンの懐に抱かれたユードルフォ城宛らの舞台設定である。しかしながら、勿論ディケンズの辛辣な眼差しはピクチャレスクの結構を解体していくことになる。その絡繰りを見ていく上で、悪党リゴーの役割を考えてみよう。

実は、リゴーは誰よりもピクチャレスク風景美に関連のある人物である。実際、リゴー自らこの関連に言及している。「わたしはさまざまな形のピクチャレスクを愛し、研究しています。私自

身がピクチャレスクな美と呼ばれたこともあります」（358）。この言、前者はともかく、後者は単なる戯言に聞こえるかもしれない。しかし、実際この如何にも悪漢然としたリゴーが「ピクチャレスクな美」を構成する一つのピースとなり得るのである。この物語中、彼が所謂「ピクチャレスクな美」を体現している場面は少なくとも二回確認できる。まず、リゴーが大聖ベルナール峠に切っ立つ修道院の前の崖に佇立する場面である。

> Mr. Gowan stood aloof with his cigar and pencil, but Mr. Blandois [Rigaud] was on the spot to pay his respects to the ladies. When he gallantly pulled off his slouched hat to Little Dorrit, she thought he had even a more sinister look, standing swart and cloaked in the snow, than he had in the fire-light over-night.… [A]s they wound down the rugged way while the convent was yet in sight, she more than once looked round, and descried Mr. Blandois, backed by the convent smoke which rose straight and high from the chimneys in a golden film, always standing on one jutting-point looking down after them.（456-57）

> ガウワン氏は離れたところに立って、葉巻をふかしながらスケッチしていたが、ブランドワ氏［リゴー］は玄関前にいて、婦人一同にご挨拶をした。彼が礼儀正しくひしゃげた帽子を取ってリトル・ドリットにお辞儀すると、彼女は作夜炉の火に照らされていた姿よりも、今の白雪に立っている真っ黒なマント姿の方が、なおさら気味悪い様子だと思った。（略）一同が岩だらけの悪路を下っていく時に、まだ修道院が見える間彼女は一度ならずも振り返ってみると、修道院の煙突から真っ直ぐに高く立ち上る金色の透明な煙を背にして、ブランドワ氏が崖っぷちに立ったままじっと一同を見下ろしていた。

大聖ベルナール峠を下りながら、振り返ったリトル・ドリットの目に映る、崖の突端に立ち、彼女たちを見下ろすリゴーの姿は極めて象徴的である。正に一幅のタブローとして、リゴーは、修道院を背後に、峠の崖の上に立ち、下界を睥睨する。このタブローは、リゴーを「ピクチャレスクな美」を構成する枢要なコンポーネントとして、正に規範的なピクチャレスク絵画の構図を具現化しているのである。その構図とは、サルヴァトール・ローザ（Salvator Rosa）の定型モティーフの一つ、山賊が配置されたピクチャレスク風景という定式的布置である。サルヴァトール・ローザと言えば、ホレス・ウォルポールが眼前の峻嶮なるアルプスの山並みに昂り、「崖、山嶽、急流、狼、轟き、サルヴァトール・ローザ！」と叫んだという逸話が夙に有名だが、[11] 彼の風景絵画が18世紀後半のピクチャレスク趣味の成型に一役買ったことは言うまでもない。となれば、ゴシック・ロマンスへの適応は贅言を要さず、サルヴァトール・ローザと思しき風景が須くゴシックテキストに織り込まれている。特にアン・ラドクリフは意識的にサルヴァトール・ローザの風景を作品中に映し出したゴシック作家である。『ユードルフォの謎』から一例を挙げてみよう。

The scene of barrenness was here and there interrupted by the spreading branches of the larch and cedar, which threw their gloom over the cliff, or athwart the torrent that rolled in the vale.… This was such a scene as *Salvator* would have chosen, had he then existed, for his canvas; St. Aubert, impressed by the romantic character of the place, almost expected to see banditti start from behind some projecting rock, and he kept his hand upon the arms with which he always travelled.（30）

荒涼とした風景はあちらこちら唐松やシーダーの伸びた枝に遮られていた。その枝枝は崖の上に、或は谷に逆巻く急流を横切るように暗い影を投げかけていた。（略）もしあのサルヴァトールがここに居合わせたなら、正にこの風景を絵柄に選んだことだろう。サン＝トベールはこの場所のロマンティックな様子に感銘を受け、そこの突き出た岩陰から山賊が跳び出して来るのではないかと待ち望んでいた。サン＝トベールは旅すがら常に携えていた武器に手を掛けていた。



図３　『岩浜の山賊』サルヴァトール・ローザ（1655-60）

ヒロイン、エミリーと父サン＝トベールがピレネーの山麓を遊行しながら、その風景美を存分に享受している場面である。ここでは、正しくサルヴァトール・ローザが直接言及され、荒涼とした風景に山賊という構図が如何にもサルヴァトール・ローザの趣であることが直截に示されている。同場面を引用し、神尾が「絵画的な風景と山賊はロマンスに必須の要件であり、当時はまさに絵になる風景であった」（『他者の登場』28）と述べているように、山賊はピクチャレスク絵画における定式的なコンポーネントであり、その意味では、リゴーが「ピクチャレスクな美」を体現することも容易に首肯されうると言えよう。つまり、このタブローは、山賊リゴーという趣向を備えた峨々たるアルプスの山並みを映し出すピクチャレスク風景なのである。

振り返ったリトル・ドリットの目に映ったこのタブローは、もう一度再現されることになる。彼女は、ヘンリー・ガウワンのアトリエでモデルを務める、正に「大聖ベルナール峠に立つ」リゴーそのままの姿を目にすることになるからである。

> The first object that confronted Little Dorrit, entering first, was Brandois of Paris in a great cloak and a furtive slouched hat, standing on a throne platform in a corner, as he had stood on the Great Saint Bernard, when the warning arms seemed to be all pointing up at him.（492）
>
> 真っ先に入ったリトル・ドリットの目に最初にふれたのは、パリのブランドワ［リゴー］の姿だった。大きなマントを着、ひしゃげた帽子をかぶって隅の台の上に立っていたが、ちょうど道標の腕から警戒の仕ぐさで指さされながら、大聖ベルナール峠の上に立っていた時と同じ姿だった。

ナンシー・K・ヒル（Nancy K. Hill）も、リゴーにサルヴァトール・ローザの絵に登場する無法者のイメージを重ね合わせているが（35）、ヘンリー・ガウワンのこの絵も悪漢、盗賊をモティーフとしたローザ風の所謂ピクチャレスク絵画であることは疑いないところであろう。[12] 因みに、逆説的にではあるが、ガウワンはリゴーの贖い難い「ピクチャレスクな安逸」（470）という資質を指摘している。



図４　「本能は躾に勝ること」

しかし、言うまでもなくリゴーは単なるピクチャレスクの構成要素ではない。ここにディケンズの戦略がある。二つのリゴーのタブローには、明らかに安逸なピクチャレスク趣味の絡繰りを解体しようとする結構が組み込まれている。本来、ピクチャレスクとは、文字通り風景を「絵のように」見るという特異な美学、鑑賞術であり、ピーター・コンラッド（Peter Conrad）によれば、ピクチャレスクは「対立や葛藤を一幅の絵に変えて、和らげてしまう解決方法」（11）なのである。つまり、ピクチャレスクは、過酷な現実を回避する方策であり、換言すれば、混沌とした内実を薄っぺらな秩序の膜で覆って隠してしまうことである。そのとき、ピクチャレスクの眼差しは、対概念であるグロテスクによって解体され得るのである（Hill 10, Hollington 140）。絵の中に封じ込められたリゴーを観るということは、その姿が如何に盗賊か殺人者を思わせるものであろうと、その禍々しさや危険性を現実に感じ取ることなく、言わば遠い距離を隔てて安全に眺めることに他ならない。しかし、絵の外の現実のリゴーの存在がひと度感取されるや、一挙にその距離は相殺され、悍ましさ、危うさと対峙せざるを得ない。グロテスクなるものの顕現である。実

際、図４に見られるように、ガウワンの飼い犬がリゴーに襲い掛かるという騒動が繰り広げられている。この挿絵のキャプション、「本能は躾に勝ること」が示すように、犬は本能的に絵の中のリゴーに危険なものを嗅ぎ取り、正しく絵の外に追い出したという訳である。ピクチャレスクは見事にグロテスクなるものへと反転し、そして、この後に起こるこの犬の毒殺という禍々しい結果がそのことを見事に裏書きしていると言えるだろう。

最初のタブロー、大聖ベルナール峠に屹立する修道院を背景にしたリゴーの絵姿についても同様である。ピクチャレスクな情緒を排除してしまえば、このリゴーの姿は世界における彼の位置、存在性を如実に語るものである。彼の立つ峠、すぐ背後の修道院、いずれも境界を表す（現実に大聖ベルナール峠はスイスとイタリアの国境である）、或は標すものであり、正しく彼の存在領域だと言える。[13] しかし、より留意すべきは、荒ぶる自然と高度な文明の狭間に彼は立っているという点である。彼の背後には、峨々たるアルプスの山々が聳え立ち、[14] 眼下には西洋文明の真髄とも言えるイタリアが広がっている。正にリゴーは、異人として、或は秩序の擾乱者として、カオスからコスモスへ踏み入ろうとしているかのようである。しかし、ピクチャレスクな眼差しは彼のこのような本質を覆い隠し、秩序化された世界の中に彼を当て嵌め、表層だけの在り様を掲揚するのみであり、その表層の薄い膜が一度剥ぎ取られれば、グロテスクな本性が悍ましく顔を覗かせるという訳である。その意味で、リゴーが「ピクチャレスクな美」、或は「ピクチャレスクな安逸」を体現するとは、正しく強烈な逆説であり、言わば「ピクチャレスクな美」のパロディ的再現に他ならない。ピクチャレスクという表面の心地良さは、常にその裏に張り付いているグロテスクなるものに脅かされている。物語当初より、すでにリゴーがそのグロテスク性を明らかにしていることを思い起こせば、リゴーのタブローは、ピクチャレスクとグロテスクの表裏一体の関係を、言わば逆組成の形で例証していると言えるだろう。

Ⅳ

ディケンズは、終生影の世界（ロムバッハ流に言えば反世界）に魅了され続けた作家であった。初期の比較的喜劇性の強い作品においても結局影の領域に焦点が当てられ、後期の重厚な作品群については弥増して濃い影に覆われた物語世界が提示されている。そのような物語を推進していく上で、ゴシックは格好の装置であったと考えられる。様々な変奏を伴いつつ、この装置は使い続けられたが、『リトル・ドリット』は、前述のように、とりわけ新しいゴシックの有り様を映し出していると言える。

実は、この新たなゴシックの有り様は、クレナム親子の顛末とアン・ラドクリフの『イタリア人』を比較したとき、一層興味深い様相を認めることができる。というのも、『イタリア人』に登場するヒロインのエレーナと悪漢スケドーニの関係は、反転した形で、アーサーとミセス・クレナムの関係に重ね合せることができるからである。スケドーニとエレーナは典型的な「宿命の男」

と「責め苛まれる女」の関係であり、さらに最後に二人が義理の父（かつ叔父）と娘であることが判明する仕掛けとなっている。典型的な伝統的ゴシックの血縁関係を巡る秘密というモティーフである。クレナム母子の場合、性別の逆転した苛む側と苛まれる側という関係に加えて、彼らが実の母子ではないという最後の秘密の暴露も、エレーナとスケドーニの秘密の逆転した内容となっている。こちらは血縁関係の否定である。貴族主義への反撥が含意されているのであろう。畢竟、『リトル・ドリット』におけるクレナム母子の関係は、スケドーニとエレーナの関係の言わばパロディ的な再現と捉えることができるのである。

注

[1] 『リトル・ドリット』における「光と影」のモティーフについては、J・ヒリス・ミラー（229）やエレイン・ショウォールター（20）もその重要性を指摘している。

[2] ディケンズの他の作品と同様に、『リトル・ドリット』におけるこのような影の世界も、ハインリッヒ・ロムバッハ言うところの「ヘルメス的世界」、すなわち「反世界」と見做すことができる（35-82）。道と境界の神、商業と市場の神、さらには略奪と詐欺の神ヘルメスによって支配される領域であり、放浪者、商人、犯罪者など、共同体から疎外され、漂白の生活を余儀なくされている所謂「異人」が集う空間だと言えるだろう。異人（“the stranger”）については、ゲオルク・ジンメルの定義、すなわち「潜在的放浪者」（共同体から疎外されつつも、共同体から完全に切り離されているのではなく、共同体と何らかの関係性を保持している存在）（143-44）に加え、赤坂憲雄の定義も付しておこう。「〈異人〉とはいずれ、共同体とその外部の〈交通〉をめぐる物語である。内部／外部・秩序／混沌・清浄／不浄・自己／他者 …… といった、無限に反復・再生される二元論という名の〈強迫的なるもの〉のうえに、たえまなく〈異人〉は分泌される、といいかえてもよい」（327）。確かに、リゴー、アーサー、ドリット一家、ミス・ウェイド等、そのような異人らしき人々を多く認めることができる。そして、媒介の神でもあるヘルメスに倣うかのように、彼らも境界を越え、二種の異なる空間を媒介する素振りを見せる。例えば、外界と監獄、英国と外国、現実と夢、外見と実態、そして意識と無意識等、様々な光と影を架橋しようとする試みが見られる。

[3] 『リトル・ドリット』からの引用の訳出は小池滋訳を参考にした。

[4] 「現実生活のロマンス」とは、作中人物の「陰気な」ジェミーが自らの挿話を形容した表現だが、非日常の場でなくとも、日常の中にロマンスは起き得ることを表した言葉である。言わば、18世紀のゴシック・ロマンスという古い革袋にディケンズ醸造の19世紀製新酒を注ぎ入れたものと言えるだろう。言い換えれば、「ミセス・フライ・ゴシック」と呼ぶことができる。これはマイケル・ホリントン（Michael Hollington）の言葉だが（“Boz’s Gothic Gargoyles” 162）、この表現の由来は、『ボズのスケッチ』（*Sketches by Boz*, 1833-36）所収の「刑事裁判所」（“Criminal Courts”）の一節にある。「我々はミセス・フライに大いなる尊敬の念を抱いているが、彼女はミセス・ラドクリフよりももっと多くのロマンスを書くべきだったと思う」（197）。この一節が意味しているのは、監獄改革者として有名なエリザベス・フライは、多くの監獄の惨状を見聞しているので、ゴシック・ロマンスの作家アン・ラドクリフ並みの多くの恐怖の物語を書くことができたはずだ、ということである。かくして、「ミセス・フライ・ゴシック」（ヴィクトリアン・ゴシック・ロマンス）と「ミセス・ラドクリフ・ゴシック」（18世紀ゴシック・ロマンス）の対比を措定することができる。なお、『ピクウィック』のおける新しいゴシックの様相については、詳しくは拙論“The Stranger on the Threshold: Perambulating the Underworld of *The Pickwick*

Papers”を参照。

[5] 例えば、ポーの詩、「夢の国」（*Dream-Land*）の中の「空を越えて、時を越えて」（“Out of Space —out of Time”）という一節は（90）、ポーの典型的な世界像を端的に言い表していると言えるだろう（勿論、ポーのジャーナリズムとの拘りを無視することはできないが）。

[6] デイヴィッド・パンターは、「ニューゲイト・ノヴェル」は、「ゴシック・ロマンス」の子孫であると確言している（215）。

[7] センセイション・ノヴェルの流行については、通例ウィルキー・コリンズ（Wilkie Collins）の『白衣の女』（*The Woman in White*, 1860）やメアリー・エリザベス・ブラッドン（Mary Elizabeth Braddon）の『レディ・オードリーの秘密』（*Lady Audley's Secret*, 1862）がその嚆矢と見なされている。つまり、ディケンズのセンセイション・ノヴェルとの拘りは、直接的なものではなく、むしろ『荒涼館』（*Bleak House*, 1852-53）、『リトル・ドリット』（1855-57）そして『大いなる遺産』（*Great Expectations*, 1860-61）等を通じて、センセイション・ノヴェルというサブジャンルの誕生のための播種を行ったというところであろうか。その意味では、ゴシック・ロマンスのこの新しい後継へのディケンズの貢献は少なからぬものと思われる。



図５　「優しい眠りに就く少女」



図６　『夢魔』H・フューズリ（1781）

[8] グロテスクなるものと美しい少女の結びつきは、『骨董屋』の廉価版（1848）の序文の中でディケンズ自身によって言及されているが、その中の「ネルのベッドを取り巻く薄気味悪い物」（xii）という表現は「優しい眠りに就く少女」という挿絵において表現されている（図５）。しかし、そのキャプションは字句通りに受け取ることは難しい。むしろ苦悶の表情を浮かべているように見える。その意味では、ヘンリー・フューズリの『夢魔』（1781）（図６）との近似性を感取できる。そうなれば、明らかにそのヒロイン像はマリオ・プラーツ言うところの「責め苛まれる女」であり、ゴシック・ヒロインの確然たる祖型である。因みに、「ネルのベッドを取り巻く薄気味悪い物」の筆頭とも言えるクウィルプには、複数回「夢魔」の形容が与えられている（82, 288, 462）。

[9] 神尾美津雄は、「感傷主義はゴシック小説のマトリックスをなす」と述べ、一八世紀後半に弥漫した所謂「感傷主義」とゴシック小説の密接な関係を論じている（「センティメンタルとロマンティクのあいだで」39）。ヴィクトリアの治世においても、この関係は継承されたように思われる。言うまでもなく、その代表例の一つがネルの物語であり、ヴィクトリアン・センチメンタリズムを代表するテキストである。ただ、18世紀のセンチメントが作中の人物において体現されているのに対し、ヴィクトリア朝では、登場人物ではなく、読者のセンチメントを刺激する仕掛けとなっている。

[10] 例えば、シャーロック・ホームズ譚の一つ、「まだらの紐」（“The Adventure of the Speckled Band”, 1891）の内容は、正に伝統的ゴシックの定式を踏まえている。粗暴な義理の父親にヒロインが虐待され、遺産のために殺されかけるという筋立ては、伝統的ゴシックの様式が探偵小説によって引き継がれていることを雄弁に物語って

いると言える。また、「アイデンティティーの事件」（“A Case of Identity”, 1891）も、やはり遺産目当てに義理の父親が偽装して娘と婚約をするという類似した物語構造を持つが、タイトルの「アイデンティティー」という語が伝統的ゴシックにおける重要な鍵語であることを思い起こせば、やはり両者の密接な繋がりを意識せざるを得ない。そして、言うまでもなく、両者を差異化するものが、シャーロック・ホームズという探偵の存在であり、それはすなわち大いなる秩序を表象する可視化された記号であり、かつ探偵小説と言う新たな形式の重要な枠組みでもある。

[11] クリストファー・ハッシー（Christopher Hussey）からの引用（95）。

[12] ヒルは、リゴーの顔の特徴、服装について、サルヴァトール・ローザの絵画に登場する無法者との類似を指摘しているが（35）、その無法者とは、先に掲示した風景画に登場する山賊たちのことではなく、サルヴァトール・ローザの自画像を念頭に置いているのかもしれない。自画像もおそらく故意に無法者のイメージの中で描かれたものであろう。18世紀には、サルヴァトール・ローザ自身が山賊だったと信じられていたということだが、或は、この二種（図７、図８）の自画像故にそう思われていたのかもしれない。ガウワンの絵も人物の大きさから見て（図４参照）、これらの自画像に類するもののように見える。ディケンズもこれらの自画像を念頭に置いていたのかもしれない。



図７　『哲学』（1645頃）



図８　『自画像』（1647頃）

[13] 異人とは元来常に境界領域に位置付けられていると言える。赤坂憲雄は次のように述べている。「〈異人〉とは、共同体が外部に向けて開いた窓であり、扉である。世界の裂け目におかれた門、である。内と外・此岸（こちら）と彼岸（あちら）にわたされた橋、といってもよい。媒介としての装置としての窓、扉、門、橋。そして、境界をつかさどる〈聖〉なる司祭＝媒介者としての〈異人〉。知られざる外部を背に負う存在（もの）としての〈異人〉。内と外が交わるあわいに、〈異人〉たちの風景は茫々とひろがり、かぎりない物語群を分泌しつづける」（15）。また、ヴィクター・ターナーは、文化、社会の通過儀礼に見られる曖昧な境界にある状態を、敷居を意味する「リミナリティ」（”liminality”）と呼び、その制度化されたものの一つとして修道院を挙げている（107-8）。

[14] ジョージ・レヴァインは、ヴィクトリア朝の人々が「ピクチャレスク」以上に、総じて「サブライム」（the

sublime）に対して否定的であると指摘している（139）。ディケンズも例外ではなく、このアルパイン・サブライムに対しても高揚感は全く感じられない。レヴァインも、この場面に、悪夢の雰囲気、非現実感を指摘している（150）。

引用文献

Altick, Richard D. *Victorian Studies in Scarlet: Murders and Manners in the Age of Victoria*. New York: W. W. Norton. 1970.（R・D・オールティック『ヴィクトリア朝緋色の研究』村田靖子訳、国書刊行会、1988）

Conrad, Peter. *The Victorian Treasure-House*. London: Collins, 1973.

Dickens, Charles. *Little Dorrit*. Oxford: Oxford UP, 1953.

———. *Old Curiosity Shop*. London: Penguin, 2000.

———. *Sketches by Boz*. Oxford: Oxford UP, 1957.

Edgecombe, Rodney Stenning. "*The Fall of the House of Usher* and *Little Dorrit*". *The Victorian Newsletter* 101 (2002): 32-34.

Hill, Nancy K. *A Reformer's Art: Dickens' Picturesque and Grotesque Imagery*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1981.

Hollington, Michael. "Boz's Gothic Gargoyles." *Dickens Quarterly* 16 (1999): 160-77.

———. *Dickens and the Grotesque*. London: Croom Helm., 1984.

Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: Frank Cass & Co. Ltd, 1927.

Jarrett, David. "The Fall of the House of Clennam: Gothic Conventions in *Little Dorrit*". *The Dickensian* 73 (1977): 155-61.

Levine, George. "High and Low: Ruskin and the Novelists". *Nature and the Victorian Imagination*. Ed. U. C. Knoepflmacher and G. B. Tennyson. Berkeley : University of California Press, 1977.

Kihara, Yasuki. "The Stranger on the Threshold: Perambulating the Underworld of *The Pickwick Papers*". *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*. Ed. Eiichi Hara et al. Osaka: Osaka Kyoiku Tosho, 2013. 1-14.

Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: the World of His Novel*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Poetry of Edgar Allan Poe*. New York: Signet Classics, 1996.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1970.（マリオ・プラーツ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫他訳、国書刊行会、1986）

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Rosenberg, Brian. *Little Dorrit's Shadows: Character and Contradiction in Dickens*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1996.

Showalter, Elaine. "Guilt, Authority, and the Shadows of *Little Dorrit*". *NCF* 34 (1979): 20-40.

Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1969.

赤坂憲雄『異人論序説』筑摩書房、1992

神尾美津雄『他者の登場：イギリス・ゴシック小説の周辺』近代文藝社、1994

———「センティメンタルとロマンティクのあいだで―薄明下の自己意識―」『Sentimental, Gothic, Romantic ― 十八世紀後半の英文学とエピステーメー―』英宝社、1997

ディケンズ、チャールズ『リトル・ドリット』全４巻 小池滋訳　ちくま文庫、1991
ロムバッハ、ハインリッヒ『世界と反世界: ヘルメス智の哲学』大橋良介・谷村義一訳　リブロポート、1987