

「パンチ & ジュディ」とディケンズ

—— 幻想文学としての『骨董屋』——

楚 輪 松 人

はじめに

先頃上梓された『英国文化の世紀4 民衆の文化誌』（1996）の巻頭に、編者の「はしがき」として次のような言葉が記されている。

イギリスにおける民衆の娯楽を語るときに、パンチ&ジュディの役割を忘れてはならない。一七世紀以来民衆に親しまれ、ピープスやアディソン、ディケンズらの関心を引きつけたこの独特の街頭芸能を、文化史的に見直すことは、これまた意義深いことである。（松村 iii）

確かに、イギリス庶民の文化を知る上で、大衆文化の一翼を担う「パンチ&ジュディ」の役割は無視できない。この人形芝居は、ゴシック小説やメロドラマなどの大衆演劇と並んで、ヴィクトリア朝人が引き継いだ大衆文化のひとつなのである。ヴィクトリア朝研究の碩学、高山宏氏は「パンチ&ジュディ」に言及して次のように言う。

絞首刑の刑吏をだまして、そちらを縛り首にしたりするパンチの悪知恵などを、彼らヴィクトリア朝人たちは幼い頃から、お祭り小屋だの海水浴場で見て育つ。夫婦がやたら棍棒でなぐりあい、人物たちがやたら縛り首になる人形劇をそっくり大人向きにする

と、それがメロドラマという大衆演劇であった。ろくすっぽな筋もないくせに暴力と殺人ばかりを売りものにする「まるでグランギニョールのような」こうした大衆芸能は、馬鹿にすることはできない……。 (高山, 「切り裂きテキスト」 59)

一昨年、イギリスの *The Times* 紙 (Nov. 26, 1994) には、50年の間、妻、絞首刑人、そしてクロコダイルを殴り続けた最古参の人形使いの引退記事が写真入りで報道されていた。また、現在、ロンドンのセント・ポール大聖堂の北、バービカンにある近代的な「ロンドン博物館」に行けば、その滑稽な見世物小屋と共に「パンチ&ジュディ」の人形を展示品として見ることができる。

しかし、「パンチ&ジュディ」の人形芝居がロンドン博物館に収められているからといって、この人形芝居が過去の遺物、十九世紀の大衆文化だということではない。例えば、この人形芝居をそのまま表題にした現代の推理小説家カーター・ディクスンの『パンチとジュディ』 (*The Punch and Judy Murders*, 1937) など、「パンチ&ジュディ」のドタバタ喜劇、そのフアース笑劇的な遺産が今なお旺盛に消化され、それに都市文化での認識行為の困難さを推理小説として喜ぶ「今」の要求というものが適当にミックスされて、面白い文学が依然として生み出されているのはその適例である。

また、ポスト構造主義が喧伝される今日、もはや「高級」芸術と「大衆」芸術との間に伝統的に設けられた境界や^{カテゴリー}範疇、その古典的な価値の二分法は用済みとなった。六十年代と七十年代の構造主義は、「高^{ハイ・ブラウ}級」文化と「低^{ロウ・ブラウ}俗」文化の両方に、同じコードや約束事が横断して存在することを明らかにしたからである。それゆえ、^{カルチュラル・ブルーリズム}文化多元主義の標榜が流行である現代において、まったく新たな研究分野として、高級的なものと大衆的なものとの境界線を脱構築しにかかる「文^{カルチュラル・スタディーズ}化研究」の誕生を見たのである。

それゆえ、前掲書の「目次」に「パンチ&ジュディの文化史」という項

目を見たとき、大いなる期待があった。だが、頁を繰るに連れて、期待は裏切られていった。執筆者は人形芝居パンチの文化史について考察しているはずなのに、「パンチ芝居の魅力とは、ひとことで言えば、人間の本質に潜むセックス&ヴァイオレンスをこのような木偶^{でく}が無骨に演じる滑稽な面白さである」(松村 98)と、にべもなくおざなりな説明で片づけてしまっているのである。その内容に落胆どころか怒りさえ覚えたのは筆者だけではないだろう。

1. 「パンチ&ジュディ」について

「パンチ&ジュディ」は、その起源を十六世紀のイタリアの即興喜劇、「コメディア・デラルテ」(It.=comedy of art)に持ち、主人公パンチは、十七世紀後半にイタリアから輸入されたその原型「プルチネッラ」(Polcinello)にならって確立され、ヴィクトリア朝時代には巡回興業師らによって村々や街頭で上演されたという¹⁾。手元の参考書によれば、パンチこと、この人形芝居に登場するグロテスクな主人公は、乱暴で、喧嘩っ早く、剽軽で威勢のいい悪漢で、せむし、かぎ鼻、しゃくれあご、そして派手な服装を特徴とする。妻ジュディと愛犬トビーを殺し、訪ねてくる医者¹⁾を殴打し、悪知恵を働かせて自分の死刑執行人をも絞首刑にする悪党である。この道化劇の陽気な騒ぎが、人形劇だけに、一層痛快さを感じさせ、常識とはあべこべの傍若無人ぶりが、いまなお民衆の喝采を呼ぶのである。前述のディクソンの推理小説の主人公、ヘンリー・メルヴェール卿はそれを裏付けて次のように言う。

きみらはこの事件を一種の人形芝居だと言った。そして、きみらには珍しいほど頭が働いたとみえて、いろいろな意味でそのとおりだ。そいつはまた、何もかもがあべこべになっているところまでパンチとジュディの人形芝居に似ている。(ディクソン 186)

「パンチ&ジュディ」の伝統がイギリスにあることはだれの眼にも明らかなことであって、そもそも「パンチ&ジュディ」とは何か、といったようなこちら側の議論については、イギリス人はそんな不粋なことは……、とでも言いたげに、ほとんど本気でやってこなかったらしい。例えば、オールティックの大部な研究書『ロンドンの見世物』（1978）には、このサブカルチャーに関する詳細な言及はない。しかし、こちら側の人間として素朴に感じることは、なぜパンチは妻ジュディの頭をボカボカ叩き、刑吏を殴りつけ、死神を殴り殺し、悪魔を出し抜くのか、ということである。

それに答えてくれるのが、この街頭芸能の歴史的意義を本格的に考察した Robert Leach の近年の研究（1985）である。リーチの教えるところを要約すれば次のようになるだろう。パンチは^{メイル・ショービニスト}極端な性差別者ではなく、あらゆる形態の^{ソーシャル・コントロール}社会統制からの脱出を試みる^{アモラル}非道徳な^{リベルテアリアン}自由意志論者なのである。彼が具現しているのは、自由のためにあらゆる制度的な統制に対抗して、悪知恵と棍棒を武器にその敵に打ち勝つ人物である。制度的な統制は、十七世紀では、結婚、法律、宗教を意味していた。それゆえ、パンチは、妻ジュディを叩き、死刑執行人を吊し、悪魔を滅ぼすのである。そして時代を経て後、法律が警察官となり、そして宗教はクロコダイルという形で超自然的なものに変容されるのである。1841年創刊の絵入り諷刺週刊誌『パンチ』の創刊者が、その表題として、体制に対する諷刺を表すパンチにちなんで命名したことは理由がないわけではなかったのである。

英国では十七世紀のユーモリスト、サミュエル・ピープス（1633-1703）の日記（May 9, 1662; Pepys 80）において最初に言及された^{ベリジェラント}好戦的な人形パンチは、それから二百年後、十九世紀のもう一人の偉大なユーモリスト、大衆作家ディケンズ（1812-70）の描く小説世界には必要不可欠な大衆文化のひとつとなるのである。

2. ディケンズと「パンチ&ジュディ」

実際、ディケンズの小説には「パンチ&ジュディ」は欠かせない。ディケンズと「パンチ&ジュディ」を論じる者は、『ドンビー父子』(1846-48)の第31章に添えられた「フィズ」('Phiz')の挿絵——結婚式を挙げて教会から帰ってきたドンビー夫妻の家庭内不和の^{タイポロジー}予表としてさりげなく描かれている「パンチ&ジュディ」——を指摘し、この図像が小説のテキスト同様のグロテスクな効果を挙げていることを言及してしかるべきである。

また、1994年、1960年初演のライオネル・バート(1930-)のミュージカル『オリバー』(*Oliver!*)がLondon Paladiumに帰ってきたとき、舞台上のセント・ポール大聖堂の外の慌ただしいシーンは「パンチ&ジュディ」と巡回古本屋の露店で初めて完全となっていたのである。

それでは、ディケンズは個人的には「パンチ&ジュディ」をどう考えていたのか。1849年の11月、彼は英国民を代表すると自称する一人の読者から一通の手紙を受け取った。その人物は「パンチ&ジュディ」の悪影響に眉をひそめてディケンズに嘆願するのである。^{くだん}件の人形芝居は下品な娯楽、不道德な見世物であるから即刻上演を禁止すべきであり、そのために作家としてのディケンズの影響力を行使して欲しいと。

数年前の夕方、静かな水辺の場所、……私は初めて街頭のパンチを、そしてそれが若い見物人たちに与える影響を目撃しました。私にはそれが殺人と放蕩の芝居に見えました。悪魔が主人公に取り憑き、その悪知恵は無教養の見物人たちの間に嫌悪感よりもむしろ称賛を引き起こしたのです。(Storey 640)

果たして、この街頭で演じられるパフォーマンスは、この熱心な非国教徒の女性が言うように、悪魔を容認する場、悪の温床なのか。確かに、ピューリタンという族は人間が集まって何かをやる空間を嫌う。かつて英

国史において、悪魔の存在を許す共同幻想の成立する場であるとして「劇場封鎖」(1642-60)という事件があった。人形芝居「パンチ&ジュディ」に対するこの種の非難は新しいことではない。事実、パンチはその履歴を通して、その破壊活動分子的な影響力を攻撃されてきた。例えば、1984年、労働党が支配するサザック区議会の女性委員会は、パンチのジュディいじめ、その暴力を問題視して、芝居の内容を和らげるべき旨の嘆願をしている(*The Times*, Nov. 26, 1994)²⁾。既述の手紙に対するディケンズの返信は、大衆作家としての「パンチ&ジュディ」の擁護の手紙(Nov. 6, 1849)である。

私の意見では、街頭のパンチは人生の現実からの素晴らしい息抜きのひとつです。その内容が道徳的で啓蒙的にされると、人々からは飽きられてしまうでしょう。その影響はまったく無害であって、それを行動の動機にしようとしたり、あるいは振る舞いの^{モデル}模範にしようなどとは誰も考えないような途方もない冗談だと私は考えています。思うに、この芝居の楽しみが一般に広く受け入れられている秘密は、もっと乱暴なクリスマスのパントマイムと同様、人間の男女に似たものが、殴られても何の痛みも苦しみも感じない状況で、見物人が感じる満足かもしれません。(Storey 640)

ディケンズは「パンチ&ジュディ」の文化装置としての役割が何であったかを認識している。後に、『暮らしの言葉』(1850-59)や『ハード・タイムズ』(1854)などで展開することになる「大衆の娯楽」、「気晴らし」の必要性の標榜である。それでは、街頭の「パンチ&ジュディ」が、具体的にディケンズの小説創造に与えた影響とは何か。彼の幻想の中で、この人形芝居がひとつの^{カタリスト}触媒の働きをして生み出されたもの、それが小説『骨董屋』(1840-41)なのである。

3. ^{ヴィジヨネール} 幻視家 ディケンズ

六十年代から八十年代にかけて矢継ぎばやに、Clayborough (1965), Conrad (1973), Stone (1979), Hill (1981), Hollington (1984) 等々、幻想文学としてのディケンズ文学論の出版を見た現在、幻想作家としてディケンズを論じると、そんなこと今更という時代風潮のようであるが、ディケンズ幻想作家論は、今なお有効な視座を提供し続けている。以下の拙論では、「パンチ&ジュディ」からディケンズの小説を読む試みとして、幻想文学としての『骨董屋』について考察してみたい。

まず初めに、小説家ディケンズは^{ヴィジヨナリー} 幻を見る作家であったことを指摘しなければならない。フォースターの『伝記』の一節「小説家としてのディケンズ」の中で、ディケンズ自身が語るところでは、彼は心配事や重大な悩みを抱えている時でさえも、「^{ヴィジヨネール} 見る人」としてものを書くことができたという。彼は机の前に腰を降ろしさえすれば、ただちに「見る」ことができたのである。彼はそれを次のように表現する。

悩みと苦悩の最中にあっても、作品の執筆にとりかかると、何か有り難い力がすべてを私に示してくれ、興味を感じるように誘ってくれ、自分で創り出すのではなく——実際、その通りなのです——目に見えるので、私はそれを書くだけなのです。(Forster, II, 272)

ディケンズの小説作法においては、まず初めにヴィジョンが目の前に浮かばなくてはならない。それも飛びきり明確なヴィジョンが。換言すれば、彼の小説はすべて、目に映ったヴィジョンを描いたものであり、それらは神秘や驚異の遍在する世界である。それは今日の批評家たちが不明確だが理解はできる術語、わかるような気にさせてくれる「写實的」と呼ぶ「リアリズム」の手法の枠を越えた、象徴性や神秘性をもった幻想的な世界で

ある。そのことをデイヴィッド・ロッジは次のように示唆する。

議論の余地は大いにあるが、ディケンズは本質的にはリアリティックな小説家ではない。(例えば、ジョージ・エリオットやトロロープがそうであったような意味で。) 小説を^{メタフォリカル} 隠喩的な原則によって発展することを許したとき、彼は最高の作品を作り上げる。彼は書いている。「一般にぱっと見では明らかでない物事に、存在の関係を空想したり知覚するのが私の欠点なのです」と。

(Lodge 103)

『骨董屋』という小説全体が、美しいネルと奇怪なクイルプという、異質な人物の奇異な組み合わせ、混淆によりグロテスクな効果を挙げていることは言うまでもないが、ロッジの示唆のなかで引用されたジョン・ケアリーの指摘 (Carey 130) が正しければ、一見したところでは明らかでない関係、あるいは見えないものを見たいという衝動がディケンズにはあった。それはディケンズの幻想趣味、目に見えるままの形ではなくその形に潜む無意識や^{シンボル} 象徴の提示、さらには彼独自の領域侵犯、脱境界の衝動と言ってよいだろう。

それでは、人形芝居「パンチ&ジュディ」を見物した後、彼の目に映ったヴィジョンとは具体的には何であったのか。荒削りの大衆娯楽に刺激を得た一人の天才作家が描き出した新しいヴィジョンとは。ディケンズの幻視は、一見、たわいない無意味と見える人形芝居を現実的なものと把握し、馴染み深く気がおけなかったものを、突如、奇異で不気味なものとして暴露するのである。以下、幻想文学の象徴性や神秘性を有する『骨董屋』について、次の四点から考察してみたい。ディケンズの人形趣味、夢と^{うつつ} 現、フリーク趣味、そして少女についての幻想である。

4. ディケンズの人形趣味

ラスキンの所謂「^{パセティック・ファラシー}感傷的虚偽」とは、文学辞典では「感情を持たない無生物にあたかも生物のごとき感情的属性を与えるところの虚偽をいう」と説明されているが、*Modern Painters* 所収の論考 “Of the Pathetic Fallacy” のなかでラスキン本人は次のように定義している。

All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the “pathetic fallacy.” (Ruskin, III, 205)

ラスキンの理論を敷衍すれば、感傷的虚偽とは激しい情緒を経験して、自己を完全に抑制できない詩人が陥いる病的な過誤であり、それは「気ままな空想」(wilful fancy) の虚偽、さもなくば、しばらくの間、我々を、多少「不合理」(irrational) にする感情の興奮が引き起こす錯覚 (Ruskin, III, 205) である。

しかし、無生物にも人間の感情を賦与するディケンズの小説作法は、ラスキンが非難した、ある種の「感傷的虚偽」に他ならない。彼の活発な想像力の作用を受けると、すべてのものが動きだす。ディケンズの世界においては、人間と人形、有機的なものと機械的なものとの境界が侵犯され曖昧となり、「パンチ&ジュディ」の人形たちも不気味なものとして現出してくる。確かに、人形は人造でありながら、なにか自立的な精神世界をそこに感じさせるような^{デーモニツシュ}悪魔的な一個の発明品である。自動人形に対する我々の「形而上学的不安」について、稀代の幻想批評家澁澤龍彦は次のように言う。

本来ならば動かない物質、ひとりで動くはずのない物質が、私たちの期待に反して動き出すということは、魔法のような快い驚異であると同時に、恐怖や無気味さの感覚をも喚起する。(澁澤

190)

また、硬直した機械としなやかな肉体について、「グロテスク」とは「疎外された世界」であると提起するカイザーは、『グロテスクなもの』(1957)の総括として次のように言う。

機械的なものは生命を得ることによって疎外され、人間的なものはその生命を失うときに疎外される。グロテスクなものの永続的な題材は、人形やマリオネットやロボットとなった硬直した肉体、また化け物じみた醜貌や仮面などとなった硬直した顔なのである。(カイザー 256-7)

このカイザーのグロテスク概念を援用すれば、『骨董屋』におけるグロテスクなものの題材は、生命を失うネル、化け物じみた醜貌のクイルプ、そしてその名も「真鍮」^{ブラス}を意味する鉄面皮サリー・ブラスの仮面のよう硬直した顔ということになるのであろう。

人間を人形と見るディケンズの視点は、世界が一幕の芝居であり、人間は、演出家があてがった役割を一生かけて演じるという認識である。換言すれば、^{シアトル・ムンディ}世界劇場という昔ながらの主題^{トボス}の変奏であり、それはディケンズと同時代人の小説家サッカレー(1811-63)のマニエリスム的人間機械論と通底しているだろう³⁾。実際、小説『骨董屋』は、骨董屋のなかの^{キュオリオンティ}珍奇を、孤独な語り手ハンフリー親方の夢の中でひっくり返したような感がある。次に、老人の夢ということに関して、この小説の体裁について考えてみたい。

5. 夢と^{うつつ}現のあわいで

『骨董屋』は夜の物語である。物語は孤独な老人の夜の散策から始まる。彼、語り手のハンフリー親方は、散策の途中、少女ネルと出会う。小説の^{プロローグ}前口上でもあるかのように、彼は言う。

将来の生活でのあの娘の姿を想像したら、実に奇妙な (curious) ものになることだろう。それは途方もなくグロテスクな群れのなかで、孤独な彼女の道を進んでいく姿だ。その群れのなかで、ただひとつ純粹で、新鮮な、若々しい存在なのだ。奇妙なことだろうな。(Dickens, OCS 13)

小説の第一章は、グロテスクな骨董品に囲まれて静かに眠るネルの寝姿を回想するハンフリー親方の言葉で終わるのだが、その語りの特徴は、トドロフの所謂「ためらいのディスクール」(高山,「幻想文学キーワード」8), すなわち認識論的惑乱のスタイルである。「私にははっきりしない……」(“I am not sure...”), 懐疑的な「あたかも……のような」(“as it were”) という括弧付きの形容, 「目を覚ましていようと眠っていようと」(“waking or in my sleep”), 少女ネルについての空想が舞い戻り, 彼の頭を占領し続け, 語り手の「私」は, ますます主観的・感覚的にしかものと言えなくなるのである。そして,

その夜の間じゅうずっと, 目を覚ましていようと眠っていようと, 同じ考えが舞い戻り, 同じ像が私の頭を占領しつづけていた。いつも目の前に浮かんでくるのは, (中略) ニヤリと笑っている木や石の歪んだ顔, (中略) こうしたがらくた, 老朽物, 醜悪な古物に囲まれて, ただひとり, 明るい陽気な夢でニッコリ微笑んでいる, 物静かな眠りの中のあの美しい子供の姿だった。

(Dickens, OCS 14)

言わば, 読者は, 自らの視点を失っていく孤独な老人の「夢」物語の世界に招き入れられることになる。実際, 少女ネルは, ハンフリー親方にとって「ある種の」(“a kind of”) という限定のついた「寓意物語」(“allegory”, OCS 13) 中の登場人物として現れる, 夜の散策, 物語＝夢の世界, 無意識……何と呼ぼうと構わないが, もうひとつの現実が白日の世界と対比され, 文字どおり精神分析医フロイトの所謂「不気味なもの」^{ダス・ウンハイムリツヒ}

(1919)として老人の前に現われるのである。換言すれば、小説『骨董屋』は、夢と現実の混淆、意識変容状態にある語り手ハンフリー親方の夢と現^{うつ}のあわいの物語であり、彼の見た夢か目覚めた現実か釈然としない体裁をとる。もしこの語りが、実は、ハンフリー親方の理性の眠り、そして抑圧された深層の解放の夢物語であるならば、それは我々のありふれた日常世界に潜在する夢幻的に歪められた特殊な世界の現出に他ならない。そして、人形、人間を問わず、骨董屋のなかの珍^{キョウリオリシテイ}奇をひっくり返したような登場人物たちは、彼の夢の中を跳梁跋扈する魑魅魍魎ということであろうか。確かに、小説は、その読書体験さえ一個の「夢」として知覚させる枠組みをもっている。

6. ディケンズのフリーク趣味

ディケンズの小説は、今では失われた大道芸人の世界を描く最もスタンダードな見世物小屋であり、その時代の大衆文化の手引き書も同然である。『骨董屋』という小説全体にも、グロテスクな民俗の世界、祝祭、サーカス、カーニヴァレスクな世界が浸透する。その背景にあるのは、限界に来たヴィクトリア朝の精神主義、中産階級をがんじがらめにしていた忌避^{タブー}の体系に対する、肉体と「遊び」の復権という文^{コンテキスト}脈であり、見世物小屋を民衆的エネルギーの活性化の印と見ようとする視^{パースペクティヴ}点である。

作品のなかで具体的に描かれる「遊び」は、大衆娯楽の殿堂としてのアストリー劇場を初めとして、人形芝居「パンチ&ジュディ」の裏方コドリンとショート、巡回蠟人形の興行師のジャーリー夫人、犬芝居の一座、竹馬乗りの芸人、フリーク・ショー等々、見世物小屋の快樂が鮮やかに描き出される。

そもそも、『骨董屋』(The Old Curiosity Shop)の表題として用いられている「キュオリオシテイ」という語は、まさしくヴィクトリア朝的好奇心

を具現するキーワードである。街頭の「パンチ&ジュディ」が大衆の人気を博したのには理由があった。⁴⁾ ヴィクトリア朝の文化百般に関する辞典 *Victorian Britain: An Encyclopaedia* の “Amusement and Recreation: Middle Class” の項には次のように説明されている。

ヴィクトリア朝人は、珍奇なもの (the curious), そして風変わりなもの (the exotic) に対して、本能的欲望を持っていた。トマス・フッド (Thomas Hood) が、「早晩、大衆がいつも求めているのものが三つある。一にも、二にも、そして三にも、新奇なもの (novelty) だ」と言明したように、彼らは巡回見世物師にそれらを見出したのである。(Scheuerle 17)

また、『オックスフォード英語大辞典 (OED)』は、“curiosity” (「^{キュオリオンテイ}珍奇=骨董品」) という語が「人間珍奇」、すなわち「奇人・変人」を意味する俗語として、かつては人口に膾炙した言葉であったことを教えている。(OED, “curiosity” 15. c.)

ディケンズは大のフリーク愛好家であった。最初のアメリカ旅行では、バーナム (P. T. Barnum, 1810–91) のフリークたちの巨大収集興業館「アメリカン^{ミュージアム}博物館」に連れて行くようにせがんだといわれる (フィードラー 323)。それゆえ、処女作『ボズの素描集』(1833–36) の一篇が「グリニッジ・フェア」(‘Greenwich Fair,’ 16 April, 1835) の見世物に捧げられたのは驚くに当たらない。春の祭の縁日に展示された^{フェア}見世物小屋^{フリーク・ショー}の情景の一節を引用をしてみよう。

小人もまた大変な好奇 (curiosity) の的である。小人、女巨人、生ける骸骨、狂暴なインディアン、「純白の髪とピンク色の眼をした絶世の美女」、その他にも二、三の自然の珍奇 (curiosities) が全部一緒に一ペニーという安い見物料で見られるので、この見世物はいつも大変な見物客を惹きつけている。(Dickens, *Sketches by Boz* 117)

『骨董屋』執筆のとき、ディケンズは見世物にされる人^{ヒューマン・キュオリオシティ}間珍奇^{キュオリオシティ}，見世物小屋の主人公たちを思い出したに違いない。事実、『骨董屋』は、ディケンズの小説のなかで最大のフリーク小説である。なかでも最大の珍奇^{キュオリオシティ}はネルとクイルプであり、ディケンズのグロテスクな空想により、「一ペニーという安い見物料」で見られる「絶世の美女」と「好奇の的である小人」が、芸術的^{ファンタジー}幻想に結実したのである。

ネルとクイルプ。単純な美と異常な醜悪。ディケンズの烈しい想像力は、常に単純なものより異常なものを好む。「過剰の作家」ディケンズの溢れ出る陽気さ、活力が遺憾なく発揮されているのは、無論、クイルプの創造においてである。小説に登場したときのクイルプの醜貌、人形パンチを髣髴させるようなそのグロテスクな外面描写を見てみよう。

とても陰悪な顔をし、見るもゾットとする様子をした初老の男。背はずっと低く、まったくの小人ともいえるもの、しかし、頭と顔は巨人にもふさわしいほど大きかった。(中略)だが、この男のグロテスクな表情を一番強く表していたのが、身の毛もよだつニヤリとした笑いで、習慣でそうになっているだけの話で、楽しいとか満足した気分にはなんの関係もないように見えるのだったが、その笑いは、口にまだわずかに残っている牙のような歯表し、彼に喘いでいる犬の様相を与えていた。(Dickens, OCS 22)

小人の背丈と巨人のような頭と顔。均衡の欠如。極小・極大の誇張。犬のような様相。まさしくクイルプは「動物と人間、大と小、自己と他者について、現実と空想、経験と空想、事実と神話の間にある因習的な境界線に挑戦を仕掛けるフリーク」(フィードラー 22)に他ならない。「事実と神話の間にある因習的な境界線」と言えば、思い出されるのがチェスタトン^{ノーヴェリスト}の卓抜な意見、「ディケンズは小説家^{ミソロジスト}というよりはむしろ神話作家であった」(Chesterton, *Charles Dickens* 62)という指摘である。実際、ネルもクイルプも、小説からはみ出して神話的な人物に成長している。天使のよ

うな少女、純情可憐な「リトル・ネル」は、運命に翻弄されて苦しむ無垢な人間存在から時代の聖像^{アイコン}へ、また彼女を迫害する悪魔のような金貸しクイルプは元型的^{アーキタイプ}な悪人となる。言わば、ディケンズ文学における神話的次元の偶像^{アイドル}、そしてその偶像破壊者^{アイコンクラスト}としての人物創造へと結実したのである。

天使と悪魔、美女と野獣、偶像崇拜と偶像破壊、このようなディケンズの二面的な心的特性を物語るエピソードとして、友人フォースターが記録するロンドンのセント・ジャイルズに対する反応、その相矛盾した心理が参考になる。十九世紀初頭、ロンドンの最下層の最も悪名高き地域、汚穢と畸形とがせり上がってくるこの危険地域に対して、ディケンズは両面的^{アンビヴァレント}な感情、目をそらしたい、しかしよく見てみたいという二つの欲求、“a profound attraction of repulsion” (Forster I, 14) を持っていた。醜悪はディケンズを惹きつける。クイルプのような珍奇は、ディケンズにとって反撥と恐怖を感じながらも惹きつけられる魅力、物理学の用語を用いれば、恐怖感と嫌悪感で遠ざける「斥力」を発すると同時に、引き寄せ誘惑する「牽引力」を放つのである。クイルプは、作品中、「一ペニーでどこでも見られる怪物よりももっと醜い小人」(Dickens, OCS 47) と言われるが、彼は縁日^{フェア}に展示される実際の人間^{ヒューマン・キョオリオンティ}「珍奇」以上に怪奇な人物で、それは好奇心に膨れ上がったディケンズの想像力の産物なのである。「パンチ&ジュディ」のグロテスクな人形パンチ、本物のフリーク、そしてディケンズのグロテスクな空想が、人間珍奇クイルプに具象化されたのである。ラスキンが「感傷的虚偽」^{パセティック・ファラシー}を「気ままな空想」、さもなくば「不合理」にする感情の興奮と言ったのは、ある意味では正しかった。そもそも、「グロテスクなものの表現は不合理なものをもてあそぶ遊戯」(カイザー 262) なのだから。

この小説が初めて世に出たとき、当時の読者や批評家たちはその感傷癖^{センチメンタリズム}のゆえに、ネルと彼女の年老いた祖父の哀れを誘う逃走、そし

て特にネルの悲惨な死に強く目を奪われ、彼女にオブジェの死臭が漂うこと、あるいはクイルプがディケンズの野蛮な自己、「第二の自我」の悪夢的投影に由来するという事実気づくことはなかった。この小説のテーマは、決して可憐なネルの「生と死」などではない。ジョン・ケアリーが指摘するように、クイルプは、お上品で感傷的な表向きの筋書きに対する作者自身の意趣晴らし、ディケンズ自身に内在する感傷癖に対して、彼の「第二の自我」がぶちまけた鬱積した始原的な復讐を象徴する人物なのである。

クイルプは、『骨董屋』の感傷的な設定、そして天使のような、漆喰で塗り固めたようなヒロインたち、いと小さき者たちの死、そしていじらしい動物たちに喜び耽るディケンズ自身に対する、ディケンズ的な復讐である。(Carey 26)

換言すれば、所謂「正常」^{ノーマル}に対して、クイルプの復讐が成功することをディケンズは望む。偶像崇拜と偶像破壊という相矛盾する^{アンビヴァレント}両面的な心理をもつディケンズのなかで、存在の「正統」に対する絶えざる否認を欲求し、誘惑を仕掛ける。それがクイルプなのである。

人形芝居「パンチ&ジュディ」を今日まで民衆の文化として継承してきたその主体が道化役パンチの^{ヴァイタリティ}活力であったように、小説『骨董屋』で、事実上、^{プロット}物語の進行を駆り立てるのは、受動的な主人公ネルではなく、超人格的な^{ヴァイタリティ}活力を発揮するクイルプである。言わば、神出鬼没のクイルプは、小説の推進役となり、その感傷的な前景と背景の人間珍奇たちとの絆なのである。ある意味で、肉体の持つ「生命力」の復権を体現するクイルプが、^{キュオリオンティ}骨董品の代表、死物としてのネルの背景となるのは、小説『ハード・タイムズ』における「夜毎のサーカス」が、工業都市コークタウンの昼間の「功利主義の世界」の背景となるのと同じであり、小説の前景にのみ目を奪われる読者が見逃してはならない絆である。小説の第一章の結びの言葉を思い出そう。グロテスクな骨董品に囲まれて静かに眠るネルの寝姿を。前景には、ハンフリー親方の精緻な観察により光をあてられた

クローズ・アップ

大寫しにされたネルの寝姿があり、遠景には、焦点からはずれて、彼女を囲む雲のようにかすんでいくがらくた、老朽物、醜悪な古物がある。そのなかに「ニヤリと笑っている木や石のゆがんだ顔」が描かれていた。それは、先に引用したクイルプの「グロテスクな身の毛もよだつニヤリとした笑い」と通底するものである。人形芝居の主人公パンチが背後から殴りつけるように、クイルプは十九世紀の虚飾的な表面、実はそれが見かけにすぎないこと、恐怖は背後から激しく襲いかかることを明らかにするのである。

7. デイケンズの「少女」幻想

逆説の作家チェスタトン^{マッシュヨネス}は、『骨董屋』の本当のヒーローとヒロインは、勿論、ディック・スウィヴェラーと「公爵夫人」である」(Chesterton, *Appreciations* 55)と逆説を弄するが、小説のヒロインは、いつも「小さな」(little)という形容詞のつく、14歳にも満たない少女ネル・トレントであり、その若さ、純粹さが、この抒情悲劇の基調をなしていると言われる。はからずも思い出されるのは、ピーター・コンラッドの「この小さな」という形容詞が事物をミニチュア化し、覆い包み、すっぽりくるんで、それら事物を扱いやすいもの、苦痛のないものに変容せしめるのだ」(Conrad 77)という言葉である。この「小さな」という形容詞のゆえに、当時の読者たちは、ネルの死を美化し、彼女を悲劇のヒロインとして聖像化したのであるが、現代の読者は彼女の存在をどのように解釈すべきなのだろう。

純情無垢なネルは、小説のなかで言及される小説、バニヤンの『天路歷程』(1678)の主人公クリスチャン同様、最後は天使に導かれ神のもとへと昇天する。そこに至るまで、彼女は悪徳を寓意する人物たち、ヒューマン・キュオリオシティ^{ヒューマン・キュオリオシティ}人 間 珍 奇 たちに囲まれてさんざん誘惑されることになる。その代表

格が、無論、クイルプである。クイルプは中世の芸術家たちが表現した悪魔よろしく、残忍で貧欲であることに加えて好色である。サリー・ブラスとの間に、後に「伯爵夫人」と綽名される私生児をもうける悪い夫で、悪い娘婿である。（「公爵夫人」は、無論、ネルに対するアンチ・テーゼとしての^{カウンターパート}相対物の畸形、少女における畸形の極限をめざす形而上学の弁証法的過程における比喩である。）このクイルプが、年端も行かないネルに欲情して、誘惑を試みる姿は、当時の色魔の^{カリカチュア}戯画なのか。それともディケンズ自らの少女趣味の投影なのか。次の引用はクイルプ自身によるネルの視姦的描写である。

「まったくみずみずしく、若い盛りの、つつまじやかな、かわいい蕾だな」と、短い片脚を抱え込み、ひどく眼をキラキラと輝かせてクイルプは言った。「まったく、ぽっちゃりした、薔薇のような、感じのいい、かわいいネルだ！（中略）そうだと。あの娘は、とても小柄で、からだがりッチリとしまり、じつに美しい姿をし、とてもきれい、血管はすごく青く肌はぬけるよう、とても小さな足をし、実に魅力的な物腰で——」（Dickens, OCS 73）

クイルプのネルの誘惑について、A・ウィルソンは次のように指摘する。

ネリーに対するクイルプの感情となると、（特に十九世紀において、どれほど子供たちが金銭のために売春の対象となったかを知れば）、必然的に、それは肉体的な意味で、官能的で、エロティックで、サディスティックなものを感じさせる。（Wilson 140）

果たして、クイルプは、お上品で感傷的な表向きの筋書きに対する小説自身の単なる意趣返しではなく、ディケンズ自身に鬱積した禁じられた悪魔的性欲幻想を解放するための恰好の口実であったのか。換言すれば、孤児の漂白というセンチメンタルな表向きの世話物の^{トボス}主題に隠れて、ディケンズの関心はもっぱらクイルプのエロティシズム、そのサディズムを描くことに注がれていたのか。

しかしヴィクトリア朝の美少女ネルは、ナボコフの『ロリータ』(1955)に描かれる^{ニンフェット}妖精でも、作者の頹廢した倒錯趣味の対象でもない。ネルは少女的コケットとは無縁の存在であり、ディケンズは少女愛における先輩格の作家たち、スウィフトやポーにならう者ではない。たとえ、ディケンズに少女に対する性的抑圧があったとしても、この小説がその性的抑圧解放のメカニズムを持っていたとか、作家による性的欲望の芸術的「昇華」云々などと、これ見よがしに暴きたてても、フロイト以後の我々にとっては格別に珍しくも面白くもないことであろう。

ただ、A・ウィルソンが示唆するように、この小説が十九世紀のイギリスにおける^{セクシュアリティ}性現象、ポルノグラフィ全盛の時代でありながら、時代の中産階級は^{タブー}忌避の体系によってがんじがらめにされ、ある種、性的混沌状態に陥っていた時代の産物であることを忘れてはならない。つまり、^{リスベクタブル}お上品なヴィクトリア朝人が、本来は自らの内なる一部と感じながら、邪悪で猥雑な否定的部分として抑圧したはずのものが再び外在化されたもの、換言すれば、フロイトが「^{ダス・ウンハイムリツヒ}不気味なもの」と名づけたものの現出がクイルプなのである。彼は、時代の文化が創り出す性的な^{タブー}忌避に対する侵犯者、時代の文化への^{イン}否をつきつける人物である。それは人形芝居の道化パンチが^{アモラル}非道徳な^{リベルテアリアン}自由意志論者として、「結婚」という社会統制に対する攻撃対象の代替物として妻ジュディを叩くのと同工異曲である。クイルプ創造は、ディケンズの単なる少女愛の幻想ではなく、文化的^{タブー}忌避侵犯の快楽、公的文化の下で抑圧された彼の無意識が頭をもたげ、性的文化の範疇を破壊しようという衝動が生み出した人物なのである。その一方で、クイルプの非業な末路が意味するものは何か。カイザーはグロテスクを定義して言う。「グロテスクなるものの表現はこの世の悪魔的なものを呼び出しつつ追い払うという試みである」(カイザー 263)と。クイルプの死は、ディケンズのグロテスクな幻想、すなわち合理が悪徳の名の下に抑圧してきた快楽原則、処女陵辱、暴力に関する^{タブー}忌避を復権させるものとして、彼の幻

想が生み出したものなのである。

むすびに

ディケンズが「パンチ&ジュディ」という荒削りの大衆娯楽の世界に素材を見つけ、それを独自の幻想的想像力によって変容させ、みずみずしい芸術作品に創り上げたのが『骨董屋』という小説であった。その文化史的意義を「中心と周縁の弁証法」の図式で説明すれば、病弱なネル、醜悪な肉体を持つクイルプなどの登場人物たちなど、病、肉体、^{フリーク}畸形等々のさまざまな^{ステレオタイプ}絞切り型で周縁に抑圧されていた^{キュオリオシティ}珍奇が、ディケンズの幻想を^{チャンネル}回路にして周縁から逆流し、時代の文化に報復したということだろう。あるいは、久しくヴィクトリア朝人を抑圧してきた「精神」対「肉体」、「ネル的なもの」対「クイルプ的なもの」の二元論を、自らのメロドラマ的な想像力により創造的に克服し、両義的な認識を目指すディケンズ的な表現形式だということであろうか。幻想文学が、神聖と汚穢、禁止と侵犯の表裏一体の関係、さらには善と悪の原理の脱境界、範疇破壊の文学であるとすれば、畢竟、『骨董屋』は、ディケンズの「パンチ&ジュディ」の観察が、人形、夢と^{うつつ}現、フリーク、少女についての幻想に触発され、独自の想像力という坩堝のなかで渾然一体となって生み出された偉大な幻想文学と言えるだろう。

注 記

- 1) 詳細は、時代の貴重な^{ドキュメント}実証資料、Henry Mayhew, “‘Our Street Folk’ I. Street Exhibitors. PUNCH”, *London Labour and London Poor* (1861; rpt. New York: Dover, 1968), III, pp. 43–60 を参照されたい。
- 2) 大衆の娯楽に対する当局の禁制措置は、Robert Malcolmson, “Popular Recreations under Attack,” in *Popular Culture: Past and Present*. Eds. Bernard Waites, et al. (Open University Set Book, 1982), pp. 20–46 に詳しい。

- 3) デイケンズとサッカレーという二人の作家の違いは、前者がこの小説の表題に象徴されるように、この世は雑駁なものがごちゃごちゃ集まっている^{シンクレティズム}諸神混淆の「骨董屋」であるという世界観、夢の世界を描く「幻想的」グロテスク作家である一方、後者はこの世の営みを「^{ヴァニティ・フェア}虚栄の市」の人形芝居として冷ややかに見つめる極端に「諷刺的」グロテスク作家ということになるだろう。
- 4) ヴィクトリア朝時代の大衆娯楽については、「娯楽」についての特集号を組んだ *Victorian Studies*, 21 (Autumn, 1977) 所収の Peter Bailey, “‘A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures’: The Victorian Middle Class and the Problems of Leisure” を、またデイケンズの小説と大衆娯楽に関しては、Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment* (London: Unwin Hyman, 1985) を参照されたい。

引証資料

- オールテック, R. D. 『ロンドンの見世物』 (1978), 小池滋 監訳, 国書刊行会, 1989.
- Carey, John. *The Violent Effigy: a study of Dickens' imagination*. Faber and Faber, 1974.
- Chesterton, G. K. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens* (1911), New York: Haskell House, 1970.
- . *Charles Dickens* (1906), London: Burns & Oates, 1975.
- Clayborough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. London: Oxford University Press, 1965.
- Conrad, Peter. *The Victorian Treasure-House*. London: Collins, 1973.
- Dickens, Charles. *Sketches by Boz*. (1833-36) The Oxford Illustrated Dickens Edition. London: Oxford University Press, 1978.
- . *The Old Curiosity Shop*. (1840-41) The Oxford Illustrated Dickens Edition. London: Oxford University Press, 1975.
- デイクスン, カーター. 『パンチとジュディ』 (1937), 村崎敏郎訳, 早川書房, 1993.
- フィードラー, レスリー. 『フリークス: 秘められた自己の神話とイメージ』 (1978), 伊藤俊治・旦敬介・大場正明訳, 青土社, 1990.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. (1872-74) 2 vols. London: Dent, 1966.
- Hill, Nancy K. *A Reformer's Art: Dickens' Picturesque and Grotesque Imagery*. Athens &

- London: Ohio University Press, 1981.
- Hollington, Michael. *Dickens and the Grotesque*. London & Sydney: Croom Helm; Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1984.
- カイザー, ヴォルフガング. 『グロテスクなもの』 (1957), 竹内豊治訳, 法政大学出版局, 1968.
- Leach, Robert. *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning*. London: Batsford Academic and Educational, 1985.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1977.
- 松村 昌家他編. 『英国文化の世紀4 民衆の文化史』, 研究社出版, 1996.
- Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. 3 vols. Eds., Robert Latham & William Matthews. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.
- Ruskin, John. *The Works of John Ruskin*, eds., E. T. Cook & Alexander Wedderburn. London & New York, 1903-12. Library Edition, 39 vols.
- Scheuerle, William H. "Amusement and Recreation: Middle Class," *Victorian Britain: An Encyclopaedia*. Sally Mitchell, ed., New York & London: Garland, 1988.
- 澁澤 龍彦. 「からくりの形而上学」, 『黄金時代』, 河出書房新社, 1986.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. Indiana University Press, 1979.
- Storey, Graham & K. J. Fielding, eds., *The Letters of Charles Dickens*, Volume Five: 1847-1849. The Pilgrims Edition. Oxford: The Clarendon Press, 1988.
- 高山 宏. 「幻想文学キーワード」, 『国文学』, 3月号臨時増刊「幻想文学の手帖」, 第33巻4号, 學燈社, 1988, pp. 6-31.
- . 「切り裂きテキスト 人殺したちの世紀末」, 辻邦生責任編集, 『世紀末の美と夢 3 (イギリス) 美神と殉教者』, 集英社, 1986, pp. 56-74.
- Wilkins, Emma. "Old stager retires, hoping to hand down a noble seaside tradition—Punch and Judy man says show must go on—", *The Times Saturday*, 26 November, 1994.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. New York: The Viking Press, 1970.