

SHIRON No.59 (January 2026)

「試論」第59集 別刷

『ボズのスケッチ集』をめぐる修辞学

中村 隆

『ボズのスケッチ集』をめぐる修辞学¹

中村 隆

序

ディケンズ (Charles Dickens) の最良の理解者の一人だったチェスタトン (G. K. Chesterton) は、ディケンズの処女作である『ボズ』に辛辣だった。曰く「これほど良くない作品をディケンズは二度と書かなかった」(Chesterton 79)。一方、ディケンズの伝記作者の第一人者をもって任じたフォスター (John Forster) は『ボズ』に賛辞の言葉を惜しまなかった。フォスターはこの短篇集の中に、社会を観察する作者の鋭敏な眼や自然で流麗な筆致を見てとり、若き小説家の輝かしい船出を祝福している (Forster 60)。

同時代の評価はフォスター寄りと言ってよく、ディケンズの処女作はおおむね好評をもって迎えられた。たとえば、当代一流の文芸評論誌の『アシニアム』 (*Athenaeum*) は『ボズ』の「驚嘆すべき真実さ」を誉め、*Court Journal* 誌は、作者のボズを「社会を描くボズウェル」(a kind of Boswell to society) と評している (Slater, “Introduction” xvii)。さらに、ディケンズの後輩作家だったギッシング (George Gissing) は『ボズ』の中に「未来のディケンズ」のすべてがあるとまで言っている。

It [*Sketches by Boz*] contains in germ all the future Dickens. Glance at the headings of the pages; here we have the Beadle and all connected with him, London streets, theatres, shows, the pawnshop, Doctors' Commons, Christmas, Newgate, coaching, the River. . . . Hardly a topic associated with Dickens in his maturity is missing from the earliest attempts. (Gissing 34)

ギッシング以降、作品としての『ボズ』はほぼ等閑視されてきたと言わ

ざるをえないが、そのような冷遇ぶりに一石を投じたのが、1971年に発表されたヒリス・ミラー (Hillis Miller) の論文だった。その論考において、ミラーは『ボズ』と『オリヴァー・トゥイスト』(Oliver Twist) とクルックシャंक (George Cruikshank) の三者を横並びにし、隠喩 (metaphor) と換喩 (metonymy) という比喩形象を一つの梃子としてディケンズの特異な記述法を論じている。隠喩と換喩の二分法は周知のとおり、ヤコブソン (Roman Jakobson) の記念碑的な研究に由来するが、ミラーはヤコブソンを援用しつつも、この二分法がディケンズの言語分析に必ずしも有効に機能しないことも明らかにした。²

『ボズ』を修辞の観点から論じる本論は、ミラーの比喩をめぐる研究を一つの出発点とし、さらなる議論の可能性について考察する。³ 加えて、ポール・ド・マン (Paul de Man) の一連の哲学的な修辞学も射程に入れる。「言葉は言葉たらしめているのは比喩だ」⁴ とまで述べたド・マンの透徹した言語哲学は果たして『ボズ』の「読み」にいかなる変革をもたらすだろうか。

I 隠喩・換喩・アイロニー

失語症 (aphasia) が二つのタイプに分かれることに着目したヤコブソンは、比喩の相反する二大原理として隠喩と換喩を提示し、映像が軽やかに移り変わるメタファーは詩の言語であり、隣接する細部をつないでいくメトニミーは小説の言語であることを論証した。⁵ 次に見る二つの文は隠喩と換喩が用いられているモデル文である。⁶

- (a) A white dragon crossed the sea.
- (b) Keels crossed the sea.

これらの文のいわば土台となっている表現は、“A yacht crossed the sea.”である。つまり、(a) では「ヨットの帆」が「白い竜」に置き換えられ (隠喩)、(b) ではヨットの一部である「竜骨」がヨット全体を表している (換喩)。

ところで、ド・マンが格別な注意を向けた TV ドラマのある台詞がある。それは “What’s the difference?” という言葉だった。第一の読みは、反語と解釈し、「違いなんてどこにもないでしょう」となる。しかし、反語の裏側には常に字義通りの意味が待ち構えており、「違いは何ですか？」というきわめて素朴な読みも同時に成立させてしまう。このような意味の決定不可能性に関し、土田知則は「永久的な堂々巡り」と表現し、「読むことのアポリア」と呼んでいる。つまり、読むという行為は、ともに合理的に

成立するが、相互に排除しあう二つの異なる「解」（解釈）を時に産出してしまふのである。⁷ 別言すれば、意味の決定的な「分裂」をもたらす言語装置となっているのが修辞法（文彩）である。

上掲の (a) と (b) の比喩構文について注目すべきは、どちらの修辞法も「変換前のイメージ」と「変換後のイメージ」を二つながらに保持していることである。たとえば、(a) では「ヨットの帆」が「白い竜」に置き換えられているが、作り手（あるいは受け手）の脳内では「ヨットの帆」も「白い竜」もともに残っている。同様に (b) では「竜骨」が「ヨット」を表すが、この場合でも「ヨット」の映像が消えることはない。「隠喩は足し算であって引き算ではない」というブース（Wayne C. Booth）も比喩に内在する二つの映像の残存性に注意を向けている。興味深いのは、隠喩と換喩に付随する「変換前の映像」と「変換後の映像」の共起性がその他の修辞法にもあてはまることである。たとえばアイロニー（irony）においては、「表の意味」（surface statement）と「裏の意味」（unspoken meaning）という二つの形象が私たちの脳内に喚起される（Booth 22）。

アイロニーという修辞法の淵源は古代ギリシアにまで遡るが、20世紀の初頭に、この言葉の技法に改めて取り組んだセジウィック（G. G. Sedgewick）は、アイロニーとは「外見と内実の衝突である」（“the clash between appearance and reality”）と指摘している（Sedgewick 26）。一方、ミュカ（D. C. Muecke）は、皮肉（あてこすり）としての「言葉のアイロニー」（verbal irony）と皮肉な運命を示唆する「状況のアイロニー」（situational irony）を弁別した（後者の卑近な例は「失語症に陥った言語学者」のような言い方）。⁸

以下では、『ボズ』の一つの短篇をとりあげ、その作品のアイロニーの構造を分析しようと思う。対象となるのは「ジン酒場」（“Gin Shops”）と題されたエッセイ風の小品である。そこでは、ロンドンに点在する壮麗な宮殿のような「ジン酒場」が恐ろしい伝染病のように大都会の隅々を侵食するさまが描かれている。と同時に、きらびやかなジン酒場と隣りあっているスラム街の貧困が剔抉されている。

この短篇は少なくとも二つの異なるアイロニーを持つ。第一のアイロニーはあくまでもテキストの内部に限られたものである。ミュカによれば、「外見」と「内実」の落差が大きいほどアイロニーの強さは増すが（Muecke 32）、ここでは、輝かしい酒場と劣悪なスラムの懸隔がはなはだしいために、生じるアイロニーの度合いもそれに比して増大している。このようにして、作者はヴィクトリア朝の表と裏の苦い相剋を炙り出している。

第二のアイロニーはディケンズの本文に付されたクルックシャンクの挿絵（「図1」）⁹との関係性の中から生まれる。挿絵を手がけたのは「現代の Hogarth」(the modern Hogarth) こと、クルックシャンクだった (Patten 20)。『ボズ』と『オリヴァー・トウィスト』に数々の有名な挿絵を提供したクルックシャンクは当時四十代の半ばであり、画家として全盛期にあった。コーエン (Jane Cohen) は「小説に付されたクルックシャンクの版画は彼の作品群においてもとびきり上等な部類になる」と評している (Cohen 29)。¹⁰ 新進気鋭とはいえ、まだ駆け出しの若手作家にすぎなかったディケンズは『ボズ』の出版を請け負っていたマクローン社がクルックシャンクを迎えようとしていることを知り、心躍る思いだった。野心的な若き作家にとって、高名な挿絵画家を得たことはまさに天の配剤と思えたことだろう。しかし、いささか皮肉だったのは、少なくない書評がディケンズという「新しい才能」を高く評価しながらも、この作品を成功に導いた最大の功労者としてクルックシャンクに軍配をあげたことだった。それを象徴するのが、『ボズ』の出版直後に出たある書評記事で、そこでディケンズは「作家の中のクルックシャンク」(“Boz is the CRUIKSHANK of writers”) という称号を頂戴してしまう (Harvey 33)。つまり、ディケンズは偉大な先駆者の「二番煎じ」のような扱いを受けてしまった。とはいえ、挿絵画家が「主」で、本文作者が「従」となるのは当時の英国文壇の珍しくない慣例で、『ボズ』が世に出た頃、挿絵付きの本が出版される場合、作家は本文をうやうやしく挿絵画家に「献上」するものだった (“authors still wrote ‘up’ to the artist” Cohen 4)。



「図1」

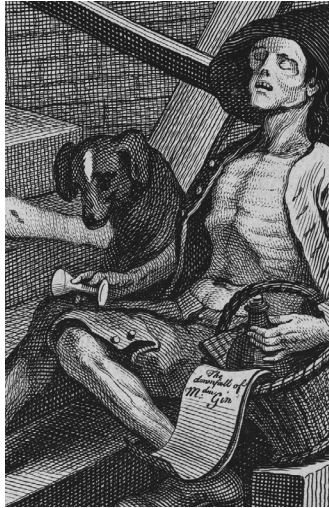
作家に対する挿絵画家の優越を雄弁に物語るのが挿絵そのものである(「図1」)。テキスト内部のすべての事柄を描き込むことはできないので、描く対象の取捨選択が画家によって行われているが、挿絵を見ると全体としては本文と調子を合わせていることがわかる。たとえばカウンターの向こう側でホステス役をする若い女性があり、彼女はカウンター越しに、にやけた伊達男にからかい気味に話しかけられている。しかし、ツンとすまし、相手にしていない (*Sketches* 183)。画面の左下にはベンチに腰かけた二人の女性がいるが、本文によると彼女たちは「洗濯婦」(washerwoman)である。左の後景に目を移すと、そこには喧嘩騒ぎを起こしている男たちがいる。彼らは「握手したかと思うと次には「殺すぞ、お前」とわめいているアイルランド人の肉体労働者」だった。¹¹ また右手の一段高い所にい

て威圧的にあたりを睥睨している男性はこのジン酒場の雇われ店長であるが、彼の図像表現とディケンズの本文はよく符牒が合っている。

すでに述べたとおり、挿絵は本文の内容をすべて網羅することはできず、省略されている部分も少なくない。その中で特に深い意味を持つと思われる「省略」がある。それは次の箇所である。

... two or three occasional stragglers—cold, wretched-looking creatures, in the last stage of emaciation and disease. (*Sketches* 184)

死期の迫った酔客を描いたディケンズの脳裏にホガースの『ジン横丁』(*Gin Lane*, 1751)があったことはほぼ疑いようがない。「図2」はホガースのこの版画の部分図であるが、ここでは痩せこけ、衰弱のきわみの人間が描かれている。¹²クルックシャンクは「現代のホガース」と称された絵師であり、彼もまたディケンズと同様に『ジン横丁』を熟知していた。にもかかわらず、彼は自己の挿絵の中に、ディケンズのテキストが示した瀕死のジン中毒者を描いていない。これには何らかの理由がはずである。



「図2」

『ジン横丁』の死相の男を彷彿とさせるディケンズの本文を目にしたクルックシャンクの「内なる声」は次のようなものだったのではないだろうか。「ホガースがかなりお好きなようですね。『ジン横丁』ですか。あの骸

骨のような貧乏人を描いて欲しいというわけかな？けれど、それはごめんこうむる。」

クルックシャンクの「たくらみ」は、彼が本文を無視して勝手に付与した図像から見えてくる。付け加えられたモチーフとなっているのは、画面の中央部で、私たちに「背を向ける」二人の貧者である。二人が近隣のスラム街からここにやってきたことは明白である。華やかなジン酒場のすぐ隣にスラムが接していることはテキストにおいてしつこいほど繰り返述べられている。あたかも汚穢そのもののメタファーのように、全体が黒ずんで描かれている男の方は両手に持った杖でやっとその身を支えており、生きるだけで精一杯のように見える。それにもかかわらず、彼はグラス一杯のジンを買うつもりなのかもしれない。ジンは「貧者の酒」(“poor man’s spirit”)という別名があり、本文においてもその安さが数字で語られている。ジンは4分の1パイント(140cc)あたりわずか3ペンスで買ったのである(“kervorten and a three-out-glass” *Sketches* 184)。3ペンスは現在の貨幣価値でおよそ300円ほどと考えられ、この二本の杖を持つ男ですらも一杯ならば買えたかもしれない。¹³ 男の隣には、よれよれの半ズボンと薄汚れたシャツ一枚を着て草履を履いた子どもがいる。彼はここで何を欲しがっているのだろうか。クルックシャンクは1829年に「ジン酒場」(“The Gin Shop”)という版画を出版しているが、そこでは一家皆ジン中毒者になった様子が描かれている。その版画において、赤ん坊は眠らされるためにジンを飲まされ、幼い女の子は自らの意志でジンをあおっている。イギリスの下層社会にはすでにアル中の子どもがいたのであり、「図1」のボロをまとった少年もジンを飲もうとしていた可能性は否定できない。

ホガスが描き、次いでディケンズが文章化した瀕死のジン中毒者とクルックシャンクが描出したスラムの貧者の間には大きな差異がある。ここに看取される「食いちがい」がこの作品における二番目のアイロニーの本体である。正式には、この修辞法はパラバシス(*parabasis*)と呼ばれる。これは古代ギリシア劇に由来する言葉であるが、劇の本筋と遊離した形で、唐突に観客に語りかける合唱(コロス)を指している。語源的には「脱線」を意味するパラバシスは物語の自然な流れをせき止め、中断させ、観客や読者の邪魔をする。そして何ごととも自然に流れていけようという私たちの幻想や期待を裏切る。ド・マンによると、パラバシスは、コメディア・デラルテ(*commedia dell’arte*)で「道化」(*buffo*)が果たす役割と等しいもので、何かが語られている時にふっと現れ、邪魔をし、そこにあった流

れを中断させる (*Aesthetic Ideology* 178-79)。

クルックシャンクがもくろんでいたことがこのパラバシス的な道化になることだった。彼は本文の自然な流れに割り込み、作家に茶々を入れる。挿絵画家は作家の上位にあるというのがクルックシャンクの揺るぎない信念であり、彼はテキストを単に忠実になぞることを潔しとしなかった。これに関して、パトゥンはディケンズとクルックシャンクの間には常に覇権争いの「綱引き」(tug-of-war)があり、そのために、『ボズ』の挿絵は本文の「再現」(representation)になっていないと述べている。クルックシャンクが自己の挿絵で実現しようとしていたことは本文に対する「批評」(comment)に他ならなかったのである (Patten 38, 73)。その内容を翻訳すると以下ようになる。「貧民が骸骨になるなんて、前時代的で野蛮だよ。酸鼻のスラムを描くのならこの二人で充分さ。私はきみが生まれる前からロンドンの貧民窟のことを知りつくしているのだ。」¹⁴

II 狂った動物と綺想

たとえば、愛を語らう二人の恋人を「真紅の薔薇」になぞらせることは、ある意味でありふれた隠喩である。しかし、詩的な常識を逸脱するような奇怪な隠喩を身上とし、その近代的な響きで現代人をひどく魅了する稀有な詩人がいる。鬼面人を驚かすような機知と深い学識(術学)で知られる形而上詩人のジョン・ダン(John Donne)である。

ダンの比喩は「綺想」(conceit)と呼ばれるが、これは隠喩のいわば亜種である。マリオ・プラーツ(Mario Praz)が述べているように、ダンの綺想は多岐にわたるが、やはりダンといえば「コンパスの比喩」を忘れるわけにはいかない。¹⁵「別れ 嘆くのはおよし」という詩篇において、ダンは旅立つ男(夫)を「コンパスの外側の脚」に、留守を守る女(妻)を「コンパスの軸脚」に見立てている。

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two;
Thy soul, the fix'd foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.¹⁶

男と女をコンパスの二つの脚に喩えるダンのこれらの詩行が明らかにす

ることは、容易には結びつかない二つのものを「突飛な連想」(far-fetched association) で結びつけていることである。その結果、読み手の心には、戸惑いに満ちた「驚き」が生じる。この「驚き」のことを若桑みどりは「メラヴィリア」(伊:meraviglia)と呼んでいる(若桑 681)。ディケンズの『ボズ』において、まさにこの「メラヴィリア」の効果を狙ったと思われる綺想がある。ここでは再度、「ジン酒場」をとり上げ、この短篇における綺想の構造を分析してみたい。

作品の冒頭部では、ジン酒場の突発的な流行が、「狂象病」や「狂犬病」という伝染病に喩えられている。以下の引用では、商売地区ごとのジン酒場の爆発的増大が「伝染病の隠喩」によって語られている。

Six or eight years ago, the *epidemic* began to display itself among the linen-draper and haberdashers. The primary *symptoms* were The *disease* gradually progressed The *disease* abated Suddenly it burst out again amongst the chemists; the *symptoms* were the same Then, the hosiers were *infected* when it burst forth with tenfold violence among the publicans, and keepers of ‘wine vaults’ it has rushed to every part of town, knocking down all the old public-houses, and depositing splendid mansions (*Sketches* 180-82, my italics)

ここで鍵語となっているのは、epidemic (伝染病)、symptoms (症状)、disease (病)、infected (感染した)などで、これらすべては「伝染病」に関わる隠喩である。その一方で、引用部には換喩(メトニミー)が溢れている。ここで明らかになることは点描的な手法がディケンズの換喩の構成原理だということである。たとえば、ジン酒場の熱狂(mania)にとり憑かれ、破産の憂き目にあった人たちは、カタログの技法で次々にスポットライトがあてられる。まず、「紳士用小間物屋」がジン酒場熱に侵され、次に「薬屋」がその病の急襲を受けた。さらに「靴下屋」がその熱病に感染し、ついには、パブの親父たちとワイン商の間でジン酒場熱が勃発した。この熱病に侵された商売人たちの店はことごとく破産に追い込まれ、古ぼけたさえない店が豪華絢爛たるジン酒場(“splendid mansions”)に置き換えられていく。

全体としては疫病の隠喩で構築されている先のパッセージを仔細に検討すると、隠喩とは対極的な比喩である換喩で覆いつくされていることがわかる。¹⁷ 少なくともヤコブソンのな粋組みにおいては、両者は位相の異な

る比喩であり、隠喩と換喩はいわば水と油のような関係のはずである。ともに活発で、かつ異質な比喩が二つながらに混在していることが「ジン酒場」という散文の構造に「揺さぶり」をかけ始めている。

ベンヤミン (Walter Benjamin) に言寄せて、翻訳の不可能性を論証したド・マンによると、比喩はそもそも自己解体的で、脱構築的なレトリックである。彼は、「記号」と「意味」の間に「断絶」があるために、文彩 (tropes) はそもそも信用できないと述べている。¹⁸ 「ジン酒場」が脱構築という極点にもっとも近づくのは、「綺想」という修辞が発動する時である。ディケンズは、ジン酒場の置き換えとして、およそつながりそうもない狂象病と狂犬病を呈示している。当時の読者は、この突飛な比喩に当惑したはずである。ただ注目すべきは、このような強烈な綺想は、ディケンズではしばしば見かけるレトリックだということである。たとえば『荒涼館』 (*Bleak House*) の冒頭部では、何の脈絡もなく、巨大な恐竜メガノサウルスがロンドンの街中を歩きまわっている。

London. . . . Implacable November weather. As much mud in the streets as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a *Megalosaurus*, forty feet long or so, waddling like an *elephantine* lizard up Holborn Hill. (3, my italics)

ほんの数行でしかないこの一節には多様な隠喩が詰め込まれている。まず擬人法によって、「冷酷無情な11月」と形容され、次に“as if”が用いられ、泥濘で覆われたロンドンが「ノアの洪水」が引いた直後の太古の風景になぞらえる。その太古のイメージのいわば隠喩として恐竜メガノサウルスが登場するが、この恐竜はさらに「象のようなトカゲ」でもある。¹⁹ 大きな生物の喩えとして象が用いられることは特に驚くべきことではないが、特筆すべきは、ディケンズにおいて、象はしばしば隠喩と結びつくということである。『困難な時代』 (*Hard Times*) においても象は印象深い隠喩を作っている。

THE Fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the *monstrous serpents* of smoke trailing themselves over Coketown. A clattering of clogs upon the pavement; a rapid ringing of bells; and all the *melancholy mad elephants*, polished and oiled up for the day's monotony, were at their heavy exercise again. (53, my italics)

この一節にも隠喩が頻出する。朝まだ暗いうちに、照明が灯されたコークタウンの工場は光り輝く「妖精の宮殿」に喩えられ、工場から排出される煙は「怪物的な蛇」になぞらえる。さらに、工場の中でピストン運動を繰り返す巨大な蒸気エンジンは「憂鬱な狂った象」に姿を変える。

改めて「ジン酒場」の「狂った象」を含む箇所を確認してみよう。

The great distinction between the animals and the trades, is, that the former run mad with a certain degree of propriety—they are very regular in their irregularities. We know the period at which the emergency will arise, and provide against it accordingly. If an elephant run mad, we are all ready for him—kill or cure—pills or bullets, calomel in conserve of roses, or lead in a musket-barrel But these trades [gin shops] are as eccentric as comets; nay, worse, for no one can calculate on the recurrence of the strange appearances which betoken the disease. (Sketches 180, my italics)

ジン酒場が狂った動物に喩えられるこの綺想の根拠となるのは、これらが恐ろしい伝染病だということである。ジン酒場自体がすでに隠喩であり、「ジン中毒」または「アルコール中毒」の置き換えである。ただし、注意すべきは、アルコール中毒は伝染病ではないということである。むろん、アルコールを毒素とみなし、これを摂取する人間は皆その毒にやられると考えるならば、アルコール中毒は伝染病に近いと言えるのかもしれない。あるいは、人が酒を飲んでいるのを見ると自分も飲みたくなるという事象も酒の伝染性を示唆するかもしれない。

しかし、言うまでもなく、ジン酒場が表象するアルコール中毒は病理学的には伝染病ではない。端的に言えば、見ず知らずの隣人が仮にアルコール中毒者だったとしても、私たちはその人の隣にいたからといって、その中毒症に感染することはありえない。そもそも、感染を媒体する細菌などないからである。ここにおいて、この綺想の土台となるはずの相互の類似性（ともに伝染病であるということ）はテキスト自体によって否定されることになる。決定的なのは、“The great distinction between the animals and the trades”と述べられていることで、ここで作者自身が自己のテキストの言説を真っ向から否定している。作者は類似性を述べるにあたって、相互の「差異」(distinction)をむしろ強調してしまうのである。両者間の「差異」を要約すると以下のとおりとなる。

(1) 狂象病も狂犬病も流行の発生には規則性があり、予測することがで

きる。

- (2) ジン酒場の流行にはまったく規則性がなく、その流行の予測はできない。

ディケンズが組み立てた「綺想」は二重に破綻している。第一に、ジン酒場に似ているものとして狂象病と狂犬病を持ちだし、両者の共通項は「伝染病」であると述べ、伝染病の隠喩をことさらに強調しているが、ジン酒場すなわちアルコール中毒はそもそも伝染病ではない。第二に、ジン酒場を狂象病と狂犬病に見立てておきながら、いわばその返す刀で、似ていないはずの酒場と発狂した動物の相違点を露呈させている。

III 綺想の裏面：ある象の物語

「ジン酒場」という短篇の中で、ジン酒場の流行に擬せられている狂犬病は正真正銘の伝染病であるのに対し、この綺想の片棒である狂象病は、実は伝染病ではない。象の発狂という現象は、ふだんはおとなしく従順な雄のアジア象が突然、凶暴化することを言う。ムツゴロウこと畑正憲は次のように書いている。

牡の象が成年に達すると、凶暴になって、人が近寄れなく期間がある。これをマストと呼ぶ……この時期、牡のこめかみにある小さな穴から、黒い液が流れ始める。その液の流出量は、マストの進行と共に多くなり、ついには口に達するほど多くなる……この時期、象はそれまで最も信頼していた人間をねらうようになる。チーフの象使いだけをねらい、本気で殺そうとするのである。(畑 78-79)

すぐれた動物学者である畑が象の狂気に触れながら、伝染病という言葉を一回も用いていないことから見ても、少なくとも現代的な動物学では象のマストは伝染病とは無縁であることがわかる。おそらく、アジアの象使いたちも長い経験の中で、ほぼ同様に考えていたはずである。

ではなぜ、1835年（この読み物の初出年）において、狂った動物の連想としてディケンズの脳裏に「象」が浮かび上がったのだろうか。

それを解く鍵は当時、大英帝国の統治下にあったインドにある。19世紀に入ると、東インド会社の商人の仲介によってインドの象がイギリスに送られるようになる。私設動物園 (menagerie) の人気者はなんといっても象

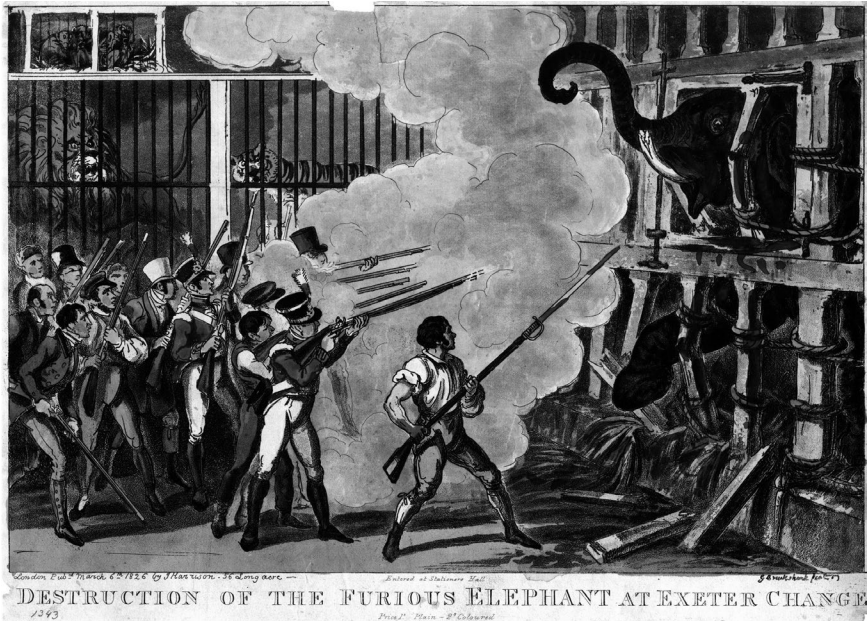
だった。シヴァサンダラム (Sujit Sivasundaram) は次のように述べている。「ロンドンにおける象は大英帝国の広告塔であり、植民地で得られた富との最初の出会いがすなわち象だった。」²⁰

植民地からもたらされる富の隠喩となった象の中でとりわけ有名だったのは、チュニー (Chunee) と呼ばれたインド象である。チュニーは 1809 年にベンガルからロンドンにやって来た。彼は当初、コヴェント・ガーデン劇場で登場人物をその背に乗せたりして喝采を浴びていたが、のちにエクセター・チェンジ (Exeter Change) というロンドンでも随一の動物園の住人となり、来園者を魅了した。ところが彼はやがて悲劇の主人公になってしまう。この発端は 1825 年の 11 月 1 日のことだった。この日、チュニーは飼育員の一人を誤って殺してしまった。それは象特有の狂気 (マスト) に駆られてのことではなく、振り向いた時に彼の鼻がたまたま飼育員にあたってしまい、打ち倒してしまったからだった。自分のしたことを理解したチュニーはその場に立ちつくし、小刻みに体を震わせていたという (Altick 311)。²¹ チュニーは毎年のように狂気の発作に見舞われていたが、そのたびに強い薬 (下剤) が処方され、何とかしのいできた。しかし、飼育員を殺した翌年 (1826 年) に入ると、それまでで最悪の狂気の発作が訪れ、彼は檻の中で荒れ狂い、完全に制御不能になった。檻に激しく巨体を打ちつけ、このままだと檻を破壊し、脱走しそうな気配だった。さらに重戦車のようなチュニーが暴れまわるので、動物園の建物自体が倒壊する危険さえ出てきた。発狂したチュニーがロンドンの街中に出てしまったら、どんな悲劇が起こるか測りしれない。ついに園長のクロス (Cross) はチュニーを殺処分するという苦渋の決断を下すことになった。それが実行に移されたのは 1826 年の 3 月 1 日のことである。

殺害は凄惨なものとなった。外科医の助言のもとでライフル隊が編成され、チュニーに向けて砲撃が始まったが、象の皮膚が硬すぎてなかなか致命傷に至らない。都合、152 発もの弾丸を受けたチュニーは血だるまになった。最終的な致命傷を与えたのは、飼育員が打ち込んだ捕鯨用の鉾 (harpoon) で、それが彼の急所に届いたためにチュニーはようやく絶命した。チュニーの悲劇的な死の知らせはたちまち市民の間に広まり、巷は彼の死を悼む言葉で溢れかえった。新聞には続々とチュニーを悼む投書が寄せられ、無数の詩がチュニーに捧げられた。

ロンドン市民による哀悼のうねりの中で作られた一枚の絵がある (「図 3」)。²² チュニーの檻の前には十名を超えるライフル隊がおり、銃口からは

濛々たる煙が上がっている。かたや、ほぼ中央の前景には捕鯨用の鉤を手にした飼育員がおり、鉤の切先が血で染まっている。



「図3」

この図版を描いたのはクルックシャンクである。出版されたのは1826年の3月6日で、Harrison社から出た「ブロードサイド」(broadside)に掲載された。3月6日はチュニーの死からわずか5日目であり、ブロードサイドという英国の「瓦版」がいかに速報性を重視していたかがよくわかる。

象のチュニーが亡くなった時、ディケンズは14歳をすぎた頃で、当時の彼の楽しみは1冊わずか1ペニー(100円ほど)で買える格安の週刊雑誌を読むことだった(Slater, Dickens 26)。この種の読み物はブロードサイドと同様に、センセーショナルリズムの追求を身上とする。そして、扇情的な読み物を愛好した少年ディケンズはチュニーの悲劇に強い関心を寄せることになった。バットとティロットソンは、最終的な『ボズ』の確定稿に至る前のディケンズによる修正過程を審らかにしているが、それによれば、『ボズ』の「スコットランド・ヤード」(“Scotland Yard”)という短篇の冒頭には元々、象のチュニーへの言及があった。削除された当該の箇所の一部を抜き出すと以下のとおりである。「この象の死は私たちにとって大きな

衝撃だった」(“The death of the elephant was a great shock to us. . ..”)。²³

クルックシャンクもディケンズも象のチュニーの同時代の目撃者だった。象の死の場面を鮮やかな手並みで描いたのはクルックシャンクである。象のチュニーとの連想の中で、ディケンズは「ジン酒場」で狂象を作り出し、象をこの作品の「綺想」の中心に据えたのである。ここで考えておくべきは、この作品の挿絵を担当したクルックシャンクはなぜ狂象を図像化しなかったのかということである。

再度の確認となるが、隠喩は「喩えているもの」と「喩えられているもの」の類似点を梃子にして異なる二者を結びつける。リチャーズ (I. A. Richards) に倣うなら、「喩えられているもの」が *tenor* (主意) で、「喩えているもの」が *vehicle* (媒体) である。たとえば「愛は薔薇」というありふれた隠喩では、喩えられている「愛」が主意で「薔薇」が媒体である。簡略化すると、比喩の対象となっているものが「主意」で、その対象を変容させる言葉が「媒体」である。すでに述べたとおり、隠喩では主意の「映像 x」も、媒体の「映像 y」も二つながら残っている。²⁴ 言い換えると、どちらかの映像が欠けると隠喩は崩壊する。そして、「映像 x」と「映像 y」を合一化させた新しい「映像 z」が隠喩の最終の着地点となる。

上述した「愛は薔薇」の「映像 z」は、たとえば次のようになるだろう。仲睦まじい男と女がいる。そして彼らの映像に薔薇の花の映像が溶け合うように重ね合わされる。では、ダンのコンパスの比喩では「映像 z」はどのようなものになるだろうか。男と女が向きあって立っている。ふと目を移すと、二人の近くに巨大なコンパスが屹立している。これは、現実的にはありそうもない奇妙な映像(絵)にはちがいない。しかし、少なくとも美術史の枠組みにおいては、このような綺想は存在する。それは、シュルレアリスム(超現実主義)を標榜する画家たちの絵である。ゴンブリッチの言葉を借りるなら、彼らの絵は「予測不能な謎である」(“the unexpected and wholly enigmatic,” Gombrich 590)。

やや横道に逸れるが、この流派について管見を述べたい。シュルレアリスム(仏:*surréalisme*, 英:*surrealism*)は1920年代に胎動した美術運動である。アンドレ・ブルトン(André Breton)による1925年の「シュルレアリスム宣言」がこの運動の一つの里程標と目されている。高階秀爾はシュルレアリスムについて、夭折詩人ロートレアモン(Comte de Lautréamont)の言葉を引用し、「解剖台の上でミシンとこうもり傘が偶然出会ったような美しさ」であると述べている(高階 96)。「ミシン」と「こうもり傘」の結合はまさに「突

飛な連想」であり、シュルレアリスムと綺想は密接不可分であることがわかる。付け加えると、20世紀のシュルレアリストたちがこぞって、ボッス（Hieronymus Bosch）を彼らの祖型とみなしていたことはよく知られている（千足 69-76）。ネーデルランドの「突然変異」と称されたボッスの祭壇画の『快樂の園』（*The Garden of Earthly Delights*, c. 1503-04）は、まさに人智を超越する奇怪な幻想の集合体である。

シュルレアリスムを踏まえて「ジン酒場」の挿絵（「図1」）を今一度思い返してみよう。そこには華やかな酒場の風景が広がっている。ディケンズの本文にはないスラムからやってきた二人の貧民もいる。仮に、この挿絵を「主意」と「媒体」が結合した「映像Z」と捉えるなら、決定的な不在に気づく。「狂象」と「狂犬」がどこにもいないのである。つまり、テキストに本来あった「媒体」(vehicle) がすっぽりと抜け落ちている。クルックシャンクはリアリズムの人であり、「眼に見えるもの」に全幅の信頼を置いていた画家である。ジン酒場の天井付近に「狂象」がふわりと浮遊しているような幻想的な図柄はクルックシャンクには思いもよらなかったはずである。クルックシャンクにおいては、主意と媒体の合一的な「映像Z」など関心の外にあった。言い換えると、本文が暗示していたシュルレアリスムの片鱗すらも挿絵には残されなかった。クルックシャンクの挿絵は第一級の現実模倣ではあるが、綺想の宿命である「常識からの逸脱」という要素が欠落している。かくして、すぐれた絵師の挿絵は、テキストに内在させられていたディケンズ的な綺想を根底から打ち壊してしまった。

結び

ディケンズの『ボズ』という処女作品集は五十六篇の小品からなる。本稿ではその中の一つの作品のみを扱うことになった。この作品を組上にした理由は突きつめると一つしかない。それはこの短篇がホガースの『ジン横丁』と照応していることが明らかだったからである。ホガースの愛好家としてつとに知られるディケンズは頭の片隅にホガースのこの版画を置き、「ジン酒場」を執筆したと考えられる。イギリス18世紀を代表する版画家とヴィクトリア朝を象徴する小説家の親密な対話がこの短篇から聞きとれるのではないか。そういう仮説のもとで本稿は書き始められた。そして、ホガースの版画とディケンズの本文に加えて、ホガースの後継者たるクルックシャンクの挿絵を議論に組み込むことによって、アイロニーとい

う修辞法を考察することになった。

修辞法という文脈の中から浮かびあがったもう一つの論点が、隠喩の変わり種としての「綺想」である。綺想はディケンズが好んだ比喩であるが、果たして、「ジン酒場」においてもこの比喩が出現する。しかし、ジン酒場熱を発狂する動物になぞらえるこの奇天烈な比喩は少なくとも図像的には機能しなかった。というのも、ディケンズの本文を軽視する絵師は、テキストで明示されていた狂象を捨象してしまったからである。ディケンズは綺想という精神分裂的な修辞法を介して、極度に歪められた現実を表現しようと試みた。だが、肝心の絵師はそれについて一顧だにしなかったのである。

注

¹ *The Sketches by Boz* は 1833 年の 12 月から 1836 年の 12 月までに (ディケンズの 21 歳から 23 歳にかけて) 書かれた各種の雑誌向けの読み物を集めたもので、1836 年に 2 回に分けて出版された。「第 1 集」(First Series) が 2 月 8 日に、「第 2 集」(Second Series) が 12 月 17 日に出版されている。その後、1837 年 11 月 1 日から 39 年の 6 月 1 日にかけて、20 分冊の連載形式で『ボズのスケッチ集』の月刊分冊がチャップマン&ホール社(Chapman & Hall) から出されている。これは既刊の「第 1 集」と「第 2 集」の再録版であるが、この時、ディケンズによって大幅な修正が加えられた。このチャップマン&ホール社版が『ボズのスケッチ集』の定本とみなされている。Slater, "Introduction" to *Sketches* xi-xxvi, Butt & Tillotson 38-59, Patten 31-38, 金山 40. 以降、*The Sketches by Boz* を『ボズ』と略記する。英語原文を引用した後は *Sketches* と略記し、Dent 版の頁数を記す。

² 「言葉は的を外す。物事に対する真の記号などない」("All language is beside itself. There is no "true" sign for the thing." Miller 124) と述べるミラーは、ディコンストラクションの文脈の中で議論していると考えられる。ディケンズの比喩研究に関し、ミラーに先行したヴァン・ゲントはディケンズに類出する「擬人法」が有するグロテスクなメタファー(隠喩)に注目した。ゲントはメトニー(換喩)という用語は用いていないが、ディケンズの描写が異常なまでに細部にとり憑かれていることを指摘している。Van Ghent 419-38.

³ 『ボズ』に関する比喩の研究は滞っているが、ディケンズの小説の言語が比喩に深く侵食されていることは多くの研究者が指摘している。これについては Stoehr, Lodge, Specter 365-84, Gallagher, Kearns 857-81, 中村「ディケンズとマルサス」187-203 を参照。なお、本稿において、「修辞(法)」という言葉は rhetoric, figures of speech, trope という 3 つの言葉を包含している。trope については文彩という訳語をあてた。

⁴ *Allegories of Reading* 105. この箇所を含む原文は以下のとおり。"The figurative structure is not one linguistic mode among others but it characterizes language as such." ド・マンは『理論への抵抗』においても、「文彩は言語の根源にある」("Tropes . . . pertain primordially to language") と明言している (*Resistance to Theory* 15)。

⁵ ヤコブソンは「抒情詩」(lyric)と「叙事詩」(epic)の区別にも言及し、前者は隠喩的で後者は換喩的だと述べている(Jakobson 91)。

⁶ デイヴィッド・ロッジが例示した文を参考にした。Lodge 74-77。

⁷ *Allegories of Reading* 9-10, 土田 283。

⁸ アイロニーは単なる表現上の効果と捉えられがちだが、古典的な修辞学の中で文彩の一つとして位置づけられていた(バルト 148-49)。

⁹ クルックシャンクによる“Gin Shop”の挿絵はインターネット上のサイトである“The Victorian Web”に所収のものを借用した。スキャンした人物への謝辞を記すことが借用の条件となっている。Scanned by Philip V. Allingham. (<https://victorianweb.org/art/illustration/cruikshank/boz19.html>)

¹⁰ この箇所の内容は以下のとおり。“His [Cruikshank’s] etchings for the author’s *Sketches by Boz and Oliver Twist* were among the best of his massive but often ephemeral oeuvre.” (Cohen 29)。

¹¹ この箇所の内容は以下のとおり。“The knot of Irish labourers . . . who have been alternately shaking hands with, and threatening the life of each other. . . .” (*Sketches* 184)

¹² ディケンズとホガースの親近性に関する研究(言及)は枚挙にいとまがない。これについては、中村「ホガース的瞬間」および『ホガースの時代』を参照。「図2」の『ジン横丁』の部分図の原画はメトロポリタン美術館(The Metropolitan Museum of Art)のものを借用した。(著作権のない)パブリック・ドメインの図版である。

¹³ 中村「『荒涼館』 国家・警察・刑事・暴力装置」155-56。この論考において中村はヴィクトリア朝中頃の貨幣価値を推定し、1ポンドが25,000円と見積もった。したがって1ペニーは104円となる。

¹⁴ 『ボズ』が出版された頃、クルックシャンクはすでに老練なロンドンの事情通で、スラムの真の現実がどのようなものかについてディケンズよりも詳しくたとパトゥンは述べている(Patten 48-49)。

¹⁵ ダンの「綺想」は確かに人の注目を浴びる要素に満ちているが、ダンの詩行が持つ第一の特色はマニエリスム的な「捻れ」(蛇状曲線)であるとマリオ・ブラーツは指摘している。滑らかに流れそうな時にあえてその流れを止めたり、肯定の論調だったものを、突然、否定に反転させるような語法がダンのマニエリスムである。マリオ・ブラーツによると、ダンの詩的な伝統の起源はペトラルカ(Francesco Petrarca)にある。ダンは1910年代に未曾有の再評価を受け、今もその傾向は続いているが、再評価のいわば発火点となったのがエリオット(T. S. Eliot)だった。ブラーツ 204-05, 248-56。

¹⁶ John Donne, “A Valediction Forbidding Mourning,” ll. 25-28.

¹⁷ 展開されている細部の描写は「ジン酒場熱」という巨大な現象を多数の「部分」で表現しているという意味で換喩的である。

¹⁸ 該当する引用部は以下のとおり。“Therefore the distinction between symbol and symbolized . . . indicates the unreliability of rhetoric as a system of tropes which would be productive of a meaning. . . . meaning is never reached.” (*Resistance to Theory* 91)

¹⁹ サンダースは注釈でこの場面に触れ、「創世記」第8章で描かれるノアの洪水が引いた時間への引喩(allusion)であるとしている。ここでの綺想の主体であるメガノサウルスは当時の古生物学の流行と呼応していた。*Bleak House*, ed. Andrew Sanders, 800.

²⁰ この引用の原文は次のとおり。“elephants in the metropolis could propagandize empire and serve as the point of first contact with colonial possessions.” (Sivasudaram 55)

²¹ 本稿でのチュニーに関する知見はオールティックの先行研究に多くを負っている。Altick 310-16.

²² クルックシャンクによるこの図版は大英博物館 (the British Museum) が Web 上に公開しており、営利目的でないならば使用が許可されている。元来は水彩版だが白黒処理を施している。水彩版には毒々しい鮮血が見える。この図版についてはオールティックも指摘している。Altick 313.

²³ Altick 316, Butt & Tillotson 55.

²⁴ リチャーズによると、主意と媒体は両極に別個に存在するのではなく、両者は相互に作用しあい (interaction)、共同作業 (co-operation) を通じて、文脈における意味を明確化させる。I. A. Richards 100.

引用参考文献

- Altick, Richard. *The Shows of London*. The Belknap P of Harvard UP, 1978.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. The U of Chicago P, 1975.
- Butt, John and Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. Methuen, 1957.
- Chesterton, G. K. *Charles Dickens*. Schocken Books, 1965.
- Cohen, Jane. *Charles Dickens and his Original Illustrators*. Ohio State UP, 1980.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale UP, 1979.
- . *The Resistance to Theory*. U of Minnesota P, 1986.
- . *Aesthetic Ideology*. U of Minnesota P, 1996.
- Dickens, Charles. *Dickens Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-39*, vol. 1. Edited by Michael Slater, Dent, 1994.
- . *Bleak House*. Edited by Andrew Sanders, Dent, 1994.
- . *Hard Times*. Edited by George Ford and Sylvère Monod, Norton, 1966.
- Donne, John. *John Donne's Poetry*. Edited by Donald Dickson, Norton, 2007.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*, vol. 1. Dent, 1966.
- Gallagher, Catherine. *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867*. U of Chicago P, 1985.
- Gissing, George. *Charles Dickens: A Critical Study*. Blackie & Son, 1898.
- Gombrich, E. M. *The Story of Art* (16th Edition). Phaidon P, 1995.
- Harvey, John. *Victorian Novelists and their Illustrators*. Sidgwick & Jackson, 1970.
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." *Fundamentals of Language*. Mouton, 1956, pp. 67-96.
- Kearns, Katherine. "A Topology of Realism in *Hard Times*." *ELH*, vol. 59, 1992, pp. 857-81.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing*. Edward Arnold, 1977.
- Miller, J. Hillis. "The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and Cruickshank's Illustrations." *Dickens Centennial Essays*. Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius. U of California P, 1971, pp. 85-153.

- Muecke, D. C. *Irony*. Methuen, 1970.
- Patten, Robert L. *George Cruikshank's Life, Times, and Art: 1835-1878*, vol. 2. Rutgers UP, 1996.
- Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, UP, 1936.
- Sedgewick, G. G. *Of Irony Especially in Drama*. U of Toronto P, 1935.
- Sivasudaram, Sujit. "Trading Knowledge: The East India Company's Elephants in India," *The Historical Journal*, vol. 48, 2005, pp. 27-63.
- Slater, Michael. "Introduction." *Dickens Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-39*, vol. 1. Dent, 1994, pp. xi-xxvi.
- . *Charles Dickens*. Yale UP, 2009.
- Specter, Stephen J. "Monsters of Metonymy: *Hard Times* and Knowing the Working Class." *ELH*, vol. 51, 1984, pp. 365-84.
- Stoehr, Taylor. *Dickens: The Dreamer's Stance*. Cornell UP, 1965.
- Van Ghent, Dorothy. "The Dickens World: A View from Todgers's." *Sewanee Review*, vol. 58, 1950, pp. 419-38.
- 金山亮太. 「『ボズのスケッチ集』」. 『ディケンズ鑑賞大事典』. 西條隆雄, 植木研介, 原英一, 佐々木徹, 松岡光治 編, 南雲堂, 2007, pp. 40-55.
- 千足伸之. 「画家論 ボッス — 天国と地獄のはざままで —」. 『世界の大画家 6 ボッス』 井上靖, 高階秀爾 編, 中央公論社, 1982, pp. 69-76.
- 高階秀爾. 「シュルレアリスムの画家たち」. 『世界の名画 22 エルンストとダリ』 井上靖, 高階秀爾 編, 中央公論社, 1994, pp. 95-97.
- 土田知則. 「『読むことのアレゴリー』を読む(1)」. 『千葉大学人文研究』第33号, 2004, pp. 267-95.
- 中村隆. 「ディケンズとマルサス — 冷酷な時代における統計学批判」. 『山形大学紀要』第14号, 1998, pp. 187-203.
- . 「『荒涼館』 国家・警察・刑事・暴力装置」. 『ディケンズ文学における暴力とその変奏』. 松岡光治 編, 大阪教育図書, 2012, pp. 49-64.
- . 「『オリヴァー・トゥイスト』におけるホガース的瞬間」. 『山形大学人文学部研究年報』第14号, 2017, pp. 1-17.
- . 『ホガースの時代』. 山形大学出版会, 2023.
- 畑正憲. 『象使いの弟子』(上). 中央公論社, 1983.
- バルト, ロラン. 『旧修辞学』. 沢崎浩平 訳, みすず書房, 1979.
- プラーツ, マリオ. 『官能の庭』. 若桑みどり, 森田義之, 白崎容子, 伊藤博明, 上村清雄 共訳, ありな書房, 1992.
- 若桑みどり. 「訳者あとがき: マリオ・プラーツについて」. マリオ・プラーツ. 『官能の庭』. 1992, pp. 679-94.