ISSN: 1346-0676

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXVII



ディケンズ・フェロウシップ日本支部

年 報

第 27 号



The Japan Branch Bulletin
The Dickens Fellowship

XXVII 2004

The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship

No. 27

ISSN: 1346-0676

Edited by Eiichi Hara

Editorial Board

Eiichi Hara

Takao Saijo

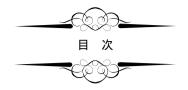
Kuichi Saito

Yumiko Hirono

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship Department of English Konan University Okamoto 8–9–1, Higashinada–ku, Kobe, 658–8501 Japan

Tel: +81-(0)78-431-4341 http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/

©2004 The Japan Branch of the Dickens Fellowship



巻頭言 ディケンズとオーストラリア ・・・・・・・・・西條 隆雄	1
論文	
科学か,民衆の想像力か ビクウィック氏のフォークロア	
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・光沢 隆	3
『二都物語』論 天使の光と影	
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・田中 孝信	14
書評	
田辺洋子(訳)『バーナビ・ラッジ』・・・・・・・・・・・・・ 篠田 昭夫	26
藤岡啓介(訳)『ボズのスケッチ 短篇小説篇 』・・・・・金山 亮太	29
植木研介『チャールズ・ディケンズ研究 ジャーナリストとして,小説家として	a
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・西條 隆雄	34
松岡光治(編)『ギッシングの世界 全体像の解明をめざして 』	
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	37
小池滋『英国らしさを知る事典』・・・・・・・・・・・要田 圭治	41
Masahiro Hori, Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis	
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・今林 修	46
Fellowship's Miscellany	
『チャールズ・ディケンズの謎』・・・・・・・・・・・・・川澄 英男	52
ディケンズと'エクセルシア'(補遺)・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	56
女性と結婚 ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・山本まゆみ	57
ディケンズ作品のハイパー・コンコーダンス・・・・・・・・松岡 光治	59
News and Reports	
第 98 回ディケンズ・フェロウシップ国際大会 ・・・・・・西條 隆雄	66
2003 年度秋季総会・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	74
2004 年度春季大会・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	79
特別寄稿	
Dickens and Shakespeare	84
The Martyr in Dickens	99
'This fiction of an occupation': Mr Boffin's Encounter with Blight	
Peter Robinson	113
ディケンズと世紀末 ・・・・・・・・・・・・・・・・松村 昌家	120

特別企画 ディケンズにおける想像力の原点を求めて		
序・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・松村 豊	子 1	2
『バーナビー・ラッジ』と徒弟のロマンス・・・・・・・・・・原 英		
食欲不振の探偵 『マーティン・チャズルウィット』 ・・・・・梶山 秀	雄 1	5
誰がドンビー氏を救済したのか? 『ドンビー父子』再読 ・・・松村 豊		
ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約 ・・・・・・・・・・・・・・・		
フェロウシップ会員の論文・著訳書等(2002 ~ 2003) ・・・・・・・・・・		
会員名簿 ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	• • 1	7
編集後記 ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	• • 1	84

口絵: Mary Hogarth by Daniel Maclise



Viewing Rochester from Chatham

CONTENTS

Editorial Dickens and Australia	1					
Articles						
Science, or Popular Imagination: Mr. Pickwick's Folklore	3					
A Study of A Tale of Two Cities: The Light and Shadow of an Angel						
Takanobu Tanaka	14					
Reviews						
Yoko Tanabe, trans., Barnaby Rudge Akio Shinoda						
Keisuke Fujioka, trans., Sketches by Boz: The Short Stories						
					Shigeru Koike, A Dictionary of English Culture	41
					Masahiro Hori, Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis Osamu Imabayashi	46
Fellowship's Miscellany						
The Mystery of Charles Dickens	52					
Dickens and 'Excelsior': A Supplement	56					
Women and Marriage	57					
A Hyper-Concordance to the Works of Dickens Mitsuharu Matsuoka	59					
News and Reports						
The 98th Dickens Fellowship International Conference	66					
Annual General Meeting of the Japan Branch 2003	74					
The Japan Branch Spring Conference 2004	79					
Special Guest Articles	,,					
Dickens and Shakespeare	84					
The Martyr in Dickens						
'This fiction of an occupation': Mr Boffin's Encounter with Blight	"					
	112					
Dickens and fin de siècle						
Special Feature: A Search for Dickens' Imaginative Sources	120					
•	120					
Introduction						
Barnaby Rudge and the Romance of the Apprentice						
A Detective with No Appetite in <i>Martin Chuzzlewit</i>	151					
	160					
Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship						
Publications by Members of the Japan Branch						



ディケンズ・フェロウシップ日本支部 (2003-2004)

2003 年度総会

日時: 2003 年 10 月 4 日 (土) 場所: 甲南大学 1 号館 131 講義室

プログラム

開会の辞・議事(13:45 ~ 14:45) 西條隆雄(日本支部長)

研究発表 (14:45 ~ 15:15) 司会: 廣野由美子(京都大学)

発表者:木原貴子(名古屋女子大学)「ヴィクトリア朝の女性挿絵画家」

特別講演(15:20 ~ 16:00) 司 会: 青木 健(成城大学)

講演者:植木研介(広島大学)「ディケンズのクリスマス特集号と雑誌編集」

特別講演 (16:20 ~ 17:50) 司会:原 英一(東北大学)

講演者: Dr Adrian Poole (Cambridge University), "The Martyr in Dickens"

懇親会(18:00~) 会場:甲南大学生協

2004 年度春季大会

日時: 2004年6月4日(金)

会場:英国大使館 新館 The New Hall

プログラム

開会の辞(13:45 ~ 14:10) 日本支部長: 西條降雄

British Council : Mr. David Elliott

シンポジウム (14:10 ~ 16:00)

「ディケンズにおける想像力の原点を求めて」 司会:松村 豊子(江戸川大学)

講師:原英一(東北大学)「Barnaby Rudge を中心に」

講師:梶山 秀雄(島根大学)「Martin Chuzzlewit を中心に」

講 師:松村 豊子(江戸川大学)「Dombey and Son を中心に」

講演および朗読 (16:20 ~ 16:50) 司会: Professor David Rycroft (甲南大学)

講演者: Dr Peter Robinson (東北大学)

"This fiction of an occupation': Mr Boffin's encounter with Blight in Our Mutual Friend"

特別講演 (16:50 ~ 18:00) 司会:川本 静子 (津田塾大学名誉教授)

講演者:松村 昌家(大手前大学)

「ディケンズと世紀末」

懇親会(18:20 ~ 20:00) 会場:大会会場にて

EKKEKKEKKO JOJ DANANAN



ディケンズとオーストラリア

Dickens and Australia

日本支部長 西條 降雄

Takao Saijo, Honorary Secretary to the Japan Branch

メルボルン国際大会に参加して感じたことがあった.ひとつは,肌の色の違いに関係なく,(バスの運転手は別として)人々の話す英語が実にきれいでわかりやすかったことである.これは街を歩いても,店に入っても同じであった.旧大陸と違って,人種の分け隔てをしないせいであろうか,のびのびとした,平等な社会であることを強く感じた.

こんなことを書くのも,じつは『デイヴィッド・コパーフィールド』においてミコーバー家およびペゴティーの縁者がオーストラリアに移民することを,多くの批評家はイギリスでは生活できないから厄介払いをしたのだとか,便宜上の手段だと考え,流刑地,囚人の国であるオーストラリアに送られる人々は「遺棄された」と考える.「ミコーバ氏のような才能を持った人」がかの地で成功し,保安官となり,やがて新聞社の常連寄稿家となっても,これは信憑性に欠けるフィクションだとして信用しない。

しかし,ディケンズ自身はオーストラリアをどのように捉えていたのか,そしてその知識はどのくらい正確なものであったのか,考えなおしてみなければならない。彼の知識の多くは,1834年にオーストラリアに渡り 1846年に帰国して海外移民事業に携わっていたキャロライン・チザム (Caroline Chisholm, 1808-77) から得たのであろう.ディケンズは 1850年 2月に彼女にあって話を聞くと,5週間後には $Household\ Words$ 創刊号に早くも彼女と共同で "A Bundle of Immigrants' Letters"を載せている.その記事の見出し部分に,ディケンズはこのように記している.

疑いもなく悲しいことだが,何万,何十万という人々が,この国では,働く意志があるのに希望ももてず人生をすり減らしているのだ.2,3ヶ月の船旅をすれば蒸気船でオーストラリアと結べば2,3週間で 広大な土地の国に着き,懸命に働きたい人は貧乏など何知らぬ顔ができるというのに.

ミコーバー家がオーストラリアへ旅立つのは第 18 分冊 (1850 年 10 月), チザムの記事が連載されてから半年後である. 因襲に縛られるイギリスにおいては, 出自とおのれの過去から逃れることは不可能だが, 新大陸においては, 誰に対しても新たな機会が約束されていること, 夢を育むことができること, 過去に触れる必要は何一つないことをディケンズは理解していたのであろう. また, ユーレイニアム・コテッジの女性に関しては, 更正後, 彼女たちがまともな職にけることなど考えられない. オーストラリアに移民を促すディケンズを, 帝国主義の落とし子と考えるよりは, 過去の亡霊に悩まされない国において再生の道を探ってやるのが, 最良の方法ではなかったか.

おそらく、ディケンズは彼女から Sir Charles Nicholson(医者)や牧師の息子 George W. Rusden の活躍する姿も聞き及んでいたであろう.後にディケンズはこの二人を頼って Alfred と Edward(のち New South Wales 州議会議員, 1889-1994)の二人の息子をオーストラリアに移民させるのだ.彼に進取性と確実な成功の確信がなければ、とても実行に移すことはできなかったであろう.彼にとって、オーストラリアは新たな機会を与える土地であったようだ.

もうひとつは,大会で披露された"entertainment"である.毎晩8時から 10 時まで,さまざまな催しが,主としてオーストラリア支部会員の手で行われた. "Mugby Junction","The Signal Man","David Copperfield",それにコリンズのテキストではないが,"The Lighthouse"も演じられた.なぜこうもディケンズを楽しむことができるのか.日本では,クラスにおいても大学外でもディケンズを演じ楽しむ伝統は生まれなかった.テキストが英語であるし,演じるには台本を作らねばならず,万一できあがったとしてもキャストが埋まらない.はにかみ屋の日本人には演劇は向いていないといえばそれまでであるが,ディケンズの特徴である演劇性とその面白さを,たとえ教師のワンマンショーになったとしても,何かクラスで工夫できる道はないであろうか.

こんなことを考えていたある日,朝食の時にマルコムがとなりに座り「日本で大会を開いてほしいとの声がありますよ.考えてみてくださいますか」といった.7月の暑さと宿泊施設の確保が大変ですが,できるかできないかは別として可能性を探ってみましょうと答えておいた.「ディケンズとオーストラリア」のことばかり考えていたら,いつの間にか「ディケンズと日本」のことを考えなければならなくなってしまっていた.会員 175 名,全員が The Dickensian の購読者という支部は日本だけである.しかもその国際誌には支部会員の論文が次々に掲載されている.世界の人々から注目されはじめた今,一年くらいかけて可能性を探ってみるのも支部の務めかと思う.いろいろ助言をお寄せくださるよう,会員諸氏にお願いしたい.

科学か,民衆の想像力か ピクウィック氏のフォークロア

Science, or Popular Imagination: Mr. Pickwick's Folklore

光沢 隆 Takashi Kozawa

『ピクウィック・ペーパーズ』(1837; 以下『ピクウィック』) は ,「ピクウィッ ク・クラブ」の会長であるピクウィック氏と彼の友人たちが、そのピクウィッ ク・クラブの活動として, さまざまな地域を訪れ, 伝説, 遺跡, 地理的特徴など の情報を収集する過程で体験する出来事の物語である、そして、そのようにし てピクウィック氏が収集したもののなかで,この小説にとって重要な意味をも っているのが,本筋であるピクウィック氏の物語から独立して挿入されている 物語である.それらの物語は,ピクウィック氏たちが収集した,さまざまな地 域の、さまざまな人々の物語であり、ピクウィック氏自身の物語と直接関係を もっているわけではない、しかし、パタン (Robert L. Patten) やハーバート (Christopher Herbert) は、そのような物語がピクウィック氏の物語と密接な関係 をもっていると指摘する (Patten 356-66; Herbert 8-20). 例えば, 妻と息子の死に 責任があるとして,義理の父親を執拗に追跡し,復讐するヘイリングの物語 (284-96; ch. 21) は,バーデル夫人との裁判に負けた後,賠償金を払うのを拒否し, 債務者監獄に入れられるピクウィック氏の頑固さを戒めるものである (Herbert 17; Patten 362) . 「ブレイダッド王子の伝説」("The True Legend of Prince Bladud") は、父親に結婚を反対され、しかも愛する人を失い、悲嘆にくれた王子が地中 に飲みこまれ、彼の涙が泉になったというバースの泉の起源についての物語だ が (507-11; ch. 36), これは,同様に父親に自分の恋愛を反対される,ピクウィッ ク氏の友人ウィンクル氏と関係がある (Patten 361) . そして,「墓堀男をさらった 鬼の話」("The Story of the Goblin who stole a Sexton") は , クリスマスの日にさえ , 隣人とのつきあいを避けるゲイブリエル・グラブの人間嫌いを批判するものであ り、逆にクリスマスにウォードル一家と親交を深めるピクウィック氏を肯定す る (Patten 362-65) .

しかし、パタンとハーバートが指摘しているように、ピクウィック氏はこう した物語に関心を示しておらず (Patten 358; Herbert 8), 他の聞き手の反応も消極 的なものである.そして,両者とも,前述の物語に含まれている意味や教訓を 読みとっていない、例えばウォードル氏の邸宅で「囚人の帰還」("The Convict's Return") と題された物語が語られようとするとき、ピクウィック氏は椅子を前に 引き出し,興味深そうに耳を傾ける(73; ch. 6). しかし,この話はピクウィック 氏の眠りを誘う効果しかもっていなかったようである ("[...] the somniferous influence of the clergyman's tale operated so strongly on the drowsy tendencies of Mr. Pickwick [...], 82; ch.7). 先に紹介した「ブレイダッド王子の伝説」を読んだ後 も、ピクウィック氏は感銘を受けなかったらしく、読み終わると、非常に疲れ たような顔をして,あくびをしてベッドへ向かう(511:ch.36),おそらく後者の 場合には,ピクウィック氏の科学者としての側面が重要なのかもしれない?ピ クウィック氏が会長を務める「ピクウィック・クラブ」は「知識の向上と、知識 の普及のために」("to the advancement of knowledge, and the diffusion of learning," 1; ch.1) 設立され、ピクウィック氏は小説の冒頭で、トゲウオの理論とハムステッ ドの池の源流を発見したことで旋風を巻き起こした人物と紹介されている (2: ch. 1), ハムステッドの池の源流を発見するという地理学的偉業を達成した人物が, 王子の涙が泉になったなどという地理学の理論とはまったく相容れない,非現 実的かつ非科学的な話に興味を示さないのは理解できる.

それでは、『ピクウィック』のなかで、そのように無視される物語は何を意味しているのだろうか、ここでは、この問題を当時の社会との関連から、とくに、古い伝説、迷信、風習、遺跡にかんする研究という意味での「アンティクゥアリー」("antiquary") や、その後の「フォークロア」("folklore") との関連から考えてみたい ?

『ピクウィック』に挿入されている物語にたいして否定的な態度を示すのはピクウィック氏だけではない.超自然的な出来事を描く物語にたいしては,しばしば,その出来事が現実にはありえないといって否定する聞き手の姿が描かれている.例えば,ウォードル氏がピクウィック氏に紹介する「墓堀男をさらった鬼の話」は,人間嫌いの墓堀人ゲイブリエル・グラブが,クリスマスを楽しむ人々から離れて,孤独に仕事をしていると,妖精たちと鬼があらわれ,地下の世界に引きずりこまれる,という物語である(396-405; ch. 29).だが,ある人々は,ゲイブリエルが鬼に連れ去られたという話は,彼が墓場でジンを飲んで,眠って見た夢であると考えるのである("[...] they looked as wise as they could,

光沢 隆 5

shrugged their shoulders, touched their foreheads, and murmured something about Gabriel Grub having drunk all the Hollands, and then fallen asleep on the flat tombstone [...]," 405; ch. 29).

この物語の解釈をめぐっては,ウォードル氏がそれをピクウィック氏に紹介する前に論争が起きている.

'The story about what?' said Mr. Pickwick.

'Oh, nothing, nothing,' replied Wardle. 'About an old sexton, that the good people down here suppose to have been carried away by goblins.'

'Suppose!' ejaculated the old lady. 'Is there any body hardy enough to disbelieve it? Suppose! Haven't you heard ever since you were a child, that he *was* carried away by the goblins, and don't you know he was?' (395; ch. 28)

ゲイブリエルが鬼に連れ去られたという話を信じこんでいるウォードル夫人 ("the old lady") にたいして,彼女の息子のウォードル氏はそれを信じていないのである.

このような超自然現象を信用する聞き手と、それを否定する聞き手という対比は他の物語にもあらわれている。ピクウィック・クラブの会員であるタップマン氏は、ある旅商人から奇妙な話を聞く、トム・スマートは嵐の夜、宿屋に泊ろうとするのだが、宿屋に入ると、背の高いほお髭を生やした男が宿屋の未亡人を口説いていた。その後、部屋で寝ようとすると、椅子が老人の姿に変身し、未亡人を口説き落とそうとしていた男は、本当は財産目当てで彼女を騙そうとしていると告げる、という物語である("The Bagman's Story," 178-91; ch. 14). そして、スマートの物語を聞いた後、聞き手のあいだで次のようなやりとりが行われる。

'Everybody believed the story, didn't they?' said the dirty-faced man [...].

'Except Tom's enemies,' replied the bagman. 'Some of 'em said Tom invented it altogether; and others said he was drunk, and fancied it [...].' (191; ch. 14)

スマートの物語を本当のことだとする旅商人の主張にもかかわらず,ある人々は,スマートが見た老人に変身する椅子は,彼が酔っ払って見た夢か幻覚であると解釈しているのである.

別の場面でピクウィック氏は,ロンドンの法学院に古くから住んでいるジャック・バムバーという老人から,ある法学院の部屋で死んだ男の幽霊が,新しい住人が来た後に,部屋に置いてあった棚から出てきたという話を聞くが,やはり聞き手のひとりがその話を否定する.

'That ain't bad, if it's true,' said the man in the Mosaic studs, lighting a fresh cigar.

'If!' exclaimed the old man, with a look of excessive contempt. (283; ch. 21)

この場合も、棚から出てきた幽霊を否定する聞き手と、それを信じこんでいる古い世代の「老人」が対比されている.しかも、聞き手のなかの一人は、バムバー老人がこの話を紹介する前に、「彼は法学院で孤独に生きてきて、半分気が狂ってしまった」("'[...] he has lived alone in them, till he's half crazy,'" 278; ch.20) とピクウィック氏に説明し、老人の言うことは信用できないとほのめかしている.

こうした聞き手たちが超自然的現象を描く物語に否定的な態度を示すのは、 その現象が物理的に不可能である、つまり非科学的であるためだが(この点で、 彼らは科学的であることを重視するピクウィック氏と結びつく)、このような態 度には、『ピクウィック』が発表された当時の人々の姿が反映されていると思わ れる. 例えばアンドルーズ (Malcolm Andrews) やオストリー (Elaine Ostry) は, 19 世紀前半の中産階級が幽霊や妖精の物語を、農民や労働者階級に象徴される非 理性的な文化の代表として,自らの文化から(とくに子供の読み物から)排除 しようとした傾向について指摘している (Andrews 32-34: Ostry 39-40), しかし, そうした傾向は中産階級だけに見られたわけではない.19世紀には多くの労働 者階級の人々が自伝を書いたが,彼らの多くが,自分の生まれ育った環境の後 進性を示すために,古い世代の人々が幽霊などの超自然現象を信じていた事実 を挙げている (Vincent 167-68). つまり, 19 世紀の前半において, 幽霊のように 物理的に説明できない超自然現象を信じることは、非科学的で遅れた社会の産 物として,否定的に見られるようになっていたのである.『ピクウィック』のな かで、超自然現象を描く物語を信じているウォードル夫人やバムバー老人のよ うな「古い」世代にたいして、「新しい」世代がその種の物語を否定しているこ とは,科学的であることを重視する当時のこうした傾向を反映しているといえ るだろう.

そして、幽霊の物語や妖精物語を、農民や伝統的労働者階級に代表される「迷信的で」、「後進的な」民衆の文化と規定するのに大きな役割を果たしたのが、古い伝説、迷信、風習、遺跡などにかんする研究という意味での「アンティクゥアリー」であり、その後の「フォークロア」である、アンティクゥアリーやフォークロアが『ピクウィック』にとって重要なのは、ピクウィック・クラブの活動がアンティクゥアリーやフォークロアを含んでおり、とりわけピクウィッ

光沢 隆 7

ク氏一行が超自然現象を描く物語を多く収集しているからである.アンティクゥアリーやフォークロアの内容は,伝説や風習,祭日の行事などの観察や収集が中心であり,またその伝説や風習は超自然的な現象を主題とするものが多かったのである(Dorson 1-90). それでは,アンティクゥアリーやフォークロアはそのような伝説や物語をどのように扱ったのだろうか.

アンティクゥアリーの内容を多く載せていた『ジェントルマンズ・マガジン』 (Gentleman's Magazine) で 1790 年にある読者から , かつては妖精が踊った跡と想定されていた , 草原に円形の輪ができる「妖精の輪」("fairy ring") の本当の原因は何なのかという質問が寄せられ (710) , 多くの読者が回答を寄せている . そして , その原因として , 馬や牛の糞あるいは尿によって草が枯れるため (710, 800) , モグラが地下を掘ったため (1072) , 雷による電気のため (1007, 1106) , 草が枯れ地中の組織が変化するため (Gentleman's Magazine [1791], 36) という仮説が挙げられた . 『アセニーアム』(Athenaeum) に連載された「フォークロア」("Folk-Lore")というコラムでは , そのコラムを編集していたトムズ (William John Thoms)が「七人の笛吹き」("The Seven Whistlers")という空中に笛の音が聞こえる伝説を紹介している . トムズは , かつては妖精などの超自然的存在のせいにされていたその現象の原因は , チドリ (plover) , ヒドリガモ (widgeon) , コガモ (teal) といった鳥が飛ぶときの音ではないかと推測している (Athenaeum 19 Sept. 1846, 955) .

また,クローカー (Thomas Crofton Croker) と並び 1820 年代のアンティクゥアリアンとして有名なカイトリー (Thomas Keightley) は,妖精物語 (fairy-tale) が生みだされたのは,農民や未開人,あるいは過去の時代の人々が自然現象の原因を科学的に突きつめていかずに,単純に超自然的存在(妖精)にその原因を求めたためと想定する(1).

このようにアンティクゥアリーやフォークロアがしばしば関心を抱いたのは,過去の時代の人々がどのように自然現象を誤って解釈し,超自然的存在に原因を求めたのか,という理由を探ること,あるいは,超自然的存在が伝説や物語のなかに存在している理由を,科学的知識をもたなかった過去の人々が珍しい自然現象の原因としてそうした超自然的存在を仮定した結果と説明することだったのである.

とすれば,超自然現象を描いた物語は,科学知識をまだ獲得していなかった過去の人々の思考が物語という形で現在にまで残存したものであり,また,科学知識の普及とともに失われていくもの,ということになるだろう.実際トムズが前述の「フォークロア」で述べているように,アンティクゥアリーやフォークロアの目的は,そのように,科学や教育の進歩とともに消滅しつつある物語を,それが消滅してしまう前に,収集することだったのである(Athenaeum 29 Aug. 1846,886-87; Ostry 15).

そして、このような姿勢の問題点は、ピクウィック氏の活動に暗示されてい る、ピクウィック・クラブは収集した伝説や物語を報告するように会員に求めて いる ("That [...] they be requested to forward, from time to time, authenticated accounts of their journeys and investigations, of their observations of character and manners, and of the whole of their adventures, together with all tales and papers [...] to the Pickwick Club, stationed in London," 2; ch. 1). このようにして報告されたさまざまな情報が じつは『ピクウィック』という小説になっているのだが,前に見たように,収 集された物語にピクウィック氏は興味を示していない.にもかかわらず,物語 は何らかの価値のあるものとして収集されている.また,ピクウィック氏は口 チェスターで発見した石碑を「非常に古いもの」と鑑定し収集している (137: ch.11), つまり, 物語と古い石碑は同じ収集品として同等のものとして扱われて いるのである.そして,いっぽうで,ピクウィック氏はそのような物語に「物 語」としての興味は感じていない.このピクウィック氏の姿は,アンティクゥ アリアンやフォークロリストのなかに、同様に物語を古い石碑のように扱う傾 向があることを暗示している.彼らにとって幽霊や妖精の物語とは,過去の 人々の思考が物語という形で生き延びた珍しい絶滅種であり,時代の進展とと もにその珍しさを増す、それゆえ収集する価値のある古い石碑のようなものな のだ、誰かが語るのに耳を傾け、また誰かに語るための「生きた」物語ではな くなっているのである.

しかし, 幽霊や妖精の物語は, アンティクゥアリアンやフォークロリストが 想定するように, 科学的知識の欠如だけから生みだされているのだろうか.

前に述べたように、カイトリーは妖精物語が生みだされた理由を、農民や未開人が自然現象の原因を科学的に突きつめていかずに、単純に超自然的存在にその原因を求めたためと説明した。妖精という存在を生みだした人々の想像力は、自然現象にたいする科学的解釈の欠如という点からしか説明されていないのである。この点は、すでに見たように、『ピクウィック』のなかにもあらわれている。ある聞き手は、トム・スマートが見た老人に変身する椅子は、スマートが眠って見た夢と推測し、別の聞き手は、棚から幽霊が出てきた話をするバムバー老人を狂人とみなしている。このような聞き手は、そうした超自然現象を描く物語が夢という自然現象の誤った解釈から生まれているか、あるいは狂気の産物と想定し、その点だけに注目する。

しかし,超自然的な現象を描く物語は,いつでも科学的解釈の欠如から生みだされるわけではない.ディケンズの作品のなかで,そのことをはっきりと示しているのが,『非商用の旅人』に収められている「子守り女の話」("Nurse's

光沢 隆

9

Story") である.その短いエッセイでディケンズは幼年時代を回想し,子守り女(彼の乳母のメアリー・ウェラー [Mary Weller] がモデルである)が語ってくれた 怖い話を紹介する.その一つは,結婚した女性を次々と食べてしまう人殺し将軍(Captain Murderer)の話で,もう一つは,言葉を話す鼠にとりつかれるチップスの物語である.

そして,ディケンズは,子守り女が,人殺し将軍の話を語ったとき,子供の息を吸い取ってしまう「黒猫」("The Black Cat") にたいする薬だといって,薬を自分に飲ませたことを覚えている.また,チップスの物語も思い出のなかでいつでも薬と結びついているので,薬で不機嫌になっている自分のために,その話は語られたのだろうと推測する (153).つまり,子守り女は,子供に薬を飲ませるときに,これらの物語を語っているのであり,彼女が果たさなければならない労働の一環として,あるいは,薬を役にたつものと伝えるための,子供とのコミュニケーションのより効果的な方法として,その物語を語っているのである.彼女はある自然現象を科学的に解釈できなかったために,こうした物語を生みだしたわけではないのである.

また,チップスの物語では,水兵になったチップスが,船が沈没する(なぜなら自分たちが船を齧っているから)と鼠が警告した,と船長に報告するが,誰も鼠の姿を見ておらず,鼠の警告はチップスの妄想だった,と示されている場面がある(157). これは鼠が非常を知らせるという迷信の変形であるが,より一般的な形では,鼠がいなくなると危険である,というものである.コンラッド(Conrad)の『青春』(Youth, 1902)でもこの迷信がとりあげられ,マーロウ(Marlow)を含めた船員たちは,鼠が船から脱出するのを見たとき,その迷信を笑い飛ばすが,後に船が爆発する(16-23). しかし,この迷信が船乗りのあいだで生みだされたのは,彼らが迷信的で科学知識を欠いていたからではなく,むしろ,彼らが死と隣り合わせの危険な状況で労働していたためだろう.危険な労働状況がこの迷信を生みだす要因として重要なのは,鼠が非常を知らせるという考えが炭鉱でも信じられていたことを考えれば,いっそう明らかである。

つまり、ここに示されているのは、物語の発生を科学的推理の欠如から説明するアンティクゥアリーやフォークロアの視点では、物語の誕生を、物語を語る人々にとってより重要な動機や原因から見ることができない、ということなのである、「子守り女の話」に体現されている無名の人々の物語は、彼女が幼いディケンズに薬を役立つものと説得するときに物語を語ったように、聞き手に何らかの教訓やメッセージを伝えるコミュニケーションの技術であり、また、彼女が語ったチップスの物語のなかに示されているように、船乗りや坑夫のような、ある特別な状況を生きてきた人々が、前の世代から代々受け継いできた、例えば危険に注意を促すためのメッセージの役割を果たすものなのである。

ゲイブリエル・グラブの物語の教訓については,語り手のウォードル氏自身が述べているが("[...] if a man turn sulky and drink by himself at Christmas time, he may make up his mind to be not a bit the better for it [...]," 405; ch. 29), この物語が, ウォードル氏と彼の母親が住むディングリー・デルで語り継がれてきたのも("'Haven't you heard ever since you were a child [...]?'" 395; ch. 28), たんにその奇妙な内容のためだけでなく,クリスマスの日にも人とのつきあいを避けるゲイブリエルの態度が社会にたいする脅威と思われ,こうした教訓が非常に重要だったためでもあろう.

そして、『ピクウィック』のなかで、意図的に何らかのメッセージを伝達する ものとして物語を利用する唯一の人物がいる. それは, ピクウィック氏の召使と なるサム・ウェラーである、例えばサムは、主義に執着する人の例として、クラ ムペットを食べ続け自殺する人物の話をピクウィック氏に語るが (616-17; ch. 44), この物語が、バーデル夫人に賠償金を払うのを拒絶し、債務者監獄に行こうとし ていたピクウィック氏の頑固さを批判する意図で語られたことは,明らかである. しかし、サムの物語は、いつでもこのように合理的であるわけではない、ジョー という少年に、太りすぎないように注意を促す物語は、太った老人が、懐中時計 の鎖が太った体に食い込んでいるので、誰もそれを盗めないことを自慢していた が,ある少年に頭突きを腹に受け,それを盗まれてしまう,というものである (390-91; ch. 28). 老人が時計を盗まれたことと,彼が太っていることは無関係な ので(むしろ太っていたのでなかなか盗まれなかった),この話が太りすぎに注 意を促すものと言われると,聞き手は当惑する.しかし,これはサムの物語が単 純に教訓やメッセージを伝えるのではなく,何らかのメッセージを伝えるにして も,まず聞き手に驚きや当惑を与え,考えさせることを意図しているからだろう. このことは,彼の名前から「ウェラリズム」("Wellerism")と名づけられることに なる「・・・のように」("as . . .") という, 彼独特の比喩的表現にもあらわれている. この表現は、ある対象を別の対象と結びつけることで、対象の隠された側面を浮 かび上がらせる効果をもつ場合もあるが、その両者の結びつきの意外さによって、 まず聞き手に驚きを与え,その意味を考えさせる効果をもっている?

'[...] It's over, and can't be helped, and that's one consolation, as they always says in Turkey, ven they cuts the wrong man's head off [...].' (315; ch. 23)

このように聞き手の思考をいったん停止させ,その含意を考えさせる表現であれば,自分に敵対する人物や権力関係で自分より上位の人物との対話で,相手の出鼻をくじく技術としてきわめて有効であるう.例えば,ピクウィック氏の宿敵であるバーデル夫人を訪れたときに,サムは次のように切りだすのである.

光沢 隆 11

'Werry sorry to 'casion any personal inconvenience, ma'am, as the house-breaker said to the old lady when he put her on the fire [...]." (360; ch. 26)

しかし、こうした表現は、ウィリアム・H・ベイリー (William H. Bailey) が指摘しているように、ウェラーというある一人の個人の才能ではなく、多くの人々に共有されていた、いうなれば「民衆の」表現なのである。ベイリーは、ウェラーの表現はロンドンの労働者のあいだだけでなく、ランカシャーの機織職人(hand loom weaver) やリンカンシャーの農夫、ヨークシャーの人々など、イギリスの多くの地方で見られると述べている (Bailey 32) :

ピクウィック氏はサム・ウェラーが語るいくつかの話には興味を示している.例えばサムが,ロンドンで貧しい人々の地域には牡蠣売りがいることを教えると(301-02; ch. 22),ピクウィック氏はそれをノートに書きとめている("'Those are two very remarkable facts [...]. I'll make a note of them,'" 302).しかし,それはこの情報がロンドンの風俗の情報として価値があったからで,例えば,メイヒュー(Henry Mayhew) が同じ現象を指摘していることは重要である(Mayhew 1: 75).ピクウィック氏は,アンティクゥアリアンやフォークロリストのように,ある社会や文化についての情報を与えるものとして物語に接することはあっても,そのように収集した物語に感動したり,そこから自分の人生にとって重要な何らかのメッセージを受けとったりすることはない.また,前に見たように,一部の古い世代を別にすれば,新しい世代の聞き手は,物語に超自然的な出来事が描かれると,そうした超自然的現象が物理的にありえないといって否定する.彼らは,物語に何らかの教訓やメッセージが含まれていたとしても,その教訓やメッセージを読みとれない.

つまり、『ピクウィック』は、人々のあいだで長い間共有されてきた、コミュニケーションの技術としての物語、あるいは生活の知恵を伝達する技術としての物語がその機能を発揮できなくなっているという状況をとらえているのである、物語は、たんに科学性の点から、つまり、そのなかで描かれる現象が物理的な法則に従っていないという点だけから、古い世代の、あるいは農民や伝統的労働者階級の後進的な文化の例として否定されるか、あるいは、そのような文化の標本として博物館的な視点から収集され、眺められるだけのものになりつつあったのである。

ディケンズはサム・ウェラーを登場させるときに,「ロンドンの生活の標本」として紹介したが("Let me beg your particular regard for the specimen of London Life 'Sam Weller' [...]," "To John Macrone" [30 June 1836], Letters 1: 154), この表現だけでは,サムが奇妙な物語や逸話を語り,独特の表現をするロンドンの労働者

階級の標本としてとらえられているだけなのか,あるいは,ディケンズがサムに,長い体験のなかで培われてきた無名の民衆の創造性を認めているのかは,はっきりしない.しかし,いずれにせよ,ディケンズが『ピクウィック』以後,理性的・科学的であろうとする時代が物語の意義を忘れていくなかで,そうした長い間人々に共有されてきた物語本来の役割を救いだす方向に進んだことは確かである.ディケンズが「墓堀男をさらった鬼の話」と同じ,人間嫌いの老人と幽霊との出会いの物語である『クリスマス・キャロル』(1843)で示したことは,もはや超自然的現象を信じなくなった現代においてさえ,超自然的現象を描く物語が読者にメッセージを伝える手段として,いまなお有効であるということなのだから。

注

- 1 『ピクウィック』に挿入されている物語のタイトルは,『ディケンズ短編集』(小池滋・石塚裕子訳)にあるものは,そのタイトルを用いた.
- ² J·ヒリス·ミラー (J. Hillis Miller) は、とくに小説の前半部分では、ピクウィック氏が科学者として登場すると指摘している(6-7).
- ³ 「アンティクゥアリー」("antiquary") は日本語に訳すとすれば「民俗学」となるだろうが、「フォークロア」("folklore") との区別(こちらも民俗学に含まれるだろう)を明確にするために、ここではどちらも英語表記を日本語訳として用いる.ちなみに、「フォークロア」という言葉が最初に使われたのは、本文中でも言及した、『アセニーアム』(Athenaeum)でウィリアム・ジョン・トムズ (William John Thoms)がマートン (Merton) というペンネームで編集し、1846 年 8 月 22 日から連載した「フォークロア」("Folk-Lore")というコラムである.オストリー(Elaine Ostry) はアンティクゥアリーやフォークロアとディケンズの作品との関係を詳しく論じているが、強調はアンティクゥアリーとフォークロアが物語への関心を高めたということに置かれており (10-17)、筆者の立場とは異なる.
- 4 炭鉱での同様な信仰は森崎を参照(239-40).
- 5 サム・ウェラーの表現のさまざまな機能については田辺を参照 (50-59).
- "I have a strong sense of the immense effect I could produce with an entire book [Christmas Carol]" ("To Thomas Mitton" [6 Dec. 1843], Letters 3: 603). この点についてはさらにフォースター,ストーン,オストリーを参照 (Forster 1: 301; Stone 143; Ostry 109).

参考文献

Andrews, Malcolm. *Dickens and the Grown-up Child*. Basingstoke: Macmillan, 1994. Bailey, William H. "Wellerisms and Wit." *Dickensian* 1.2 (Feb. 1905): 31-34.

光沢 隆 13

Conrad, Joseph. Youth: A Narrative and Other Two Stories. London: Dent, 1923.

Dickens, Charles. The Pickwick Papers. 1837. New Oxford Illustrated Dickens Ser. London: Oxford UP, 1959.

- —... The Uncommercial Traveller and Reprinted Pieces. Oxford Illustrated Dickens Ser. Oxford: Oxford UP, 1994.

Dorson, Richard M. The British Folklorists: A History. Chicago: U of Chicago P, 1968.

Forster, John. The Life of Charles Dickens. 1872-74. 2vols. London: Dent, 1966.

Herbert, Christopher. "Covering Worlds in Pickwick Papers." Nineteenth-Century Fiction 27 (1972): 1-20.

Keightley, Thomas. The Fairy Mythology. 1828. London: G. Bell, 1900.

Mayhew, Henry. London Labour and the London Poor, 4 vols. 1851-61. London: Frank Cass, 1967.

Miller, J. Hillis. Charles Dickens: The World of his Novels. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958.

Ostry, Elaine. Social Dreaming: Dickens and the Fairy Tale. New York: Routledge, 2002.

Patten, Robert L. "The Art of Pickwick's Interporated Tales." ELH 34 (1967): 349-66.

Stone, Harry. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making. Bloomington: Indiana UP, 1979.

Vincent, David. Bread, Knowledge and Freedom: A Study of Nineteenth-Century Working Class Autobiography. London: Europa, 1981.

『ディケンズ短編集』小池滋・石塚裕子訳,東京:岩波書店,1986年.

田辺洋子「The Pickwick Papers における Sam Weller の位置づけ」『広島経済大学研究論集』 24 巻 3 号 2001 年 12 月 . 49-60 .

森崎和江 『奈落の神々 炭鉱労働精神史』 東京:大和書房,1974年.

『二都物語』論 天使の光と影

A Study of A Tale of Two Cities: The Light and Shadow of an Angel

田中 孝信 Takanobu TANAKA

序

『二都物語』(1859)では,イギリスとフランスを始めとして様々な対照が描き出される.ダーネイとカートンにおける分身関係や,ロリーに見られるような内面と外面の乖離.それは人間愛と憎悪,死と再生といった主題にも及ぶ.これらの対照が,「彼ら〔登場人物たち〕が対話によって自己を表現するというよりも,物語が彼らを表現するようにさせる」」という本作品の技法上の特色によって,良くも悪くも明確に示されることになる.そうした対照の一つとして,ルーシーとマダム・ドファルジュという二人の女性が挙げられよう.『荒涼館』のフランス人女性オルテンスの系譜に連なる後者は,カーライル(Thomas Carlyle)が『フランス革命』(1837)中の「女たちの反乱」という箇所で描き出す女性たち同様,セクシュアリティを露わにする力強い下層階級女性である.この「牝虎」(344)²に譬えられた,ヴィクトリア朝中産階級の家父長制イデオロギーに反したおぞましき女性は,理想の女性像を体現するゆえに退屈な女性となったヒロイン,ルーシーに対峙するのである.

だが,メロドラマの図式に基本的に則り一見対立するかに思えたものの境界が,それほど堅固でないのも事実である.例えば,クライやフーロンの偽りの葬儀に見られるように,生と死は容易に交換可能なものとなる.これと同種のことが,ルーシーとマダム・ドファルジュに関しても当てはまるのではないだろうか.極端なまでに対照的でありながら,二人は逆に共通性を有するのではないか.本論ではその点を明らかにした上で,それがテクスト全体に及ぼす効果を探ってゆきたい.そうした作業は,アルバート・D・ハッターが『二都物語』を,家族と国家との相関関係のなか,父と息子の葛藤として分析したのに対して,テクストを男性と女性の対立構図のなかで捉えてゆくことに他ならない.

田中 孝信 15

革命の中心としてのマダム・ドファルジュ

革命群衆は、エリアス・カネッティの分類に従えば「顛覆群衆」であり、ディケンズの群衆描写に見られる修辞的戦略は、その大部分がカーライルに由来する。カーライルに倣ってディケンズの群衆もまた、激しい雷雨、地震、猛り狂う炎といった、自然界の有機的な隠喩を使って表現される。バスティーユを包囲する激怒した群衆は、カーライル同様ディケンズも好んだ海の隠喩を使って「人間の大海」(205)に譬えられる。人間の時間と歴史は、自然の時間と歴史に取って代わられるのだ。群衆の海は水平方向の動きのみならず垂直方向の動きをも伴い、「高く高く押し寄せてくる」(223)。したがって「自然」の隠喩は、人間の行動を規制する「文化」との対立を含意するのみならず、抑圧されてきた「無意識」や「身体」といった負の価値を伴うエネルギーの爆発を示唆するものと解釈できる。

さらに自然の噴出は、神聖なる国王という表象、善良な父としての国王という表象のもと秩序づけられた家父長制社会に対する、女性の反乱とも捉えられる、実際、メアリ・ウルストンクラーフト(Mary Wollstonecraft)を始め多くの観察者たちが、フランス革命に、歴史への攻撃のみならず、女性たちの自立への強い主張を見て取る、カーライルは彼女たちを『フランス革命』の第1巻第1部第7編で「狂女たち」と呼んで暴徒と結びつけ、混沌や狂乱を引き起こす力と見なしている、ディケンズもカーライルに倣って、貴族を男性化するのに対して革命を女性化し、「女たちの勢いに至っては、いかに豪胆な人間も、肝をつぶしたろうすさまじさだった」(212)と描写する きそして、女性の役割に動揺しつつも、仮借なく残酷な女性革命家たちに魅せられる自分をありのままに表現するのである。

ディケンズのこうした心的態度を反映して,革命空間は完全に女性の支配下にある.父なる神の前での誓いによって成立した男と女の結びつきよりも,マダム・ドファルジュとその副官である「復讐の女鬼」との密接な同盟関係に見られるように,女と女のホモソーシャルな結びつきの方が重視される.いや,そもそも父なる神自体が否定され,「自由」,「平等」,「友愛」といった女神が崇拝の対象となる.その最たるものが革命の正義を実行する女神「ギロチン」なのである.そうした価値の転倒は従来のジェンダー観の否定にも及ぶ.ドファルジュ夫妻においては,夫は妻に弱々しく従属する.カルマニョールという「かつては無邪気なものでありながら,今ではすっかり悪魔道に堕ちている」(265)踊りでは,女たちは規範を逸脱してセクシュアリティを露わにする.回転砥石を研ぐ男たちは,「最も凶暴な野蛮人」(248)以上に恐ろしい存在とされ,人種的他者との類似性が指摘されるのみならず,「レースや絹やリボンなど,略奪してきた婦人用品を,まるで悪魔のように飾り立て」(249),女性化する.こうした

カーニヴァル的空間では、公的領域と私的領域との区別はなくなる、その一方で、個々人の一挙一動は「遍在する監視の眼差し」(234)に晒される。

この空間の中心に位置するのが,「天使」(323)とまで呼ばれるマダム・ドファルジュなのである.彼女についてマイケル・スレイターは,ミス・ハヴィシャムと同列に扱い「二人のぞっとするような老女」とし,「二人の美しく元気のよい」エステラとベラ・ウィルファーと対比させる。だが,彼女が初めて登場したときの年齢は30歳前後であり,その性的魅力は,衣服やその下に隠された腰や胸,さらには黒髪への度重なる言及によって,強調されているのだ.したがって,「ディケンズ小説においては,女性の首より下の美しさに関するいかなる描写も実質的には見当たらない」。というスレイターの指摘も斥けられねばならない.語り手は,彼女に恐怖を覚えつつも魅せられる.彼女の美しさが,「その持ち主の心に断固たる姿勢と強い憎しみを鼓舞するばかりでなく,見る者の目にもまた,本能的と言ってもいいほど直感的に,それらの特質を認識させずにはおかないかのように思える」(344)ものと定義されるとき,我々は,ローザ・ダートルやミス・ウェイドにも見られた,憤激の念と結びついた女性の美しさを,さらに強烈な形で提示されるのである.

マダム・ドファルジュは,革命によって引き起こされるジェンダーの越境を自ら体現する両性具有者でもある.多くの女性たちが,男性は理性,女性は感性という西洋の哲学思想に則り,わめき狂乱の体を示すのに対して,彼女は「恐れを知らぬ強い性格,明敏な判断力と敏捷さ,断固たる決意」(344)といった男性性の持ち主とされる.内面の怒りと表面上の平静さが醸し出す途方もない緊張感が,彼女を恐ろしくも魅惑的な女性とする.彼女はまた,ペニスの隠喩たるピストルや鋭い短剣を身に着ける.ハロルド・ブルームは彼女を「究極の男根的女性」*と呼ぶ.こうした武器を用いて彼女がせんとするのは,「男性」として表象された貴族たちの首をはねることである.このとき彼女は限りなくギロチンに近づく.首をはねるという両者の行為は,フロイト(Sigmund Freud)が「メデューサの首」で述べたような去勢恐怖を想起させる.ヴィクトリア朝の家父長制イデオロギーによれば,「母親」がこうした破壊的な負のエネルギーに対する防御手段である以上,マダム・ドファルジュに子供がいないのは当然と言える.子供を産まない彼女の身体は,その代わりに,ギロチンとともに制御の利かないほど多くの死を産み出すのである.

その準備は、「編む」という行為によって為される.マダム・ドファルジュは、ありふれた模様を「彼女自身の一編み一編みで、彼女自身の符号」(164)に変え、女性の言説と言うべきものを作り出す.編み込まれた、アンシャン・レジームの圧制者たちの記録は、彼女やその仲間の女たちにしか解読不可能なものであり、二度と消えることはない.「あいつの編み込んだ記録からな、名前一つでも、罪

科一つでも消すなんてことはな,まず金輪際できなかろうぜ.それよりかはな,意気地なしの臆病者が,自分で自分の命を吹っ消す方が,よっぽど造作ねえ話よ」(164).「編むこと」は革命を「書くこと」となり,理想の家庭と女性像に結びつくこの行為が,まったく逆の復讐,暴力,死といったイメージと結びつくことになる。そして最終的に編み出されるのは「経帷子」(166)なのだ.

マダム・ドファルジュと対峙するのが、小柄で誠実な、金髪の「家庭の天使」 ルーシーである、両者の分身関係は、月刊分冊用の表紙絵に見られるように、 ともに若く魅力的な二人が鏡像のように対置されていることからも窺える.ル ーシーの紡ぎ出す「黄金の糸」は父を過去の監獄体験から導き出し,「あの不幸 の前の彼と,不幸を超えてしまった今の彼とをつなぐ」(74).彼女は,父の生存 を知らないでいたことへの罪悪感から、ディケンズ小説に繰り返される父娘の 逆転関係のなか、父のために心地よい家庭を作ることを自らの責務とする、い や父だけではない、夫ダーネイや幼い娘も含めた「一家全員の生活という織地 のなかに,彼女の快い影響を織り込」(200)む,ここには,家庭での「女性の使 命」を真摯に果たす理想の娘・妻・母親像が見出される、公私の領域が渾然一体 と化した革命の精神を体現するマダム・ドファルジュと対照を成す所以である. マダム・ドファルジュが,道路直しの人夫に貴族という「たくさんの人形」や 「たくさんの鳥」(167)を見せて,それらをむちゃくちゃにしてしまうように唆す とき, 我々はルーシーが, カートンによって「金髪のお人形」(84), そして, ミ ス・プロスによって「愛しい人」"Ladybird"(89)と呼ばれていたことを思い出し, 気味の悪さを覚える.マダム・ドファルジュの暴力が破壊せんとするのは,ルー シーを中心とした,まさにこの家庭空間なのである!0

マダム・ドファルジュとルーシーの共通性

だが両者は対立するだけではなく,共通性をも有する.マダム・ドファルジュと密接に結びつくギロチンは,「生まれたばかりの切れ者のあまっ子」(240)とか「ラ・ギヨティーヌと呼ばれる切れ者のあまっ子」(259)と言及される.また『フランス革命』では,「[ドクトル・]ギロチンの努力の賜物.熟考と学識なくしては勝ち得なかったもの.この作品を民衆は,感謝の気持ちゆえか軽率さゆえか,まるで彼の娘でもあるかのように,女性名でラ・ギョティーヌと呼ぶ」(FR、150)**と記されている.ギロチンは,マダム・ドファルジュと同じく鋭い女性であるばかりか,「娘と一緒のドクトル」(119)と父親が呼ばれるルーシー同様,父の忠実な娘でもあるのだ.したがって,ギロチンを介して,ルーシーとマダム・ドファルジュは結びつく.それのみならず,マダム・ドファルジュが革命に走る動機が過去に家族の被った悲劇にあったことを思い起こせば,彼女の家族への執着は,ルーシーが,過去に父が理不尽に被った悲劇ゆえに,家族を激し

いまでに守ろうとする姿勢に近いものである.二人はともに過去の記憶に基づいて,現在の行動を規定されているのである.

マダム・ドファルジュの「編む」行為が革命の物語を「書く」行為に等しいの であれば,ルーシーは「黄金の糸」を紡ぎ出すことによって平安な家庭の物語を 「書く」、この二本の糸によって『二都物語』は展開してゆく、しかし、表紙絵に 描かれた二本の糸は、一本につながっているのである、ここにもまた両者の共通 性が示唆されている。すなわち、マダム・ドファルジュの行為が男性に死を運命 づけるのであれば、ルーシーの行為は、その糸のなかに男性を絡め取り去勢する ものなのである、もちろん一義的には、ルーシーの道徳的影響力は称賛の的とな り、その下にある男性たちへの共感をテクストは読者に求めている、だが同時に、 余りに強い影響力は男性から活力を奪い取ってしまうのである.フローレンス・ ドンビーが、海の描写のなか、リトル・ポールやウォルターを死の彼岸に導く 「死の天使」としての役割を担っていたのにも通じる!? 男性たちの暴力性は封印 される、マネットは、ダーネイの素性を知った後も怒りが表に出ないように強い 自制の念を働かせるし、ダーネイは、ルーシーへの求婚に際してマネットの不信 を取り除くために、自分の彼女への愛情は父娘の絆を強めるものだと断言する、 ルーシーによって善良な男性たちに抑制が強いられた結果、ソーホーの空間には、 ディケンズの他の小説に描かれた閉鎖的な善の空間につきものの溢れんばかりの 快活さはなく,逆に善意の重苦しい雰囲気が立ち込める,『二都物語』の欠点と して挙げられるユーモアの欠如が生じるのも、一つにはこの抑制と秘密のせいだ と考えられる、相対立するかに見えた二人の女性が、このように男性に対して本 質的に同じ脅威となるとき,我々は,両者の境界線の曖昧さとともに,テクスト が女性によって支配されていることを知るのである.

ただ,ルーシーの影響力のもと男性性は消滅してしまったわけではなく,抑圧されていたに過ぎない.抑圧されていたものは破裂する.ダーネイは,サン・テヴレモンドー族に仕えてきたギャベールから救いを求める手紙を受け取ると,19世紀半ばのイデオロギーにおいて男性にのみ可能とされた「セルフ・ヘルプ」の精神である「非常な根気とたゆまぬ勤勉さ」(123)でもってパリに向かう.その行為は,結果的にルーシーの束縛からの解放となる.「今狂暴に荒れ狂っている革命に対してさえ,何かさも自分に,それを制する指導力があるかのような」(232),錯覚でしかないにせよ,英雄的な意識に彼は駆られるのである.T. A. ジャクソンは,ダーネイの行為を「寛大な行い」」と高く評価する.

しかし,ダーネイの行動の根底に,亡母との約束を果たしていないという後ろめたさが常につきまとっていることを忘れてはならない.母は幼いダーネイに,父と叔父の犠牲になった家族の生き残りである娘を探し出して,償いをするように言い聞かせていた.にもかかわらず,その試みにことごとく失敗し,

田中 孝信 19

ルーシーとの出会いの後はイギリスでの幸福な生活に安住してしまう.この 「彼の人生の最初の責務」(314)を果たしていないという罪と恥の意識ゆえに、彼 は自らを罰するためにパリに向かったとも考えられる、自らを罰することを目 的とした点で彼の行動は、アーサー・クレナムが、自分の遺産は実は誰か他の人 が受け取るべきだったお金ではないかという罪の意識に苛まれ、共同経営者の お金ともども詐欺的な会社に投資し、結果として債務者監獄に入れられたとき に安堵感を覚えるのに似ていると言える、だが、亡母との約束という点を重視 すれば、ダーネイの男性的な英雄的行為に見えたものは、実際は母に呪縛され た,空しくかつ自滅的な突撃でしかないのである.そしてそれは,ルーシーと いう心地よい母の胸から、約束を守らなかったがゆえに亡母によって導かれる かのごとくに,亡母が「いつかきっと,この子に返ってくるに違いない」(314) と予感した暴力的な報いを受けるべく、マダム・ドファルジュという死を産み出 す怒れる母のもとに向かう旅とも理解できる.一人の女性からの解放は,もう 一人の女性に、それも、おぞましくも魅惑的な アブジェクト かまわち、ヴ ィクトリア朝の家父長制イデオロギーによって定義される「母親」像に収まり 切らない、混沌たる「母なるもの」に捕らわれることでしかないのである、

マネットにしても,ダーネイと同種のことが当てはまる,パリの監獄に入れ られたダーネイを救出せんとマネットは、バスティーユの囚人としての自分の 過去を愛のために積極的に利用する.このとき彼は,ルーシーの影響下で抑圧 していた暗い過去を解き放つことができる.ダーネイの救出に成功したとき, 父娘の逆転関係は逆転し,強い家父長としての父と彼に頼るか弱い娘という正 常な構図が描かれることになる、父は娘の「心弱さを憐れむ」一種の優越感を はっきり見せ」(274),娘は「昔よく哀れな父の頭をそっと自分の胸に抱いたよ うに,今度は自分の頭を,静かに父の胸に憩わせる」(273).だが,これもほん の束の間のことでしかない.バスティーユで彼自身が書いた,サン・テヴレモン ドー族への憎悪と復讐の手記がドファルジュ夫妻によって裁判所に提出され、 ダーネイが再び捕らえられたとき,彼は第1編で見られた生ける屍に舞い戻っ てしまう、手記は書かれた時点で客体として、主体である書き手との間に距離 が生じる.それは時の経過とともにますます大きくなるかもしれない.にもか かわらず、書き手の現在の声は顧みられず、書かれたものが優先される、声と エクリチュールとの優劣関係は逆転するのだ! それを利用してマダム・ドファル ジュは,マネットが過去の復讐心を何とか捨て同胞愛に生きようとするとき, 彼を再び過去に引きずり戻すのである.手記はマネットに過去の復讐心を蘇ら せ、彼を抑圧された犠牲者から暴力的な圧制者に変えてしまう、復讐心は完全 に消え去っていたわけではない、それに自分自身気づいておればこそ彼は、過 去に手記を書くに至った動機を現在は捨て去っていると断言できない.そして, その変化に耐え切れず正気を失う.手記はそれだけで一人歩きをするばかりか,マダム・ドファルジュの復讐の言説のなかに巧みに組み込まれることで,書き手の運命をも左右するのである.マネットの場合も,ダーネイ同様,一人の心地よい母との一体性からの脱離は,完全な個の主体成立に至らず,再び恐怖としてコード化される「母親」に囚われ翻弄されることを意味する.まるで男性たちは,テクスト中の「母なるもの」,「女性的なもの」から逃れることは不可能であるかのようだ.

しかし、二人の女性による支配には終止符が打たれる.家庭に男性を縛りつけ去勢させるルーシーの「黄金の糸」は、ダーネイやマネットの行動によって打ち破られた.そればかりではない.彼女が守る閉鎖空間は革命に巻き込まれ、「遍在する監視の眼差し」のもと消え失せるのである.夫が囚われている監獄の外に日々通い、手を振りキスをする.時には娘を掲げて夫に見せる.こうした行為は、公私の区別のなくなった革命下では、「囚人たちに合図や手まねをする」「獄中陰謀」(327)と見なされる.革命がマダム・ドファルジュの抑圧されてきた情念の爆発であることを考え合わせれば、ルーシーは、あくまで脇役に過ぎなかったミス・ウェイドと違ってテクスト全体の流れを左右するほどのマダム・ドファルジュのエネルギーのなかに、飲み込まれてしまったと判断できる.一時的にせよ、一人の規範を逸脱した女性によって、もう一人の規範に沿った理想の女性が屈服させられるというディケンズ小説上これまで類を見ない事態が生じることになる.

マダム・ドファルジュも、余りの強さゆえに身を滅ぼすことになる.その原因として最も重要なのは、彼女が、サン・テヴレモンド一族への復讐という形で過去に囚われているという点である.彼女は、家族が残した復讐せよという「命令」(324)を相続する.家族との血族関係に執着し「命令」を相続することで、皮肉にも彼女は、貴族が家系という過去との密接なつながりを尊重するように、過去にこだわる.そして、マネットの現在の生の証言より、過去の復讐心に満ちた手記を優先し、革命全体を彼女の意向に従わせる.そこから生じるのは、「あの飽くことのない放縦と圧制の同じ種子を、もう一度まいてみるがよい.そこに生い出るものは、それぞれの品種に応じた、やはり同じ実であるに相違ない」(353)といった自然の循環の比喩にも見られるような、出口のない不毛な円運動なのである.

マダム・ドファルジュが引き起こす歴史の円運動は打破されねばならない.ここでも,その役割は女性に与えられる.滑稽なまでにグロテスクなイギリス人女性ミス・プロスは,マダム・ドファルジュと対峙するに足るだけの男性的な強さを備えている.それはルーシーにはない力ではあるが,彼女は決して,女性や家庭に関する規範に対して挑戦的な態度を取ることはない.それどころか,ヴィクトリア朝の家父長制イデオロギーに従い,代理母として「家庭の天使」

21

ルーシーを守る.その点で彼女は家庭そのものを否定するマダム・ドファルジュ と対照的なわけだが、二人の対決の場は、「二都」に含まれた多くの対立物、す なわち国民,言語,気質,哲学に関する違いを象徴的に示すものでもある.「憎 しみと愛との争い」5 だけではないと言えよう.だがここで特に注目したいのは, 歴史との係わりにおける両者の相違である、マダム・ドファルジュは、自らの復 讐を成就させるためにマネットを過去という監獄に連れ戻すことから明らかな ように、取りつかれたかのごとくに歴史に囚われている.それに対してミス・プ ロスは、結婚もしておらず弟とも疎遠になっていることからも分かるように、 他人とのつながりはあくまで個人的なものであり系譜上のものではない、歴史 の動きには無関心なのである、したがって、両者の対決と後者の勝利は、歴史 の円運動の否定と解釈できる、「編む」行為によって、作者のごとくに革命を作 り出してきたマダム・ドファルジュによる言説支配の終焉は、「編み物は終わる」 という章題によって適切に表現される.しかしこの対決で,ミス・プロスも耳が 聞こえなくなるという代償を払わねばならない,革命の歴史は「足音」によっ ても象徴的に表わされていたわけだが、歴史に無関心ということは、その「足 音」に耳を寒ぎ私的領域にだけ注意を向けることにもなりかねない、それに対 する警鐘として、彼女は周囲と隔絶した静寂の生活を強いられるのである、そ こには,社会の一員である以上,歴史の動きから逃れることはできないという ディケンズの歴史観が反映されている.

カートンによる男性の復権

歴史の動きは不毛な円運動ではなく,直線的な流れでなくてはならない.それを導き出すのがカートンであり,物語は最後になってようやく男性の手に取り戻される.それは,父なる神が復権するときでもある.この「最も怠惰でよくなる見込みのない」(80)法廷弁護士がその役目を担うのは,彼がルーシーの影響力に触れながらも距離を置いており,「黄金の糸」に絡め取られなかったこと,言い換えれば,ダーネイやマネットのように去勢されなかったからだと考えられる.カートンが自らを犠牲にしてルーシー一家を存続させることができたのは,逆説的ではあるが,彼が家庭的になれなかったからなのである.

カートンがダーネイに対して競争心を抱いているのは確かだ、「あなたのため、またあなたにとって大事な方々のためなら、僕は喜んで一身を犠牲にするつもりです」(146)というルーシーへの誓いは、ダーネイの生命への支配権をカートンに与えることになる、それは、ダーネイからルーシーの夫としての立場を実質的に奪うことを意味する、監獄で、ダーネイには理解不可能な、昔の約束を果たす旨の手紙をルーシーに宛ててダーネイに書かせたとき、カートンは、ダーネイの書いた「わたし」に自分自身を重ね合わせるのである、その直後にカ

ートンが,交換したダーネイの衣服を身に着けることで,ダーネイのアイデンティティへの侵犯は加速される.ダーネイに代わってギロチンの露と消えたとき,カートンはダーネイ以上にルーシーの愛情を獲得することになる.最後の場面でのカートンの予言によれば,生き残った二人は,「僕が二人の魂のなかに,神聖な,そして尊敬に満ちた思い出を残した以上に,彼らは互いに尊敬し合い,崇め合っては」(358)いないのである.

しかし、カートンの死を単に彼個人のダーネイに対する勝利とか、生きていても仕方のなかった人生からの「英雄的自殺」による体のよい逃避とだけ受け取られることを、テクストは避けようとする。カートンの死はメロドラマ調に美化される。『凍れる海』(1857)のリチャード・ウォーダー同様、愛する女性のために命を投げ出すという行為には利己心の否定が見られるのである。それゆえカートンには、精神的な「再生」がもたらされることになる。それも彼の場合、マネットとは異なり、ダーネイ救出は秘密裡に行なわれる。彼は誰にも本心を明かさない、ルーシーに対しても、後で開かれることになる手紙で知らせるだけである。それだけ一層彼の死は畏敬の念を引き起こし、彼の思い出と名前は子々孫々伝えられてゆく、「カートン」と名づけられたルーシーの息子は、公正な裁判官となることで過去のカートンの汚名をそそぐ、そして、これまた「カートン」と名づけられた、ルーシーの顔を持つ少年にカートンの物語を語り継いでゆく、歴史は「カートン」という名を持つ男性によって展開してゆくのである。

だがはたしてカートンは、語りの権威を全て手中に収めたのだろうか、確か に、無力なダーネイに口述筆記させた手紙、英雄的な自己犠牲、それに続く予 言は、物語の中心がどこにあるかを示す、予言という形式は、「語ること」、す なわち声の復権とも捉えられる、しかしながら彼の権威は、最後に登場もしく は言及される二人の女性によって弱められているのである。まずカートンがギ ロチンに向かう様は、「同じ斧の犠牲となった最も有名な者の一人」(357)マダ ム・ロラン(Mme Manon Phlipon Roland)の二番煎じに過ぎない.カーライルは彼女 を、「悲しみながらも不平を言わず、女王然として、崇高な」(FR、 .338)と同情 的に描き出す.一緒に処刑台に向かうラマルシュ(S. F. Lamarche)という意気消沈 した男を彼女は元気づけようとする.それは,カートンが一緒に処刑台に向か う貧しいお針子を励ます場面に繰り返される、彼の予言もまた、処刑される直 前に浮かんだ感想を書き留めたいと願ったマダム・ロランの例に倣ったものであ る.のみならず、彼の自己犠牲そのものが、マダム・ロランの収監が持つ意味を 模倣しているのだ、収監期間中に彼女は、自分自身についての『回想録』(1793) を書く、貞淑な「ひとかどの人物の正妻」としての立場を自負している間は書 けなかった, 愛人ビュゾ(François Nicolas Léonard Buzot)との関係に触れる. 収監 によって彼女は、自らの意思でビュゾとの関係を保ち、それでいて身体的な結

23

びつきを否定し続けることができた、収監を通じて,徳性が保たれると同時に恋情を満足させるという,究極の不倫が可能となったのである。同様にカートンも,監獄でルーシーへの思いを込めた,それもダーネイには理解不可能な手紙を書くことで,身体的な結びつきはなくとも,彼女との不倫関係を永遠に保ち続けることができる.恋情を満足させつつも,英雄的行為を前面に押し出すことができるのである.要するに,マダム・ロランが女性ゆえの問題である「貞淑」と「不倫」という矛盾を自分自身のなかで克服したように,カートンは「英雄的行為」に「不倫」を統合させるのである.

次に,カートンの結末部での権威はお針子によっても侵食される.彼の予言が,公的領域よりはむしろルーシー一家と自分との係わりという個人的問題に主としてこだわるのに対して,彼女はもう一人の予言者として,革命がなぜ必要なのかを読者に思い出させる役目を担う.たった一人の身内である従妹の身の上を心配する彼女が,「もしこの共和国が,本当に貧しい人たちのために尽くし,それでその人たちも,もうひもじさに泣くことはなく,万事につけて苦しみが減るという,そんなことにでもなれば」(356)と言うとき,『二都物語』は,ロマンティックな歴史小説の枠を超えて,『ハード・タイムズ』的な特質を帯びることになる.女性は,公共の言説に加わるとき,必ずしもマダム・ドファルジュのように歴史の悲劇的な円運動を引き起こすのではない.男性にのみ宛てがわれたと思われた,歴史の直線的な進展を示す能力をも与えられているのである.

結論

物語は、愛する女性のためのカートンの自己犠牲を、キリスト教精神に則った崇高な行為として賛美して幕を閉じる.アンシャン・レジーム時とは異なる、男性支配の復活が唱えられるのである.そこに至るまで、革命を境にテクストは女性によって支配されていた.「さかさまの世界」の中枢に位置するマダム・ドファルジュと「家庭の天使」たるルーシーが、男性を去勢させるという点で共通性を持つことも読み取れた.男性は彼女たちの束縛から完全には逃れられない.逃れられるのは、常に彼女たちの編み、紡ぐ糸から距離を置いているカートンだけである.そのカートンにしたところで、英雄的行為の背後にはダーネイへの競争心が潜んでいることが窺い知れた.行為自体の崇高さも、マダム・ロランとお針子という二人の女性の存在によって弱められる.カートンの語りの権威は、敵対するそれら要素の否定と抑圧の上に成り立つのである.

我々がここで注目したいのは、『二都物語』ではまだ、テクストの大半が女性によって支配されながらも、最後には強引とも言える形で、男性の語りが権威を回復し秩序をもたらすことが可能だったという点である。それはルーシー像に拠るところが大きい、これまでもフローレンスやエイミー・ドリットを通して、

「家庭の天使」が男性にとっていかに危険な潜勢力を持っているかが示唆されてきたが、ここに至って、ルーシーとマダム・ドファルジュとの共通性は、テクストの流れを決定するほどの比重を占めるまでになる。こうした過激さを帯びてきた背景には、1859年という出版年が、エイサ・ブリッグズが「権威に対する後期ヴィクトリア朝の反抗への転換点」でと呼ぶ年であり、あらゆる既成の価値観に危機が生じてきていたことがあるのかもしれない。にもかかわらず最後には、ルーシーの善なる天使としての側面にだけ光が当てられるのである。彼女は、男性が命を投げ出しても惜しくはない、家父長制のイデオロギーに則った理想の女性として再定義される。

しかし、そうした理想の女性像は次第にディケンズ作品から消え失せる.その原因に関しては、時代の価値観の変化以外にも、伝記的事実に目を向けなければならないかもしれないが、ルーシー像のなかのマダム・ドファルジュ的要素は以前にも増して強まり、両者は渾然一体と化してくる.英雄的な死は、命を投げ出す相手の女性が、家父長制の規範に従っている限りにおいて可能だった.それがもはや不可能となる.「家庭の天使」は、たとえ描かれても、主人公の恋愛対象とはならず、いやそれどころか、ヒロインではなくなる.男性は結末に至っても主導権を握ることはできない.そうした観点から次作品『大いなる遺産』を読む必要があるように思える.女性像のみならず、男性像もまた大きな転換点を迎えるのである.

注

- John Forster, The Life of Charles Dickens, ed. A. J. Hoppé, vol. 2 (1872-74; London: Dent, 1969) 281.
- ² テクストは *A Tale of Two Cities*, The Oxford Illustrated Dickens (Oxford: Oxford UP, 1982) を使用.括弧に入れて頁数を示す.
- ³ Albert D. Hutter, "Nation and Generation in A Tale of Two Cities," PMLA 93 (1978): 448-62.
- 4 エリアス・カネッティ(岩田行一訳)『群衆と権力(上)』(法政大学出版局,1971),71-76
- ⁵ そうした背景には,フランス革命に関する歴史書が19世紀を通して流布した,身体や熱情や欲望に駆り立てられる女性というイメージがある.See Louis Devance, "Le Féminisme pendant la Révolution française," *Annales historiques de la Révolution française* 49 (1977): 341-76.
- ⁶ Michael Slater, Dickens and Women (London: Dent. 1983) 277.
- ⁷ Slater 359.
- 8 Harold Bloom, introduction, Charles Dickens's A Tale of Two Cities, Modern Critical

- Interpretations (New York: Chelsea House, 1987) 11.
- * キャサリン・ギャラハーによれば、ディケンズの全知の語りは自らを無罪だと主張する ために、それ自身の分身を作り出している. See Catherine Gallagher, "The Duplicity of Doubling in A Tale of Two Cities," Dickens Studies Annual 12 (1983): 125-45.
- 10 キャサリン・ウォーターズは ,「家庭の中心に位置して ,家族の調和と団結という糸を巻く役割ゆえに ,彼女 [ルーシー] は ,家族を破壊する行動と態度を取るマダム・ドファルジュとは明らかに対照を成す」(140)と述べる . See Catherine Waters, *Dickens and the Politics of the Family* (Cambridge: Cambridge UP, 1997) 122-49.
- "『フランス革命』からの引用は, *The French Revolution*, The World's Classics (Oxford: Oxford UP, 1989)を使用. 括弧に入れて *FR* と示した後, 巻と頁数を示す.
- ¹² See Alexander Welsh, *The City of Dickens* (Oxford: Clarendon, 1971) 184-87.
- T. A. Jackson, Charles Dickens: The Progress of a Radical (1938; New York: International, 1987) 185.
- 14 新野緑は,ルーシーが「語ること」を,マダム・ドファルジュが「書くこと」をそれぞれ象徴するとし,声の優位性が解体してゆく様を論じる.『小説の迷宮 ディケンズ後期小説を読む』(研究社,2002),300-13.
- ¹⁵ George Woodcock, introduction, A Tale of Two Cities (Harmondsworth: Penguin, 1979) 21.
- See Dorinda Outram, The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture (New Haven and London: Yale UP, 1989) 149.
- ¹⁷ Asa Briggs, Victorian People (Chicago: Chicago UP, 1970) 298.





田辺洋子訳『バーナビ・ラッジ』

(Yoko TANABE, trans. Barnaby Rudge)

(745 ページ, 挿絵入り, あぽろん社, 2003 年 7 月, 本体価格 7,000 円)

(評)篠田 昭夫

『互いの友』(1996年)に始まる田辺氏のディケンズの長篇の翻訳はこの『バーナビ・ラッジ』で5作目にあたるが,この4年間に限ると『ドンビー父子』(2000年),『ニコラス・ニクルビー』(2001年),『ピクウィック・ペ

ーパーズ』(2002年)に本書と連続的に上梓されていて,まさに爆発的なペースで運ばれているといってよい.400字詰め原稿用紙で優に2000枚から3000枚はあろうかと思われる仕事を毎年切れ目なしに持続させてゆく田辺氏の尋常ならざる集中力と粘着力には驚嘆の念を禁じ得ない.

これまでの 4 作が本邦初訳かそれに準ずる仕事であるのに対して,今回の仕事が趣を異にすることは指摘するまでもないだろう.定評のある小池滋訳『バーナビー・ラッジ』(1975 年,集英社)が存在するからである.刊行されてからほぼ 30 年の歳月が流れているので,小池訳は或いは絶版か入手困難の状況にあるかも知れない.そうであるとしても,今回の田辺訳に小池氏の仕事の向こうを張る意味合いが結果として存することに,何ら変わりがある訳ではない.そこで,事の手順として,本長篇の中心人物であるジェフリー・ヘアデイル氏(Geoffrey Haredale)に関わる重要な場面をめぐる両氏の訳文を 2 例ばかり,原文(ペンギン版)を添えて,以下引用してみることとしよう.

先ず最初は第 12 章のヘアデイル氏が不倶戴天の関係にあるチェスター氏(John Chester)と久方振りで相まみえたシーン.前者の姪と後者の息子が相思相愛の関係を結ぶ皮肉な事態が出来して,いやでも両者が接触せざるを得なくなり,チェスター氏が昔同様の優位者然たる態度を露骨に見せつけている場面からである.

The one was soft-spoken, delicately made, precise, and elegant; the other, a burly square-built man, negligently dressed, rough and abrupt in manner, stern, and, in his present mood, forbidding both in look and speech. The one preserved a calm and placid smile; the other, a distrustful frown. The new-comer, indeed, appeared bent on showing by his every tone and gesture his determined opposition and hostility to the man he had come to meet. The guest who received him, on the other hand, seemed to feel that the contrast between them was all in his favour, and to derive a quiet exultation from it which put him more at his ease than ever.

(p. 143)

ひとりは口のきき方も丁寧で,身体のつくりもすらりとして,一分の隙もない上品な服装.もうひとりはいかついがっしりした体格で,身なりはかまわずやで,態度も粗暴で厳しく,特にいまは顔つきも口の利き様も喧嘩腰だった.一方は落ち着いた穏やかな微笑をたたえ,他方は疑い深そうな怖い顔をしている.後から来た客は会いに来た相手に対して,断固たる対立と敵意を一言一句,一挙手一投足のうちに示してやろうと決めてかかっているらしい.それに対して彼を迎えた客の方では,このようにあらゆる点で二人が正反対なのは自分にとってすべて有利であると感じ,いつになく得意になっている様を無言のうちに示しているようだった.

(小池訳,77ページ)

一方は物言いが柔らかく,きゃしゃで,几帳面で,派手やかだった.他方はいかつい,怒り肩の男で,着こなしはぞんざいで,物腰は荒ぽっく,ぶっきらぼうで,面構えから口振りから,目下の気分では,取りつく島もなかった.一方は絶えず落ち着き払ったにこやかな笑みを湛え,他方は胡散臭げに苦虫をかみつぶしていた.新参者は,実の所,こうしてわざわざ会いに来た男への根深い嫌悪と敵愾心を言葉の端々や仕草で露にしてやろうと躍起になってでもいるかのようだった.彼を迎えた男は,片や,互いが似ても似つかぬからといって,相手が引き立て役に回っているだけのことと高を括り,それもあってかますますくつろいでいるようだった.

(田辺訳,110-111ページ)

次は第 79 章の終極的には修道院入りを決意したヘアデイル氏が,絶えることなく続く苦闘から生まれる悲しみに打ち拉がれてきた自己への苦い反省を表白している場面からである.

'I have had my share of sorrows more than the common lot, perhaps, but I have borne them ill. I have broken where I should have bent; and have mused and brooded, when my spirit should have mixed with all God's great creation. The men who learn endurance, are they who call the whole world, brother. I have turned *from* the world, and I pay the penalty. ' (p. 706)

「わたしは普通の人間以上に悲しみを味わったかもしれません.しかしわたしはそれをしっかりと耐えなかったのです.葦のように身を屈めるべきだったのに,大木のように抵抗して折れてしまったのです.わたしは神様のお造りになったすべての生き物と交わるべきだったのに,ひとりでじっと物思いにふけってしまったのです.忍耐を学んだ人というのは,全世界の人を兄弟と呼べる人のことです.わたしは全世界から背をそむけてしまったので,いま罰を受けているのですよ」 (小池訳,499 ページ)

「わたしはそこそこ人並みには いや、恐らく人並み以上に 辛い思いをしては来たが、どうやら辛抱し損なったようだ、わたしは撓まなきゃならん時に折れてしまっていたのさ、偉大なる神の造り賜うた万物と心を通わせなきゃならん時にむっつり、鬱々と塞ぎ込んでいたのさ、本当に辛抱の利く男とは、全世界を『兄弟』と呼べる者のことだ、というのにこのわたしは、世界からソッポを向いていた、でそのツケが回って来たという訳さ、(田辺訳、664 ページ)

こうして並べてみると30年という歳月の隔たりは大きいようで,小池訳の方がゆったりとしたリズムを刻んでいるように感受される.それと共に,世界文学全集の枠内の仕事という配慮もあってのことと想像されるが,時として原文の流れから微妙に乖離しつつも,読者に理解しやすい達意の翻訳を提供するという基本姿勢を小池氏は堅持して取り組み,見事な成果を収めているという印象を受ける.

それに対して,田辺訳の方は原文の流れとリズムに乗ることを基本的スタンスとした展開になっていることは,指摘するまでもなく明白であろう.そのための仕掛けも多彩で,漢字の多用やカタカナの使用等の工夫がなされているのはその表れと解される.但し,その工夫と創意は買うとしても,多用された漢字とカタカナとが混在している硬質の文章がごつごつとして読み下しにくい感じを伴っていることは否定できそうもない.つまり,息苦しい感じに付きまとわれている分だけ,読者に対する意識が多少稀薄になっているのではないかという印象を受けるのである.そうした息苦しさから生まれる緊張感を乗り超えて噛みしめてみると,小池訳と比べてもそうそう後れをとっていないように思われる的確な読解と入念な考察とに裏付けられた緻密で鋭角的な翻訳が展開されていることが認識されてきて,一つの強烈な個性と凝縮性とを備えた優れた業績であるという想いが湧いてくるのではあるが.

さりながら,魔術的な輝きに満ちたディケンズの英語と田辺氏が真剣勝負を 切り結んでいることは首肯できるとしても,その閉鎖性はやはり指摘せざるを 得ない.難解な漢字から今様のカタカナ語に至るまで驚く程豊かなヴォキャブ ラリーを自由自在に駆使し,爆発的なスピードで,個性的な翻訳を田辺氏が紡ぎ出しているのは高く評価できるとしても、「僕には選ばれた五万人の読者がいる」と言ったのは若き日の大江健三郎であるが,田辺氏もそうした選ばれた読者を想定しての仕事を行っているのであろうか、それはそれで結構であり何も言うことはないが,「訳者あとがき」によると「折り返し地点」(745 ページ)を迎えたとのことで,それならば今後もディケンズの長篇の翻訳の上梓が念頭にあると想像されるので,今少し悠揚迫らざる態度を打ち出して,例えば漢字の多用を抑制するなどの微調整を施した,読者に対して開かれた翻訳を是非とも行ってほしい、木を見て森を見ることができる資質を備えた田辺洋子氏であるなら,そうした心的姿勢からでも個性的で独創的な仕事は十二分に達成可能であると思うので,敢えて望蜀の念を述べる次第である。



藤岡啓介訳『ボズのスケッチ 短篇小説篇 た・下巻

(Keisuke FUJIOKA trans., *Sketches by Boz: Short Stories*, 2vols) (上巻 281 頁・下巻 302 頁,挿絵入り,岩波書店, 2004 年 1 月・2 月,本体価格上巻 600 円・下巻 660 円) (評)金山亮太

ここ数年,個人訳を含め,ディケンズ作品の新訳が 続々と出版され,日本のディケンジアンとしては手の舞

い足の踏む所を知らずという状態が続いている.ディケンズの全集を翻訳で読める日もそう遠くあるまいと思われるほどに,日本における昨今のディケンズ研究:翻訳は充実の一途をたどっていると言えよう.

このたび岩波文庫に入った『ボズのスケッチ』上・下巻もまた,昨年刊行された石塚裕子氏の『デイヴィッド・コパフィールド』全5巻に続き,多くの読者を獲得することが期待される.何しろディケンズの作品の中では最も若書きの部類に属するために魅力的であると同時に未熟なところも多く,かつスケッチ集という性格上,その文体の不統一さも含めて相当の難物といえるこの作品が日本語で読めるのだから,われわれディケンジアンならずとも期待に胸はふくらもうというものだ.しかしながら,評者はこの訳に対して少なからぬ不信感を抱かされたことを告白しなければならない,その理由を以下に述べる.

一つは随所に見られる,基本的な英語に対する無理解である.たとえば,単純な英語の誤訳はそれこそ数え切れないほどある.第1話「ボーディングハウス盛衰記」(上巻 11-105 頁)のうち最初の 25 頁分から,誰の目にも顕著なミスだけを選んで以下に挙げてみる.

「ブルーとゴールドのカーペット」(上巻 12 頁) は原文では curtains となって いるし、「入居人は相争わず」(同 15 頁)は、原文の on terms which were 'agreeable to all parties', すなわち「関係者全員が同意した条件の下で」を誤読したも のである.また, 'Are these gals 'andsome?'を「このお嬢さん方はだれなの」(同 18 頁) などと訳してみたり, they both commenced talking in a very loud key.を「二 人は声の調子を落とした」(同20頁)と正反対に解釈したり(実際には自分た ちの存在を主張するために,二人は聞こえよがしに大声で話し始めたのである), 一体どうしてこのような訳になるのか首を傾げたくなる箇所が随所にある,不 明瞭な部分を適当に「創作」してでっち上げた、学生の答案でよくお目にかか るような訳文も実に多い、下宿人同士がお互いに初対面でうち解けない様子を 描写する以下の原文を読んでから翻訳の箇所を読まれたい、and then the two young ladies looked at each other; and every body else appeared to discover something very attractive in the pattern of the fender. 「お嬢さん方は炉格子のデザインが格別に 魅力的に見えたのか,互いに顔を見合わせてはうなずいていた.」(同21頁) (会話が弾まないために,みんな目のやり場に困っているのである.)この「創 作」が行き過ぎると,以下のような奇妙な訳文ができあがる.「二人の若者は窓 の方に目を向けたが, まるで栓を抜いたジンジャービールのように「気が抜け て」しまっていた .」(同 23 頁) これに対応する原文は以下の通り . the two young men turned their faces to the window, and 'went off' like a couple of bottles of ginger beer; (言うまでもないことだが,ここで二人の若者は笑いをこらえきれ ずに「プッ」と吹き出したのである.)

The 'dear girls' themselves were not at all insensible to the merits of 'a good establishment.'という原文に対するのが「そして,愛しき娘たちはといえば,自分たちの住んでいるところが「すばらしい施設」であろうとなかろうと,そんなことにはまったく無関心だった.」(同 26 頁)という訳であったり,「ご亭主はオランダ時計のように頭を上下にはずませて挨拶した」(同 28 頁)の原文が Mr Tibbs bobbed up and down to the three ladies like a figure in a Dutch clock with a powerful spring in the middle of his body,であるのを見ると,この訳者の不注意さや「創作」が意図的なものと言うよりも,むしろ無意識のうちになされる「手抜き」「横着」であることが分かってくる.下宿家の主人が魚を取り分ける場面で,「ほんの少しで結構です」という台詞に続いて(a bit about the size of a walnut put upon the plate)という情景描写が来れば,クルミ大の大きさのそれが魚であるこ

とは明らかであろうに、訳者はこう書く、「そういいながらジュリアは、ほどよい大きさのクルミの実を皿にとった、」(同 29 頁)(ちなみに、ここの put は過去分詞であり、ジュリア自身が魚をとったのではなく、給仕されたのである)要するに、この訳書に頻出するのは、この種の非良心的な「でっち上げ」なのである、原文の表層をさっとなぞって大意を捉え、あとは前後関係が破綻しない程度に「つないで」みせる悪達者な器用さが訳者にはあり、それゆえに、原文との間にこれほどの乖離があるにもかかわらず、何となく読み流してしまえる文章になっている。しかし、これを「翻訳」と読んで良いものであろうか、

基本的な背景知識に対する配慮も足りない、ある下宿人の教育程度の低さを ほのめかすための spelt Character with a K (キャラクターという単語の綴りを c ではなく k で書いてしまう)という表現は以下のように変えられてしまう.「K で始まるスペルの言葉には,Kが付け足しの言葉があるが,この若い紳士はこ の K のように, いてもいなくてもよい人物だった.」(同19頁) knife, knowledge などにおける K が「付け足し」なのかどうかは英語史の基本であるが,ここで 訳者は自分の「思いつき」に原文を服従させている.あるいは,母親が娘の美 しさを部屋中の人間に気づかせようとして、わざと「姿勢を正すように」と声 を掛ける場面の奇妙さは何であろうか.「これはたしかに,ミス・ジュリアの姿 勢に注意しての言葉で,おかげで皆がミス・ジュリアをみることになり,部屋中 がしゅんとしてしまった」(同 22 頁). これに対する原文は This was said for the purpose of directing general attention to Miss Julia's figure, which was undeniable. Every body looked at her, accordingly, and there was another pause.である. 'general','undeniable'といった単語を訳していないため,これではせっかく の母親の演出も台無しである.ましてや19世紀のアイルランド詩人Tom Moore とイギリス・ルネッサンス期の文人 Thomas More を混同しているらしく,ご丁寧 にもその迷解説を付け足す部分「カールトン思うに、トム・モアことトマス・モ アはバイロンよりも有名なのだから、この場にふさわしい大詩人、ヒックスで なくても引用したくなるはずではないか.」(同33頁)に至っては,開いた口が 塞がらないとしか形容できない.

第1話の誤訳を指摘するだけでも優に1冊の本が書けそうであるが,作品の意義に関わる誤訳である,第 12 話「大酒飲みの死」(下巻 281 頁)の一節を以下に掲げる.「ものの5 秒ももたなかった.水面に顔を出した.だが,この短い時間で,何かが,考えや気持ちが,変わるものではなかった!生きていく,それがどのような生き様であっても,貧しかろうと,惨めであろうと,餓えに苛まれるものであろうと たいていはそう思えるものだが,だが,彼の気持ちは何も変わらなかった.もう死ぬことしか彼の頭にはなかった.」これに対して原文は以下の通り.Not five seconds had passed when he rose to the water's sur-

face—but what a change had taken place in that short time, in all his thoughts and feelings! Life—life in any form, poverty, misery, starvation—anything but death. 感嘆文を取り違え,anything but などという基本熟語を誤読し,わざわざそれを押し通して繰り返し誤訳してみせる念の入った迷解説ぶりが続く.結果的にこの大酒飲みの往生際の悪さは消え失せ,代わって,従容として死に臨む聖別された罪人像が描かれる(実際は「たったの5秒で何という変化が彼の気持ちに起こったことか!貧しかろうと,惨めだろうと,腹が減ろうと,何が何でも死ぬのだけはごめんだと彼は思った」であろう).ここまで明白な誤訳ならずとも,英語を正確に読むことよりも,話を分かりやすく面白くするためという口実のもとに,英語の基本的知識の欠如が明らかな訳文がひきもきらずに登場するが,これが決して誇張でないことは上記の例をご覧いただければ納得いただけると思う.翻訳の誤りを指摘する狭量さを称して「重箱の隅をつつくような」という常套句があるが,残念ながら大さじでこそげ取ることができるほどの量の明白で確信犯的な誤訳があるために,この文句は当てはまらない.機会があれば原文と比較するなどして,ディケンジアン各自で確認されたい.

さらに問題なのは,ディケンズの文体に対する冒涜である.たとえば,その 特異な電文体の喋り方で記憶に残る『ピックウィック・ペーパーズ』の詐欺師ア ルフレッド・ジングル氏の前身であると思しき,第8話「グレート・ウィングル ベリーの決闘」のジョゼフ・オーヴァトン市長が貴族のおぼっちゃまの放蕩ぶり を手短にまとめる件はどうか. 'Horses and dogs, play and wine—grooms, actresses, and cigars—the stable, the green room, the saloon, and the tavern; and the legislative assembly at last. 'この部分に対して,故・中西敏一氏は1974年に開文社より刊行 された『ボズのスケッチ集』の教科書版で以下のように注を付している.【dogs (きつね狩りの猟犬を指すのであろう), green-room「(昔の劇場の)俳優控室 (壁が緑色に塗られてあった)」, the legislative assembly at last「(放縦な若い貴族 は上のようなことにふけって)立法会議のことなど最後にしか考えようとしな い」、】一方,藤岡氏の訳は以下の通りである(下巻 78-79 頁).「なになになに, はちゃめちゃのはちゃめちゃ,さればされば,ふんふん,おまけに,もひとつ さればなり、ソウチョウ、幼少ではありませんね、早朝ですね、左様しからば、 御座候、いやいやお見事な書きようで、ちんぷんかんのちんちょうげ、ちんち ゃくちんつう陳情これありときた ...」もちろん,これは滑稽味を出そうとする 同氏の工夫であることは明らかであるが、あまりにも原文から離れた「悪のり」 が過ぎないだろうか、大半の読者は原文に接することがないからとは言え、こ のような、読者に読みやすく感じさせるための工夫が、ともすると藤岡氏の独 りよがりに見えることが多いことを指摘しておきたい、この訳書における、こ の種の不誠実な「翻案」「書き換え」もまた枚挙に暇がないほどであることにつ

いても、ディケンジアン諸氏には銘記されたい、

むろん、『ボズのスケッチ集』の部分翻訳として、これまでに出版された藤本隆康氏の個人訳(近代文芸社、1993年)や原英一氏の『川内レビュー』(東北大学、2000年)に掲載された訳業を補うこの2冊を全否定するつもりは評者には毛頭ない、むしろ、藤岡氏の翻訳に対する並々ならぬ情熱に接し、これまでいい加減な訳文を連ねてお茶を濁すことの多かった評者自身も襟を正さねばならぬと反省しきりであった。氏は、翻訳論である『英語翻訳練習帳』、『翻訳は文化である』(丸善ブックス、2001年、2000年)の中で、ご自身の方法論を披瀝すると共にその翻訳哲学も明らかにしておられる、特に前者においては「翻訳が「読めない」のはその翻訳が誤訳、悪訳であるからです(誤訳・悪訳を出版した編集にも責任があります。)」(『英語翻訳練習帳』、68頁)、「自分の語学力を過信する傲慢訳は翻訳者資格剥奪の処分を受け、誤訳のおそれがあるのを知っていて調べなかった怠慢訳、横着訳は確信犯ですから実刑を科すもっと重い刑になります」(同75頁)と、その覚悟の程を述べておられる、思わず背中に冷たいものを感じるほどの気迫であるが、今一度、その決意をもって、全訳文を検討(英語だけでなく、文脈や時代背景についても)していただきたく思う、

『英語のたくらみ,フランス語のたわむれ』(斉藤兆史,野崎歓共著,東京大学出版会,2004年7月)の中で,斉藤・野崎両氏は翻訳の難しさと楽しさを縦横に語り合っておられる.真に創造的な翻訳は可能か,という命題を突きつけられる思いがするが,言うまでもなく翻訳に唯一のゴールなどあろうわけがない.時代と共に訳文は古くなるものである.すべては「より良い翻訳」への発展段階の途上にあることは自明であろう.本翻訳の改訂版が一日も早く出版され,ディケンズが「よりさらにさらに多くの読者を獲得せんことを!」(下巻 302 頁)この願いはひとり評者だけのものではないと信じる.



植木研介著

『チャールズ·ディケンズ研究 ジャーナリスト として,小説家として 』

(Kensuke UEKI, A Study of Charles Dickens as a Journalist and Novelist)

(377 ページ,南雲堂フェニックス, 2004年2月,本体価格3800円)

(評)西條 隆雄

20 歳のときに日刊新聞の議会報道記者として腕を振るったディケンズは,分冊出版形式をとった処女小説の大成功で一躍文壇の頂点に立つと,26 歳の若さで新月刊誌『ベントリーズ・ミセラニ』の編集長に抜擢された.3 年後には週刊誌『ハンフリー親方の時計』を編集し,34 歳の時には,短期日とはいえ,日刊紙『デイリー・ニューズ』の初代編集長となった.1850 年にはそれまでのジャーナリストとしての全経験を投入して『ハウスホールド・ワーズ』(1850-59) を,ついで『オール・ザ・イヤー・ラウンド』(1859-70) を編集・発行した.教育,衛生,生活環境,社会問題を取り上げるとともに,自ら小説を誌上に発表し,また相当名の売れた作家の連載獲得にも成功し,内容面でも営業面でも大きな成功を収める.

作家としての数々の偉業についてはよく知られているが,雑誌編集者としてのディケンズ像はさほど研究されてこなかった.1940 年以降,Gerald G. Grubb は博士論文 ("Charles Dickens: Journalist") で扱った The Daily News の着想,発行準備,創刊号および編集長辞任についての論文をあちこちで発表しはじめた.これらの論文を目にしたとき,ディケンズ研究の際限なさをいやというほど思い知らされた.彼が目にしたオリジナルの新聞はもとより,Nonesuch Letters, The Newspaper Press (by James Grant),"The Daily News" Jubilee などの文献は捜すすべももなく,所詮,日本人の手に負える分野ではないと諦めざるを得なかった.

しかし,探しはじめると不思議に現れてくるもので,上記の文献とともに,Bentley's Miscellany, Master Humphrey's Clock, Household Words, All the Year Round のオリジナル版,そして Times のマイクロフィルムが入手可能となる.The Daily News 創刊号の第 1 ページがリプリントされる.Harry Stone により Household Words 中のディケンズの記事が集大成される(1968).これは W. H. Willis が使っていた HW の編集原簿(プリンストン大学図書館)がもとになっている.この原簿を Anne Lohli が編集して"Table of Contents, List of Contributors and their

Contributions"を 1973 年に出版(それまでは,雑誌記事を読んでその文体からディケンズの手になるものかどうかを識別しようという無謀な研究もあった),10 年後には Oppenlander が Dickens' All the Year Round: Descriptive Index and Contributor List (1984)を編んだ.1965 年から刊行の始まったディケンズ書簡集も全 12 巻が 2002 年に完成し,ようやくジャーナリストとしてのディケンズの側面を考察しうる機は到来したかに見えた.しかし,それにしても資料の量たるや膨大なものだ.これを整理してゆくのは,気の遠くなる仕事である.その途方もない研究に立ち向かい,作家としてまたジャーナリストとしてのディケンズ像を解き明かす糸口をつけたのが本書である.

「糸口をつけた」と書いたが,本書はディケンズのジャーナリズム活動を網羅する研究ではなく,「ジャーナリスト・ディケンズと小説家ディケンズとの関係を捉えなおしてみる契機」として書かれた.それだけに,たとえば AYR に載せたディケンズのルポルタージュはどのように読むべきかが,詳しく例証される(第1章,2節). 比喩を用いたり,論理的に不明さが残る記事を取りあげ,同時期の Times の記事と照らし合わせてゆくと,ディケンズが正確な情報をいかに巧みに伝えているか,そしてそこに作家の諷刺や皮肉が隠されているかがわかってくる.すばらしい着眼点だ.

The Daily News をめぐっては (第2章), 日刊紙編集長の話がどのような形で 持ち上がり,新聞界の巨人 Times に対してディケンズがどのような布陣をしき, 対抗したかが詳しく語られる.1846 年1月 21 日の創刊をひかえ,一週間前に "dummy issue"を作ったところ,職人は蒸気印刷機など使ったこともなかったの で、活字・組版にまずさが目立った、残念ながら、創刊号にもこれは残った、と ころでその創刊号は、ノリッジで行われた穀物法をめぐるコブデンと反対者と の討論をいち早く載せるため,超特急便の体制をとり,討論が午前2時すぎに 終わると内容をロンドンに急送し,5 時にはすでに刷り上げて配送・販売が始め られるようになっていた.ニュースを伝える速さでは紛れもなく Times を引き 離したものの, Times がもつ閣僚から機密情報をスクープできる力はなく(政治 部の長は父 John Dickens であった), 結局ハンディキャップを最小に抑えるため, 政治の動く方向をあらかじめ想定し,それに論説を合わせる方針をとる.だが, さまざまに異なる論説チームが書いたものを調整することは、いかに超人的な 編集長といえども至難の業で、ゆるぎない裁可を下すには不安もあった、折か ら鉄道政策の偏りと,ディケンズが Morning Chronicle から引き抜いて副編集長 にすえた Powell にたいして経営陣が非難をはじめ, さらには売上げが落ちると 編集長の指示や支出は拒絶され,ついには責任を経営陣の失敗に帰してディケ ンズは編集長を辞任する.1846年1月の短い期間, The Daily News 創刊を軸に, イギリスの政界,経済界,出版界を緊密に結び付けて歴史が刻まれてゆく瞬間 を手にとるように見せてくれる,重厚な論考である.

Sketches by Boz を扱う第3章では、「新しい創作へ」(p.104) と小見出しをつけて、スケッチ集を編年体に配置しなおし、そこにジャーナリストから作家への展開を見ようとする点が興味深い、もとの新聞に掲載されたスケッチを単行本として出版する際に、どのような編集作業が行われ、ディケンズがどう成長してゆくかを跡付けようとする態度は、現在クラレンドン版の Sketches by Boz を編集している Schlicke 氏の方向と一致する、植木氏が指摘する「情景」人物物語への方向の一貫性」は、ディケンズ像をとらえる、堅実かつ重要な視点といえるであろう。

さらに第8章においては, $Household\ Words$ および $All\ the\ Year\ Round$ に載せた クリスマス特集号をたどり,その編集過程の中に作家ディケンズの創作過程に 類似した要素を読み取っていこうとする.

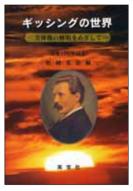
本書は,以上に述べたジャーナリストとしてのディケンズを考察するだけでなく,彼の主要作品を近年の批評家の言辞を引用し,またそれを検討・訂正しながら,より深い作品の読み方へと案内してくれる書物でもある.たとえば第5章において,植木氏がカトル船長 (DS) のことばにこだわるのは,船長の饒舌なことばの出典をことごとく理解した上でなければ,彼のおおらかな性格と作品中における象徴的な役割はとらえ得ない,との姿勢を貫く態度である.聖書はもとより,Watts の Divine and Moral Songs や The Book of Common Prayer は常に座右に置き,引用の出所を正確に突き止めてゆく.望むらくは当時の歌謡集と Charles Dibdin の詩集も手元に置いておきたかった.というのも「歌のタイトルでは"in need"が入っているがリフレインの部分では"in need"は消えている」 (p.104) と書いてあるが, $Universal\ Songster\ を見る限り,歌のタイトルに"in need"は入っていないからだ.$

第 4,5 章は,HT および LD 以外は,作品の問題点のみに絞り込んで論じているため,作品全体のイメージが読者には伝わりにくくなっている.ところが第 6 章はすべて周到に考察された本格的な論考が並ぶ.TTC における掘り起こされた「復活」のテーマは,テキストを綿密にたどりつつ作品の全体像を論じているし,Pip の罪の意識とその払拭 (GE) はこれほど詳細に分析したものはなく,特筆すべき論考である.OMF においては,作品名をめぐる問題点を整理し,テーマおよび作品の中心的シンボルをなす「塵芥の山」をみごとに分析し,多くの批評家が陥った過ちを是正している.植木氏の論理的分析力を発揮した,すぐれた章である.

植木氏がディケンズとジャーナリズムの問題に果敢に取り組んでいる間に,世界中においても同じような研究が進んでいた. John Drew は *Dickens' Journalism* (vol.4) を編集し終えると,いち早く *Dickens the Journalist* (Palgrave, 2003) を出版し,ディケンズの全ジャーナリズム活動を詳しく分析した.彼が植

木氏の欠ける部分および扱わなかった部分を補ってはいるが,逆に植木氏が John Drew の見落としたところを補ってもいる.とりわけ The Daily News と鉄道 会社との関係をくわしく追っているのがすばらしい.研究は常に国際競争にさらされているが,すばらしい著書が日本人の手によって書かれたことを大いによろこびたい.

書



松岡光治編

『ギッシングの世界 全体像の解明をめざして (没後 100 年記念)』

(Mitsuharu MATSUOKA, ed., *The World of Gissing:*In the Year of the Centenary)
(xxvi+405 頁, 英宝社, 2003 年 12 月,
本体価格 4,000 円)

(評)吉田 朱美

37

今日の読者である私たちがディケンズの作品に対して,基本的な解釈の枠組みというようなものをもっているとしたら,それはどのようにできあがってきたものなのか.「ディケンズについて,いまでは『常識』となっていることで,ギッシングによって初めて指摘されたことが,かなり多いのではあるまいか」 小池滋氏は,松岡光治編の『ギッシングの世界』の「ギッシングとディケンズ」と題された章で,こういってディケンズ批評へのギッシングの貢献を再評価する.小池氏が金山亮太氏と 1988 年にギッシングの『チャールズ・ディケンズ論』を翻訳したとき,とくに独創的な点のない常識的な本をなぜ今さら訳すのか,との批判を受けたという.だが,この今や「常識」とされるような読みこそが,ギッシングの時代にはまさに独創的であったのだ,というのが小池氏の指摘である.ギッシングの「人と作品を時間の順でたどっていく」のではなく「さまざまなテーマで切り取って行く『共時的』」な批評スタイル,あるいはディケンズの作品を他のヨーロッパ諸国の作家たちと比較し

て論じたことなどは,当時としては前例のない新たな批評の試みだった.また,ディケンズの「作家としての長所」とともに,中産階級に属していた彼が労働者階級を十分に描ききれなかったという「限界」を指摘したのもまたギッシングなのだ.

ディケンズを若いときは「乗り越えるべき敵」、やがては「創作の喜びと悲しみを分かち合う仲間」とみなすにいたったというギッシング自身の小説世界とは、それではどのようなものであったのか、彼の没後 100 年を記念して刊行された『ギッシングの世界 全体像の解明をめざして』は、題名にたがわず、ギッシングという作家の全貌に迫ろうとする本である。この本にはまた、これからギッシングの世界を研究しようという読者にとっての手引き書として、さまざまな工夫がほどこされている。まず、ジェイコブ・コールグ氏による「ギッシングの生涯」の記述が、伝記的事実と作品についての基礎知識を与えてくれる。それに続くピエール・クスティヤス氏の「没後 100 年間におけるギッシング批評の進展」と、巻末の松岡氏による「ギッシング関連情報」とを合わせて読めば、現在に至るまでのギッシング批評の流れ、関連文献についての情報が見てとれるという仕組みである。

本書の中心におかれているのは、既に日本語訳の存在するギッシングの諸作品 についての,国内の研究者による論考の部分である,それぞれの作品論の前には, 便利な「作品の梗概」がまとめられている .(さらには , 各論で取り上げられな かった他のすべての作品についても、コールグ氏の手による梗概と解説を読むこ とができる.)一人の執筆者につき一作品,各々独自の観点からなされた分析が, 一冊の書物に総合されて,一人の作家のさまざまな側面を炙り出し,共著という 形式のもつ強みを発揮することに成功している.このようなスタイルで編まれた 書物であるから,全体に通底するトーンなどというものを語るのは見当違いかも しれない. しかし, ギッシングに対する文学理論家たちの方法論的な「再接近」 に批判的であるクスティヤス氏が、資料によって十分に立証された論文のほうを 評価する,との基調を打ち出しているのと呼応するように,作品論を担当する各 執筆者の,後期ヴィクトリア朝という時代およびその文化に対する鋭い意識と, ギッシングという作家個人に対する豊富な知識とに基づいて展開された読みの 数々が際立つ,ということはいえよう.そして,ギッシングという一人の作家の 多面的な・多彩な小説世界のさまが浮かび上がってくるのみならず、彼の作品の 読みを深めることに付随して,当時の文学界の実情や,下層階級の生活,女性の 自立をめぐる問題、遺伝学や進化論が投影された人間観など、後期ヴィクトリア 朝の社会や文化を構成していた諸要素も,描き出され,解き明かされている.そ の点において本書は、ギッシングに限らず広くこの時代の小説を学ぼうという人 にとっても、よき入門書たりえるのではなかろうか.

『ヘンリー・ライクロフトの手記』の章を担当した加藤憲明氏のギッシング批評は、「とても不完全で、幅の狭い、小さなキャンバスに数少ない色彩で描く二流の作家であった」と辛口であるが、『ギッシングの世界』を一読しただけでも、ギッシングが小説というジャンルにもたらした新たな題材や境地は、十分な評価に値するものであるように思われる。ギッシングがディケンズの弱点として指摘していた労働者階級の描写において、自分自身の貧困地帯での生活の体験が、彼に「外部の人たちの想像だけでは書けないこと」を書くことを可能にしたと、倉持三郎氏が『ネザー・ワールド』についての論の中で述べているのは、その一例である。ギッシングの『民衆』という作品は、大規模な社会調査に基づいて『ロンドン市民の生活と労働』を著したチャールズ・ブースをして、「貧しい人々の生活についての信頼できる情報を与える数少ない小説のひとつ」と評せしめたという。もちろん、ギッシングの関心は、社会観察にとどまるものではなく、労働者の個性を発見し、彼らの人間関係を鮮明に描き出していくことにあるのだ。

当時の文学界を席巻していた進化論的な適者生存の原理にもとづく商業主義 に翻弄され、あるいはそれを利用していく文人たちの姿を描いた『三文文士』 についての松岡氏の論が、「実利主義と理想主義」の対立に焦点を当てているの は、一見あたりまえの読み方と思われるかもしれない、しかし、氏の分析は、 ギッシングが理想主義の中に見出した「傲慢さ」などの非人間的要素をあぶり 出し,「ギッシングは理想主義者の擁護を最終的に放棄している」という結論を 提示する、そこから、「ギッシングが最も感情移入した人物」は、物語の前面に 現れ、過去のギッシング自身の経験が投影されているように見える「理想主義 者」の貧乏作家リアドンではなく ,「現実主義者」のハロルド・ビッフェンなの ではないか,という.これは従来の読みからすると新しく,評者には思いがけ ない指摘であった.だが,現実社会の中で理想に固執することの限界や問題点 を認識しながらも、ギッシングの中には、現実を現実として割り切れない理想 主義者の部分,リアドン的な部分もやはり共存していたことは否定できないの ではなかろうか、以下の松岡氏の分析も、ギッシングのリアドン的理想主義へ の共感を裏付ける.「労働者階級の教育がギッシングの冷笑を買うのは,それが 文学のための文学に従事するリアドンの理想主義ではなく、金のために文学を 生業とするミルヴェインの実利主義を反映しているからに他ならない」、しかし、 この同じギッシングが、『サーザ』においては、理想主義に基づく労働者教育の 試みの挫折を,たしかに現実主義的な視点から批判的に描いているのも事実で ある.コールグ氏は,「理想とは,流れ星のごとく手の届かないものであること をギッシングは知っていた」というクスティヤス氏の指摘を引用しているが, 到達できないと知りつつも理想を手放すことのできなかったギッシングの揺ら

ぎこそが,松岡氏の指摘する彼の小説全般の「曖昧性」につながるのであろう. 提示した問題の数々に結論を与えることのできない彼の「どっちつかず」さは, その小説世界の読解可能性に深みを与えるものでこそあれ,必ずしも欠点と見 なされるべきではない.

『流謫の地に生まれて』は、秀でた知性を持ちながらも、下層中流階級を抜け出すのに苦心し、上流階級出身の元同級生の妹との結婚を画策する中で自らの信仰を偽ってしまうゴドウィン・ピークを主人公とする。この、もともとの出身階層から離脱したものの、その上の階層に受け入れられる手だてもなく、行き場を失った主人公を読み解くのに、金山亮太氏は当時の進化論や遺伝学、特に、この作品を執筆する前にギッシングが読んだという『心理学的遺伝』という書物を導入している。「生まれより育ちは勝るのか」という切り口は、ゴドウィンが自分をかつては「選ばれた者」と考え、教育による遺伝性向の改善可能性に一縷の望みをかけ、最後には「劣悪な資質を払拭することができなかった」と絶望するといった、変動する自己認識の軸となる背景を照らし出していて、実に興味深い、

中流階級の女性が社会の中でおかれていた状況を描く『余計者の女たち』の中 で、武田美保子氏は夜の街を一人歩きするモニカの身体のもつ「境界性」に光を 当てる、そして、女性ヴァイオリニストを主人公とする『渦』もまた、変わりつ つあった社会の中の女性像,家族像を描き出している.『渦』の章を担当した太 田良子氏は、アルマの直面した「家庭か、キャリアか」という問題に注目しなが らも、「『渦』は世紀末のイギリスが抱えていた社会問題が前面にしゃしゃり出る 小説ではない」とし、その先にある『渦』のテーマとして「姦通の問題」をあげ、 『マダム・ボヴァリー』と比較している.これは面白い比較であるが,マダム・ボ ヴァリーにとっては、心の空隙を満たすための姦通であったのに対し、新しい時 代のヒロインのアルマの場合は,男性によって自己を満たそうとするのではなく, 欲しているのはあくまでも世間的な名声を得ての,音楽家としての自己実現であ り、姦通の誘惑はむしろそれに付随しておこってきてしまったものであるように、 ギッシングと音楽の問題を考察してきた評者には思える.芸術を商品と割り切る ことのできる者だけが生き残る商業主義のもとでの「芸術家の疎外」は松岡氏に よって分析されているところであるが、『渦』では、自分自身をも商品としなけ ればならない女性芸術家の疎外が描かれているといえよう、

『埋火』という小説で,ギッシングの作品の中では例外的に「現世謳歌主義」が勝ちをしめているのはなぜか.小宮彩加氏はそれを,当時のギッシングが愛読していたオマール・ハイヤームの影響によって説明する.ハイヤームの作品が世紀末にかけて英国で人気を得ていった経緯が語られるが,当時の中心人物が多く含まれていたオマール・ハイヤーム・クラブに,ギッシングはまさに『埋火』執筆の年(1895 年),入会を許されたという.小宮氏がギッシングの小説世界全

体に共通する要素として指摘している、「過去」(個人が歩んできた人生ではなく、ギリシャ・ローマ古典期という特定の時代)と「現在」という、対立し合う二つの時間意識の問題は示唆に富んでいる.このような時間意識はギッシングの豊かな読書経験に基づく古典の教養によって獲得されたものであるが、小宮氏の論考はそのような過去と現在との間の往来が頻繁にみられる『イオニア海のほとり』についての並木幸充氏の論と合わせて読むと面白い.

書

「日本で 10 冊以上の長篇・中篇の作品が翻訳されているヴィクトリア朝作家は、ディケンズ、ウィルキー・コリンズ、ハーディ、そしてギッシングだけである」と松岡氏は「まえがき」で語る、小池氏責任編集のシリーズなどのおかげで、ギッシングの作品は、日本語でも親しみやすい存在となっている。しかし、ギッシングの小説世界の全体を包括的に扱った研究書の数は、これまで五指に満たないようだ、『ギッシングの世界』は、現在におけるギッシング批評の動向をふまえ、久々に編まれた貴重な書物である、通読するのにも良いが、参考書として、ギッシングに関する情報満載の事典としても価値が高いと思う、ギッシングに関心を持つ人々が、この本と出会い、または、この本をきっかけにギッシングへの関心を深めた人々が、ギッシングのテキストと向かい合い、そこから数々の、新しい読みが生まれてくることが大いに期待される、



小池滋著 『英国らしさを知る事典』

(Shigeru Koike, A Dictionary of English Culture)

(vi+329 頁 東京堂出版 2003 年 7 月 本体価格 2,600 円) (評)要田 圭治

イギリスのある町で雨の中を歩いていると,若い母親が向こうからベビーカーを押しながら歩いてきた.みると,ベビーカーに被いをしないものだから,赤ん坊の顔にはけっこう大粒の雨がビチャビチャ当たって

いた.イギリス人は雨の日もよほどのことがない限り傘をささないと聞いていたが,母親が平気で,赤ん坊はにこにこ笑っており,周りの人々も無頓着なのを驚いて眺めたことがある.あるいは,風.日本では東風がやさしく,西風が厳しい.イギリスではそれが逆になる.本書を読んで覚えたのは,風の吹く方向が逆転したくらいの,あるいはそれ以上の心地よいショックだ.帯には「日

本人がイメージする『英国』と,本物の『イギリス』との落差を楽しみ,新たなイギリスへの旅に出かけよう」とある.

「英国らしさを知る」と銘打った本書だが,例えば文学に関して,シェイク スピアなどイギリス文学のバックボーンをなす作家たちの仕事を豊かに描き出 す一方で, T. S. エリオットからカズオ・イシグロに至る作家の名をあげて, よそ ものがイギリス文学の大きな力になっていることも忘れずに付け加える .「その 土地固有の言語という媒体が不可欠な芸術」である文学ですらそうだと言われ ると,近年のナショナリズム研究で言う,国民意識の形成力としての国語文学 を見ることが、どれだけ正確に実像を捉えているのか、あらためて考えさせら れる.歴史的に大づかみに捉えればこの見方に嘘は無かろうが,むしろ,本書 が伝えるアイルランド人が自らの文学を表現するために英語を用いなければな らなかった事実とか,トリニダード島出身の V. S. ナイポールが英語で書いた小 説でノーベル賞を取ったこと,あるいは,個別の作家の姿の方が,イギリス的 なものの具体的なありようを反映していて印象深いのだ、評者はなにもイギリ ス性の曖昧さをことさら際だたせようというわけではない.本書は,人間への 関心と好奇心にあふれるイギリス文学や、人間を「全面的に、公平に、客観的 に」描く伝記文学などの特徴を十二分に、それこそ全面的に、かつ公平に語っ ているからである.

それにしても、「矛盾だらけ、結論を出しにくいのが、イギリスの国民性だなんぞと、それこそ矛盾だらけの結論を出さざるを得なくなって来る」(27)という言葉は強い説得力を持つ、ここからは自然な態度がうかがわれ、それに促されて、複雑で多様なイギリスの姿のひとつひとつがくっきりと描き出されることになった、項目数は 90 あまりで、多くのばあい、さらにいくつかの下位項目に分かれている、本書は、たくさんの情報を収拾して巧みに整理しただけの本とは、はっきり一線を画しているだけでなく、読み物としても面白い、例えば「郵便」の項目には三つの下位項目があるが、その二つ目の「郵便サービス向上の時代」では、1935 年にイギリス郵政省が制作した PR 映画から、郵便列車が疾駆する場面が紹介されている、郵便車だけを繋いだ定期特急列車は、夜遅くユーストン駅を出発して、

途中はごく少数の駅にしか止まらない.ところが,高速で走行中に,さまざまな地方別の郵袋を車両から投げ落す.また,途中の線路際に郵袋を吊り下げた柱が立っていて,走行中の車両から出した腕がそれをひったくって網に入れ,それを車内に収める.停車駅では,もちろん多数の郵袋の積み下ろし,積み込みが行われる.途中で積み込まれた郵袋の中身は,車内に乗っている職員の手ですぐに仕分けされ,然るべき郵袋に入れて,必要

43

な場所で投げ落されたり積み下ろされたりする.このようにして,ブリテン島の西海岸寄りの幹線を走った夜行郵便列車は,夜明け前にスコットランドのグラスゴー中央駅に到着する.郵袋はすぐに別の列車,あるいは自動車に積み換えられ,目的の郵便局に運ばれる.(297)

書

著者はここで、郵便について語りながら、同時に鉄道の魅力も語った.本書は、すでにイギリスになじんでいる人にとっても、関心を抱きはじめの人にとっても、面白く読み進めていくうちにイギリスへの理解が深まる仕掛けになっている.以下、内容を少しずつ見ていこう.

「イギリス人気質」の下位項目の最後にある,「開かれた島国」が伝えるのは,イギリスが昔から多くの外国人を受け入れてきた歴史である.故国を追放になったマルクスがロンドンに居るのを知りながら,「イギリス政府も警察も知らん顔をしていた」のがその一例で,これなどイギリスの懐の深さの証明ともみなせようが,著者は,芸術・文学・科学の世界に例を取って,よそものを受け入れたことが,イギリスのマイナスになるどころか,得たもののほうが多かったと言う.「イギリス人はこうした知恵を経験によって身につけて来た」(30)のである.また,このことは,たんに外国人を受容する,しないの問題にとどまらない.他の点で,もしイギリス人が過去に愚かな失敗を犯したにしても,「愚行・失敗が肥料となって,鼻をつまみたくなる悪臭が精神の病気を防ぐ良薬となってくれた」(30)のだ.「除菌,除菌」と清潔病にとりつかれたどこかの国に聞かせたいような言葉だが,失敗を生きる力に変換するこの態度こそ,「イギリス人気質の最後の,そして最大・最良の特質」(30)なのだ.

このような説明を読めば、イギリス独特で、なかなか正体をつかみがたいことも実感として捉えやすくなるだろう。例えば「慣習法」と訳されることもあるコモン・ロー、「法律」の項には、コモン・ローについて、「大陸の法における憲法や、教会法における神の掟のような、経験を超越して定められた基本原則ではなくて、過去の判例の積み重ね、経験則の集大成である」(272)とある。やっぱり、イギリスはゆっくりと、試行錯誤しながらここまできたのかと思う。コモン・ローと並ぶ法体系である「エクイティ」も説明されているが、いずれも、うかつに法律事典などに手を出したら、かえって混乱しかねないところを丁寧に、分かりやすくまとめてある。これに関連して言うと、「斜陽の老大国」の項で、著者は日本がイギリス礼賛と批判のあいだで安易に身を転じてきた歴史に触れ、よそで成功したと見れば、すぐにそれをまねる「セコハン的反応」(159)を批判しているが、ここには、日本がまねる例としてビッグ・バンがあがっている・イギリスのビッグ・バンは試行錯誤を経て勝ち得たもので、それはコモン・ローの思想と通じ合っているという意見をどこかで読んだことがある。成文法

の日本は、法律の改変によって表向き制度はがらっと変わるけれど、そのじつあまり成果は上がっていないというのである。本書においても、「社会福祉」の項で試行錯誤の歴史がたどられるのは、イギリスの制度の「ルーツ」を知るためなのだ。「伝統や歴史」を「わたしたち独自の立場をしっかり確認するために必要な基礎固めの作業」(152)として重視しなければならない。ということは、翻って日本を見るとき、どのような制度であろうと、その着実な発展を期すためには、私たちもそのルーツをしっかり知る必要があることになろうか。

著者の実体験がものを言っているらしいばあいもある.「パブリック・バー」と「サルーン」を分けるパブの入り口が日本の銭湯のそれのようだという比喩がそれ.読む方も経験者であれば,入り口の形状だけでなく,外から中に入る前の,軽い緊張と興奮がはっきり伝わってくる.実体験とは,形や音といったフィジカルなものとそれらに伴う感覚や感情だろう.それが読み手の感覚も刺激する.

パブリック・バーに入ると、中には椅子もテーブルもなくて、奥のカウンターで現金引換えで買った酒を、お客は立ったままで飲んでいる. 混んでいる時は通勤電車の中みたいで、背中と背中がくっつきそうになるくらいだから、確かにテーブルや椅子はあっては邪魔だろう. お客は立ったまま、仲間とボソボソ話しながら酒を飲んでいる. 放歌高吟はお断り、大声で笑うのさえ気兼ねしなくてはいけない. せいぜいクックッと含み笑いの程度まで. (237-38)

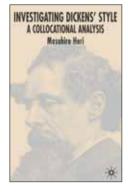
読み手のパブの記憶が(それがなければ通勤電車の記憶が)リアリティを作り出す.ちなみに,酒に関しては,ウィスキー,ビールにワインが項目にあがっており,その製法から需要の変化など,社会事情にも踏み込んでいる.18 世紀にヘンリー・フィールディングが,「首都に住む十万人以上の人々の(こう言って良ければ)主たる滋養物になっている」と言ったジンは,その局限された歴史的性格のためかもしれないが,項目としてはあがっていない.社会問題などから関心を抱くばあいには,「ビール」の項に掲載されたホガースの『ジン横丁』と,それに関する記述から深入りすることが可能である.これなど,一筋縄ではいかない,社会の権力関係に関わってくるわけだが,その問題も歴史にそって,また社会階層を上から下まで俯瞰して扱われる.「社会福祉」で,エリザベス朝時代に恐れられていた大量の住所不定者を反抗勢力にしないために,救貧法を成立させたことに触れているのがその一例.

ところで,フィールディングの名は「アマチュアリズム」の項に出ていて, 「治安判事の職にあり,日常の仕事を立派に果たしたばかりでなく,法・警察制 度改革にも大きく貢献した・・・・プロの司法官としても申し分ないはたらきをしていた」(16)とある(だから,彼の名は「警察」にも出てくる).この項目自体は,イギリスのアマチュアリズムがいかに見返りを求めない,尊いものかということだけでなく,その短所も伝えているのだが,さて,彼は小説家と治安判事のいずれが本職でいずれが「アマとしての余技」だったのか,詳しくは実際にこの項を読んでみていただきたい.アマチュアリズムとは直接関係ないかもしれないが,「ウェッジウッド」の項では,ジョサイア・ウェッジウッドが旺盛な好奇心に導かれた広範な読書によって,事業を成功に導いたことと,彼と同じように「歴史・古典美術に対する深い教養」を持ったリチャード・ベントリーの友情が成功を助けたことが明らかにされる.あるいは,「鉄道」の項が触れる,「蒸気機関車の父」と呼ばれたリチャード・トレヴィシックが晩年に迎えた不幸・客観的な事実の記述に終わったとしても,もちろんそれはそれで有益だろう.だが,それにとどまらない,人間の臭いを色濃く伝える記述が魅力を放っており,読者の人間への関心を自然に強めているのである.伝記文学を含む,イギリス文学に対する著者の見方に通じるところでもある.

やはり、一方に倚りかかってあっさり他方を色分けする、というやり方は本書では慎重に避けられている。それは、「事典」という本書の体裁があらかじめ規定していたというより、多様なイギリスのあり方と、それをありのままにみる本書の姿勢の現れであろう。ビッグ・バンとコモン・ローの関係を論じた、上で触れた書物だが、これは一人の日本の役人がイギリスのある官庁でした経験を踏まえたものだ。その感想を言うと、著者の経験があまりに細部に入り込んでいるので、それを反省的に眺める余裕をもてていないというのが正直なところだった。これに限らず、このごろは「イギリス」を語る類の本が目立つようで、どうかすると手放しの礼賛か、そうでなければ、本気なのかポーズなのか、イギリスをけなしていることが多いのだが、いずれも複雑多様な現実を忘れているのではないかと思う。

ことの内部に踏み込んで、なおかつ状況に巻き込まれまいとすれば、一つの観点から強引なくくりを与えてしまうことにもなりかねない、それとは逆に、距離を置いて眺めればうまく整理されるかもしれないが、たぶん結果は色あせたものになるだろう。『英国らしさを知る事典』では、視点のほど良い位置が公平な記述を可能にしたし、これを信頼して読める事典にした、信頼は安心を産み、安心は内容を楽しむ余裕を産み出した、本書では、項目の選定と記述が著者の独断と偏見からなされた、という著者の主張からすれば認めがたいことかもしれないが、イギリスの姿は十分パンフォーカスで捉えられている。もちろん、選択も働いているが、逆に言うと、これまでになされた思索のエッセンスも含めて、著者の血肉と化したことが語られていると言えるのではないか、

それにしても、ここでちょっと記憶のすみを探ってみるのだけれど、いったい「事典」と銘打ったもので、単独の著者によって成し遂げられたものがどれだけあるだろうか? 複数の著者が、それも理想的には各自が得意な項目を受け持って書くというのが普通ではあるまいか、本書は一人の学者の手になっており、その人が一つ一つの事項に息を吹き込んだというのは、並大抵のことではないと思う、他の項目への参照の指示が多くなされているのも便利だ、



Masahiro Hori, Investigating Dickens' Style:

A Collocational Analysis

(xviii+251pp., Palgrave Macmillan, April 2004, £50)

(評) 今林 修

先の世界大戦後,残念ながら英語学の分野においては,日本のみならず世界的に文献や言語活動を通してそれぞれの民族の精神文化を理解しようとする伝統的な philologyが廃れ,言語理論そのものに基礎を置く構造言語学や変形生成文法などの新言語学が持て囃されてきた.しかしながら,Yomamoto (1950, 2003), Quirk (1959), Gerson (1967),

Brook (1970), Page (1973, 1988²), Sørensen (1985), Golding (1985), Chapman (1994)らのイギリス内外の硯学が,真摯に Dickens の言語・文体研究を行ってきた. Dickens の文学批評書が毎年数多く出版される一方で,言語・文体に関する研究書においては,ほぼ 10 年に 1 冊ないしは 2 冊の割合でしか出版されず, Chapman から 10 年目の今年, Masahiro Hori が世界に問われることになった.英文で執筆されただけではなく,イギリスを代表する出版界の老舗 Palgrave Macmillan 社から上梓されたことは,ことのほか本研究の質の高さがイギリス本国で評価されたことを実証している.また,International Dickens Fellowship の会長で日本でもお馴染みの Paul Schlicke 教授も最大の賛辞を贈っている(本書のカバーを参照).

本書は,後期近代英語期(1700-1900)における文学作品,とりわけコンピュータにより小説のコーパスを駆使し,collocation の面から Dickens の言語及び文体の特徴を詳細に抉り出し,かつ実証的に記述した労作である.堀正広氏は勤務

校から助成を受け,2001年8月から1年間 Edinburgh 大学に留学し,Poetics and Linguistics Association(堀氏も2002年と2004年の大会で本書の一部を発表している.詳しくは,http://www.pala.lancs.ac.uk/)の世界大会で知り合った John Joseph 教授の毎週,しかも長時間,40数回にわたる指導の下,本書の草案を仕上げた.全体の構成は,Part I Introduction,Part II Collocation in Dickens,Part III Case Study: Collocations in *Bleak House* の三部からなる.

Part I の 1 Theoretical Background において, 筆者は collocation を"a relationship of habitual co-occurrence between words"(p. 23)と定義し,現代英語を対象とした collocation の研究が近年急速に推し進められている一方, Firth (1957)が文学作品 を対象にした collocation 研究の重要性を最初に唱えて以来,その分野の研究は ほとんどなされなかったことを鑑み、Dickens の言語研究における collocation 研 究の重要性を Quirk (1974)を参考にし,実例を示しながら説いている(pp.20-3). Dickens の collocation の特質を通時的かつ共時的に正確に捉えようとする一貫し た研究方針から,比較の対象となるコーパスを充実させていることは大いに注 目に値し,しかも斬新である. Chadwyck-Healey 社から出ている 18, 19 世紀の 小説を対象にした膨大なコーパスである Eighteenth Century Fiction on CD-ROM (1996)と Nineteeth Century Fiction on CD-ROM (2000)に加え, Dickens が執筆活動 をした 1830 年から 1870 年に至まで 13 人の同時代の作家からそれぞれの代表作 を 1 作品ずつ選定し(pp. 27-8), 自らの手で"Nineteenth Century Fiction without Dickens"というコーパスを作成する徹底振りである.また,時折現代英語との比 較が必要になると HarperCollins 社の COBUILD English Collocations on CD-ROM (1995)まで利用している.

Part II では、Dickens における collocation を familiar collocation と creative collocation に大別し、それぞれの特徴を詳細に論じている.まず、2 Familiar Collocations では、Dickens 全作品中の高頻度語 100 語のうち、彼の作品の中で非常に多く出現する collocation について、他の 18、19 世紀の作家と比較しながら、その特徴を考察している.名詞 door は、Dickens では closed ではなく shut と共起する傾向があり、また、street door という collocation は 18、19 世紀の作家の中で Dickens が一番使用しているという分析結果が出ている(p. 41).形容詞 blue の全 699 例のうち 10% が coat と共起しており、興味深いことに Dickens の作品に出てくるコートの色で最も多いのが blue で 1/3 以上、次に多いのは black、そして green、brown、white、grey、red の順になっている(p. 43).さらに興味深いのは、blue と eyes の collocation で、19 世紀の作家でも多く用いられているが、Dickens で特徴的なのは "an innocent、favoured character" (OCS の Nell、DC の Emily と Dora、BH の Ada と Mr. Prince Turveydrop、GE の Joe と TTC の Lucie Manett)に用いられている点である(p. 44).-ly 様態副詞との collocation で特徴的

なのは,動詞 look (looking や looked を含む)であると述べている(p.48).例えば, anxiously \(\mathbb{z} 27.9\) , attentively \(\mathbb{z} 26.6\) , earnestly \(\mathbb{z} 20.1\) , eagerly \(\mathbb{z} \), 15.5\(\mathbb{z} \) , sternly は 14.9% が look を修飾している . look とその他の-ly 様態副詞との collocation は、しばしば登場人物の秘められた人格や性格を暗示することがあると指 摘し, HT から対照的な Louisa の look fixedly と Tom の look sneakingly を挙げて いる(p.48). この章の後半では, semantic prosodies(collocation の意味特性)や colligation(collocation の文法特性)にまで言及があり、非常に評価される、18 世紀に おいて heartily は despise, dislike, hate などの嫌悪感を含意している動詞も修飾 し,19世紀の他の作家にもまだその傾向が残っているものの,Dickensでは heartily が修飾する動詞は 1 例を除いてすべて laugh, thank, shake hands などの好 ましい意味を含意する動詞を修飾しており、Dickens に独特の semantic prosodies を形成している(p. 53). また,副詞 infinitely は,形容詞もしくは副詞の比較級と およそ 80% も共起しており,他の 19 世紀の作家はおよそ 40% にすぎないこと をつきとめ, infinitely に生じる Dickens 特有の colligation に注目している(p. 55). Collocation 研究において, semantic prosodies や colligation を丹念に調査していく ことは、間違いなく英語史研究に多大な貢献が予想される、惜しむらくは、こ の箇所にもう少し紙面が割かれれば、さらに興味深い事実を我々は知り得たに 違いない.

著者は,3 Creative Collocations において,18世紀や19世紀の他の作家たちに一度も例を見出せない Dickens の創造的な collocation を修辞学の手法を用いて,次の8つのタイプに分類している。(1) metaphorical: angelic rattlesnake (NN 34), (2) transferred: honest forehead (DC 43), (3) oxymoronic: amiably distraught and smilingly absent (LD 18), (4) disparate: delicious hand (DC 26), (5) unconventional: bright week (BH 37), (6) modified idiomatic: to an insupportable extent (< to some extent)(DC 36), (7) parodied: all the queen's horses and all the queen's men (< Nursery Rhymes, "Humpty Dumpty")(OMF III, 8), (8) relexicalized: London particular (BH 3).

Sørensen(1985)が OED とその Supplement(冊子体)から手作業で Dickens の初例を集め,その言語使用の innovative な側面を指摘した功績を評価した上で, OED2 on CD-ROM を利用した本研究との間には量的正確さという点で多大な開きがあることに言及している(Table 4.1). 4 Collocations and First-Citations from Dickens in the OED2 on CD-ROM では, Dickens の OED2 の初出例と collocation との関係を調査することにより,大半が unusual collocation を形成していることを突き止め, Dickens の用いた collocation そのものが,造語の creativity と密接な関係があることを指摘している(p. 113).

Part III では, Part II での collocation を通しての言語学的調査を如何にして文学作品における「テーマ」,「文脈」,「人物描写」,「語り」などの文学的問題の解

明に応用できるかを、Dickens 中期の傑作とされる Bleak House に焦点を絞って 論述している.5 Collocations and Narratives では,まず,著者は BH の語彙と Dickens 全体のコーパスの語彙とを比較し、語彙的にはほとんど差異がないこと 確認し(Table 5.1), 語彙よりもむしろ collocation に大きな違いが見られることを 指摘している、Dickens の他の作品だけでなく 18,19 世紀の他の作家の作品に も使われてはおらず, BH のみに使われている collocation は 700 例以上も存在す ることから, BH における 3 人称の語り(Author's narrative)と 1 人称の語り (Esther's narrative)における style の特徴を collocation の面から詳細に分析する価 値がある.これら2種類の語りの文体論的特徴は, Harvey(1969)や Page(1990)が すでに述べているように, Author's Narrative は"rhetorical, linguistically experimental"であり,一方,Esther's Narrative は"banal"や"dullness"であると考えられてき た.しかし,本書の分析によると, Esther's Narrative には Author's Narrative に負 けず劣らず 18,19 世紀の他の作家が一度も使用していない多種多様な unusual collocation が存在する(pp. 157-169). また, 堀氏はこの章で大変ユニークな調査 をしている. Esther's Narrative と Author's Narrative に見られる unusual collocation を文脈からそれぞれ 20 例ずつ抜き出し(Table 5.7), Edinburgh 大学の英語を母語 とする学生 78 名による informant test によって unusuality の程度を調べると, Author's Narrative に使われているのか Esther's Narrative に使われているのか判別 が困難なほど,同じような unusuality の程度を示した(Table 5.8).この結果, Esther's Narrative と Author's Narrative とは 1 人称と 3 人称との差異はあるが,同 じように"rhetorical, linguistically experimental"な文体であることを解明している.

Quirk (1959)が早くに指摘しているように Dickens は,当時の出版事情との絡みもあって,登場人物に同じ言い回しを度々使用させることにより,読者にその人物像を強く印象付ける"linguistic characterization"を多用する.そして,それらの言い回しは,所謂 literary idiolect として知られている.これを応用し,6 Collocations and Characters では,dialogue と non-dialogue に分け,それぞれの登場人物に徹底して用いられ,その他の人物には全く用いられていない collocation を調査し,Miss Volumnia には a little scream,Jarndyce には the protecting manner,Mr Chadband には fat/oily/greasily smile,the elder Turveydrop には high-shouldered bow,George には composedly smoking が繰り返し使用されていることを指摘している.

BH の 1 人称の語り手である Esther と DC と GE の 1 人称の語り手 David と Pip の mind-style (Fowler (1977)が提唱した用語で"any distinctive linguistic presentation of an individual mental self"を意味する)を collocation から比較考察し,これら 3 人の mind-style が collocation の点から明らかな相違が見られることを立証したのが,7 Comparative Study of the Mind-styles of First-Person Narrators in Terms of Collocation である. Esther においては little と poor の collocation が多く, Pip に

おいては,主語の位置に my mind が頻繁に使われると指摘し,また,David においては伝達動詞と様態副詞の collocation が他の 2 人に比べ豊富である点に注目している.一方,Esther の場合 I said と-Iy 様態副詞との collocation はわずか 3 例しか確認できない.

BH には OED の初例になっている複合語の例が 25 例 , OED より早い例が 27 例 , OED に収録されていない複合語が 149 例ある(Table 8.1) . これらの合計 201 の複合語のうち複合名詞が最も多く約 61.7% , 次に複合形容詞で 35.8% を占めている(Table 8.2) . 複合名詞のうちもっと多いものは「名詞 + 名詞」の例が 70.2%を占めており(Table 8.3) , 複合形容詞では「形容詞 + -ed 分詞」が 33.3% で , 次が「形容詞 + -ing 分詞」が 9.7% を占めている(Table 8.4) . このように Dickens の造語的な複合語は語と語の結合方法において特徴的な傾向を示していると , 8 New Compound Words as Collocations in Bleak House において結論付けている .

最後に、Dickens の collocation 研究は、言語文体研究における collocation 研究の重要性だけでなく、新たな言語文体研究の可能性を示唆していることを堀氏は力説している。BH だけでなく Dickens の他の作品における collocation 研究、Dickens の小説と手紙の collocation の比較、Dickens の collocation 辞典の編纂、あるいは Dickens 以外の作家の collocation 研究への応用などは、必ずや斬新で目を見張る研究結果を生み出すであろう。このような collocation 研究は、コンピュータとソフトウエアなどの科学技術の画期的な発達によって可能になった。しかしながら、本書でも数多く見受けられたように、文学作品の言語文体研究はあくまでも「丹念にテクストを読む」ことに根ざしていることを今回改めて教えられた。本書は、文学作品における collocation 研究の重要性、コーパス言語学の有用さ、そして何より philology の復権を我々にもたらしてくれた。

References

Brook, G. L. (1970) The Language of Dickens. André Deutsch: London.

Chapman, R. (1994) Forms of Speech in Victorian Fiction. Longman: London.

Firth, J. R. (1957) "Modes of Meaning," in *Papers in Linguistics* 1934-51. Oxford University Press: London, pp. 191-215.

Fowler, R. (1977) Linguistics and the Novel. Methuen: London.

Gerson, S. (1967) Sound and Symbol in the Dialogue of the Works of Charles Dickens. Almqvist & Wiksell: Stockholm.

Golding, R. (1985) Idiolects in Dickens. Macmillan: London.

Page, N. (1973, 1988²) Speech in the English Novel. Macmillan: London.

Quirk, R. (1959) Charles Dickens and Appropriate Language. University of Durham: Durham.

Quirk, R. (1974) "Charles Dickens, Linguist," in The Linguist and the English Language. Edward

Arnold: London, pp. 1-36.

Sørensen, K. (1985) Charles Dickens: Linguistic Innovator. Arkona: Aarhus.

Yamamoto, T. (1950, 2003³) Growth and System of the Language of Dickens: An Introduction to A Dickens Lexicon.

書評対象図書及び評者の募集

『年報』の書評では,ディケンズ関係及びディケンズと関係の深いヴィクトリア朝文学・文化関係の書籍を扱っております.もちろん海外での出版物も対象です.取り上げるべき本がありましたらご推薦ください.また,評者についても自薦・他薦・著者本人の推薦のいずれでも歓迎ですので,支部長または年報担当理事までお申し出ください.少なくとも国内で出版されたディケンズおよびヴィクトリア朝関係書籍はすべて取り上げたいと考えておりますが,評者の引き受け手がなく断念した場合もあります.ご協力をよろしくお願いします.

Fellowship's Miscellany



『チャールズ・ディケンズの謎』

The Mystery of Charles Dickens

川澄 英男

Hideo Kawasumi



八月 アイオワは灼熱の太陽に燃えていた.日に焼かれ,ひび割れた大地はレンガのように硬く,その上に真っサラに伸びたトウモロコシが一面,サラサら北西 200 マイル,ミネソタの州境に近い寒村ディケンズを訪れたのは,そんな日の午後だった.一体,ディケンズに縁のある誰がこの町に礎を築いたというのだろうか.ディケンズをこよなく愛した。まが,町にその名を与えたのだろうか.町の誕生の頃,東部を沸かしていた公開朗読の"fever"が,ここアイオワにも及んでいたのであろうか.

アイオワは、最近では『マディソン郡の橋』で日本でも多少話題になった所であるが、「ミネソタの卵売り」同様、耳にしたことはあっても、それが何処にあるか知る人は少ない、スー族の言葉で「美しい土地」を意味するアイオワはアメリカ合衆国のほぼ中央に位置し、トウモロコシの生産ではカリフォルニアに次いで全米第2位を誇り、コーンベルト地

帯を形成する重要な州である, 準州とな ったのは 1838 年,州に昇格したのはデ ィケンズの第一次アメリカ訪問の4年 後,1846年のことで,29番目の州とし て合衆国入りしている、当時、州都は州 の東部にあるアイオワシティーに置かれ ていた.アイオワシティーは"The Athens of Iowa"とも呼ばれ, University of Iowa を 擁するが、この州立大学の Creative Writing コースは全米でも 1 ~ 2 を争う 学科で,現代アメリカ短篇小説界の大御 所,レイモンド・カーヴァーやリチャー ド・フォードが学んだところでもある、 州都は後,1857年,現在のデモインに 移されるが、フランチェスカがロバー ト・キンケイドと出会う「ローズマン橋」 はデモインの南西,車で30分ほど行っ た、マディソン郡のほぼ中央に位置する ウィンターセットにある . ジョン・ウェ インが生まれた町でもある.

ところで,デモインはデモイン川の川岸に開けた町であるが,デモイン川は州を北西から南東に斜めに貫く川で,キーアカックであの水上交通の要路,ミシシ

ッピー川に合流する.アイオワの開拓史 を繕けば一目瞭然のことであるが,アイ オワの発展にミシシッピー川が果たした 役割は大きく、州の東側の州境となった ミシシッピー川に沿って,キーアカック の他に、バーリントン、マスカンティー ン,ダヴェンポート,クリントン,ドビ ュークなどアイオワでも有数の大都市が 早くから開けている、キーアカックから 200 マイルほどミシシッピー川を南へ下 れば、そこはすでにディケンズも第一次 訪問で訪れた、ミズリー州のセントルイ スである.

このように、ミシシッピー川を西へ越 えたところに位置したアイオワは、開拓 当時「アメリカの果て」にあったが、ミ ズリー州同様,南のニューオルリンズか らミシシッピー川を北上するルート,お よび東部からオハイオ川を下りカイロで ミシシッピー川に合流しさらに北上する ルートという, 二大水上交通路に支えら れて,比較的早くから開拓も進み,東部 から流入する文化を吸収し易い位置にあ ったといえる、現に、1842年には、デ ィケンズ自身アイオワのすぐ南まで来て いたのである.

そのディケンズであるが,その際,セ ントルイスから 30 マイルほど東にある 「鏡のような大草原」への小旅行を企て

ていて,途中,各地 のライシーアムで骨 相学の講演をしなが ら旅を続ける「クロ カス博士」に出会っ ている.当時のアメ リカは、全国津々 浦々でライシーアム と呼ばれる文化講演 会が催され、競って 文化の摂取に努めて いた時期で,東部か

らの講演者も,エマソンを含め多数の著 名人が西部の名もない町にやって来た. アイオワも積極的に文化人を招聘して講 演会を催したが, エマソンがダヴェンポ ートを初めて訪れたのは 1855 年 12 月 で,その後 1866 年 1 月に再びダヴェン ポートそしてドビゥークを訪れ, さらに 翌年の2月から3月にかけては、シー ダーフォールズ,キーアカック,デモイ ン,バーリントンなど,アイオワの主要 都市にも招かれている、同年アイオワ各 地で講演した文化人はエマソンにとどま らず、ウェンデル・フィリップ、セオド ア・ティルトン,フレデリック・ダグラス, J. S. C. アボット, アンナ・ディキンソン など当時最もポピュラーな講演者が顔を 連ねている、「極西部」にあったものの, アイオワ州はライシーアムの活動を例に とってもわかるように、早くから文化の 恩恵を十分受けることのできた州であっ たといえよう、したがって、アイオワの 人々がディケンズの名を知らないわけは ない.

期待を胸に,かつて開拓民が西を目指 したように、今は妨げるものは何もない I-90 を,高く昇った太陽の下,ひたすら 走り続けている、アメリカの東西を結ぶ 最も南に位置するハイウェーが I-10 な

ら, I-90 はボスト ンとシアトルを繋 ぐ最も北に敷かれ たハイウェーであ る. すると暫く行 ったところでよう やくのこと, ミネ ソタ州ジャクソン のインターチェン ジが見えてきた. そこを下りて,国 道に入り 10 マイ



ルほど南へ行くと,アイオワとの州境に達する.そのままなおも南へ車を走らせ,程なくしてリゾートとして名高いオコボジに入り,さらに行くと,その辺りで最も大きな都市スペンサーに出る.そこで進路を東にとり,国道 18 号線を 7 マイルほど行く.アイオワ州の西の州境から70 マイル,北の州境から25 マイルの地点である.すると突然道路脇に立つグリーンの標識が目に飛び込んできた.紛う方なき Dickens である(写真1).われわれが今まで何度となく目にしてきた,あの綴りである.

車は,止めるでもなく,何故かひとり でにその標識の前で止まっていた、ドア が開き,体がスーと滑り出て,シャッタ ーの音,車へ引き戻されると,手はハン ドルに置かれ,操られるかのように町へ 通じる一本道を入っていく.果たしてど んな Dickens に会えるのだろうか.... し かし人口 200 人足らずという村は, どこ か眠ったようで,村の入口にはかつての 繁栄を物語るかのように,穀物を集積し た大きな貯蔵塔だけが, Dickens という 名をそのままに残し,不釣合いな偉容を 誇っている(写真 2). 辺りを見回すと. そこには以前銀行であった建物を改装し たというバー & レストランが一軒, そ して、これまた不相応に大きな図書館が 中央通りに面してどっかりと腰を据えて さすがに文化の香り高いアイオ いる ワである、その裏に、郵便局がひっそり と建っていた(写真3).

どうしたものかと期待もせずにバーへ入ってみると,驚いたことにそこは不思議な別世界で,小さな窓を通して外を見ないかぎり,大都市の粋なバーにも匹敵する空間を提供してくれていた.いやむしろ,かつては銀行だっただけに,そここに荘重な雰囲気を漂わせていて,客人をそのままリッチな気分で包んでくれ

る.そして何故か時代を遡っていく感覚に捕らわれたのである….ひんやりした薄暗いバーの中ではっと我に返った時には,既に20ドル札をカウンターに置きビールを注文していた.何となく希薄な空気を通して,片隅で一人の老紳士が静かにグラスを傾けているのに気がついたのもその時である.するとその紳士は小っな行きながら,ハローと声をかけてくれた.この小さな村で普段めったに見かけることのない東洋人が,茫然とした面持ちで,カウンターの高い椅子にとまっているのである.

うつつに戻してくれた老紳士の一言に、、こちらも丁寧に挨拶を交わし、"Dickens"のことが知りたくてはるばる日本からやって来たことを告げた.すると、口髭を蓄え、あごひげを伸ばしたその紳士は、そうしたことは全てわかっているとでもいうかのように頷いて、こちらの話が終わると、窓にかかった Bud-lightの赤いネオンサインを見るともなく見つめながら、何かに取り憑かれたように、こんな話をしてくれたのである.

Dickens をつくったのはルーベン・ソマーズ(Reuben Somers)という人物で,ソマーズは 1820年,東部のヴァーモント州に生まれ,若い時にはブルックリンやロングアイランドで鉄道敷設を請け負って



写真2

いた、後に農業に転じ、ディケンズが公開的読のためにアメリカを訪問したのと同じ年、1867年に Julia Wood と結婚し、ニューヨークの農場を売り、1871年 10月アイオワ州 Clay 郡に移ってきた、そして手付かずの草原の一区画を手に入れ家を建てたが、当時最も近くの町が、先程われわれも通ってきたスペンサーであった。

ある日スペンサーから帰ってきたソマ ーズは、自分の小麦畑の一角を鉄道が通 ることを知らされ、それならばここに新 しい町をつくって地域の開発と発展に役 立てようと決心した.そのためにはまず 郵便局の設置が必要で,その際,当時そ の辺り一帯が Freeman と呼ばれていたた め, 町の名も Freeman とするつもりで郵 便局の名称を Freeman として申請した. しかし当局から戻ってきた申請書類の Freeman の文字には横線が引かれ,その 上に Dickens という文字が書き添えられ ていた.ソマーズもそれを受け入れ,郵 便局名は Dickens として許可され,新し くできた町も Dickens という名を得たと いうのである. Dickens を通る鉄道が完 成したのは 1878 年, 実際 Dickens に 人々が住みだしたのは 1880 年頃からだ ったと老紳士は話を続けてくれた、そし て 1800 年代の終わりから 1900 年代の初 頭にかけ Dickens は大きく発展し,教会, 銀行をそれぞれ二つ有する町となり、新 聞も The Dickens Leader, The Dickens Tribune, The Dickens Senate と, 三紙発行 されるようになったとのことである.

そこまで話してくれた時,額の高い,いくぶん小柄な紳士は私の方に顔を向け再び小さく頷き,それから自分のグラスに目を移し,それを一気に飲み干した...ソマーズが家族を連れてニューヨークから"Dickens"にやって来たのは 1871 年



写直 3

のこと・その三年前ディケンズは公開朗読で東部海岸都市を熱狂させていた・その頃ソマーズはどこにいたのだろうか・訂正され戻ってきた申請書に書かれた通り,自分たちの町の名を Dickens と決めた時,ソマーズを始め人々は何を思ったのだろうか・話を聞きながら取り留めもなく私はそんなことを考えていた・文化的にも誇り高いアイオワの人々がチャールズ・ディケンズを知らなかったわけはない・Dickens という名を冠する町に当時の人々はどんな思いを寄せたのだろうか・・・・

するとその紳士は、「この古風なバーが好きで、ここに居るとどこか遠くへ行けるような気がする」と感慨深げに語り、「いい記事が書けることを祈っているよ」と励ましの言葉を私にくれた、そしてゆっくり立ち上がると"Good-bye, Sir."と言い残し、重い扉を開けて眩しい外の世界へ消えていったのである。一人取り残された私はしばらくして、飲みかけのグラスと釣銭のドル紙幣をカウンターに置いたまま、その老紳士の後を追うかのように、太陽がまだ高い灼熱の午後の空の下へと、誘われ出たのである Iowa lay burning in the sun, one day...

ディケンズと'エクセルシア'(補遺)

Dickens and 'Excelsior': A Supplement

寺内 孝 Takashi TERAUCHI

前号の『年報』(第26号,2003年11月)で拙論「'エクセルシア'考 ディケンズとロングフェローの一接点 」を掲載していただいた.その中でディケンズと標語'エクセルシア'の出会いは遅くとも1842年,初渡米のときで,ロングフェローとの邂逅によってであると述べ,同時に1857年のディケンズの'excelsior'の使用例を提示した.

本稿では,上記拙論を補強すべく, ディケンズと 'excelsior' に関わる例を 2 つ追加しておきたいと思う.第1は, ディケンズの自伝的作品『デイヴィッ ド・コパフィールド』(David Copperfield. 1849-50) の中でその標語が釈義的に使 用されている例である,デイヴィッド の妻ドーラ (Dora) は第55章で昇天す ることになるのだが,アグネス(Agnes) はそのとき,片手を天に突き上げてデ イヴィッドにその悲しみを伝えている (that upraised towards Heaven! Ch. LV). 以来この動作はデイヴィッドにとって、 ドーラへの思慕の念を想起させる仕草 となると共に、「よりよいもの」「より 高いもの」を志向するサインとなる、 第60章でデイヴィッドは言う.

You remember . . . pointing upward, Agnes?"

"Oh, Trotwood! . . . Can I ever forget?"

"As you were then, my sister, I

have often thought since, you have ever been to me. Ever pointing <u>upward</u>, Agnes; ever leading me to <u>something</u> <u>better</u>; ever directing me to <u>higher</u> <u>things!</u>"

(Ch. LX)(下線筆者)

ここでデイヴィッドが 'upward' 'something better' 'higher things' と言っているのは 'excelsior' の言い換えであることが理解されるであろう.このデイヴィッドこそディケンズの分身であって,その分身が 'excelsior' を座右銘としたのだ.

もう1つは1860年元旦,ディケンズの友人で元俳優マクレディ(W.C. Macready)の2女ケイティ(Katie)がディケンズ宅で食事を共にしたとき,アメリカの大学歌となった『エクセルシア』を熱唱している例である.

Katie dined with us yesterday, looking wonderfully well, and singing "Excelsior" with a certain dramatic fire in her, where-of I seem to remember having seen sparks afore now. (House 9: 191)

この例によって、ディケンズはすでに大学歌『エクセルシア』に通じていたと想像されるし、同時にその歌が英国社会でも愛唱されていたと見られるのである、標語'エクセルシア'はディケンズの座右銘であったのみならず、多くの英国人の心を捉える標語であった。

女性と結婚

Women and Marriage

山本 まゆみ

Мауиті Үамамото



結婚という制度を前にして戦った女たちを二人,比較検討し,19世紀の女性の姿を探ってみたい.

一人は,1847年に出版されたテニス ン(Alfred Tennyson)の The Princess の中 で描かれた王女イーダ(Ida)である.彼女 には幼い頃からの婚約者の王子がいた が,結婚を拒否する,その理由は,二人 の未亡人が、彼女に女性は男性と平等で, 知識が何よりも大切だと吹き込んだため で,彼女は,父王の宮殿を借りて,そこ に女性のための大学を作ろうと懸命にな っていたのである. 王子は女装してイー ダの大学に潜入するが,彼女は,結婚し ないという決心をしていた、さらに彼女 の大学の規則によると,入学者には,入 学後3年の間,(1)家との連絡を絶つこ と、(2)構内から出てはならないこと、 (3)どんな男性とも話をしないこと,が 要求されていたのである.

この大学は,男性と対立し,男性社会から隔離され,極端に男性を避けるものであった.しかし,そこで教えられる内容は,「男性が教えられたことのすべて」という男性社会を意識したものであり,さまざまな点で,弱点や矛盾を持ったも

のだった.イーダは,男性に対立する姿勢を示し,自分が女性たちを救い出すと 宣言する.

彼女の大学には,600人の少女たちが 学んでいたが、その中には、学問を身に つけることに疑問を感じ, 男性は学問の ある女性が大嫌いなのではないか、と考 える者もいた, 王子もまた, 学問による 偉大な功績とひきかえに,女性が当然与 えられるべき愛,子供,幸福を失うので はないかと考える. 王子は, 男性である ことを隠してイーダと行動を共にするう ち,川に落ちた王女を救出する.しかし 王女は,むしろ死んで骨を洪水の中に流 した方がよかったと述べ, 王子に立ち去 るよう命じる. 王子は, イーダを獲得す るため,戦争よりも優しさを選ぶと宣言 するが,結局,馬上槍試合で戦い,敗れ て死んだかに思われる.その時,王女イ ーダの鉄の意志が彼女の中でこわれた。 彼女は王子の看護をすると言う. イーダ は敗北を認め、多くの女性たちは家へ帰 り,大学は病院へと変えられる.イーダ の心の中の優しさが,彼女を裏切り,女 性のための大学創設の夢を破壊してしま ったのだ.そして,王子の主張 女性

は男性と共に自然の輝く階段を上り、彼と共に、彼の夜、彼の昼を共有し、一つの目標へ進む を容認してしまう.この詩の最後で、「私の希望とあなたの希望は一つだ」という王子の言葉により、結論が与えられてしまうのである.

イギリスで実際に女性のための大学が できたのは、1848年ロンドンにクィー ンズ・カレッジ(Oueen's College)が創設さ れたときだった.テニスンの The Princess は 1847 年,そして,ディケン ズの Dombey and Son は 1846-48 年と, ほぼ同時期に書かれているが、これら二 つの作品は,その時代を映し出す鏡とし て,対照的な女性を描いている.John Killham D Tennyson and the Princess: Reflections of an Age (1958)によると,イ ギリスの女性教育は、知的活動を抑圧し, 全く機会のない人生を強要するものだっ たようだ、その結果は、無感動、冷淡、 知識のひけらかしという, Dombey and Son のイーディス的な女性を生み出した のである.一方,テニスンの王女イーダ に見られる二つの要素,即ち,戦闘的な フェミニズムと男性に対する嫌悪の情も また、イーディスによって共有されてい ると思われる. さらに Killham は, The Princess 以前の類似した物語として, Carlo Gozzi 作の Turandot (1762)をあげ ている.そのヒロインは,遠い昔の怨念

から男に対する復讐を誓い,求婚者に謎をかけて,解けぬと殺してしまう中国の皇女である.これはまさに王女イーダの原型である.王女は,女性だけの大学という組織を作り上げ,この時代の科学の進歩と女性解放を結びつけようと試みる.王女の結婚への疑問,家庭の天使の否定は,Dombey and Son のイーディスへと引き継がれている.イーディスの激しさは,自分の母親,夫,そして偽りの駆け落ちの相手カーカー氏に向けられ,彼女の持つ破壊への衝動が強く前面に押し出されている.

同じ頃に書かれた小説と詩が描き出す 女性像は、その気性の激しさという点で 共通している.しかしそれぞれの女性が 向かう方向は逆であり、イーディスは家 庭の外へ飛び出してしまい、一方、イー ダは女の大学から家庭へと飛び込むとって は女の大学から家庭へと飛び込むとって はた王子への優しさがイーダにと選び イーディスの場合は、義理の娘フロっか けとなる.結婚をめぐる二人の女性登場 人物の行動は、やがて世紀末の「新しい 女」へとつながっていくものであると言 えるだろう.

ディケンズ作品のハイパー・コンコーダンス

A Hyper-Concordance to the Works of Dickens

http://victorian.lang.nagoya-u.ac.jp/concordance/dickens/

松岡 光治

Mitsuharu Matsuoka



昨今,予算削減のために文学部では 助手の数が減らされ,助手がいなくなった英文科もあるそうである.文学部ではないが,筆者が所属する部局でも,こ数年で助手が激減した.しかし,従来の助手が完全に姿を消しても、ネリーク関係の助手は最後まで系の学生の就職が理系の学生に奪われていることを意味する.とはいえ,そのようなシステム・オペレータ(sepp)がいるければ,部局の運営に支障が出るりなければ,部局の運営に支障が出るりな時代になったことも事実であり,私たちとしては痛しかゆしである.

筆者の部局では、5年ほど前から従来の LL 助手のポストを流用して、ネットワーク管理のできる理系のポスドクを採用するようになった、LL の機器管理(実際にはサーバの危機管理)として採用された現在の助手は素粒子物理学が専門である、昨年末(2003年12月)、電子テキストを使ってウェッブ上でコンコーダンスを構築したい

旨を告げると,助手のK氏は数日でプ ログラムを書いてくれた,筆者は,昨 年の『年報』第26号に掲載された 「サイト内検索とコンコーダンス」で、 日本支部会員によってディケンズのコ ンコーダンスが作成されることを願っ たが、それは早くも数ヶ月後に「ハイ パー・コンコーダンス」として実現し てしまったわけである,今回のプログ ラムは「サイト内検索とコンコーダン ス」で紹介した Eric Lease Morgan によ 3 Alex Catalogue of Electronic Texts http://www.infamotions.com/alex/> ンコーダンスで使われているスクリプ ト言語 (med.) ではなく, C++ 言語(オ ブジェクト指向的な拡張を施したプロ グラミング言語)で書かれている. C++ 言語は C 言語より効率的にソフ トウェアの構築ができる機能を備えて いるので、ウェッブ上でコンコーダン スのプログラムを走らせるのであれ ば, C++ 言語の処理能力の方が格段に 高いということであった.

ところで、昨年はジョージ・ギッシン グの没後百年であった, 筆者は彼の命 日である 12 月 28 日に合わせ, ヴィク トリア朝文学研究のために専用のウェ ッブ・サーバを立ち上げた . サーバのト ップページは The Victorian Literary Studies Archive http://victorian.lang. napya-u.ac.jp/> という名前で,ハイパ ー・コンコーダンスが目玉商品(もち ろん無料)となっている.その他,19 世紀のイギリス・アイルランド作家 410 人をリストアップして作成したリ ンク集,ハイパー・テキストで有名な ブラウン大学ジョージ・ランドウ教授 の The Victorian Web のミラーサイ ト(これは許可が取れたが,まだ未完 成), そしてヴィクトリア朝に関 ◢

する約 150 のサイトを紹介したリンク集がある。

2004 年 8 月 1 日現在,このハイパー・コンコーダンスではヴィクトリア朝の作家 100 人,ヴィクトリア朝以外の(アイルランドを含む)イギリスの作家 50 人,アメリカの作家 50 人,アメリカの作家 50 人,アメリカの作家 50 人,アメリカの作家 50 人がリストアップされ,それぞれの作家の主要作品が検索可能となっている。筆者が電子化したブロンテ姉妹,ディケンズ関連の二次資料,そしてパラマンでリック・ドメインから収集した数されていった。ドメインから収集した数されているが,それらの総量は 631MB に達し,市販の CD-ROM 一枚分に相当する.



ここで例としてディケンズを取り上げ,ハイパー・コンコーダンスの利用方法を簡単に説明してみたい.ハイパー・コンコーダンスのサイトで作家リスト (List of Authors) からディケンズを選ぶか, Attp://victorian.lang.napya-

u.ac.jp/concordance/dickens/> に直接アクセスすると,上の図のようにプルダウン形式の小さな窓が二つ現われる.
Dickens, Charles と表示された窓(ここで他の作家を選ぶこともできる)の右側に Select Book という窓が見え

るが,これをプルダウンするとディケ ンズの 24 作品のリストが現われる. その中では Christmas Books だけが 細分化されており,この作品を選ぶと 第三の窓が表示され,5つのクリスマ ス物語とそれらをまとめた All (867KB) から好きなファイルを選択 できる.第二の窓にリストアップされ た 24 作品の下には,ディケンズの全 作品をまとめて検索できる All (28.4MB) という大型のファイルがあ る、この最後のファイルを使っての検 索は,学内 LAN や光ファイバーに接 続されている場合を除いて、お勧めで きない. 結果が出るのに非常に時間が かかるか,途中でコンピュータがフリ ーズするか,あるいはその両方を

経験することになるからである。更に、All (28.4MB) の下にはフォースターのディケンズ伝、ギッシングとチェスタトンのディケンズ批評、エドマンド・ウィルソンの The Two Scrooges 、義妹と長女編纂の書簡集、Charles Dickens、Jr. の Dickens s Dictionary of London (1879) がある・ハイパー・コンコーダンスを使う場合のコンピュータの動作環境は、Windows XP と最新版Internet Explorer の組み合わせが望ましい・Mac OS の場合はコンコーダンスのプログラムを走らせるのに少し時間がかかるかも知れない・

それでは,試しに Great Expectations を選び, guilt という単語を検索してみよう.



検索する時には、大文字・小文字の区別、アルファベット以外の文字(例えば \pounds や & など)の区別ができる。また、これは &MIC (key word in context) コンコーダンスなので、検索した鍵語を前後の文脈の中で表示す \checkmark

る際に、その文脈の長さを指定できるようになっている、検索の結果、『大いなる遺産』で gillt という単語が3回(ちなみに、gilty は12回)使われていることが分かる.

3051	wash out that evidence of my guilt in the dead of night. I had cut my
3402:	awful, but he blackened his guilt by proceeding to take me into custody, with
11502:	in 'em and always wi' his guilt brought home. Can you doubt, if there is

左端の数字は電子テキストにおいて 当該箇所が位置している行数である. 行数と鍵語はリンクを意味する青色で 表示されている.検索した時点で.ブ ラウザの一番下の窓には電子テキストが表示される.そして,下線のついた 青色の数字または鍵語をクリックすれば,その電子テキスト全体のどこに当 該の鍵語があるか、瞬時に教えてくれる。電子テキストの窓自体はさほど大きくないので、例えば当該箇所が何章にあるか知りたい場合には、窓の右端のスクロールを使い、章数が現われるまで画面を上下に動かす必要がある。

先日,ディケンズのメーリングリス ト (didns-1) で, boredom という抽象 名詞はディケンズの造語であること, そして OED **の**初例は 1852 年の『荒 涼館』(第28章「鉄工場主」)におけ るデッドロック令夫人の「持病の倦怠 病」 [His] chronic malady of boredom (His] はOEDの原文ノママ)である ことが指摘された、ディケンズ・ミュ ージアム前館長の David Parker 氏は, カーライルの Mechanical Age に言及 しながら, boredom と産業革命との 関連について述べられたが、『ハード・ タイムズ』第1巻第11章の冒頭で 「一日の単調な仕事のために磨かれ」 油をさされ,陰鬱な気の狂った象のよ うに重々しげに動く」コークタウンの 紡績機を思い起こせば,パーカー氏の 意見は合点がいくだろう.

実は、『荒涼館』を執筆する直前の 1851 年 7月 27 日に、ディケンズはブロードステアーズから『暮らしの言葉』 の副編集長ウィルズに宛てた手紙の中で、大博覧会に対する本能的な反感を 表わすために、この boredom という 単語を使っている。

My apprehension — and prediction — is, that [the public] will come out of [the Exhibition] at last, with that feeling of boredom and lassitude (to say nothing of having spent their money) that the reaction will not

be as wholesome and vigorous and quick, as folks expect. (Letters 6: 449)

ディケンズの反感は,産業革命時に発明された機械によって生産される無味乾燥な製品,あるいは大博覧会で展示された上辺だけの単調な製品に対する人間的な反応に他ならず,ラファエロ前派を支持した唯美主義運動の反応と軌を一にしているように思える.

メーリングリストの主宰者である UCSB 名誉教授 Patrick McCarthy 氏の 意見によれば、 ディケンズがこの boredom という新しい語を造った 時,デッドロック令夫人の「持病の倦 **怠病」で分かるように,彼は 1850 年** 代初期のイギリス社会全体に蔓延して いたエートスを病 (malady) として捉 えていたはずで、この病の罹患者はほ とんどが貴族的だということであっ た.マッカーシー氏は『荒涼館』にお ける boredom の使用回数は 4 回だと 言われたが, コンコーダンスによれば 6回であった.しかし,いずれの場合 もデッドロック令夫人とレスター卿の 従姉ヴォラムニアに関するもので,そ の使用は確かに貴族に限定されてい る.マッカーシー氏の主張を他の作品 で確認すべく、ディケンズのハイパ ー・コンコーダンスで All (28.4MB) を選んで boredom を検索してみる と,次のような結果が出た(結果が出 るまで筆者のコンピュータで 30 秒). ちなみに,ディケンズは生涯に作品だ けで 518 万語以上も書いたことが, Total word count で分かる.

Dickens, Charles : All (28.4MB)

Total text lines : 575732 Total word count : 5185631

Query result: 12

353609:	Lady, in the desolation of Boredom and the clutch of Giant Despair, almost
364700:	whose chronic malady of boredom has been sadly aggravated by Volumnia
379697:	head, in a prostration of boredom yawns, "Vayli," being the used-up for
381550:	the prevalent complaint of boredom and finding that disorder attacking her
382921:	of seizure by the dragon Boredom, soon indicates the approach of that
386780:	and holds even the dragon Boredom at bay. The cousins generally are rather
392244:	result of the varieties of boredom I have undergone, is a conviction (unless
392274:	a considerable accession of boredom. In the evening, he found the
396213	that he forgot to go in for boredom in the manner prescribed by the
472413:	and a power of silent boredom absolutely Titanic I related how, on
530829:	In susceptibility to boredom,' returned that worthy, I assure you I
537652:	susceptible I am to boredom. You know that when I became enough of

この単語は合計 12 回 (『荒涼館』で 6回,『ハード・タイムズ』で3回, 『互いの友』で2回,「幽霊屋敷」で1 回)使用されている。『ハード・タイム ズ』と『互いの友』での使用はすべて ジェームズ・ハートハウスとユージー ン・レイバーンに限定されるので、彼 らが「貴族的だ」とするならば,確か にマッカーシー氏の主張は正しい.ハ ートハウスもレイバーンも、トラドル ズを「退屈な奴」 a bone (DC第 28 章) と思ったスティアフォースの流れ を汲む紳士であるが、このように退廃 的な紳士の系譜について考察する時. 特定の鍵語に注目するために使うコン コーダンスは,証明力を増す強力な武 器となるはずである.

しかしながら,ハイパー・コンコーダンスの存在意義は鍵語の検索だけにあるのではない.例えば,『二都物語』は沈黙の場面が非常に多い作品であるが,沈黙に関する語の使用頻度も極め

て高いことが、このツールによって簡単に証明できる.すなわち、鍵語を入れずに空白のまま検索することによって、作者が使った単語の総数、語彙の総数、それぞれの語彙の使用回数が示されるのである.次の表はアルファベット順にソートされた『二都物語』における総数 9,738 からなる語彙の使用回数リストの一部である.

```
signified: 2
signing: 1
signs: 6
silence: 35
silences: 1
silent: 19
silently: 11
silk: 5
silks: 1
silk: 1
```

ここで,ディケンズの主要作品それ ぞれの総単語数と総語彙数を比較して みると,次の表のようになる.

SB	PP	OT	NN	OCS	BR	MC	DS
261,678	309,184	162,762	328,996	221,856	259,884	345,530	357,892
15,091	14,853	10,322	14,580	12,026	12,836	15,350	15,033

DC	BH	HT	LD	TTC	GE	OMF	MED
363,482	361,977	105,609	344,934	138,153	189,175	333,782	95,944
13,894	15,053	8,742	14,788	9,738	10,735	14,978	9,103

作品が長くなれば語彙の数も増える のは当然だが,長さが倍であるからと いって語彙数も倍になるわけではな い.英文の難易度が同じだと仮定して, 『エドウィン・ドルードの謎』とその倍 の長さの『大いなる遺産』を比較する ならば, 語彙数は大体 1.18 倍ほどに なる.上の表からは,『エドウィン・ド ルードの謎』よりは『ハード・タイム ズ』の方が,そして30万語を超える 長篇小説群の中では『デイヴィッド・ コパフィールド』が読みやすいという ことが分かる.これは語彙数(という ことは日本人にとって辞書を引く回 数)に限った見方であるので、くれぐ れも誤解のないように!

終戦後すぐに難関大学を受験した 学生は 10,000 語,今から 30 年前の受 験生は 8,000 語を目標に,どちらも必 死に英単語を覚えていたそうだが,今 は 6,000 語だと言われている.筆者の 学生が 6,000 語も知っていれば , それだけで嬉しいが (理想は TOEIC 900 点の平均値 7,400 語であるが), 実際には悲しいかな 4,000 語ほどである これでは , 語彙が 8,742 語とやや少ない『ハード・タイムズ』でさえ , 授うことに二の足を踏んでしまう、ましてや ,『バーナビー・ラッジ』と自じ位の長さでありながら , 語彙の面では並みいる強面の長篇小説群に伍する『ボズのスケッチ集』など , 学生と一緒に読んでみようかと思うこと自体 , 狂気の沙汰である .

さて,話が少し脱線してしまったが,『二都物語』と前後それぞれ二つの作品で沈黙関連の語彙(silence とその派生語)の使用回数を示すと,以下のようになる.

『二都物語』における単語の総数は 138,153 , その中で沈黙関連の単語が

HT	LD	TTC	GE	OMF
34/105,609	93/344,934	66/138,153	47/189,175	106/333,782
1/8.79p.	1/8.02p.	1/5.42p.	1/9.58p.	1/7.68p.

66 回使用されている. ワールズ・クラシックス版で言えば 5.42 ページに 1回の使用で,その使用頻度の高さは瞭然として明らかだ.

ディケンズは増殖する文体を特徴とする饒舌の作家だと思われているが、公開朗読と素人演劇への傾倒が高まった1850年代の後半には、沈黙が聴衆に及ぼす情緒的影響を実感していたはずである・特に1857年にウィルキー・コリンズ作『凍った海』の劇でリチャード・ウォーダーを演じ、『二都物語』の寡黙な主人公シドニー・カートンの性格がはの着想を得たことを考えるならば、この小説執筆時にディケンスでいた対する意識が急激に高まっていたことは間違いない・若い頃のトラウマから生じた愛することと愛されることとを



The parting by the river

News and Reports



第98回ディケンズ・フェロウシップ国際大会

The 98th Dickens Fellowship International Conference at the University of Melbourne

西條 隆雄

Report by Takao Saijo, Honorary Secretary to the Japan Branch

第 98 回ディケンズ・フェロウシップ国際大会は,メルボルン支部結成 100 周年を記念して,2004 年 7 月 15 日から 22 日まで,メルボルン大学の St. Mary's College で開催された.参加者は約 150 名,うち海外からは 40 名,日本からは梅宮創造氏と私が参加した.日本からはほぼ 10 時間の直行便があるが,ヨーロッパは案外不便で,デンマークからは乗継が 2 ~ 3 回あって 36 時間,Malcolm Andrews 教授は JAL を使い,東京経由でメルボルン入りしていた.

本大会は、講演を 3 日にまとめ、2 日を観光旅行、AGM と晩餐会に1日を割き、5 日間、晩餐会の日を除く毎日、夜8 時から演劇の催しを披露した、学問研究とフェロウシップの深まりを組み合わせた企画は、支部会員の熱烈な支持があってこそ実現したかと思われるが、それにしても記憶に残るいい大会であった、参加者の戸惑いを防ぐため、メルボルン支部の役員 30 名はディケンズの肖像をプリントした青いセーターを着、赤いマフラーを首に巻いて、どんな質問でも受

け付ける体制を大会期間中ずっととり続けてくれたのはありがたい配慮であった.

7月 15日の午後 2 時から受付がはじまり,夕方 6 時から開会式となった. College の Common Room に入ると,会長の Schlicke 氏は洒落たタータンを着込み,会長メダルを首にかけ,ワイングラスを片手にいろいろな方と話している. Malcolm Andrews 氏, Elizabeth Neales 女史,以前に来日した Michael Hollington



開会式



Schlicke 会長挨拶

氏,それに顔なじみになった多くの会員がそれぞれワイングラスを手にすぐさま取り囲んでくる.まず最初に大会の総指揮をとったメルボルン支部長 Alan Dilnot氏が歓迎のことばを述べ,引きつづいてSchlicke 会長による挨拶,そして St. Mary's College 学寮長 Burke 女史が学寮の歴史を語り大会の成功を祈る.

学寮は、きれいに植え込んだ中庭を囲んで講義室、食堂、Common Room、寮、事務室等が配置されており、なごやかに打ち解けることのできるいい会場である。夕方の6時からはCommon Roomのバーが開き、夕食時にはここでワインを買って食堂に持ってゆくことができる、Schlicke 氏は毎晩きまって1本をさげて夕食に臨んだ。

大会2日目は午前中に3つの講演があ

り , いずれも 19 世紀オーストラリアの 姿を詳細に教えてくれる興味深いもので あった. 最初の講演は Janet McCalman に よる "Melbourne in the Time of Dickens" で, もとは流刑人の町に 1835 年頃から 北方より人口流入がはじまりほぼ5万人 になった都市は,上下関係や人間関係に よって釣り合いのとれた共同体であっ た.しかし 1851 年に金が発見されると, 人口流入は一気に加速し,以後の10年 間に 50 万人がヴィクトリア州にやって くる、金塊さえ手にすれば成功を勝ち取 ることができるとあって,従来の伝統的 価値基準は消え、個人の才能がものをい うあたらしい社会が出来上る.1870年 の時点になると,個人的な成功や失敗の ドラマが相当に確定してくるが、過去の 刻印,つまり流刑地であるとのレッテル は依然として残る.1880年代,つまり1 世代半を経てメルボルンは完全に新しい 都市となり、ここにスコットランドその 他の地域から医者をはじめとする専門職 の人々が多数やってきて,近代的な制度 を作り上げてゆく.

以上の事実を踏まえると, GE におけるマグウィッチの成功物語は,ディケンズの驚くほどの空想力で描きあげたものだと結論する.

第 2 講演は Elna Estcourt による "The Tale of Two Brothers," つまりオーストラリアに移民したディケンズの 2 人の息子についてである.第6子 Alfred Tennyson Dickens (1845-1912) は20歳で,第10子 Edward Bulwer Lytton Dickens (1852-1902) は17歳で移民,この二人がメルボルン北西の奥地にある家畜飼育場で働きかつ土地取引をしながら名士になってゆく跡をたどる.兄は1878年に妻を失った後,



English Speaking Union にて

弟の土地取引会社で働くが,弟は1889年から1894年まで西部地区を代表する州議会議員となる.議員を退いた1894年に金融不況が起こり,弟の会社は消滅,その後の足取りははっきりしない.兄の方は,父にならって講演と朗読の旅をつづけ,イギリスを3ヶ月,アメリカを9ヶ月訪れるが,スケジュールを終える前に,アメリカで亡くなる.彼の講演・朗読は大好評であった.

かつて Mary Lazarus によって A Tale of Two Brothers (1973) が出されているが,この書物には全くふれぬまま,講演の題も "The Tale"となっており,私には多少引っかかりがあったが,図版,地図をふんだんに用意して語ったので,受けはよかった.

第3の講演は Susannah Fullerton による "Was Miss Havisham an Aussie?"で, Miss Havisham とまったく同じように,オーストラリアにおいて結婚直前に夫となる人に裏切られた Eliza Donnithorne の物語があったことを紹介し,この物語を2人の息子からディケンズは聞いていたに違いないとの仮定にたって,作家の想像世界を垣間見ようとする.聴衆を引き込む,じつに巧みな語りであったが,実証しきれていないところが難点.

知的興奮にわいたこの日は,午後,メルボルンの町を眼下に見下ろすタワーに上り,次いで大会を後援してくれたEnglish Speaking Unionを訪ね,広いお屋敷でワインをふるまってもらいつつ,事務長さん(屋敷のご主人)からメルボルンの歴史や逸話を話していただいた.

夕食後に催された演劇は Adelphi Theatre Group による『信号手』で,ノイローゼの信号手の死をみごとに演じてのけた.もう一つは Brighton Radio Players による『ナイチンゲール氏の日記』である.かつてディケンズ自身が 6 役をこなした芝居であるが,この日の演出は台本を読みながら演じ,しかも一人二役まで.それにもかかわらず作品の面白さは充分に堪能させてくれた.

大会第 3 日は総会.まず,2 つの新支部開設 (Denmark, New South Wales) にたいする Charter が贈呈された.ついでDF Constitutions の文言が一部修正・可決された.新たに清書した会則は10 月に出来上がる予定.本部事務長からはbirthday dinner, branch activities への出席と講演,本部の諸会議運営,Westminster Abbey における追悼献花など,多彩な活



総会でデンマーク支部へのチャーター授与



晩餐会

動が報告された.一方 The Dickensian の編集長からは,2005 年春季号を 100 周年記念号にする予定であること,Dickensian の Index (1975-2004) を来年度またはその翌年に出版する予定であること,Pilgrim Letters の収録にもれた書簡を今後 Dickensian に順次載せるつもりであること,また,今年は 18 点の投稿論文のうち,6 点を採択,12 点を却下したとの報告があった.

会計報告では,Dickens Museum の負債 £54,172 をディケンズ・フェロウシップ の会計から支払って消去したこと(これ はすでに了承済み),ただし第 96 回国際 大会の穴埋めとして £20,000 を支出したことをめぐっては,いくら 100 周年記念 事業とはいえ,あいまいな支出に対して 疑義が相次ぎ,本部会計の accountability を「会則」のどこかに入れることが会員 から提案され,受け入れられた.

夜 は 晩 餐 会 . 着 飾 っ た 人 々 が University House (1885 年建立) に集まり, まずコモンウェルスの首長である女王 に,ついでフェロウシップの発展と成功 のために,そして 100 周年を祝うメルボルン支部に乾杯をあげる.会食がはじまって しばらくすると,Prof. Peter Fitzpatrick が挨拶し,つづいて Immortal Memory of Dickens に乾杯をあげる.やがて支部 100 周年を祝う「誕生ケーキ」に点火.これを支部長の Alan が吹き消すと,その後にはピアノ独奏,オペラ歌手の独唱がつづく.最後には,各テーブルごとに輪を作り"Auld Lang Syne"を歌って別れた.

大会 4 日目の日曜日,礼拝はメルボルンで最も古い英国国教会 St. James' Cathedral において行われた.古色ゆかしい扉つきの pew に腰を下ろし,Alan が朗読する「父から息子に宛てたディケンズの書簡」(トリニティー・コレッジ所蔵)に聞き入った.つづいて牧師は,名だたるディケンジアンの前で恥ずかしいのですが,と前置きしつつ Chesterton の次のことばを引用してディケンズをたたえる説教を行った.

There is a great man who makes

every man feel small. But the real great man is the man who makes every man feel great. / The optimist is a better reformer than the pessimist; and the man who believes life to be excellent is the man who alters it most.

出口で牧師さんが一人一人の手を取って挨拶をしていたので、「とてもいい引用で、心に残る説教でした」と述べると、「そう云ってくださって、とてもうれしい」とニッコリされた.

午後は Halesville の鳥獣保護林を訪れ, 鷹匠による鷹,隼,鳶のショーを見,コ アラ,カモノハシ,ウォンバットをはじ め 200 余種のオーストラリアの鳥や動物 をじっくり観察した.夕食を終えた後, この日はアデライド支部の皆さんによる "The Lighthouse" の上演.白いシーツを 頭からかぶった人が舞台中央に立ち、灯 台をあらわす、そこへ娘が登場し、好き な男性と結婚することを許してくれない 灯台守の父を恨んでいる・・・脚本はまだ 手稿のはずだが上演されるほどたやすく 入手できるのかと,やや驚いたが,娘の 名前を耳にした途端にコリンズの作品と はまったく関係のないものだとわかっ た、会場の爆笑を誘う喜劇であった、

大会 5 日目月)は講演日 まず Malcolm Andrews が"Passion and Playfulness, indescribably mixed up together" と題してディケンズの公開朗読をとりあげ,DC の朗読にしぼって話された.ちなみに講演のタイトルは,マクレディがジョージーナにあてた手紙のなかで,ディケンズ朗読の息づまる劇的効果を表現したことばをそのまま用いたもの.フォースターが述べるように,演劇に対する根強い不信の

中であえて朗読に挑むことは危険な賭け ではあったが,心配をよそにこれが大反 響を呼ぶと,ディケンズは懸命にロンド ン公演のメニュー作りに没頭する、しか しDC に関しては,エピソード的な台本 をなんとか小説の全プロットを語るもの にしたいと,ディケンズは7年にわたっ て苦闘しつづける.1861年の夏によう やく 2 時間 (35,000 語) 演目ができあが る(のち, さらに 26,000 語に短縮)が, その練習については「毎朝決まって2~ 3時間練習をすると、そのあとは一日中 何もしなかった」というほどの熱の入れ よう、ミコーバーが咳払いをすると、マ ミー・ディケンズの回想によれば、「ディ ケンズの横髪の巻き毛が上下に揺れた」 ほどに,演技に全力を投じていたことが わかる. リアリズムの押し寄せる 1860 年代に,ディケンズはあえて1人称の語 リ(GE, UT)を通して自分を押し出す道を とり, Dickens the man と Dickens the reader が渾然と溶け合っていると締めくく る、Malcolm の『ディケンズと公開朗読』 は来年(または再来年)の出版予定だそ うだ.

2つ目の講演は,David Parker(元ディケンズ博物館館長)による "Dickens, Edward Said and Australia" であった.Said の書物はポストコロニアリズムと総称される研究を推し進める源となったが,彼の方法論は,ある仮説を立て,容認された資料を一つ一つあらかじめ準備された場所に組み入れて立証してゆくものだ.したがって研究の中心命題が誤っている,と切り出す.ディケンズの作品にあらわれるオーストラリアについての Said の考えは,おもに Robert Hughes, *The Fatal Shore* (1986) に触発されたものらし

い、オーストラリアについて Said がデ ィケンズを批判する場合,彼はディケン ズが編集した雑誌の記事を主文献として 用いた本に基づいて行っているのだ、 Household Words PAll the Year Round O オーストラリアに関する記事を詳しく見 ると、ディケンズのこの大陸についての 知識は相当なものだとわかる. どの記事 も彼自身の記事ではない、だが、彼はど の記事にも目を通しているし, ほとんど の記事は依頼原稿である.この両雑誌か ら、ディケンズに興味を与えたものが何 であったかがよく理解できる、もちろん 彼の死後に発見されたことについては彼 は知らなかったし,死後になって下され たオーストリアについてのさまざまな判 断に曝されることはなかった、だが、彼 の時代の人としては,彼は普通の人以上 にオーストラリアについては詳しかっ た.もちろん原住民には興味など持って いなかった、これは云っておかねばなら ない.彼はこの大陸を機会を与える地と

考え、英国の不幸な人たちが、故国においてより豊かに暮らしうるところだと考えた.こうした考えは、彼の小説にも反映されている. Said は、十分な証拠をもたぬまま、植民地主義容認などという安易な裁断をしてはならないと結語する.

第3講演はディケンズ初期の,騒々しく,精力あふれる,生意気で喜劇的な子供の例をつぎつぎに挙げてゆくもので,単調にすぎ,いつか John Carey の講演を聞いたときと同じで,ノートをとる気もなくなった.

お昼からメルボルンの州立図書館を訪ね、ここのディケンズ・コレクションを拝見し、美しいドーム天井の読書室を見てまわる. 夜は "Mugby Junction" および、Jane Austen Society による "Pride、Prejudice、Money and Marriage" と題した、作品の金銭結婚模様をクローズアップした二人芝居を見る.

第6日は,1851年から採鉱の行われ

た,古い金鉱の町 Ballarat にある Sovereign Hill を訪 れた、かつては25ヘク タールあった地に金鉱地 の生活様式をよみがえら せたものである.オース トラリアで採れた金は当 時世界中に流通していた 金の量の 3 分の 1 にあた るといわれている. Charlie Napier Hotel の昼 食が評判なので、 Elizabeth Neales はだいぶ 前からここを予約してい たそうだ、「席について いる人に,ビーフとフィ



Charlie Napier Hotel



講演中の Alan Dilnot

ッシュの料理を順番においてゆくので, ビーフがいやな人は隣の人と交換して食べるのですよ」と 彼女が説明してくれた.

最終日の21日,第1講演者の Alan Dilnot は "Australia: A New Story?" と題し て,ディケンズ小説に出てくるオースト ラリアに渡った登場人物をすべて点検 し,そこにどのような発展があるかをさ ぐった . Household Words には 50 点の記 事があるが、それは別として、PPの "The Convict's Return" から OT の the Artful Dodger, Charley Bates, Kags および NN までは、ほぼ「島帰り」として出てく るだけであるが, DC になるとより大き な社会問題を展開する. Endell, Peggotty, Micawber 一家、Mell の,階級・血統・社会 制度に縛られた生活から,何一つ束縛の ない自由の国への旅立ちが扱われてい る.ただし,彼らの新天地における生活 は,まだイギリス的な観点から眺められ ている. しかし GE になると, 流刑囚の 国というイメージは薄れ, Magwitch が ここで苦しい生活に耐えつつ Pip を紳士 にするためにお金を稼ぐ場所となり、オ

ーストラリアが小説の枠内に組み入れられる.だが,それでも小説の大きな推進力である Compeyson のオーストラリア生活にはほとんど触れていないし,扱いもごく一部である.ディケンズが計画していたオーストラリア朗読旅行が実現していれば,文学の大きな広がりが期待されたのだが惜しまれると,オーストラリアから見た,興味深いディケンズ論であった.

第 2 講演は Paul Schlicke の "Dickens and Circus"で、スライドを使ってディケ ンズ想像力の一端を語った,2000年6 月に広島で行ったスライド講演に近く, Ducrow の乗馬曲芸、アメリカ人のライ オン曲芸 , それに "Mazeppa" の演出 (馬 の背に仰向けに縛られた主人公が幾日も 荒野をかけるお芝居だが, 幕の中にはい って出てきたときにはダミーに代わって いる) など, ヴィクトリア朝初期のサー カスの様子がつぎつぎに紹介される.ア ストリー劇場ではディケンズやシェイク スピアの作品に基づいた曲馬芸が演じら れ,これがメロドラマや大衆文芸と結び つき,かつさまざまなジャンルの融合を 促したと締めくくる.

最後の講演は Sue Tweg による "Dickens and Drama." ディケンズは脚本家でもあれば,場面を劇場とみなして描写する傾向があり,公開朗読においては演劇人であった.衣装の好みは広く,声や歩き方も俳優に似て,「Doctors' Commons に勤めていたときには毎晩,3年間にわたり,芝居を見つづけた」し,"No Thoroughfare" は 150 回をこえる上演を行って観客をしびれさせたといった,ディケンズと演劇とのさまざまなつながりを語った.とりわけ幼いときに演じた

Toy Theatre を詳しく紹介し, "Miller and His Men," "Timour the Tartan," "Ali Baba and Forty Thieves" などを OHP で見せてくれたのは有難かった.

午後 2 時から Trinity College を訪れ, ここの図書館にあるディケンズ・コレクション (これは Edward が移民するとき, 父からの贈り物として George W. Rusden に持参したものを寄贈し,いまでは Rusden Collection と呼ばれている)を見せてもらった.ディケンズ,ジョージーナ,アルフレッドなどの書簡があり,作 品はすべて初版本というわけではないが,面白い経緯をたどった蔵書として興味深い.

この夜,大会随一の呼びものである "David Copperfield" がメルボルン支部によって上演された.脚本は支部の一員 Shirley Fitch が作り,これを Alan 以下 14 名のキャスト(うち5名は2役,4名は3役をこなす)が7週間の練習をつんで

演じる. David 役のみはプロの俳優であった. Trotwood とロバの場面, 嵐の場面, とりわけ Micawber (Alan) が Heep を弾劾する場面など, 朗々たる声で名文を読み上げ, 迫るヒープをものさしで打ち払いつつ, さらに熱を込め, 悦に入って読みつづける姿は, 素人劇を超えるすばらしさであった.

楽しい大会はこのフィナーレをもって 終了した.参加者は,来年ふたたびケン ト大学で会うことを約束してメルボルン を後にした.



Trinity Collge のディケンズ・コレクション

2003 年度秋季総会

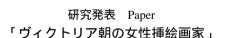
Annual General Meeting of the Japan Branch 2003 at Konan University, *Kobe*

日時:平成 15 年 10 月 4 日(土) 会場:甲南大学 1 号館 131

Digital photography by Yuji Miyamaru



会場風景



"A Victorian Woman Illustrator:

Images of Female Children of Mary Ellen Edwards" 発表者:木原 貴子 (名古屋女子大学) Takako KIHARA 司会: 廣野由美子 (京都大学) Moderator: Yumiko HIRONO

発表者の木原貴子氏は,ヴィクトリア朝の女性挿絵画家について研究されている.ヨーク大学の女性学研究所での在外研究においては,"A Victorian Woman Illustrator: The Life and Works of Mary Ellen Edwards"という題目で修士号を取得された.その成果を踏まえ,貴重な映像資料を用いた本発表では,挿絵画家 Mary Ellen Edwards を取り上げて,Kate Greenaway の挿絵と比較しながら,子供や少女の姿の特徴について論じた.文献資料の少ない領域を発掘しつつ,ヴィクトリア朝時代における子供の概念を,新しい角度から照らし出すその試みは,意義深く,示唆に富むものだった.







"Oh, young man, this house is to be sold, I hear?"
PAGE 32

Mary Ellen Edwards, The Boys and I, 1883

Lewis Baumer, The Boys and I, 1899

ヴィクトリア朝の女性挿絵画家,メアリー・エレン・エドワーズ(Mary Ellen Edwards, 1839-1908)の代表的な作品は,批評家の多くが指摘するように,優美な女性像である.彼女の女性像の特徴は,当時の社会が女性に期待する女性性(femininity)と女性本来の女性性のパランスを取り方にあると考えられる.中でも,とりわけ興味深いのは,彼女の描く「少女像」である.

19世紀の大きな特徴の一つとして、社会文化的、また思想的に、「子ども」という概念が生まれ、定着し、様々なレベルで「子ども崇拝」が始まったことが挙げられる、特に、ヴィクトリア朝の芸術や文学において、ロマン派から継承した子ども像、とりわけ少女像は、ヴィクトリア朝の独自の道徳観によって、「無垢」が理想化されるあまり、肉体や現実性を排除されていた。こうした時代の風潮に従い、当時の女性挿絵画家の多くが肉体や感情の欠如した少女像を描いていたが、その中にあって、エドワーズは、華やかな美しさと柔らかな肉体という女性性をもつ少女を描き、人気を博した、エドワーズの描く少女たちの多くは、当時の(大人の)女性に期待されていた、男性に対する敬意や従順、あるいは、母性というジェンダーロールを演じている。そしてさらに、少女の眼差しや少女に向けられた眼差しなど、様々な「視線」を意識した仕掛けによって、彼女たちの、そして、見る者のセクシュアリティさえも表出させ、描き出しているのである。すなわち、エドワーズは、「無垢」への妄信によって、子どもであっても、女性が本来持つ肉体性や女性性を隠蔽する風潮に密かに挑戦し続けたのである。



特別講演

Special Lecture by Professor Kensuke UEKI, Hiroshima
University

司会:青木健(成城大学)
Introduction by Ken Aokī
講演者: 植木研介(広島大学)

「ディケンズのクリスマス特集号と

雑誌編集」

Dickens as Conductor of the Christmas Number

今回特別講演として植木研介氏は,ディケンズのク

リスマス特集号編集の過程が,彼の週刊雑誌編集の方法と同時に,小説家ディケンズの小説創作過程のアナロジーになっているという観点から,"Somebody's Luggage"を例にとり,特に「語り」方に注目し,ディケンズがいかに作品を'conduct'して行くかを論じられた.講演では,先に詳細なデータを用いて,クリスマス特集号が普通号の増ページ体裁から独立した別冊に発展して行く過程を論じている.この部分だけでも興味深い考察である.(なお,氏が上梓された『チャールズ・ディケンズ研究 ジャーナリストとして,小説家として』第 部第8章「クリスマス特集号と雑誌編集」を参照されたい.)(青木 健)



Miss Wren fixes her Idea

Special Guest Lecture

Chair by Eiichi Hara (Tohoku University)

Dr Adrian Poole (Fellow and Director of English Studies, Trinity College, Cambridge)

"The Martyr in Dickens"



Dr Adrian Poole, Fellow and Director of English Studies at Trinity College, University of Cambridge, was invited to our Special Guest Lecture at the AGM, 2003. Widely read both in the Classics and modern English Literature, he has published books and articles on varied subjects which include Tragedy: Shakespeare and the Greek Example, Henry James, and The Oxford Book of Classical Verse in Translation of which he is a co-editor. He has also edited a number of nineteenth-century novels: The Americans, What Maisie Knew, and The Aspen Papers by Henry James for the Oxford World's Classics, as well as The Master of Ballantrae by Robert Lewis Stevenson for the Penguin Classics. His most recent book is Shakespeare and the Victorians in the Arden Shakespeare series. He is also co-editor with Gail Marshall of Victorian Shakespeare Volume 1: Theatre, Drama, and Performance and Volume 2: Literature and Culture. These books will be indispensable to any scholar specializing in the study of Shakespeare and Victorian drama. What has made Dr Poole familiar to Dickensians, however, is his Penguin Classics edition of Our Mutual Friend published in 1997. In its highly readable Introduction he has done full justice to the rich texture and elusive fluidity of Dickens' last completed novel.

The subject of Dr Poole's lecture is the "martyr" in Dickens. This seems to be an unusual choice since what the word instantly calls to mind are such self-styled martyrs as Chadband, Pecksniff, Mrs Clennam, Mrs Joe, and others, a rather dubious lot to which Dickens' scathing satire is often mercilessly directed. Surprisingly, Dr Poole's inquiry into this idea has revealed to us how genuine martyr figures are created and presented in the novels. Dickens has taken quite seriously such religious martyrs as those represented in Foxe's *Book of Martyrs* and this seriousness goes into the creation of Sydney Carton, the foremost of the martyrs with whom the novelist obviously identified himself. Dr Poole stresses the importance of witnesses to martyrdom, examining at length Jo's death and the famous last scene of *A Tale of Two Cities*. These readings amply attest to the depth of his understanding of and sympathy with Dickens, a kind of martyr himself, to whose greatness we all are witnesses. See the full text of the lecture kindly contributed by Dr Poole in pages 99-112 of this number.

EIICHI HARA

懇 親 会





懇親会は甲南大学構内の食堂 で開かれ,うちとけた雰囲気 の中で会員同士やゲストとの 交流が深められました.





甲南大学のライクロフト教授の主導で"Rule, Britannia!"を全員で大合唱

2004 年度春季大会

The Japan Branch Spring Conference 2004 at the British Embassy, *Tokyo*

日時:平成 16 年 6 月 4 日 (土) 会場:英国大使館 新館(The New Hall)

Digital photography by Yuji Miyamaru and Eiichi Hara



2004年度春季大会は,皇居半蔵門のすぐ前に位置する英国大使館内のニュー・ホールで開催されました.広大な敷地の中には独立した建物や庭園がいくつもあり,大英帝国の栄光がここにはまだ残っていました.大会には70名の会員が参加し,大いに盛り上がりま



した.ここでの大会の実現に至るには西條支部長の並々ならぬ努力がありました.プリティッシュ・カウンシルのデイヴィッド・エリオット氏にも大変お世話になりました.関係者のご尽力に,支部会員の心からの感謝を捧げたいと思います.

LEFT: Mr David Elliott of the British Council addressing the Japanese Dickensians.

シンポジウム

Symposium

ディケンズにおける想像力の原点を求めて

Dickens' Imagination in the Early Novels

司会·講師: 松村 豊子 Toyoko MATSUMURA

講師: 梶山 秀雄 Hideo KAJIYAMA 講師: 原 英一 Eiichi HARA

このシンポジウムについては 128 ページからの論文特集をご覧ください.





Mr. Venus srruounded by the Trophies of His Art

Reading and Talk

Dr Peter Robinson

(Tohoku University)

'This fiction of an occupation': Mr Boffin's encounter with Blight

Introduction by
Professor David Rycroft (Konan University)



Peter Robinson graduated from York University with a first class degree in English and Related Literature in June 1974. The following year he started work on his Ph.D. thesis on Donald Davie, Roy Fisher and Charles Tomlinson and was awarded his doctorate in 1981. He held a number of temporary lectureships, including one at Cambridge, edited the magazine *Perfect Bound* and helped to organize the Cambridge International Poetry Festival. Then in 1988 he was offered a two-year visiting lectureship at Kyoto University. He intended to return to the U.K. when the contract ended, but like many foreigners who take up temporary employment in Japan, Peter found his plans changed for him while he was here when he was offered a permanent position at Tohoku University, which he still holds.

Peter very successfully combines the rather differing skills of the poet and the critic. But poets as well as critics must believe in the power of the word and the possibility that what we write means something—or more particularly, conveys something of what we want it to convey, however mysterious and complex the process of communication may be.

Reviewing Peter's recent book, *Poetry, Poets, Readers—Making Things Happen*, in the *Times Literary Supplement*, Peter MacDonald writes: 'Robinson's critical senses are fine-tuned ... this results in some bracing analyses of poems, and the ways of happening they embody ... His criticism insists on the really important questions to which only the best poetry is equal.'

But it is not only in his criticism that Peter Robinson is able to 'reclaim for poetry the seriousness and centrality it demands.' His own work has received critical acclaim from others. He was awarded the Cheltenham Prize for Literature in 1988, allowing publishers to use their favourite epithet 'award-winning' on the dust jackets of his books (well-deserved in this case, though Peter is too modest to make much of it himself). A number of his collections, including *This Other Life* (1988), *Entertaining Fates* (1992) and *Lost and Found* (1997) are still in print. *About Time Too* was published in 2001.

His poetry evokes the distinctive taste of 'lived occasions', addressing the complexity of experience and memory, and the inseparability of dream and recollection from the present. He writes perceptively about Japan, but does not dwell on the experience of foreigners coming to terms with life here, concentrating rather on life anywhere that it is lived. At York he concentrated on the French Symbolists. More recently he has learned Italian to better understand and enjoy poets such as Vittorio Sereni.

The Japan Branch of the Dickens Fellowship is honoured to have been able to welcome Peter Robinson to talk about and read from *Our Mutual Friend* at our Spring Conference, 2004.

Homepage: http://charles.sal.tohoku.ac.jp/robinson/index.html
Interview: http://www.poetrykit.org/iv/robinson.htm

Text of *Deep North:* http://themargins.net/anth/1990-1999/robinsondeepnorth.html

Publications: http://www.carcanet.co.uk/

DAVID RYCROFT



プログラムの合間にはテラスでグラス片手に歓談.ここは日本の主権の及ばない日本の中のイギリス.

特別講演 Special Lecture

ディケンズと世紀末 Dickens and fin de siècle

松村 昌家(大手前大学)

Masaie Matsumura, Otemae University

司会:川本 静子 Introduction by Shizuko KAWAMOTO

松村氏は「ディケンズと世紀末」と題して、『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』などから興味深い資料を引用しつつ、イースト・ロンドンのアヘン窟にたいするディケンズの関心を中心に、世紀末的想像力の先駆けとしてのディケンズ像を明らかにされた.たとえばイースト・ロンドンへの関心とイースト(東洋)への関心を重ねられるなど講演は刺激的な示唆に富み、聴衆の関心を大いにかき立てたのである. (川本静子)

本講演の内容を松村氏は論文として寄稿してくださいました. 本号 120-127 ページをご覧ください.



懇親会風景

英国大使館ニュー・ホールにて







まずは女王陛下に乾杯!

初代支部長宮崎孝一先生(左)と二代目支部長小池滋先生(右)からご挨拶をいただく.



オードブルをつまみつつ , グラスを傾ける . 大使館内とあってか , いつにもまして(?)上品な雰囲気のパーティでした .



Dickens and Shakespeare

PAUL SCHLICKE

University of Aberdeen

For Dickens Shakespeare was "the great master who knew everything," whose plays were "an unspeakable source of delight." It has been well said that "No one is better qualified to recognise literary genius than a literary genius," and no other author has had so profound an effect on Dickens. From the outset of his career his achievement has been compared to that of Shakespeare, and it is a mark of his stature that to this day the comparison commands assent.

His interest in Shakespeare began from a very early age. As a youngster he went with his cousin James Lamert to the Theatre Royal, Rochester, where he was terrified as Richard III "backed up against the stage-box in which I was posted." There he learned "many wondrous secrets of nature . . . of which not the least terrific were, that the witches of Macbeth bore an awful resemblance to the Thanes and other proper inhabitants of Scotland; and that the good King Duncan couldn't rest in his grave, but was constantly coming out of it and calling himself somebody else." The excitement of the theatre was to be a life-long passion and, as recounted in this passage, one principal source of delight was the endlessly fascinating relationship between pretence and reality.

When he was "a queer small boy. . .not more than half as old as nine" his father took him on walks to look at the house at Gad's Hill, "where Falstaff went out to rob those travellers, and ran away."

And ever since I can recollect, my father, seeing me so fond of it, has often said to me, 'If you were to be very persevering and were to work hard, you might some day come to live in it.'4

It was thus a dream come true when, many years later, that very house came up for sale, and Dickens purchased it. It was to be his home for the last decade of his life, and he took enormous pleasure in its Shakespearean associations. He had a commemorative stained glass window made and placed

prominently in the house to greet visitors. Now on display in the Charles Dickens Museum in London, its inscription reads:

This house, Gadshill Place, stands on the summit of Shakespeare's Gadshill, ever memorable for its association with Sir John Falstaff and his noble fancy. But, my lads, to-morrow morning, by four o'clock, early at Gadshill! there are pilgrims going to Canterbury with rich offerings, and traders riding to London with fat purses: I have vizards for you all; you have horses for yourselves.⁵

Dickens's engagement with Shakespeare was lifelong. On the day after his eighteenth birthday, the earliest date he could gain admission to the library of the British Museum, among the books he checked out were two multi-volume editions of Shakespeare—one edited by a scholar suggestively named Samuel Weller Singer.⁶ On the occasion of the first anniversary of the appearance of the first number of *The Pickwick Papers* his publishers Chapman and Hall presented him with a set of Shakespeare.⁷ In 1841 he purchased the "third variorum" edition of *Shakespeare's Plays and Poems* in twenty-one volumes, edited by James Boswell the younger from materials left by the foremost early Shakespeare scholar, Edmund Malone.⁸ And on the eve of his departure for his first trip to America in 1842, his friend and biographer John Forster gave him a one-volume edition which, Dickens reported, "I constantly carry in my great-coat pocket."

From early adulthood he numbered among his friends and acquaintance leading Shakespeare scholars, critics and actors. The foremost tragic actor of the day, William Charles Macready, became one of his very closest friends, looking after the Dickens children when Dickens and his wife were in America. During the actor's management of Covent Garden Theatre Royal in 1837-38, when Macready attempted to restore English drama to its former grandeur, Dickens served as an intimate artistic adviser, and he dedicated *Nicholas Nickleby*, with its depiction of Vincent Crummles and his acting company, to Macready. Another close friend was the artist Daniel Maclise, whose paintings of Shakespearean subjects were among his most popular and respected works. Later Dickens enthusiastically helped to promote the career of the actor Charles Fechter, whose renditions of Hamlet and Iago were among his most important roles. It was Fechter who gave Dickens the miniature Swiss chalet on stilts which the novelist used as a study in the garden at Gad's Hill.

Dickens was an active member of the Shakespeare Club, an association of some 70 leading writers, actors, painters and musicians who met weekly during 1838-39 for readings, papers and discussion. The Club broke up at

the annual dinner in December 1839, with Dickens in the chair, when Forster provoked an altercation. The following year former Club members founded the Shakespeare Society, a subscription publishing venture which flourished until 1853. Dickens served as a member of the Society's Council in 1843-44, and 49 of its publications were in his library at the time of his death in 1870.

In 1848 Dickens busied himself with the London Shakespeare Committee, which had purchased Shakespeare's birthplace in Stratford-upon-Avon. More than a decade earlier Dickens had left his autograph in the room where Shakespeare was born. 10 Learning of the bankruptcy that year of the playwright and actor James Sheridan Knowles, Dickens organised amateur theatrical productions to raise money on his behalf. The plays chosen were *The Merry Wives of Windsor* and Ben Jonson's *Every Man in His Humour*. Dickens undertook the roles of Justice Shallow in the one and Bobadil in the other, and a series of performances in the provinces followed. Plans to use some of the proceeds to establish a curatorship for Shakespeare's house, with Knowles as the first incumbent, proved unnecessary when Knowles was granted a government pension.

From his close and repeated reading of Shakespeare, from friendships and from his participation in organisations devoted to Shakespeare, Dickens maintained close familiarity with the bard's life and works. But it was in the theatre that Dickens knew Shakespeare best. He told Forster that as a young man he went to the theatre "every night, with a very few exceptions, for at least three years." In those days his chief ambition was the stage, and the description of private theatres in *Sketches by Boz*, in which aspiring young actors paid money in order to assume roles such as that of Richard III, is likely to derive from personal experience.

As a child he produced a toy theatre production of Isaac Pocock's popular melodrama *The Miller and His Men*. By the time he was sixteen he had written two plays (the text of neither has survived), and in 1833 he wrote and, with his family and friends, produced a Shakespearean travesty, *O'Thello, or The Irish Moor of Venice*. It survives only in seven pages of doggerel verse and songs, written to be sung to popular tunes, from his father's manuscript prompt copy. The play has only faint connection with Shakespeare's play and is of no literary merit (Dickens later did his best to destroy all evidence of his early playwriting). The comic misadventures depicted in his 1834 Sketch "Mrs Joseph Porter—Over the Way" (later collected in *Sketches by Boz*) suggest that such a production of private theatricals was more than likely to end with ludicrous results.

He wrote or collaborated on several more plays in the course of his

career; he was the driving force behind and leading actor in a number of amateur theatrical productions, and the final twelve years of his life were dominated by public readings from his works, inspired in part by the success of Shakespearean recitations by the retired actress Fanny Kemble.¹³ In all of his theatrical activities he was meticulous in preparation, energetic in his involvement, and ubiquitous in his attention to detail. Macready, generally contemptuous of amateur acting, considered Dickens one of only two amateurs "with any pretension to theatrical talent" and judged Dickens's electrifying reading of the murder of Nancy, adapted from *Oliver Twist*, to be as powerful as "two Macbeths!"¹⁴

Of the many theatrical productions Dickens was involved in, only a single play, *The Merry Wives of Windsor*, was by Shakespeare. Originally planned for performance at Covent Garden Theatre Royal in London in spring of 1847 for the benefit of Leigh Hunt (the perpetually indigent radical journalist later satirised by Dickens as Skimpole in *Bleak House*), production was abandoned when Hunt was granted a Civil List pension. A year later Dickens organised his amateur players once more, this time for the benefit of Sheridan Knowles. After considering and rejecting Jonson's *The Alchemist*, Bulwer's *Money* and Douglas Jerrold's *The Rent Day*, the company settled on Shakespeare's *Merry Wives*, alternating with Jonson's *Every Man in His Humour*, with Dickens firmly in charge.

Forster describes how Dickens threw himself into theatrical production:

He was the life and soul of the whole affair. . .He took everything on himself, and did the whole of it without an effort. He was stage-director, very often stage carpenter, scene-arranger, property-man, prompter, and bandmaster. Without offending any one he kept every one in order. For all he had useful suggestions, and the dullest of clays under his potter's hand were transformed into little bits of porcelain. He adjusted scenes, assisted carpenters, invented costumes, devised playbills, wrote out calls, and enforced as well as exhibited in his proper person everything of which he urged the necessity on others.¹⁵

Merry Wives was first performed at the Haymarket Theatre, London, on 15 May 1848 and subsequently in Manchester, Liverpool, Birmingham, Edinburgh and Glasgow. Dickens arranged and conducted the rehearsals with rigour, negotiated the venues, dispatched the advertisements, ordered the props, arranged for period costumes, selected the music, designed the tickets, numbered the seats—in short, orchestrated every detail, as well as acting the rôle of Justice Shallow. Mark Lemon, editor of *Punch*, played Falstaff; Mary Cowden Clarke, author of *The Complete Concordance to Shakespeare* (1844-45), was Mistress Quickly. She described Dickens as

stage-manager, "superintending, directing, suggesting, with sleepless activity and vigilance," and of his performance as Shallow she wrote,

His impersonation was perfect; the old, stiff limbs, the senile stoop of the shoulders, the head bent with age, the feeble step, with a certain attempted smartness of carriage, characteristic of the conceited Justice of the Peace, were all assumed and maintained with wonderful accuracy; while the articulation, part lisp, part thickness of utterance, part a kind of impeded sibilation like that of a voice that "pipes and whistles in the sound" through loss of teeth, gave consummate effect to his mode of speech.¹⁶

In addition to his own theatrical performances, Dickens took keen interest in productions which he saw. Kate Field described him as "that best of dramatic critics."¹⁷ He wrote a number of theatrical reviews, three of which deal with productions of Shakespearean drama: "Macready as Benedick" (Examiner 4 March 1843), "Macready as King Lear," (Examiner 27 October 1849), and "On Mr Fechter's Acting" (Atlantic Monthly August 1869). He collaborated with R. H. Horne on another, "Shakespeare and Newgate," (Household Words 4 October 1851). A fifth, on Macready's 1838 production of Lear (Examiner 28 January 1838) was written by Forster who, being indisposed on the night, quoted at length from "a friend, on whose judgement we have thorough reliance" – almost certainly Dickens. A sixth, "The Restoration of Shakespeare's Lear to the Stage," (Examiner 4 February 1838) mistakenly included by B. W. Matz in his collection of Miscellaneous Papers for the National edition of Dickens's works in 1908, and routinely attributed to Dickens ever since, was actually written by Forster, although Dickens is certain to have sympathised with its content.¹⁸

In these reviews Dickens singles out intelligent attention to Shakespeare's text and scrupulous attention to detail as prime elements for praise. His belief in the powerful educative force of the drama underlies everything he says, as does his conviction that an audience unprejudiced by preconceptions will enjoy and learn from "rational entertainment". His is in complete accord with his friend Macready's concern – unusual at the time – with the coherence of production, achieved through a determined striving for artistic excellence, truthfulness and passion, through careful planning and good casting, and through hard work in rehearsal.

Of the *Lear* production, Dickens (and Forster) single out for particular praise Macready's return to Shakespeare's text (after a century and a half during which the English stage witnessed only Nahum Tate's "disgusting"

adaptation), in particular the re-introduction of the Fool to the cast. Dickens describes the presence of the Fool as "singular and masterly relief" to the character of Lear, which he proclaims to be Macready's "finest role". Rejecting Lamb's belief that the play is too intellectual to be adequately realised on stage, Dickens calls Macready's production "magnificent":

The heart, soul and brain of the ruined piece of nature, in all the stages of its ruining, were laid bare before us... The tenderness, the rage, the madness, the remorse, and sorrow, all come of one another, and are linked together in one chain.¹⁹

Of Macready's impersonation of Benedick in *Much Ado about Nothing* Dickens praises the actor's "masterly discrimination," and addresses the "risk" involved for a tragic actor undertaking a comic rôle. Describing as prejudice the assumption that an actor's range is narrowly confined, and rejecting the expectation that an actor must slavishly follow traditional conventions in the portrayal of a part, Dickens declares Macready's performance as "fresh, distinct, vigorous and enjoyable."²⁰

Charles Fechter was an actor Dickens had admired for many years before writing a eulogistic review in 1869, on the eve of the actor's departure for America. Having first come to fame in France, Fechter was manager of the Lyceum Theatre in London (1863-67) and distinguished himself in 1867 as the villain Obenreiser in Dickens's and Collins's play based on their Christmas story *No Thoroughfare*. Dickens described Fechter as a great romantic actor, of "delicate and subtle knowledge both of nature and of art." In his Shakespearean roles, Dickens admired Fechter's musical and intelligent enunciation of blank verse. His Iago, Dickens declared, was no cardboard villain but a schemer whose deceptions were entirely believable, and his Hamlet, animated "by one pervading purpose," achieved a consistency greater than portrayed by other actors, through the merit of "a distinctly conceived and executed idea."

Undoubtedly the most interesting journalistic essay Dickens wrote on Shakespeare was the one on which he collaborated with his *Household Words* colleague Richard Henry Horne, celebrating Samuel Phelps's productions at Sadler's Wells. After playing for several seasons in the shadow of Macready, Phelps assumed the management of Sadler's Wells, situated far from the West End in a neighbourhood notorious for profligacy, where he boldly produced thirty-four of Shakespeare's plays between 1844 and 1862. Dickens describes with admiration the ways in which Phelps systematically rooted out "truly diabolical" behaviour and attracted attentive audiences to productions mounted "with the utmost care, with great intelligence, with an

evidently sincere desire to understand and illustrate the beauties of the poem." Dickens gives voice to some of his most heartfelt convictions when he praises Phelps's achievement in inspiring audiences to appreciate productions for their artistic excellence, their attention to detail and the coherence of the whole.

There are not many things of which the English as a people stand in greater need than sound rational amusement. As a necessary element in any popular education worthy of the name; as a wholesome incentive to the fancy, depressed by the business of life; as a rest and relief from realities that are not and never can be all-sufficient for the mind – sound rational public amusement is very much to be desired.²³

In addition to the articles which he himself wrote, as editor he oversaw the publication of a further number of essays dealing with Shakespeare. Under his editorship in *Bentley's Miscellany* he published a series of six studies of Shakespeare's characters by William Maginn, the prominent Regency journalist. *Household Words* included "Something that Shakespeare Lost" (17 January 1857), by his staff writer Henry Morley, on contemporary reviewing of *Hamlet*; "Touching the Lord Hamlet," a source study of Hamlet by John Oxenford (17 October 1857); and "Re-Touching the Lord Hamlet" by J. A. Heraud (5 December 1857).

In *Nicholas Nickleby* Dickens ridicules wrong-headed scholarship in the person of Mr Curdle, who

had written a pamphlet of sixty-four pages, post octavo, on the character of the Nurse's deceased husband in Romeo and Juliet, with an inquiry whether he really had been a 'merry man' in his lifetime, or whether it was merely his widow's affectionate partiality that induced her so to report him. He had likewise proved, that by altering the received mode of punctuation, any one of Shakespeare's plays could be made quite different, and the sense completely changed; it is needless to say, therefore, that he was a great critic, and a very profound and most original thinker (NN chp 24).

And in the same novel Dickens satirises mindless gushing over the bard as seen in silliness of Mrs Wititterly:

"I'm always ill after Shakespeare," said Mrs Wititterly. "I scarcely exist the next day; I find the reaction so very great after a tragedy, my lord, and Shakespeare is such a delicious creature" (NN chp. 27).

To understand Dickens's attitudes to Shakespeare it is essential to recognise that he knew the plays not simply in scholarly texts and in serious

productions. In the tradition of Shakespearean adaptation in minor theatres, fairground booths, public houses and other unprepossessing venues, Dickens had at hand an example of great art that was vigorously popularised. Despite legal regulations in force throughout the eighteenth century and well into the nineteenth, Shakespeare has never been the exclusive property of an elitist culture. His works regularly percolated down to the lowliest stages in the land, and Shakespearean adaptation was a burgeoning phenomenon in the decade when Dickens produced his own first popular works.²⁴

In the Restoration period of the late seventeenth century, principal actors and actresses from Covent Garden and Drury Lane found that a quick way to cash in on their fame and make money during the off-season was to perform in fairground booths. After the duration of Bartholomew Fair was reduced in 1735 from a fortnight to three days, the actors found it more profitable to turn to the provinces when the London theatres were closed, but even after the actors from the patent houses had deserted the fairs, the plays remained: versions of *The Merchant of Venice, Henry IV, The Tempest* and *A Comedy of Errors* are on record. Emphatically, these were not full versions of Shakespearean drama, but adaptations carved out of Shakespeare to make his works suitable for the fair booths. They were shortened to reduce complexity and to heighten comedy, spectacle and action. New titles indicate the elements of appeal, as in a 1733 adaptation, *The Comic Humours of Sir John Falstaff, Justice Shallow, Ancient Pistol, and Others*.²⁵

But if the booth theatres were not faithful to the Shakespearean text, neither were the most prestigious playhouses in the land. It was an age of wholesale tampering with Shakespeare, as Nahum Tate, Colley Cibber and their ilk rewrote plays to suit the taste of their time. And a long time it was: not until1838 did a production of King Lear based on Shakespeare's text appear on an English stage in place of Tate's version with its love interest between Edgar and Cordelia and its happy-ever-after ending. There remained a great distance between a full-length production in an elegant playhouse and a booth theatre performance competing for patrons with freak shows, rope dances, gingerbread stalls and puppet plays. But the point stands that the legacy of eighteenth-century Shakespearean production at all levels was one of adaptation. In this context one can see why Dickens, with his passionate devotion to the theatre, so highly valued Macready's endeavours to mount productions which took Shakespeare's dramatic and literary quality seriously. But one can also see that Dickens would find nothing extraordinary in the notion that excellence and popularity could be bedfellows. In the theatrical tradition which he inherited the difference was one of degree rather than of rigid compartmentalization.

Compartmentalization, however, was precisely what the theatrical licensing laws were designed to enforce. Enacted in 1737 and not revoked until 1843, the law decreed that spoken drama could be performed only in the two patent theatres. The act met with ineffective resistance in the eighteenth century, but by the early nineteenth century, as theatres proliferated in response to the rapid increase in urban population, the monopoly restrictions began to be circumvented. The law forced the unpatented theatre to become innovative to create attractive entertainment without breaking the law. Since straight drama could not be legally presented outside the patent theatres, two courses were open to managements wishing to produce Shakespeare: illegal production, or adaptation away from spoken text into mime, music and spectacle. In either case, Shakespearean drama was what it had been in the eighteenth-century fairground: a vigorously popularised form.

In the unlicensed penny gaffs, which flourished in poor neighbourhoods throughout the nineteenth century and were by many accounts the nadir of theatrical activity, Shakespeare's plays took their place alongside the most scabrous melodrama. As in the fair booths, and entire programme, including two or three separate entertainments, took less than an hour to perform and was repeated several times each night. Heavy emphasis on murder, madness, ghosts, fights and deaths make it easy to imagine how *Macbeth* and *Hamlet* could fit so easily into the repertoire of the gaffs.²⁷

More respectably, in the minor theatres, which saw much of the creative innovation in nineteenth-century production, Shakespeare was squeezed to fit within the letter of the patent laws. In 1809 Robert Elliston produced at the Surrey Theatre a "ballet of music and action" entitled *The History, Murders, Life, and Death of Macbeth* which skirted the law by virtually eliminating dialogue and concentrating on action and spectacle, heightened by music. Twenty years later, with the monopoly rapidly eroding, Elliston acted the roles of Hamlet, Othello, Mercutio and Falstaff, in shortened musical versions of Shakespearean drama.²⁸

In 1834 and 1835 Astley's Circus presented plays based on Shakespeare under the titles the Life and Death of King Richard II; or Wat Tyler and Jack Straw and The White and Red Rose; or The Battle of Bosworth Field. At Astley's, drama was enacted on horseback according to the dictum of the manager and star of the arena, Andrew Ducrow, "Cut the dialect and come to the 'osses," and in the 1835 production, John Cartlitch, the tragedian from John Richardson's fair booth, took the rôle of Richmond.²⁹

Meanwhile an increasing number of burlesques of Shakespeare began to appear. The weakening of the patent regulations meant that theatres could place greater reliance on spoken dialogue without facing prosecution, and

(as noted above) Dickens contributed his mite to the vogue with a travesty of his own, *O'Thello*. Stanley Wells, who has selected a sufficient quantity of nineteenth-century Shakespearean burlesques to fill five volumes, observes that the emergence of Shakespearean burlesque coincided with the rise of a new seriousness about textual matters and about historical accuracy in major productions.³⁰ Popularization and attention to excellence once again converge.

Dickens clearly recognized in Shakespeare one of the great creative writers and dramatists in the language. He was alert to the gulf between ambitious, faithful dramatization and vulgar trivializing; as he said in a letter to Macready in 1839 (glancing at the packed houses which the lion-tamer Isaac Van Amburgh attracted to Drury Lane that winter), "I hold any society to be valuable which recognizes something of slight interest in the Drama shorn of Lions and Tigers." At the same time, Dickens was far from solemn in his veneration for the bard: the early *O'Thello* and the late hilarious portrayal of Mr Wopsle as Hamlet are evidence in point. He was fully capable of distinguishing between the great tragedies of Shakespeare on the one hand and the brisk melodramas of Richardson, the wretched depravity of the penny gaffs and the derisory incompetence in private theatres. Without question, he knew the difference.

Rather, Dickens saw that Shakespeare was freely appropriated by the most unpretentious theatres, catering to poorly educated audiences for whom, according to one of Henry Mayhew's informants, a faithful production of Shakespeare was incomprehensible. In this coster's opinion, *Hamlet* was better when confined to the ghost scenes, the funeral and the final killings, and *Macbeth* to the witches and the fighting.³² Dickens knew from close and extensive observation how the lower classes chose to amuse themselves, and he expressed confidence in his anti-Sabbatarian pamphlet Sunday Under Three Heads, written when Pickwick was just underway, that most people prefer good entertainment to bad. He was later, in his important Household Words essay "The Amusements of the People" to articulate his conviction that people were susceptible of improvement through entertainment, because love of dramatic representation was "inherent in human nature."33 This is not the crude condescension of a "moral uplift" theory of art, but a belief that, properly presented, artistic excellence would appeal to a broad audience. From this perspective, one facet of Shakespeare's genius was to have a core of artistry which appealed to the sophisticated and unsophisticated alike. The presence on Shakespearean adaptations outside the patent theatres offered Dickens a supreme example that popularity need not mean hackneyed frivolousness, and that achievement of lasting worth could exist in popular forms.

Dickens's novels, journalism and letters are saturated with quotations, creative misquotations, and allusions to Shakespeare. The extent of his references to Shakespeare is suggested by a catalogue compiled by Valerie Gager in her book *Shakespeare and Dickens: The Dynamics of Influence*, which, admittedly incomplete, nevertheless extends to some 120 pages. In his early essay "The Pantomime of Life," Dickens refers to himself as a follower of Shakespeare, "tracking out his footsteps at the scarcely-worth-mentioning little distance of a few millions of leagues behind," and in a speech honouring his fellow-novelist William Makepeace Thackeray in 1858 he declared, "Every writer of fiction, though he may not adopt the dramatic form, writes in effect for the stage." ³⁵

His fiction contains memorable comic descriptions of Shakespearean tragedies: *Othello* is the play chosen for amateur theatricals by Mrs Joseph Porter in *Sketches by Boz*; Romeo is the character in which Nicholas Nickleby achieves his finest hour with Vincent Crummles and his strolling players; and the most extended account of a Shakespearean performance appears in *Great Expectations*, when Pip and Herbert go to see Mr Wopsle undertake the rôle of Hamlet.

There are references by Dickens to the majority of Shakespeare's works, but the overwhelming preponderance come from two plays, *Hamlet* and *Macbeth*. These seem to indicate that Dickens uses Shakespeare's lines as vehicles for his own thought, both from the frequency of allusion and from the active way in which Dickens adapts quotations to suit his own purposes. But he also uses at least one play as a structural model for his novels; a number of critics, most notably Alexander Welsh, have explored parallels between *King Lear* and *The Old Curiosity Shop*, *Dombey and Son*, and *Hard Times* in particular. In Welsh's words, "whenever Dickens required an exalted test of love and truth in his fiction, he tended to favour the Cordelia model of loyalty to a difficult father. . . Dickens, in fact, cannot be said ever to have completed the study of *King Lear* inspired by Macready's production of 1838."³⁶

Dickens invariably thought of *Macbeth* when he thought of murder, an act which fired his imagination throughout his career.³⁷ His most powerful evocation of *Macbeth* appears in *Oliver Twist*, when he describes Sikes's psychological anguish after the murder of Nancy. "So much blood!" Sikes cries, echoing Lady Macbeth (*Macbeth* 5.1.44). Just as Banquo's ghost terrifies Macbeth, so Nancy's eyes haunt Sikes, and in his tormented flight he, like Macbeth, has indeed "murder[ed] sleep" (*Macbeth* 2.1.36).

Hamlet, on the other hand, is a character whom Dickens was unable to

take seriously, and he repeatedly invokes the Prince for comic purposes. As Juliet John cogently argues, Dickens was deeply suspicious of excessive introspection when socially constructive action is more appropriate, and he considered Hamlet the very type of the Romantic intellectual.³⁸ As Dickens remarked in a cancelled passage from *A Christmas Carol*,

Perhaps you think that Hamlet's intellects were strong. I doubt it. If you could have such a son tomorrow, depend upon it, you would find him a poser. He would be a most impracticable fellow to deal with, and however creditable he might be to his family after his decease, he would prove a special incumbrance in his lifetime, trust me.³⁹

King Lear provided Dickens with a model for one of the relationships which interested him most, namely that of father and daughter. Like Macready, Dickens conceived the play as sentimental tragedy, in which pathos was the primary emotion evoked. The Old Curiosity Shop contains a number of explicit references to Shakespeare's play, in which Nell guides her grandfather after he loses his sanity, until both she and the old man die. In Dombey and Son the proud and errant father-figure is redeemed by the unswerving love of a daughter, and in Hard Times Sissy Jupe exemplifies "a wise and loving passivity" which enables Gradgrind to learn wisdom and love. 41

Angus Wilson has well observed that literary influence is not the lifting of identifiable snippets, but a response which "affects your whole outlook, the whole fictional world you live in, and that isn't a matter of taking little pieces and incorporating them, however transformed."⁴² Dickens's art is like Shakespeare's in three major ways: it is entertaining, it is theatrical, and it is verbally inventive.

Like Shakespeare, Dickens was an entertainer who saw no conflict between popular appeal and artistic excellence. His fiction is essentially histrionic: he visualises the appearance of his characters; he depicts them dramatically interacting with one another; and when they talk, they invariably declaim. His daughter Mamie recounted how she watched one day as he wrote--grimacing in a mirror in order himself to enact the scene he would then retreat to his desk to transcribe ⁴³ One of his richest and most typical comic veins is the pretence that people behave the same in private as in public; that is, his characters are invariably seen performing their own distinctive rôles. The law-clerk Mr Guppy proposes marriage to Esther by asking to be allowed to 'file a declaration' (*Bleak House* chp 9); Mr Lillyvick talks in the argot of a water-rates collector in the Kenwigses drawing room (*Nicholas Nickleby* chp 15). Often an audience gathers to witness

set pieces: a crowd "to the number of some five-and-twenty" follows Bounderby to his self-exposure as a fraud (*Hard Times 3.5*); the village urchins watch Trabb's boy mimicking Pip (*Great Expectations* chp 30). Dickens has an eye for group scenes, in which characters are carefully placed in relation to one another, and action regularly ends in tableau, such as the finale of *Martin Chuzzlewit*, when Old Martin thrashes Pecksniff (chp 52). This is one reason why Dickens's fiction lends itself so well to illustration, and it is notable that some dramatizations of Dickens's works consisted of little more than tableaux in which actors arranged themselves in living representations of Phiz's drawings. Dickens was an inferior playwright, but his novels are Shakespearean in their vital theatricality.

Finally, Dickens is like Shakespeare in his verbal inventiveness. Both writers extended and enriched the language; both delight in the novel turn of phrase, the vivid yoking of words not usually heard together. This produces the animism so characteristic of their language: inert things take on a life of their own, whereas living creatures are grotesquely reified. It produces the dynamic interrelation between the mundane and the imaginary, constantly testing the boundaries between the real and the fanciful. And it produces extraordinary richness of texture, in which the local life of a phrase encapsulates the wider themes of a work, functioning as an "expanded metaphor" (Wilson Knight's description of Shakespearean language, which Steven Marcus tellingly applies to Dickens).⁴⁴ In this sense Dickens, like Shakespeare, is a supreme poet of the English language. As F. R. Leavis observed, "Dickens's command of word, phrase, rhythm and image: in ease and range there is surely no greater master of English except Shakespeare."

Notes

- ¹ "Night Walks," *The Uncommercial Traveller* (Oxford: Oxford University Press, 1958), p. 132; *The Letters of Charles Dickens*, The British Academy/Pilgrim Edition, ed. Madeline House, Kathleen Tillotson, Graham Storey, et al. (Oxford: Clarendon Press, 1965-2002), 3.165 (to Forster 22-23 March 1842).
- ² Alfred Harbage, A Kind of Power: The Shakespeare-Dickens Analogy (Philadelphia: American Philosophical Society, 1975), p. 114.
- ³ "Dullborough Town," *Uncommercial Traveller*, p.120.
- ⁴ "Travelling Abroad," *Uncommercial Traveller*, p. 62.
- ⁵ Forster, *The Life of Charles Dickens*, ed. J. W. T. Ley (London: Cecil Palmer, 1928), Bk 8, ch. 3, p. 652.
- ⁶ Pilgrim Letters 1.9 n.
- ⁷ Pilgrim *Letters* 1.244 n.
- ⁸ Pilgrim *Letters* 2.229 n & 2.433 n.

- ⁹ Pilgrim *Letters* 3.165
- ¹⁰ Pilgrim *Letters* 1.447.
- ¹¹ Forster, *Life*, Bk. 5 chp. 1, p. 380.
- ¹² Charles Haywood, "Charles Dickens and Shakespeare; or The Irish Moor of Venice, *O'Thello*, with Music," *Dickensian* 73 (1977), 67-88.
- Philip Collins, "Introduction," Charles Dickens: The Public Readings (Oxford: Clarendon Press, 1975), pp. xlix-l.
- William Charles Macready, Macready's Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters, ed. Sir Frederick Pollock (London: Macmillan, 1875), 1.112; Pilgrim Letters 12.291.
- ¹⁵ Forster, *Life*, Bk. 5, ch. 1, p. 383.
- Charles and Mary Cowden Clarke, "Splendid Strolling," in their Recollections of Writers [1878], as quoted, respectively, in Pilgrim Letters 5.278 n. and in Valerie Gager, Shakespeare and Dickens: The Dynamics of Influence (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 111.
- Atlantic Monthly (1870) as cited in *Dickens' Journalism*, ed. Michael Slater and John Drew, 4 vols. (London: Dent, 1994-2000) 4.404.
- Leslie C. Staples, "Dickens and Macready's Lear," Dickensian 44 (1948), 78-80, established Dickens's authorship of the review "Macready as King Lear," when he found the manuscript of the review in Dickens's hand in the Forster Collection at the Victoria and Albert Museum. William J. Carlton, "Dickens or Forster? Some King Lear Criticisms Re-examined," Dickensian 61 (1965), 133-40, conclusively shows that it was Forster and not Dickens who wrote the review "The Restoration of Shakespeare's Lear to the Stage". The manuscript of the review "Macready as Benedick" is in the Forster Collection; that of "On Mr Fechter's Acting" is in the Houghton Library, Harvard University. The Contributors' Book for Household Words attributes "Shakespeare and Newgate" to Dickens and Horne (Household Words: A Weekly Journal 1850-1859, Conducted by Charles Dickens, ed. Anne Lohrli [Toronto: University of Toronto Press, 1973], p. 84).
- "The Theatrical Examiner. Haymarket Theatre," *Examiner* (27 October 1849).
- ²⁰ "Macready as Benedick," (Examiner 4 March 1843).
- ²¹ Pilgrim Letters 10.52.
- ²² "Of Mr Fechter's Acting," Atlantic Monthly (August 1869).
- ²³ "Shakespeare and Newgate," *Household Words* (4 October 1851).
- ²⁴ See Paul Schlicke, "The Showman of *The Pickwick Papers*," *Dickens Studies Annual* 20 (1991), 1-15.
- ²⁵ Sybil Rosenfeld, *The Theatre of the London Fairs in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), pp. 9, 42, 147.
- ²⁶ See Michael Booth, "The Social and Literary Context" in *The Revels History of Drama in English*, eds. Clifford Leech and T. W. Craik (London: Methuen, 1975), 6, 1-57.
- ²⁷ See Paul Sheridan, *Penny Theatres of Victorian London* (London: Dobson, 1981).
- ²⁸ Christopher Murray, Robert William Elliston Manager (London: Society for Theatre Research, 1975), pp. 22-25; Arthur Colby Sprague, "Shakespeare and Melodrama," Essays and Studies n.s. 18 (1965), pp. 1-12, and "A Macbeth of Few Words," All These to Teach: Essays in Honor of C. A. Robertson, eds. Robert Bryan, et. al. (Gainsville, FL: Florida University Press, 1965), pp. 80-101.
- ²⁹ A. H. Saxon, The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the

- English Circus (Hamden, CT: Archon, 1978), pp. 179, 286.
- ³⁰ Stanley Wells, ed, *Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques*, 5 vols. (London: Diploma, 1977), 1.xiii and 2.x.
- ³¹ Pilgrim *Letters* 1.497.
- ³² Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, 4 vols. (London: Griffin, Bohn, 1861-62), 1.15.
- Dickens, "The Amusements of the People," Household Words I (1850), 13-15 and 57-60.
- ³⁴ Bentley's Miscellany (March 1837).
- 35 The Speeches of Charles Dickens, ed. Kenneth J. Fielding (Oxford: Clarendon Press, 1960), p. 262.
- ³⁶ Alexander Welsh, From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), pp. 88, 104.
- Michael Slater, "Some Remarks on Dickens's Use of Shakespearean Allusions," Studies in English and American Literature in Honour of Witold Ostrowski (Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1984), p. 142; Gager, Shakespeare and Dickens, pp. 76-77.
- Juliet John, "Dickens and Shakespeare," Victorian Shakespeare, eds. Gail Marshall and Adrian Poole (London: Palgrave, 2003); see also John, Dickens's Villains (Oxford: Oxford University Press, 2001), and Adrian Poole, Shakespeare and the Victorians (London: Arden, 2004).
- ³⁹ Quoted by Micahel Slater in his notes to *A Christmas Carol* in *The Christmas Books*, 2 vols. (Harmondsworth: Penguin, 1984), 1.257.
- ⁴⁰ Paul Schlicke, "A 'Discipline of Feeling': Macready's *Lear* and *The Old Curiosity Shop*," *Dickensian* 76 (1980), 79-89
- ⁴¹ Grahame Smith, "'O reason not the need': *King Lear, Hard Times* and Utilitarian Values," *Dickensian* 86 (1990), 164-70.
- ⁴² Angus Wilson, "Dickens and Dostoevsky," *Dickens Memorial Lectures* (supplement to the 1970 *Dickensian*), p. 42.
- ⁴³ Mamie Dickens, *My Father As I Recall Him* (London: Roxburgh Press, 1897), pp. 47-9.
- 44 Steven Marcus, Dickens from Pickwick to Dombey (London: Chatto & Windus, 1965), p. 40.
- ⁴⁵ F. R. Leavis, *Dickens the Novelist* (London: Chatto & Windus, 1970), p.207.

The Martyr in Dickens

ADRIAN POOLE

Trinity College, Cambridge

Would Dickens have made a good judge? He was certainly not afraid to pass damning judgments on the men who administered justice in a court of law, like the Court of Chancery in *Bleak House*. And when he looked at the past he did not shrink from passing judgment on the great figures of English History. King Henry the Eighth for example: 'The plain truth is, that he was a most intolerable ruffian, a disgrace to human nature, and a blot of blood and grease upon the History of England.' (vol. III, p. 59) This is from *A Child's History of England*.¹ I should mention that the Fellows and students of my College in Cambridge have to eat and drink under the beady gaze of this intolerable ruffian, whose portrait by Holbein hangs at the head of Trinity's Great Hall.

Dickens was no less forthright about Henry's daughter, 'Bloody Queen Mary' (whose portrait also hangs in our Hall). "By their fruits ye shall know them," said OUR SAVIOUR,' Dickens wrote. 'The stake and the fire were the fruits of this reign, and you will judge this Queen by nothing else.' Queen Mary is supposed to have said that when she was dead and her body opened they would find the name of the French port 'Calais' written on her heart. But, said Dickens, if anything were written on her heart, it should have been the names of the Protestant martyrs she had put to death: 'JANE GREY, HOOPER, ROGERS, RIDLEY, LATIMER, CRANMER, AND THREE HUNDRED PEOPLE BURNT ALIVE, . . . INCLUDING SIXTY WOMEN AND FORTY LITTLE CHILDREN. But it is enough that their deaths were written in Heaven.' (vol. III, p. 96)

We may not share Dickens's religious convictions, but when we read him it is hard to resist the confidence with which he passes such judgments on the saved and the damned, the sheep and the goats. It is exhilarating to condemn the goats, the monsters like Henry the VIII and Queen Mary — or the 'drunken ruffian' Judge Jeffries, favourite of Charles II. Dickens described Jeffries as the 'great crimson toad, sweltering and swelling with rage' who

presided over the trial of Algernon Sidney in 1683 (vol. III, p. 290). Sidney was another martyr. His surname provides the first name of Dickens's own great fictional martyr, Sydney Carton in *A Tale of Two Cities*, but Carton's drinking also provokes an explicit association with Judge Jeffries. Henry VIII, Queen Mary, Judge Jeffries. When we read Dickens we share with him a joyous violence in cursing the great crimson toads of history, in damning the monsters and exalting the martyrs. This answers to a vision of justice with which we can all identify. This vision derives from a passionate identification with the victim of injustice, especially when the victim is a child. I have been quoting from *A Child's History of England*. But what if the victim is not a child, or no longer a child — as Sydney Carton is not?

My subject is 'the martyr in Dickens', and the questions about judgment, justice, conviction and compassion raised by the figure of the martyr. All martyrs are victims, but not all victims are martyrs. Dickens was passionately concerned with the victims of the modern world whose sufferings he saw around him in the streets of London by day, and even more by night. He was moved to identify with these victims, especially with the figures of children and women, but also with the outcasts driven to violent crime. He tried to bear witness to these sufferings, to expose them to view, to make his readers realize their hidden, secret existence. He also wanted to accuse, to prosecute and to pass judgment on the oppressors, the tyrants, villains and torturers who caused this suffering. Who are they? Where are they? For such suffering someone must be responsible. Someone must be named and blamed and shamed — preferably, if one can still find them in the modern world, a monster or a great crimson toad.

When David Copperfield's beloved old nurse Peggotty marries Mr Barkis the carrier, young David goes to visit her in her beautiful little new home. As he writes the personal history of life now, looking back across the years, David remembers best of all a certain old desk and inside it a large edition of Foxe's *Book of Martyrs*. This was the popular title for the influential commemoration of the Protestants martyred under Queen Mary, first published in England in 1563.

This precious volume, of which I do not recollect one word, I immediately discovered and immediately applied myself to; and I never visited the house afterwards, but I kneeled on a chair, opened the casket where this gem was enshrined, spread my arms over the desk, and fell to devouring the book afresh. I was chiefly edified, I am afraid, by the pictures, which were numerous, and represented all kinds of direst horrors, but the Martyrs and Peggotty's house have been inseparable in my mind ever since, and are now. (ch.10)

Adrian Poole 101

Why?

As we shall see, when Dickens explicitly refers to 'martyrs' in the world of his fiction, it is usually in a comical vein. But he looked back without irony to the real victims of religious persecution in the sixteenth century. They were types of true martyrdom, men and women who died bravely for what they believed in, including the Latimer who famously said to his fellow Bishop as the bonfire that would consume them was being lit: 'Be of good comfort, Master Ridley, and play the man. We shall this day light such a candle, by God's grace in England, as (I trust) shall never be put out.' Unlike many of his contemporaries, Dickens did not idealize England's historical past. On the contrary, think of Mrs Skewton in *Dombey and Son* with her vacuous gushing sentiment.

'Those darling byegone times . . . with their delicious fortresses, and their dear old dungeons, and their delightful places of torture, and their romantic vengeances, and their picturesque assaults and sieges, and everything that makes life truly charming! How dreadfully we have degenerated!' (ch. 27)

This is not quite how Dickens saw it. But if there was one thing he admired in the past it was heroism, especially when it took the form of religious conviction. Dickens shared with Carlyle and Ruskin a conviction that the modern world needed heroes, more badly than ever. But did it need martyrs? Do *we* need martyrs?

Let me turn back to David Copperfield and the book he devoured at Peggotty's. Why does he devour it? David is happy with Peggotty. He feels secure and this allows him to contemplate the 'direst horrors' in the Book of Martyrs from a safe distance. Similarly with the other book he associates with Peggotty's, the 'Crocodile Book' that he keeps on a shelf by the bed's head. This experience stands in contrast to the one he is about to describe when he leaves the security of the happy adopted family at Lowestoft, Mr Peggotty and Ham and Mrs Gummidge and Little Em'ly. He returns from them to his 'real' unhappy family, the miserable home where 'there was no face to look on mine with love or liking any more'. Only the Murdstones.

And now I fell into a state of neglect, which I cannot look back upon without compassion. I fell at once into a solitary condition, — apart from all friendly notice, apart from the society of all other boys of my own age, apart from all companionship but my own spiritless thoughts, — . . . I was not actively ill-used. I was not beaten, or starved; but the wrong that was done to me had no intervals of relenting, and was done in a systematic,

passionless manner. Day after day, week after week, month after month, I was coldly neglected. (ch. 10)

This is not martyrdom: indeed in a sense it is exactly the opposite of it. Martyrdom takes place in public, in front of witnesses. The word 'martyr' may derive from the ancient Greek for 'witness', and in its root meaning, martyrs do 'bear witness' or 'testify' to the religious faith for which they sacrifice their lives. But — bear witness to whom? To God, no doubt, so the martyr must believe, but also to his or her fellow beings, to an audience of human witnesses. Suppose that the martyr's agony went unwitnessed, unnoticed, condemned simply to cold neglect? Here we touch on one of Dickens's great motives: to expose to view the suffering that lacks all the glory of martyrdom, the spectacle, the public acclaim, the fame, the noise — the suffering that is by total contrast silent, unnoticed, neglected. It is a kind of anti-martyrdom. So in an important sense, the Book of Martyrs over which David pores at Peggotty's represents a desirable ideal. He looks enviously at images of suffering that have been noticed, that have gone down into history, that have lodged in everyone's memory.

However the Murdstones' cold neglect is not the only form that the young David's suffering takes. When he is sent away to Mr Creakle's, he does suffer public humiliation. He is made to wear the placard that says 'Take care of him. He bites' (ch. 5). He is exposed to the eyes of others, as the young Dickens had himself been at Warren's blacking warehouse, when he was set to work in the window with his mate Bob Fagin. Dickens recalled that the people used to stop and look, and sometimes quite a crowd would gather. This is spectacular, a burning shame that is the opposite of cold neglect; but it is still some way from martyrdom. Cruel and excessive as this punishment may be, David does not feel innocent because he has indeed bitten Mr Murdstone. For the best of reasons to be sure: he is desperately trying to defend himself. But this does not prevent, indeed it only aggravates the terrible beating he suffers. When it is over David crawls off the floor and looks at his face in the glass 'so swollen, red, and ugly, that it almost frightened me. My stripes were sore and stiff, and made me cry afresh, when I moved; but they were nothing to the guilt I felt. It lay heavier on my breast than if I had been a most atrocious criminal, I dare say' (ch. 4). So it is not just the crimson toad Judge Jeffries who can be swollen, red and ugly. This is what a victim can look like too.

We are touching here on some of the deepest and most powerful feelings in Dickens, feelings that are certainly connected to his own experience of humiliation at the blacking factory, famously recorded in the autobiographiAdrian Poole 103

cal fragment preserved by his friend John Forster.

It is wonderful to me how I could have been so easily cast away at such an age. . . . The deep remembrance of the sense I had of being utterly neglected and hopeless; of the shame I felt in my position; of the misery it was to my young heart to believe that, day by day, what I had learned, and thought, and delighted in, and raised my fancy and my emulation up by, was passing away from me, never to be brought back any more; cannot be written. My whole nature was so penetrated with the grief and humiliation of such considerations, that even now, famous and caressed and happy, I often forget in my dreams that I have a dear wife and children; even that I am a man; and wander desolately back to that time of my life. 3

'Famous and caressed and happy' with a dear wife and children. Dickens wrote this in the spring of 1847 when he was in his mid 30s, just prior to the germination of his first great first-person novel, *David Copperfield*. Ten years later he was in his mid 40s: he was even more famous and no less caressed, but he was not happy, not happy at all. In 1857 his long marriage to Catherine Hogarth was about to explode. These were the years of crisis that led up to the creation of his fictional martyr Sydney Carton, and to the second of the two great novels written entirely in the first person, *Great Expectations*. (I say 'entirely' because it is important that half of *Bleak House* is also written in the first person.) Into both these novels, *A Tale of Two Cities* and *Great Expectations*, Dickens pours a great deal of his own guilt and shame, his self-pity and self-dislike — and his longing for vindication and reparation.

So what do I mean by 'the martyr in Dickens'? I want to suggest that the martyr represents for Dickens an ideal of 'good suffering' that stands in contrast to both the kinds of suffering associated with the young David Copperfield (and with the young Dickens himself). The martyr dies bravely, heroically and even joyously in a good cause recognized and acknowledged by a world of witnesses. This is neither the suffering of cold neglect nor the suffering of shame, guilt and exposure to the derision of others. The martyr redeems both these 'bad' kinds of suffering. However — and this is the twist — because the martyr represents such a desirable ideal, it is particularly vulnerable to abuse. The role of the martyr provides all sorts of opportunity for self-aggrandisement, for spiritual pride and vanity, and for self-pity. So much depends on those witnesses. They can confirm but they can also reject the claims that the martyr makes for himself or herself. There is a particular temptation for martyrs to become their own audience in the interest of self-justification. This is a motive to which Dickens gives extraordinary creative

expression in the conception of Sydney Carton.

I want now briefly to sketch the range of Dickens uses of the word 'martyr', often in passing, for comical and satirical purposes. Here are Mr Toots and Mr Feeder at Dr Blimber's in Dombey and Son. Toots has got hold of a large green jar supposed to have been the property of the Prince Regent, and he and his friend are cramming snuff up their noses: 'In the course of which . . . they endured surprising torments with the constancy of martyrs: and, drinking table-beer at intervals, felt all the glories of dissipation' (ch. 14). Then there are the many women who pride themselves on their physical infirmities, like Mrs Crupp, David Copperfield's landlady when he is an articled clerk and in love with Dora Spenlow. Mrs Crupp is 'a martyr to a curious disorder called "the spazzums," which was generally accompanied with inflammations of the nose, and required to be constantly treated with peppermint'. (ch. 26) Or Mrs Jarley in *The Old Curiosity Shop*, proprietress of the travelling waxworks, who remarks on the blessings of sleep. Little Nell asks her if she's had a bad night: 'I seldom have anything else, child', replied Mrs Jarley, with the air of a martyr: 'I sometimes wonder how I bear it' (ch. 28). Or again there is the absurd Mrs Wititterly in Nicholas Nickleby, employer of Kate Nickleby and favourite patient of Sir Tumley Snuffim. Mrs Wititterley prides herself on her nervous sensitivity but she is surpassed by her husband. He boasts to their aristocratic guests that the honour of their visit will be such a shock to his wife's system that she's sure to collapse tomorrow. 'Mrs Wititterley is quite a martyr', one of them murmurs (ch.28).

Such women as this brandish their self-pity as an aggressive weapon. Like Mrs Skewton in *Dombey and Son*, who sees her daughter Edith flinch nervously from the window at the sight of Mr Carker outside: 'Don't tell me, my dear Edith, that you, so enviably self-possessed, are beginning to be a martyr too, like your unfortunately constituted mother!' (ch. 37) This kind of self-pity takes a particularly oppressive form when it is directed by a wife against a husband. These self-appointed martyrs include Gabriel Varden's wife in Barnaby Rudge, Joe Gargery's wife (Pip's sister) in Great Expectations, and Mrs Wilfer in Our Mutual Friend. Mrs Varden is described as 'A lady of what is commonly called an uncertain temper — a phrase which being interpreted signifies a temper tolerably certain to make everybody more or less uncomfortable . . . ' (ch. 7). Especially her amiable husband Gabriel. She concludes a typical little skirmish with him about nothing, like this: "I know my duty. I need know it, I am sure. I am often obliged to bear it in mind, when my inclination perhaps would be for the moment to forget it. Thank you, Varden." And so, with a mighty show of humility and forgiveness, she folded her hands, and looked round again,

Adrian Poole 105

with a smile which plainly said "If you desire to see the first and foremost among female martyrs, here she is, on view!" (ch. 19) Or there is Mrs Wilfer, one of Dickens's supremely self-appointed martyrs. Here she is on the melancholy celebration of their wedding anniversary.

The noble lady's condition on these delightful occasions was one compounded of heroic endurance and heroic forgiveness. Lurid indications of the better marriages she might have made, shone athwart the awful gloom of her composure, and fitfully revealed the cherub [her husband] as a little monster unaccountable favoured by Heaven, who had possessed himself of a blessing for which many of his superiors had sued and contended in vain.

Her husband keeps on saying that he is afraid she is not enjoying herself. She responds:

'My face might be a martyrdom, but what would that import, or who should know it, if I smiled?' And she did smile; manifestly freezing the blood of Mr George Sampson [one of the guests] by so doing . . . '

(Book III, ch. 4)

The real martyrs here, the reader infers, are the husbands.

But this is not always the case. In The Old Curiosity Shop Mrs Quilp's female neighbours (and mother) condole with her in her husband's absence. How terrible to be married to Mr. Quilp! 'All the ladies then sighed in concert, shook their heads gravely, and looked at Mrs Quilp as at a martyr.' But she is: 'A pretty little, mild-spoken, blue-eyed woman, who having allied herself in wedlock to the dwarf in one of those strange infatuations of which examples are by no means scarce, performed a sound practical penance for her folly, every day of her life'. When Quilp arrives in person the neighbours' courage instantly evaporates and they flee. Quilp tells his wife: 'If ever you listen to these beldames again, I'll bite you' (ch.4). Or consider the scene at Warwick Castle as the doomed marriage looms between Edith and Mr Dombey. Watching the cold couple at a distance, the narrator imagines the pictures on the walls being 'startled by the unnatural conjunction' and protesting against it: 'Loves and Cupids took to flight afraid, and Martyrdom had no such torment in its painted history of suffering' (ch. 27). This is what lies ahead for the loveless couple. There are happy marriages in Dickens but they are matched by his sense of the torment in marital misery, a martyrdom that is most real when it is most silent.

When it is loudly voiced it is a different matter. In Dickens's fiction people who proclaim themselves to be 'martyrs' are always demanding an

attention they don't deserve or a virtue they don't possess. In Pickwick Papers Sam Weller is invited to a footmen's soirée in Bath. An individual named Mr Whiffers announces that he has had to resign from job as a footman. Why? Because his employers made him eat cold meat. 'It is impossible to conceive the disgust which this avowal awakened in the bosoms of the hearers. Loud cries of "Shame!" mingled with groans and hisses, prevailed for a quarter of an hour.' Then 'the health of the interesting martyr was drunk in a most enthusiastic manner' (ch. 36). Some of Dickens's most shameless villains take the high moral ground in this way — Pecksniff for example. 'Perhaps there never was a more moral man than Pecksniff.' He refuses to shake John Westlock's hand but insists that he has forgiven John for the wrong he has done him. Westlock explodes with savage irony: "Here's a martyr!" (ch.2) Or Montague Tigg in the same novel, Martin Chuzzlewit. Tigg tries to get money out of Martin and Tom Pinch to pay his friend Chevy Slyme's bill at the Blue Dragon: "we have heard of Fox's Book of Martyrs, I believe, and we have heard of the Court of Requests, and the Star Chamber . . . "(108).

But even good characters can think better of themselves than they deserve. When Nicholas Nickleby is persuaded by the Cheeryble brothers to take part in a benevolent stratagem to help the penurious Madeline Bray, he is faced with a small ethical dilemma. Nicholas really ought to confess that he's in love with Madeline, but he persuades himself that by keeping it secret he will be acting selflessly, in the Cheerybles' interests. This is thoroughly disingenuous:

persuading himself that he was a most conscientious and glorious martyr, [he] nobly resolved to do what, if he had examined his own heart a little more carefully, he would have found, he could not resist. (ch. 46)

The very idea of conscious martyrdom seems to be tainted by deception or self-deception. Perhaps there is something to be said for his uncle Ralph Nickleby's hard-heartedness, his refusal to be taken in by shows of suffering. When his sister-in-law says that her husband died of 'a broken heart', Ralph comments sardonically that "it's the cant of the day. If a man can't pay his debts, he dies of a broken heart, and his widow's a martyr." (ch. 3)

Let me close this swift display of examples with two more auspicious references. The first involves one of Dickens's most admirable figures, Susan Nipper in *Dombey and Son*. As with David Copperfield at Peggotty's, it is interesting here to find Foxe's *Book of Martyrs* being associated with the idea of an abandoned child. Like Peggotty, Susan Nipper wants to protect her young charge, Florence Dombey, but unlike Peggotty, Susan challenges

Adrian Poole 107

the tyrannical father-figure, Mr Dombey. Indeed in boldly bearing witness to the truth, she stands as the equivalent of Shakespeare's Kent in *King Lear* or Paulina in *The Winter's Tale*:

'for I have seen her in her grief and I have seen her in her joy (there's not been much of it) and I have seen her with her brother and I have seen her in her loneliness and some have never seen her, and I say to some and all — I do!' and here the black-eyed shook her head, and slightly stamped her foot; 'that she's the blessedest and dearest angel is Miss Floy that ever drew the breath of life, the more that I was torn to pieces Sir the more I'd say it though I may not be a Fox's Martyr.' (ch. 44)

Of course she is not burned at the stake; she is only dismissed by Mrs Pipchin. But in her brave comical mode Susan Nipper is the novelist's ally. She is on his side, within the fictional text, giving a voice to the silent suffering child, the victim of cold neglect.

My second example is the selfless Daniel Doyce in *Little Dorrit*. His friend and business partner Arthur Clennam sympathizes with Doyce for the terrible disappointment he has suffered in the hopes he has had for his invention. But Doyce tells Clennam: 'I must not make a martyr of myself, when I am one of so large a company.' (Book II, ch. 8) So many characters in Dickens feel sorry for themselves, a few of them with good reason. Daniel Doyce does have good reason but he does not indulge in self-pity. This makes him good — but rather dull.

I want now to consider — and to contrast — two more weighty examples, figures who stand at the centre of their respective novels, Jo the crossing-sweeper in *Bleak House* and Sydney Carton in *A Tale of Two Cities*. Jo is certainly a victim. But is he a martyr? A martyr must surely die for something, in some good cause in which he believes. Poor Jo knows nothing of causes, but he is grateful to the nameless man who took pity on him, the self-named 'Nemo' 'who wos wery good to me'. Jo's gratitude represents for Dickens a primary ethical instinct. This is the good cause in which the narrator must speak for Jo, more fully than Jo can speak for himself. What is more, the narrator speaks not only *for* Jo. He speaks also *against* the forces of indifference that have left Jo to rot in cold neglect. The famous passage describing Jo's death closes with a great paragraph in which Dickens bears witness to the reader on behalf of the victim who cannot speak for himself. Let me lead up to it with some of the dialogue between Jo and the compassionate doctor, Allan Woodcourt.

'Jo, my poor fellow!'

'I hear you, sir, in the dark, but I'm a gropin—a gropin—let me catch hold of your hand.'

'Jo, can you say what I say?'

'I'll say anythink as you say, sir, for I knows it's good.'

'OUR FATHER.'

'Our Father! — yes, that's wery good, sir.'

'WHICH ART IN HEAVEN.'

'Art in Heaven — is the light a comin, sir?'

'Hallowed be - thy --'

The light is come upon the dark benighted way. Dead!

Dead, your Majesty. Dead, my lords and gentlemen. Dead, Right Reverends and Wrong Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion in your hearts. And dying thus around us every day. (ch. 47)

This is effective precisely because of the distance between the victim who suffers and the witness who speaks on his (or her) behalf. So much in *Bleak House* depends on a true acknowledgment of the distances between those suffering and those witnessing it. Think of Esther and Ada visiting the brickmaker's family where they will see a child die before their eyes: 'We both felt painfully sensible that between us and these people there was an iron barrier . . .' (ch. 8).

However it can be a different matter when Dickens tries too closely to identify with the victim himself. I am thinking here of the fictional figure in which Dickens most directly, even flagrantly, embodied his idea of the martyr. I say 'flagrantly' because Sydney Carton so obviously fulfils a personal fantasy for Dickens himself. I do not believe that this represents the deepest or most successful aspect of Dickens's creative imagination. The comparison and contrast with the great first-person novel that he went on to write immediately afterwards tells very distinctly in favour of the latter (*Great Expectations*). Nevertheless Sydney Carton is an unforgettable creation and the novel that is built around him, though it has never been a favourite with critics, has been 'hugely popular with the general reader' — and with audiences for the plays and films that have been made out of it (the latter starring Ronald Colman in 1935 and Dirk Bogarde in 1958).⁴

I say a 'personal fantasy'. In his Preface to the novel Dickens tells us that he got the idea for Sydney Carton from the role he played in Wilkie Collins's melodrama *The Frozen Deep* (1857). Dickens's performance as Richard Wardour electrified audiences and fellow-actors. It also had a profound effect on Dickens himself. In Wardour he played the part of a man rejected in love who swears vengeance on the rival who has supplanted him.

Adrian Poole 109

The play is set in the Arctic and draws on the expeditions led by Sir John Franklin, the last of which came to a calamitous end. In the 1850s there were rumours that the starving crew had degenerated into cannibalism. Dickens refused to believe it and spoke up in defence of Franklin and his officers. Franklin was a Hero, even perhaps a martyr of sorts. And the role played by Dickens in Collins's play was certainly that of a martyr. Even more to the point, it was that of a martyr who redeems himself from the temptation to murder. Collins's title *The Frozen Deep* refers not only to its Arctic setting but also to the secret depths within Wardour himself. At the climax of the play Wardour has his rival at his mercy but instead of murdering him Wardour saves his life and returns him to the woman the two men have both loved. Wardour himself dies in her arms, as her grateful tears pour down on him.

Dickens had always enjoyed performing on stage, but Richard Wardour was something different. He wrote that he had been 'very much excited by the crying of two thousand people over the grave of Richard Wardour' and that this had put new ideas for a story into his head. He had also been excited by first meeting the young actress Ellen Ternan, who took a small role in *The Frozen Deep* along with other members of her family, in Manchester. He started mulling over what would turn into *A Tale of Two Cities* in January 1858 but he did not truly begin writing until a year later. Meanwhile the experience of *The Frozen Deep* ignited or reinforced the idea of giving public readings from his own fiction. He had done this before for charity, but he decided now do it for profit. Despite the doubts of some of his friends, including Forster, the following April, 1858, he gave the first professional public reading of *A Christmas Carol*. A few weeks later his long marriage to Catherine Hogarth effectively came to an end when they separated.

I am not the first person to see a connexion between the distress of his private life and the impulse towards performance in public, as if he were seeking from the multitude of witnesses in public some affirmation or vindication. Not of course that the public readings entailed a lot of explicit agony on Dickens's part. He had too fine a sense of his audience's appetite for that: he made them cry, of course, but he also made them laugh. My point is that when Dickens sat down to write *A Tale of Two Cities* in early 1859 he was ready to try and reproduce in writing two things: both the excitement he had discovered from playing to full houses in public and the misery he had endured in his personal life, the fear of being unloved, the guilt at being unlovable, the yearning for intimate sympathy, forgiveness, pity. To put it simply, Dickens was ready to dramatize his own self-pity on the grandest of scales, against the most massive of backdrops, the French Revolution. The

novel contains some leading characters, along with innumerable minor ones, who could be thought of as victims and even martyrs to History. Charles Darnay *could* have been just such a figure, the Martyr to History. But instead Sydney Carton substitutes himself, the Martyr to — what — Love?

Sydney Carton believes himself to be unloved and perhaps unlovable. When we first meet him he is consumed by self-pity and self-contempt, a gloomy version of the jolly miller of Dee who sings 'I care for nobody, no! not I, / If nobody cares for me.' But Sydney does learn to care for Lucie Manette and he is partly redeemed by her pity. This means he is no longer alone in feeling sorry for himself; now he has found someone else who can share the task or even do it for him. Sydney concludes his redemption by sacrificing his life for the man Lucie does truly love, his double Charles Darnay. Sydney's martyrdom ensures that the happy surviving couple and their children will never be able to forget him. What a great gift and what a great burden he leaves them, dying like Christ on the Cross. Or like King Charles the Martyr, whose last word was 'Remember'. Or like the ghost of Hamlet's father, who tells his son to 'Remember me'. Early in the novel we are told 'that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other' (ch. 3). Sydney Carton has been the epitome of this unreachable inner mystery. Yet in the extraordinary final paragraphs, the frozen deep melts. The writer enters Carton's innermost mind and gives voice to his vision of the future. Carton sees the namesake who will grow up to become 'foremost of just judges and honoured men' and will pass his story on to his own son, yet another Sydney Carton. The martyr's famous final words are not heard by anyone within the fictional world of the novel. They are directly addressed to us the readers: 'It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known.' Curtain. Applause.

Let me return in conclusion to A Child's History of England. You will remember the trouble that King Charles's Head causes Mr Dick in David Copperfield. Dickens was troubled and excited by the idea of people 'losing their heads'. We use the phrase as a figure of speech, but in Dickens's imagination the figurative passes easily into the literal and vice-versa. In the course of his own turbulent life there must have been occasions when Dickens felt he was losing his head, especially during the years in the late 1850s, around the break-up of his marriage. But unlike Mr Dick, Mr Dickens does not seem to have been particularly troubled by the fate of King Charles the Martyr. He describes without sentiment the emotional scene in which the King says farewell to his darling children and tells them that he is dying 'for the laws and liberties of the land'. Dickens comments: 'I am

Adrian Poole 111

bound to say that I don't think he did, but I dare say he believed so.' (vol. III, p. 220) The last moments of the execution scene itself are similarly vivid and matter-of-fact, with the King's memorable final injunction to Bishop Juxon: 'Remember!' But the writer's judgment is firm:

With all my sorrow for him, I cannot agree with him that he died 'the martyr of the people;' for the people had been martyrs to him, and to his ideas of a King's rights, long before. Indeed, I am afraid that he was but a bad judge of martyrs; for he had called that infamous Duke of Buckingham 'the Martyr of his Sovereign.' (vol. III, pp. 223-4)

In other words, King Charles stands as the supreme model for all those characters in Dickens who see themselves as martyrs. Anyone can claim to be a martyr. Anyone can call themselves anything, as Captain Hawdon calls himself 'Nemo'. Names and titles are conferred on us by others, as David Copperfield is called Trotwood, Brooks of Sheffield, Doady and Daisy. 'Martyr' is like 'Saint', a name that makes a very special claim. King Charles may have been 'a bad judge of martyrs' but who would claim to be a good judge of martyrs? Shouldn't we leave that to God?

This is why, for all Dickens's passionate desire to reward the just and to punish the unjust, his best position is not in the seat of judgment. He is a wonderful advocate, both for the defence and for the prosecution. But he is at his best — as perhaps all great artists are or should be — as a witness.

Notes

I must express my warm gratitude to the Dickens Fellowship of Japan for their invitation to deliver this lecture to their Annual Conference at Konan University on 4 October 2003. Also to the British Academy for the Readership that allowed me time for the research that went into it, and to Michael Heyns for some helpful suggestions in the course of its preparation.

- References to *A Child's History of England* are to the first edition in three vols (1852-4). As for the novels referred to, given the variety of easily available good modern editions in which they can be read, I have supplied references to chapters only (or where relevant, to Book and chapter). The texts are taken from the Oxford World's Classics editions.
- John Foxe, Actes and Monuments, popularly known as the Book of Martyrs (1570 edn), p. 1937, and quoted by Dickens in A Child's History.
- John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 2 vols, (Everyman, 1966), pp. 21-3.
- According to George Ford in 1968 A Tale of Two Cities had sold more copies than any other Dickens novel — some 300,000. This was 50,000 more than the next best-seller, Great Expectations (Oxford Reader's Companion to Dickens, ed. Paul Schlicke [Oxford: Oxford

- University Press, 1999], p. 554).
- Letter to Miss Burdett Coutts, 5 September 1857 (*The Letters of Charles Dickens*, Pilgrim Edition, vol. 8, 1856-1858, eds Graham Storey and Kathleen Tillotson [Oxford: Clarendon Press, 1995], p. 432).

'This fiction of an occupation': Mr Boffin's Encounter with Blight

PETER ROBINSON

Tohoku University

I would like to begin this afternoon by reading you the passage in question, one which goes like this:

"Morning, morning!" said Mr. Boffin, with a wave of his hand, as the office door was opened by the dismal boy, whose appropriate name was Blight. "Governor in?"

"Mr. Lightwood gave you an appointment, sir, I think?"

"I don't want him to give it, you know," returned Mr. Boffin; "I'll pay my way, my boy."

"No doubt, sir. Would you walk in? Mr. Lightwood ain't in at the present moment, but I expect him back very shortly. Would you take a seat in Mr. Lightwood's room, sir, while I look over our Appointment Book?" Young Blight made a great show of fetching from his desk a long thin manuscript volume with a brown paper cover, and running his finger down the day's appointments, murmuring, "Mr. Aggs, Mr. Baggs, Mr. Caggs, Mr. Daggs, Mr. Faggs, Mr. Gaggs, Mr. Boffin. Yes, sir; quite right. You are a little before your time, sir. Mr. Lightwood will be in directly."

"I'm not in a hurry," said Mr. Boffin.

"Thank you, sir. I'll take the opportunity, if you please, of entering your name in our Callers' Book for the day." Young Blight made another great show of changing the volume, taking up a pen, sucking it, dipping it, and running over previous entries before he wrote. As, "Mr. Alley, Mr. Balley, Mr. Calley, Mr. Dalley, Mr. Falley, Mr. Galley, Mr. Halley, Mr. Lalley, Mr. Malley. And Mr. Boffin."

"Strict system here; eh, my lad?" said Mr. Boffin, as he was booked.

"Yes, sir," returned the boy. "I couldn't get on without it."

By which he probably meant that his mind would have been shattered to pieces without this fiction of an occupation. Wearing in his solitary confinement no fetters that he could polish, and being provided with no drinking-cup that he could carve, he had fallen on the device of ringing alphabetical changes into the two volumes in question, or of entering vast numbers of persons out of the Directory as transacting business with Mr. Lightwood. It was the more necessary for his spirits, because, being of a sensitive temperament, he was apt to consider it personally disgraceful to himself that his master had no clients.

"How long have you been in the law, now?" asked Mr. Boffin, with a pounce, in his usual inquisitive way.

"I've been in the law, now, sir, about three years."

"Must have been as good as born in it!" said Mr. Boffin, with admiration. "Do you like it?"

"I don't mind it much," returned Young Blight, heaving a sigh, as if its bitterness were past.

"What wages do you get?"

"Half what I could wish," replied young Blight.

"What's the whole that you could wish?"

"Fifteen shillings a week," said the boy.

"About how long might it take you now, at a average rate of going, to be a judge?" asked Mr. Boffin, after surveying his small stature in silence.

The boy answered that he had not yet quite worked out that little calculation.

"I suppose there's nothing to prevent your going in for it?" said Mr. Boffin.

The boy virtually replied that as he had the honour to be a Briton who never never, there was nothing to prevent his going in for it. Yet he seemed inclined to suspect that there might be something to prevent his coming out with it.

"Would a couple of pound help you up at all?" asked Mr. Boffin.

On this head, young Blight had no doubt whatever, so Mr. Boffin made him a present of that sum of money, and thanked him for his attention to his (Mr. Boffin's) affairs; which, he added, were now, he believed, as good as settled.

from Charles Dickens, Our Mutual Friend, Book the First, Chapter VIII.

Almost a quarter of a century ago I was working as a temporary lecturer in the English Department of the University of Wales at Aberystwyth. The job was only to last eighteen months. My office was someone else's — with his books still on the shelves. I lived in one rented room of a seaside boarding house that had seen better days. In my spare time, of which there was plenty, I was trying to complete a second publishable collection of poems. The manuscript would go through a number of metamorphoses before reaching print in 1988 as *This Other Life*. Those six or so years earlier it was called *Temporary Poems*. I still have a manuscript page containing two

Peter Robinson 115

epigraphs, one of them showing where I found the title. Samuel Johnson's dictionary definition of Grub Street reads: 'Originally the name of a street near Moorfields in London, much inhabited by writers of small histories, dictionaries, and temporary poems; whence any mean production is called *grubstreet*.' *This Other Life* contains a series of three lyrics from those days entitled, exactly, 'Temporary Poems'.

Below that quotation from Johnson's *Dictionary* is the other one, lifted from the passage which I've just read to you: "Strict system here; eh, my lad?" said Mr. Boffin, as he was booked. "Yes, sir," returned the boy. "I couldn't get on without it." By which he probably meant that his mind would have been shattered to pieces without this fiction of an occupation.' It was, I hope you agree, wise of me to drop the falsely modest title and self-denigrating epigraphs for the finally published book. That manuscript page preserves as if in aspic the situation of the young poet and teacher trying to 'get on' and feeling that his mind might be 'shattered to pieces' if he didn't keep up one or other fiction of an occupation.

What drew me to the passage from *Our Mutual Friend* will have been the gratuitously equivocal nature of the narrated incident that I would like to spend a little time exploring this afternoon. It seems gratuitous because these two pages, aside from giving incidental details about lawyer Lightwood and further exemplifying Mr. Boffin's shining character, have barely any structural purpose in the novel. 'Young Blight' is named on the Number Plan: he is not a stop-gap improvisation. His cameo reappearance at the very end of Book the Third does, however, seem opportunistic. There, the 'dismal boy' of our first meeting has happily evolved into the discreet and efficient 'sharp boy', as Eugene Wrayburn repeatedly calls him.

That first encounter in Lightwood's chambers opens with Mr Boffin's repeated 'morning!' and his cockney 'Governor in?' — as if attempting to bring a Pickwickian joviality to whatever he meets. We might be inclined to think these are the results of his natural good will and high spirits, but as the scene progresses we're brought to see them as part of a performance with a purpose. Blight seems at first to turn the tables on Boffin by adopting a coolly professional manner. This is a lawyer's office, and you can't just chat your way into seeing his employer. The pretence of formality is then punctured by the Golden Dustman with that little joke on Blight's word 'gave': 'I don't want him to give' an appointment, he says, 'I'll pay my way'. Such geniality doesn't suit the pretended seriousness of the situation, and Blight refuses it with his 'No doubt, sir'. But then Dickens allows the professional mask to slip slightly with his clerk's colloquial 'ain't' in the would-be officious 'Mr Lightwood ain't in at the present moment'. The crack in his idiom is Dickens's

overture to the more elaborate pretence — and therefore absurd comedy — of the Appointment Book, the Callers' Book, and young Blight's 'great show'.

Mr Boffin's play on the word 'gave' has also sidestepped the question of whether he does or does not have an appointment. With the fictional alphabetic variants on a name, punctured once again by the comic reality of 'Mr. Boffin', Blight not only pretends that his employer has a full diary, but also that Boffin is, after all, expected. The Golden Dustman plays along with, but deflects, the clerk's self-important fiction by saying that he's 'not in a hurry'. What rescues the passage's jokes from mere slapstick is a vein of authorial identification. We don't have difficulty assuming that the narrator sides with Boffin; but now the Dickens voice takes on the colouring of his minor character too.

He has already prepared us for such an implicit level of reading by introducing 'the dismal boy, whose appropriate name was Blight.' When he is thus first introduced, we can't be sure if what makes Blight's name appropriate is that it's because he spreads blight, or because he is the victim of blight. He could even be both. In being 'appropriate' the name does, however, tell us that the author-narrator knows perfectly well what kind of book we are reading. *Our Mutual Friend* is a novel in the English comic tradition where characters' names will likely match their attributes and vice-versa. There is art, too, in the writer's settling on a name. Mortimer Lightwood, whose name began perhaps over-appropriately as 'Lightword', has a clerk who also writes imaginary variants on names in a *Book of Memoranda* so as to populate his world and give his work a purpose. Blight too is the author of a fiction.

Nor can Dickens have failed to notice that the phrase 'this fiction of an occupation' might be an adjusted inversion of 'this occupation of fiction'. Recalling the author's early life and journalistic beginnings, an early life which — he 'being of a sensitive temperament' — is reported to have permanently scarred him, I see that his first employment after the blacking warehouse episode was as a solicitor's clerk. For Dickens too invented 'vast numbers of persons' and put them into the 'volumes in question' with a 'great show'; and this allowed him to effect a definitive escape from a life of menial and humiliating jobs. Yet it also issued him into another struggle — in the form of thirty-two pages of printed matter per month. The author-narrator's description of how his writing activity saves Blight is also a displaced reflection on this other life. It's as if a reworking of Mr Pickwick were here to help change the life of a disguised young Dickens. Yet the author's rendering of Blight at work on his book of imaginary clients shows him behaving in a mad fashion so as to protect himself from the madness of having his mind 'shat-

Peter Robinson 117

tered to pieces'. The author might seem to be underlining the pathetic point-lessness of Blight's literary activity by comparing it with a prisoner in solitary confinement who is lucky enough to have 'fetters to polish' or a 'drinking-cup to carve'. The transposition of such a reflection to the novelist's art would cast an oblique light on the usual assumptions about why we celebrate Dickens and his writings.

The passage draws to a close with a collaborative effort on the part of Boffin and the author-narrator to cheer Blight up and give a semblance of purpose to his vacant situation. The Golden Dustman not only continues but also elaborates the fiction of Blight's occupation by allowing his job to be graced with the phrase 'in the law'. He then alludes to young Blight's youth by suggesting that he must be 'as good as born in it!' However, this phrase can't fail to include the implication that Blight might have come from a family of lawyers — something that his word 'ain't' and his being Lightwood's clerk makes clear is not the case. Boffin doesn't let that reflection worry him, though, but presses on with the fiction that Blight is in a career with an upward curve and that, given time, he may eventually reach the very top. Here the self-help theory that people can improve themselves by their own efforts meets the more coldly realistic thought that if you are not born in the law or have magically inherited a vast sum of money, then you won't be able to compete with those who were or have.

The fragmentary citation from 'Rule Britannia' by James Thomson is a signature trace of equivocation in the scene. 'Britons never will be slaves' is the last line of Thomson's chorus, but the sung version from Act II Scene V of *Alfred: A Masque* (1740) famously repeats the 'never' to furnish Dickens's narrator with his allusion. In a post-imperial era, and to a practically post-national ear, the problem with this piece of cultural heritage is that the poem proclaims Britons as called by God to conquer the entire globe: 'All thine shall be the subject main, / And every shore it circles thine. / "Rule," &c.' — as the printed text renders, with unintended irony, the poem's refrain. To Dickens and his audience, though, the problem will have been the contrast between Thomson's ideal and 'Thy cities' (especially Dickens's London) which don't, as the same verse has it, 'with commerce shine'. They as good as enslave people with the 'appropriate name of Blight.'

However, Dickens's allusion is not sourly ironic in a contemporary sense. The passage believes in the chorus of Thomson's ode. Yet it has noticed, within a context of national self-belief, the human price paid for its local betrayals. This form of equivocation is fundamentally loyal to the terms of the national identity and projected destiny. It simply wants them more fairly

applied at home. Thus, in his piece of generosity to the dismay boy, Mr. Boffin is enacting an aspect of Thomson's patriotic fiction too. However much the clerk doubts the likelihood that, in his situation, he could ever 'come out with' a seat on the bench, the Golden Dustman will give Blight a hand up to becoming a Judge.

As the encounter draws to a close, the narrator renders Blight's responses in indirect speech. One purpose of this switch is to fade Blight out of the scene, while keeping the novel's main character at centre stage. It also serves to confirm the identification between the narrative voice and Blight. Dickens can thus attribute ironic turns of thought to the dismal boy, turns that seem inappropriate to the clerk's character as so far defined by his behaviour and direct speech. 'The boy virtually replied that as he had the honour to be a Briton who never never never, there was nothing to prevent his going in for it.' How would Blight have 'virtually replied'? It sounds as if he didn't actually say it. By now the dismal boy is a fictional convenience too.

Then Mr. Boffin 'made him a present of the sum of money, and thanked him for his attention to his (Mr. Boffin's) affairs; which, he added, were now, he believed, as good as settled.' Has Boffin bribed Blight? No, but he has pretended to bribe him. Dickens's final paragraph is a further instance of Mr. Boffin's playing along with the fiction. It would be demeaning for Blight to receive 'a present of that sum of money', demeaning for him to be the subject of a mere act of charity on Boffin's part — though that's what is happening. So, to conceal such an implicitly humiliating interpretation, Mr. Boffin makes out that the money is a lubricant given to the clerk to ensure that his appointment will take place, and that Blight will help to facilitate the successful outcome of his, Mr. Boffin's, affairs. The fiction of Blight's occupation is maintained by Boffin (and by Dickens) to the very end. It has been revealed to us as a most ludicrous fiction, and in the equivocation between those levels of game playing, more pointed reflections on the nature and purpose of the novelistic art than Dickens might have cared openly to acknowledge are allowed to proliferate.

That's why Blight's strict system and the narrator's comment could be adopted by another dismal boy to cast a cold eye on his first job, and to worry about the function of his desire to write and publish poetry. Nor am I the only one to have adopted an allusion to *Our Mutual Friend*. The Waste Land manuscript, published in 1971, revealed how the Lloyds Bank clerk T. S. Eliot might have called his poem *He Do the Police in Different Voices*. Betty Higden's comment on her adopted foundling Sloppy's skills as a performer of newspaper reports would have signaled the height of avant-garde art circa

Peter Robinson 119

1922. Similarly, in his 1995 book *Catching up with History*, the Liverpool poet Matt Simpson takes a snatch of dialogue between Silas Wegg — that, I hope you'll grant, less savoury public reader — and Mr. Boffin. Simpson's epigraph starts with the Golden Dustman remarking that 'if you don't read ... many a book in summer, ay, and as a friend, drop into poetry too, it shan't be my fault.' These three borrowed passages each comment on written texts and social performances, on how fictions can be convenient deceptions or psychological necessities. They deploy the comic to disarm the dismal and the sinister. Little wonder, then, that struggling poets, whether their works prove temporary or not, should be so drawn to Charles Dickens's great swan song.

ディケンズと世紀末 イースト・エンドと関連して

Dickens and fin de siècle

松村 昌家

Masaie Matsumura

1

一般的には,Dickens と世紀末とは,相容れない関係にあると思われているが,実はそうではない.文学における世紀末的ムードは,Dickens 晩年の作品 Our Mutual Friend (1864–65)において,かなりはっきりした形で表面に出てきていた. 言い換えるならば,Dickens の死後急速に高まった反動期において標的になったのは,主として彼の前期の作品であって,Bleak House (1852-53)以降 The Mystery of Edwin Drood (1870,未完)に至るまでの後期の作品群については,認識が十分に深まっていなかったのが実情であったのである.

そこでまずは,1896年2月15日付けの *Punch* に掲載された"Song of the New Novel-Reader を見ていただこう.この「歌」の題名は,"*I cannot sing the old songs*."となっていて,その出だしは次のとおり.

I cannot read the old books!
They always bore me so.
I never read the old books,
They are so dull and slow.
Dickens and Scott are awful rot,
Lytton's pure fiddlededee.

われわれにとって見過ごせないのは,第3連である.

I cannot read the old books!

Dickens is dreadfuly low;
I once could laugh o'er *Pickwick*

松村 昌家 121

But that was long ago,
I tried a bit of *Chuzzlewit*The other day, to see,
But I cannot read the old "*Boz*,"

Sam Weller sickens Me!

これすなわち, "l'art nouveau"や"art for art's sake"のもと,澎湃としてわき起こった「新小説」(The New Novel)の勢力が,まっ向こうから Dickens に挑みかかっている世紀末風潮をうたったものである. Holbrook Jackson によれば, "The New Fiction"の旗振り役を果たしたのは, Henry Duff Trail (1841-1900)で,彼は"Not to be new, in these days, to be nothing"という言葉をもって,そのエッセイを書き出している,ということである!これをきっかけにして, "New Realism," "New Drama," "New Woman"といった新しい用語が次々と作り出されるようになるのだが,では,そういう時代に最も歓迎された文学作品は何であったのか.上記『パンチ』所載の「歌」は,この問いに対する答えもちゃんと用意してくれているのだ.その第6連に

I cannot *bear* the old books!

They make me squirm and blench.

They've no dusk touch of Norway.

They've no sharp dash of French.

とあり,これは,当時における anti-Victorianism の風潮が高まるなか,ノルウェイの劇作家 Henrik Ibsen(1828–1906)とフランスの小説家 Emile Zola (1840–1902)が,新しいタイプの作家として殊のほかの人気があったことを暗示しているのである.まずは 1880 年代にはゾラが「写実」あるいは「自然主義」の名手としてもてはやされた.そして 1889 年 7 月にイプセンの『人形の家』がロンドンで上演されるや忽ちにしてノーラ旋風が巻き起こった.当時の「少なくとも文学的・知的サークルの中では,ヴィクトリア女王を別にすれば,ノーラはおそらく,ヴィクトリア朝後期のイギリスの中で,最も有名な女性であった.」² New woman のチャンピオンと見なされていたからである.

ところでイプセンの『人形の家』(Doll's House)の名づけ親が Dickens であったといえば誰もが驚くだろうが,それは決して根拠のない話ではない? Our Mutual Friend 第 4 編第 5 章 , John Rokesmith と駆け落ち結婚をした Bella Wilfer が実家に戻り,母親と妹 Lavinia を相手に話す場面を思い出していただきたい.彼女は,今 Blackheath の「とてもかわいい人形の家」に住んでいることを話したあと,横から口を出そうとする夫を遮って,こんなことを言う. "Stop, sir! John dear!

Seriously! ... I want to be something so much worthier than the doll in the doll's house." ⁴ この上ないチャーミングな 人形の家 に住んでいるのではあるけれども,「人形の家の人形」には絶対になりたくないという意味のことを,真剣な面持ちで表明しているのである.

この場面を重視するのは,歴史家にして,しかも文学的造詣の深い,G. M. Young だ.彼は 19 世紀が進むにつれて次第に鮮明な形をとるようになる「フェミニズムの基本的問題」を語るなかで,今の Bella の言葉がイプセンの『人形の家』へとつながっていることを指摘している."In the profusion of Dickens, the phrase might pass unnoticed. But Ibsen remembered it." 5因みに,1934 年に"Portrait of An Age"が,*Early Victorian England* 第 2 巻最終章として発表されたときには,引用のあと半分が,"Twelve years later Ibsen made it the watchword of a revolution." という表現になっていた(p.493).

イプセンのノーラにはモデルがいたということであるから, Bella が直接に彼女の造形につながったとはいえない.しかし「人形の家」のメタファーを通じて, Dickens が時代に突出した「新しい女」と一脈のかかわりを持ったというのは, Dickens と世紀末を論ずる上で見逃すことのできない重要な点であろう.

Bella が少なくともその科白の上で,Nora の出現に向けてのヒントになったのだとするならば,同じく Our Mutual Friend の主要人物の一人である Eugene Wrayburn もまた,世紀末ムードに大きく傾斜した人物だといえよう.ヴィクトリア朝の標語だったともいうべき,「勤勉」(industry)とか「熱意」(earnestness)とは関係のない人物である.彼は法廷弁護士としての職業をもつが,それは「父親から押しつけられた」結果であり,彼自身の野心とか努力のたまものではない.とりわけ注目すべきは,「気力」(energy)に対する嫌悪感だ.「いかれた連中は気力などとほざくが,辞書の A から Z までのなかに僕にとって吐気のするような言葉があるとすれば,それは気力なんだよ」(p.20).

ヴィクトリア朝を通じて"energy"の効用を最も積極的に説いたのは,ほかならぬ「セルフ・ヘルプ」の唱道者 Samuel Smiles だ。19 世紀後半に世界的超ベスト・セラーを記録した Self-Help (1859)には,"Energy and Courage"という題の 1 章(第8章)が設けられていて,「気力」は,人生のあらゆる面における前進と成功の原動力をなすものであることが,述べられている.そしてまた,「意志のあるところには道がある」(Where there is a will there is a way)という古くから伝わる金言の真実性についても,Smiles は並々ならぬ熱意をもって説いているのである.

しかし Eugene Wrayburn は , 時代の福音としてヴィクトリア朝の中流・下層の人びとに喜び迎えられた行動主義の哲学に , 完全にそっぽを向いている . そして彼は , 単に Dickens の小説だけでなく , 他のヴィクトリア朝小説家たちにも例がなかったような ,「倦怠」(ennui)に生きる人物としての存在感を発揮するよう

になるのである.

19 世紀末を論じて有名な Max Nordau に従って,「伝統的習慣,道徳観に対する軽蔑」(A contempt for traditional views of custom and morality)を露骨にあらわし,「倦怠」や「行動嫌悪症」(a disinclination to action)をもって世紀末的な人間すなわち「変質者」(degenerate)だとするならば。, Eugene Wrayburn は,立派にその範疇に入る資格を備えている. Angus Wilson は, Eugene Wrayburn と彼の友人の Mortimer Lightwood, そしてあとから述べる John Jasper の 3 人をあげて,彼らは「すでに〔18〕90 年代を目ざしていた」というコメントを出しているのも,このことを意味するのだと考えてよかろう?

このような Eugene と , それこそ行動力の権化さながらの Bradley Headstone と の対決のドラマは , まさにヴィクトリア朝の時代精神に対する Dickens の態度の 変化を象徴するように思えるのだが , もう一つ注目すべき点は , Dickens がそのドラマの舞台を East End に設定しているということだ .

ディケンズと East End とは,もともと浅からぬ縁があった.Sketches by Boz 以来,彼は何編もの'Discover the East End'的なジャーナリスティックな記事をかいているが,1860 年代に入って,'the Uncommercial Traveller'としての活動を始めてからの彼の East End への関心は,一段と深みを帯びるようになった.1860 年1月から 68 年 12 月まで,All the Year Round 誌上に断続的に掲載された the Uncommercial Traveller による East End 探訪記事は,"Wapping Workhouse," "A Small Star in the East"等の名編を含めて全 7 編,それらの間に挟まるような形で,1864 年 5 月から 65 年 11 月にかけて Our Mutual Friend は分冊で刊行された.この作品において,East End の占める役割は俄然大きくなるのである.

作品冒頭に登場するテムズ川のウォーターサイド・マン Jesse Hexam (Gaffer) と、その娘 Lizzie Hexam は、East End の奥地 Millwall (Isle of Dogs)の住人だ、そして、彼の息子の Charley の案内で、Eugene Wrayburn と Mortimer Lightwood が East End へ馬車を乗り入れる(第3章)ことによって、作品のプロットが展開する。 "Gaffer"の娘 Lizzie に対する Eugene Wrayburn の異常な関心と、それ故に生ずる Bradley Headstone との三角関係が織りなす East End のドラマは、作品のサブプロットとして重きをなすと同時に、きわめて興味深い、その他 Limehouse とその周辺地域、(Six Jolly Fellowship Porters、Bradley Headstone の学校等)の果たす役割を考えると、Our Mutual Friend における East End の占める比重は、West Endをはるかに上回るといって過言ではない。しかもその舞台と登場人物たちのリアリティと迫力という点では、East End のほうが、圧倒的に優勢であることは、疑う余地がないのである。

このように Dickens が次第に East End への傾斜を深めていくなかで,一つの 画期的なことが生じた. Our Mutual Friend が完成した翌年 1866 年 5 月 12 日付

の *All the Year Round* (No.368)に"Lazarus, Lotus-Eating"(「ラザロの夢心地」)という題の, East End アヘン窟に関するルポルタージュが発表されたということである. 舞台は, Ratcliff Highway から少し離れた Bluegate-fields.

そのブルーゲイトフィールズのまん中あたりに小さな東洋人部落がある。細い通りを抜けて狭い路地裏に入って目ざすアヘン窟を見つけ,入り口で私たちの顔を見せると,簡単に中に入れてもらえた。中国人経営者のヤヒーは老齢だが,アヘンなしではいられない男であった。アヘン漬けの状態で歌をうたい,いろいろなことを語り,飲んで食べて,料理をし,喧嘩をしながら彼は日々の単調な生活を送っているのだが,今見るような半昏睡状態から醒めていることは,たえてなかった。屋内には奇妙な,乾いた,燃えるような臭いがただよっていて,瞼を刺激してピリピリとふるわせ,こめかみに動悸をひき起こしたかと思うと,多くの場合は激しい頭痛を伴い,まるで羽根か細かい埃のように食道をくすぐるのだが,その臭いはアヘンから発するものである.頭上にはアヘンの煙が渦巻き,空気中にはそれが充満している.上の紐に吊るされた掛け布やボロキレには,端から端まですっかり,その魅惑の薬物が染み付いている.

おそらく最初の,そしてかなり深く踏み込んだアヘン窟の生々しいルポルタージュで,何人かの中国人,インド人,ベンガル人,マレー人,イギリス人から成るアヘン吸飲者たちの恍惚の境地が見事に描き出されているのである.*All the Year Round* にこの記事が現れたのは,偶然ではなかった.というのは,1860年代は第 2 次アヘン戦争終結後とあって,中国においてインドからのアヘン輸入量が急増し始めた頃であった.それは 1879年にピークに達する.それと平行して,1860年代からは,中国からの移民が続々とロンドンに入ってきて,East End にチャイナ・タウンができ,またアヘン窟が誕生したのである.

この記事を書いた Joseph Parkinson という人物は,会計検査庁の役人であったが,1865 年から 68 年にかけて All the Year Round 誌上でさかんに文筆活動をつづけたほか,Daily News や Tinsley's Magazine などにも数々の記事を書いて,1869 年にはそれらを集めて,Places and People, Being Studies from Life という書物を出したジャーナリスティックな文人でもあった.もちろん Dickens とは親交があった All the Year Round における一連の the Uncommercial Traveller の記事や,Our Mutual Friend に見られるように,すでに East End に独自の舞台を設定して創作の新機軸を図りつつあった Dickens である.この画期的な記事を見逃すはずはない.いやむしろそれは,彼の創作衝動を刺激せずにはおかなかった,と言った方がよいかもしれない.

2

The Uncommercial Traveller の中の"On an Amateur Beat"(素人巡回)において, Dickens は「ひと跨ぎで,すべてが一変して別世界となる」(a single stride, and everything is entirely changed in grain and character)と述べて,East End とその西側との差異を表現しているが,アヘン窟の出現とともに,それが一つの焦点ないしは記号となって,西から東へ足を踏み入れたときの変化の様相は,ますます際立つようになるのである.

と同時に,東ロンドンは,勤勉,熱意,行動力を信条とし,「仕事」の福音によって成り立っていたヴィクトリア朝社会に照らしてみても,全く異次元の頽廃と倦怠と無気力の世界を形成していたということがいえる.ロンドンという一都市の中の二分化,そして同じヴィクトリア朝社会の中での,相反する二面性 このような地域的・風土的な現象は,一人の人間における dual personalityと二重生活に関する関心を誘発せずには,おかないだろう.

自らの内にも多分に二重生活の秘密をかかえていた Dickens は , 1869 年 5 月 に , 先の Joseph Parkinson のルポルタージュの舞台になったのと同じ Bluegate-fields のアヘン窟の雰囲気を直接に体験する . そして 8 月 6 日には , 新しい創作 (すなわち The Mystery of Edwin Drood)に向けての「非常に新奇な構想」をふくらませつつあることを , John Forster に書き送っている . そして Cloisterham 大聖堂の聖歌隊の指導者という神聖な地位にあるジェントルマン John Jasper が , East End のアヘン窟に入りびたって一夜を明かす情景を描き出したのである .

Cloisterham は,ご存知のように,Dickens にとっては少年時代の楽園であった, Rochester をモデルにした大聖堂の町である.それだけに John Jasper の二重生活 は,Ellen Ternan との関係で「秘密」をもっていた Dickens 自身の人生とも関わ って,いっそう真実味があり,深刻の度合いを増しているといえるだろう.

1870 年 4 月 1 日に The Mystery of Edwin Drood 第 1 分冊が刊行されるや,たちまちその売れ行きは 5 万部に達し,少なくとも Dickens の後期作品の中では第 1 位を占めるベストセラーとなった.それからいくつかの段階をへて,1890 年代に入ると,Dickens との関係でさらに注目すべきアヘン窟を舞台にした記事や作品が出てくる.そのうちの一つは,The Strand Magazine,1891 年 6 月号所載の "A Night in an Opium Den"."Yes; I have smoked opium in Ratcliff Highway, and in the den which was visited by Charles Dickens, and through the pipe which had the honour of making that distinguished novelist sick."という冒頭の文章にあるように,Dickens が作品の舞台にした Bluegate-fields のアヘン窟に関する記事である.このあと,Strand Magazine 12 月号には,Adventures of Sherlock Holmes シリーズ第 6 回目として,East End のアヘン窟を主要舞台にした『唇のねじれた男』(The Man with the Twisted Lip)が掲載されるようになるのも,注目すべき点の一つである.

しかし私が最も重視したいのは、やはり 1891 年に、Oscar Wilde の *The Picture of Dorian Gray* が刊行されたということだ、この作品第 16 章に、作品の一番の山場ともいうべきアヘン窟のシーンが設けられ、しかもそれは周囲の状況から判断して、おそらく Bluegate-fields のアヘン窟にまちがいないからである。

この作品が最初 Lippincott's Magazine , 1890 年 7 月号に発表されたときには , 全 13 章から成り , アヘン窟のシーンは含まれていなかった . 単行本として刊行する段になって Wilde は改訂増補を施し , 今日のような形の The Picture of Dorian Gray に仕立て直したのである . そしてその中に , East End のアヘン窟の場面を取り入れることによって , ロンドンの西東の二極への分裂と , 主人公ドリアンの二重生活を対応させているのは , どうみても , Dickens と無関係とは思えない *.

世紀末の東ロンドンに現れたアヘン窟 それはロンドンの一地域として East End を端的に特徴づけると同時に,遠い知られざるイースト(東洋の国)の怪しいエキゾティシズムを醸し出し,西側(West End)の作家たちの想像をかき立てた.Conan Doyle や Oscar Wilde が,そのような面で,East End の'Strange Exotic'(不思議な異国趣味)を描いて,もともと East End 出身の Arthur Morrison や Israel Zangwill とは異なった新しい領域を切り開いたとするならば,われわれは,そこに Dickens の存在を忘れてはならないだろう.*The Mystery of Edwin Drood* は"The Dawn"(夜明け)の章で始まっているが,それは Dickens の創作活動における世紀末への幕開きを意味するものであったように,私には読み取れるのである.

注

- Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (The Harvester Press, 1976), p.22.
- Peter Keating, The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875–1914 (Secker & Warburg, 1989), p. 167.
- ³ OED は"doll's house"の初出例として, 1783 年刊行の Eleanor Fenn, Cobwebs to Catch Flies の中の"in my doll's house"をあげているが, Dickens からは,4 つの例を拾っている. その中で最も注目すべき用例が, Our Mutual Friend の場面からの引用である.
- ⁴ The New Oxford Illustrated Dickens (1959), p.493. 以下 Dickens の作品はこの版による.
- ⁵ G.M. Young, Portrait of an Age: Victorian England. Annotated Edition by G. K. Clark (Oxford UP, 1977), p. 100.
- Max Nordau, Degeneration (New York; D. Appleton and Company, 1895), p. 5.
- Angus Wilson, The World of Charles Dickens (Martin Secker & Warburg, 1970), p.292.
- * この点については, 拙稿「ワイルドとディケンズ イースト・エンドへの誘惑」(日本ワイルド協会『オスカー・ワイルド研究』第3号2001年)を参照.

松村 昌家 127

(本稿は 2004 年 6 月 4 日 , 英国大使館で開催されたディケンズ・フェロウシップ春季大会での特別講演原稿を書き改めたものである .)

特別企画

Special Feature

ディケンズにおける想像力の原点を求めて

A Search for Sources of Dickens' Imagination

序

Introduction

松村 豊子

Toyoko Matsumura

「ディケンズにおける想像力の原点は何か」という問いに,「これだ!」と即答できる人は少ないだろう.ディケンズが創造した膨大な量の作品とこれまた膨大な量の批評書を考えれば,返答に窮するのは当然である.実際,ここ数回のディケンズ批評を振り返るシンポジウム・シリーズでは実にさまざまなディケンズ像が紹介された.読み手の関心とアプローチ方法の如何によって,ディケンズ像も異なるということである.多様なディケンズ像は彼の想像力がいかに自由奔放で無軌道であるかの証でもあるが,では,その想像力の根源とは何か.

ディケンズの作品には周知のように笑いと涙が溢れている.特に初期の作品ではこの傾向が強く,後の時代なって悪趣味だとして非難の的になったほどである.ピクウィックの天真爛漫な笑い,国民的ヒロインになったリトル・ネルの死,ペックスニフやギャンプ夫人の豪快な笑い等などの印象的な人物や場面を思い返し,テキストを読み返すと,彼らの笑いと涙が飲食の快楽と不可分であることが明らかとなる.ディケンズは飲食という些細な日常的行為を精力的に細部まで書き込み,登場人物(ヒューモア)に命を吹き込み,自由奔放に語らせ行動させているように思われる.

飲食はいわゆる下位文化に分類されるため,ディケンズの食文化への傾倒は無教養だとして非難される場合が多かった.ヴァージニア・ウルフのように小説の美学を重んじる視点からいうと,飲食描写は無意味,不必要となるだろう.しかし,ディケンズが繰り返し描く飲食は無意味なことだろうか.バフチンの「カーニヴァル論」によると,飲食による快楽,笑いと涙を共有することは対立する価値体系の衝突,既成秩序の崩壊と再生,そ

して、秩序の混乱から生じる「さかしま」の笑いをうむのに必要不可欠な条件となる.また、「食」が自然科学から人文科学まで含めた広い学問分野にわたる研究対象とされつつある現在、「食」と「小説」との関係性は注目を浴びつつある.飲食がどの民族にも共通する、きわめて基本的な行為であるため、「食」をどのように描くかという点に、作家の文学的特質はもっとも強く現れるからである.

今回のシンポジウムでは初期の作品におけるディケンズの自由奔放,無 軌道にして旺盛な創作エネルギーを表す言葉として「饗宴」を選び,彼の 想像力の原点が何かを求めて発表者各自が『バーナビー・ラッジ』(1841), 『マーティン・チャズルウィット』(1843-44),『ドンビー父子』(1846-48) を読んだ、これらの作品はどれも 1840 年代に書かれたが、ディケンズは 作品ごとにテーマと手法を変えている、饗宴は3つの作品でどのように変 容するのか、また、想像力の原点は「饗宴」そのものなのか否か、結果か らいうと、『バーナビー』においては徒弟たちの饗宴が育んだロマンスは 暴動の破壊的なエネルギーにより実現しないが ,『マーティン』では既成 秩序を崩壊する暴力的エネルギーは食の快楽志向と暴力に二分され,饗宴 に参加しない探偵が活躍するようになる.そして,初期小説の最後をしめ くくる『ドンビー父子』では徒弟のロマンスは自由化という新しい時代の 中で見事に実現する、作品ごとに饗宴が果たす役割は異なるが、飲食が単 なる表象にとどまらず作品構造と人物造詣に深くかかわっていることか ら、原点はやはり響宴にあると思われる、原氏は『バーナビー・ラッジ』 における徒弟たちの饗宴の先行テクストを 1600 年頃のエリザベス朝演劇 にまで辿り,饗宴という視点からディケンズの作品を読んだ場合,彼の小 説は西欧資本主義文明に反逆するイギリス小説の系譜につながるのではな いかと示唆にとんだ指摘をされた.

発表終了後,多数の方からご意見を頂いた.一部を紹介すると,シンポジウムのタイトルは最初から饗宴であればよかった,初期の作品の面白さがよくわかった,饗宴は後々の作品ではどう変わるのか,想像力の原点を饗宴に限定する必要はないのではないか等など.ディケンズは『ドンビー父子』以降,社会的ヴィジョンの統一性を念頭において作品を書き始めるので,後の作品ではテーマも作風も以前のものとは大きく変わる.従って,後期の作品から読み始める場合,饗宴とは異なる原点に達するかもしれない.しかし,新たに饗宴を視座にすえて作品を再読すると,それまで気付かなかったディケンズ文学の豊かな鉱脈の深層に近付けるのではないだろうか.

ディケンズにおける想像力の原点を求めて

『バーナビー・ラッジ』と徒弟のロマンス

Barnaby Rudge and the Romance of the Apprentice

原 英一 Eiichi Hara

饗宴の背景にあるもの

ディケンズの初期小説の最大の特徴は、何といっても、イマジネーションのアナーキズムとも言うべき無軌道なまでの奔放さである。『ピクウィック・クラブ』と『ニコラス・ニクルビー』はその典型的な例であり、『オリヴァー・トゥイスト』や『骨董屋』に見られる過度の感傷性もまた、同じものの形を変えた表れと言えるだろう。中でも、『バーナビー・ラッジ』でのこの作家の逸脱ぶりは、尋常ではない。前半の重く澱んだ、息苦しいまでの雰囲気の中に閉じこめられ抑圧されていたエネルギーは、ゴードンの騒乱の勃発とともに、文字通り堰を切った奔流となってほとばしり、爆発する。歯止めのない無秩序の狂気が、この小説世界を覆い尽くすのだ。ゴードンの騒乱は祝祭であり、カーニヴァルであり、饗宴である。それは、メイポール亭を襲撃した暴徒たちのやりたい放題の乱痴気騒ぎぶりに如実に示されている。

如何にも・ほれ,酒場が 格別なお招きに与らねば,如何に太っ腹な 奴とてついぞ足を踏み入れたためしのない酒場が 奥の院が,開かずの 間が,聖地が ほれ,猛者や,棍棒や,杖や,松明や,拳銃だらけとは・耳を聾さぬばかりのどよめきや,悪態や,雄叫びや,金切り声や,野次で 溢れ返っているとは・あれよあれよと言う間にクマ相撲の土俵に,瘋癩病院に,地獄の社に様変わりするとは・男共が扉や窓から飛び込んだかと思えば飛び出し,ガラスを叩き割り,樽口を捻り,陶製のポンチの深鉢から酒を呷り,大樽に馬乗りになり,上客お気に入りのパイプを端からくゆらし,レモンの鎮守の森を薙ぎ倒し,名にし負うチーズを滅多斬りにし,畏れ多き抽斗をこじ開け,他人様の物をポケットに捩じ込み,この目の前でこのわしの金を山分けにし,勝手気ままに荒らし,壊し,引き下ろし,引っ剥がしおるとは・何一つ静かなものは,何一つ密かなものは,なく,連中が至る所で 上でも,下でも,頭上でも,寝室でも,台所でも,中庭

(BR 54: 460)

この騒擾の有様は、かつては秩序の擁護者・体現者であり、今や全く無力な傍観者となったジョン・ウィレットの視点で描かれるために、いっそう効果的になっている.しかし、ここで最も印象的なのは、そうした語りの技巧すら蹴散らしてしまうような、噴出する言葉の活力である.息せき切った調子で、これでもかこれでもかと言葉が繰り出され、たたみかけられる.語り手とその言語そのものが饗宴に浸り、酔いしれているかのようだ.

この野放図な饗宴の背後には,しかしそれが引き起こされるための下地があ る、ディケンズのイマジネーションは、過去から受け継がれた肥沃な土壌にし っかりと根付き,華麗に開花したのだ.そのことを考慮することなくして,こ の作家の創造行為の真髄に触れることも、この小説の真の理解に達することも できはしない、筆者はかつて、『バーナビー・ラッジ』のカーニヴァル性につい て,ミハイル・バフチン(Mikhail Bakhtin)の『ドストエフスキー論』(The Problems of Dostoevsky's Poetics)を援用して論じたことがあった (「ディケンズ・カーニヴァ ル」)、本論では、『バーナビー・ラッジ』で荒れ狂う「饗宴」を歴史的な展望の 下に捉え直してみたい、ディケンズのイマジネーションは、もちろん個性的な、 この作家独自のものである、しかしこの稀代の天才もまた、歴史というコンテ クストの中に存在し,さまざまな既存の「テクスト」を継承しつつ,自身もそ こに織り込まれているという事実は,否定できない.イギリスの歴史と文学の 過去に遡ると,ディケンズ文学の淵源が明らかになり,無軌道な饗宴も,実は 何百年も、あるいは後に示すように、もしかしたら数千年も続いてきた地下水 脈が偶発的に,しかし必然的に地表に現れ出たものであることが理解されるの である、とくに、1600年前後に現れた徒弟の登場するイギリス演劇作品との対 照の中に『バーナビー・ラッジ』を置くことにより,この地下水脈の相貌が浮か び上がる.

もちろんディケンズの独創性を否定するものではないが、彼の小説がチョーサー(Geoffrey Chaucer),シェイクスピア(William Shakespeare),ジョンソン(Ben

Jonson),そしてフィールディング(Henry Fielding)と続くイギリス喜劇の偉大な伝統に属していることは,あらためて確認されるべきである.文学を超える部分も含めた,豊かな過去の「文化テクスト」の中から,彼がいかなるものを継承し,そこからいかなる創造行為を行ったのかを検証することによってはじめて,この作家の独創性を真に評価することができるのである.本論では,『バーナビー・ラッジ』という作品の背後にある歴史的伝統を,巨視的なパースペクティヴの下に浮かび上がらせることによって,ディケンズの一見野放図なイマジネーションの源泉の探求を試みてみたい.

徒弟とそのロマンス

ゴードンの騒乱の主役,放火や略奪をほしいままにした暴徒の主体は,ロン ドンの下層民であり、とりわけ徒弟たちであった、社会の下層が表面に躍り出 たことに、この暴動の本質があり、そこには歴史の伏流水が姿を見せたという 意義がある.ディケンズは当初,癲狂院(Bedlam)から解き放たれた狂人たち が暴動の先頭に立つという構想を持っていた?それが変更されたのは,そのア イデアのあまりの不穏当さに彼自身が自制したというよりはむしろ、歴史の流 れに忠実であることにより、暴動の狂気の根源をさらに深くえぐり出すことが できることに,彼が本能的に気づいたからに他ならない.『バーナビー・ラッジ』 で実際に暴徒の先頭に立つのは,白痴のバーナビー,絞首役人デニス,そして 馬丁のヒューである(BR 49: 415). これら社会の最下層に位置する者たちの手で 公的な秩序が転覆されることにより、この暴動が内包する危険な性格が、より いっそう効果的に暴露されることになった、しかし実は、ロンドン下層民の真 の代表者は,彼ら三人ではない.ヒューの一匹狼的性格によく示されるように, 彼らはそれぞれどちらかといえば孤立した者たちだ,それに対して,暴動の主 役の一人であるサイモン・タパティットは,歪曲されたグロテスクなカリカチュ アであるにもかかわらず,一つの階層の代表者としての性格を強く備えている. 彼は徒弟の秘密組織の首領なのである.この組織「徒弟騎士団」のアジトは, 怪しげな地下酒場にある.

彼らの入って行った丸天井の部屋は、床におがクズが撒かれ、明かりがぼんやり灯り、今しがた後にした表の間と九柱戯仲間が憂さを晴らしている地下室との間にあり、それが証拠、浮かれ騒ぎとどよめきはいよよ甲高くなった、が、のっぽの同志が合図を送った途端、はたと、水を打ったように静まり返った、それから、この若き殿方は小さな戸棚に向かい、いつぞやは少なくとも御当人といい対のっぽの御仁の御身上だったと思しき大腿骨を取って来ると、タパティット氏に手渡した、氏は同上を権威の職杖として受け取りざま、三角帽をグイと頭の天辺であみだに被り直し、対の

^{されこうへ} 髑髏が陽気に脇を固めた玉座がお待ちかねの大きなテーブルに登った.

「丁稚よ!」と御大は声を上げた.「外で待っておるのは何者じゃ?」 丁稚殿は,伺候仕っているのはかの『丁稚騎士団』なる秘密結社への入 会を切に願い,同志の権利,特権,免役の恩恵に誰憚ることなく浴したき 新参者なりと返した. (BR 8: 83)

この奇怪で不気味な滑稽味のある儀式の描写は、いかにも初期のディケンズらしい、奔放なファンタジーとして読み流されてしまうかもしれない。しかし、この背景には、徒弟という階級の歴史とその文化が凝縮されているのである。それを暗示しているのが、「徒弟騎士団」(田辺訳では「丁稚騎士団」)という秘密結社の名称だ。一見奇想天外でありながら、これは根拠のない空想の産物などではない。時代をはるか遡り、1600年前後の文学を見てみると、ディケンズのイマジネーションが、その時代から発する流れに沿っていたことに気づかされる。「徒弟」と「騎士」という、およそ縁遠い二つのものが、エリザベス朝・ジェイムズ朝の、いわゆるイギリス・ルネサンス期の演劇ではいともたやすく結びついていたのである。

たとえば,トマス・ヘイウッド(Thomas Heywood)の『ロンドンの四徒弟』(The Four Prentices of London, 1594) ³という芝居がある. その冒頭の状況はおよそ次の ようなものだ、場面設定はロンドンであり、そこにブレン侯国(Bullen)の元侯爵 とその娘ベラ・フランカ(Bella Franca)が登場する、陰謀のために国を簒奪され亡 命を余儀なくされた侯爵には、娘のほかに四人の息子がいるのだが、長男ゴド フリー(Godfrev)以下,それぞれロンドンで徒弟として生活している,侯爵は息 子たちを呼び集め、老い先短くなった自分は聖地イェルサレムへ巡礼に行く所 存だとうち明けて,旅立っていく.折しもイギリス国王による十字軍遠征のた めの兵士徴募が行われ,高貴な血筋にもかかわらず徒弟に身をやつしていた四 兄弟も,勇んでそれに応じることになる.こうして徒弟の日常生活がリアルに 描かれた冒頭の場面が終わると,この芝居は一転して純然たる騎士道ロマンス に姿を変える、遠征途上で難船してちりぢりになった四兄弟と男装してやはり 聖地に向かったべラ・フランカが、波瀾万丈の大冒険を繰り広げるのだ、テムズ 河南岸(Bankside)ではなく,シティー北部にあったレッド・ブル劇場(the Red Bull) で上演されたこの芝居は,そこの観客の中に多数を占めていたと推定される徒 弟階層から喝采を受けることを狙った,願望充足的な娯楽ファンタジーなので ある.タパティットの徒弟騎士団もたしかに妄想と言えるかもしれないが、こ の芝居から明らかなように、それはかつては徒弟階級全体の妄想と言ってもい いものであったのだ.

貴種流離譚というべき『ロンドンの四徒弟』の荒唐無稽ぶりは,この芝居が人 気を博したこともあって,パロディーの対象となった.フランシス・ボーモント (Francis Beaumont)の『きらめくスリコギ団の騎士』(The Knight of the Burning Pestle, 1607)は,ブラックフライアーズ劇場(the Blackfriars)で,少年劇団が上演し ようとする都市喜劇に、食料品屋の親方が観客席から介入して、自分の徒弟ラル フ(Ralph)を主人公とした市民的騎士道ロマンスの芝居に変更することを強要する 場面から始まる、こうして「きらめくスリコギ団の騎士」という珍妙な称号を与 えられ、武者修行の騎士として芝居に出演することになった徒弟ラルフの活躍が 展開することになる、これはヘイウッドの芝居のパロディー版なので、徒弟騎士 ラルフの冒険の旅たるや,ただの宿屋を騎士の城と間違えて泊まり,宿賃の支払 いをめぐって一悶着起こしたり、床屋(barber)の店を巨人バルバローソ(Barbaroso) の洞窟と思いこんで突撃するなど、ドン・キホーテ的珍道中である、しかしこの ようなパロディーもまた、徒弟が騎士であるというファンタジーが、徒弟という 階層の精神的欲求によって支えられていた事実がなければ成立し得ないものであ った.さらに留意しなければならないことは,徒弟階層が市民社会の重要な構成 部分であったことであり、徒弟たちが同志意識を持つ集団でもあったことである、 「暴力」と「ロマンス」の融合したタパティットの徒弟騎士団の本質は,徒弟と いう階層の実態とその社会的,歴史的背景を理解することにより,はじめて明ら かになる.

徒弟制は、中世以来のギルド制の中核的部分である、商業資本主義の発展を 支えるこの制度に組み込まれた個々の徒弟たちは、どのような者たちであった のだろうか、15世紀後半からロンドンは急速に発展したが、その発展を支える べき人口の増加は,主として地方農村部からの労働者の流入に依存していた (Seaver 94-5). 農民, ヨーマンリー, さらには下層ジェントリーの子弟が, 商人 の徒弟となり,あるいは貴族の召使いとなって都市に流入したのである.彼ら は十代から二十代はじめの若者たちであった、無事に年季奉公を勤めあげれば、 やがては自分が親方となって、健全な市民社会の柱石となる彼らであるが、誘 惑に負けやすい未熟な年代でもあり、長時間の単調な労働の中で青春の情熱の はけ口を求めてもいた.血気盛んな彼らは,伝統的に徒弟の祝日とされる告解 火曜日(Shrove Tuesday)には,徒党を組み,「徒弟の仲間よ,棍棒を取れ!」("Cry clubs, prentices!")を合い言葉に,棍棒を持って町中を闊歩し,売春宿の打ち壊し をやって気勢を上げた.これら徒弟の暴動は,1590年代には深刻な治安問題に なっていたほどである.タパティットは、「世の丁稚がもはやそれもて市民に 「カツを入れてやる」「・・・] 棍棒を持ち運ばぬとは遺憾千万なりと広言して憚ら なかった」(BR 4.50)のだが,それは決して根拠のない妄言ではなかった.歴史 的に見れば,徒弟と暴力とは切り離しがたく結びついたものだったのだ.

エリザベス朝演劇の中から一つの例をあげてみよう.トーマス・デッカー (Thomas Dekker)の『靴屋の祭日』(The Shoemaker's Holiday, 1599)は,ロンドンの商業ギルドの世界を扱った特異な芝居である.靴屋から身を起こしてロンドン市長となるサイモン・エア(Simon Eyre)の立身出世物語を中心として,ロンドンの職人たちの生活が,貴族の息子と市民の娘の恋などを織り込みつつ,生き生きと描かれる.ロンドン市民すなわち商人階級を賞賛し,その繁栄をことほぐ祝祭喜劇なのである.興味深いことは,この芝居の中に,徒弟の集団的暴力を暗示する場面があることだ.

エアの職人の一人ラルフ(Ralph)は、徴兵されてフランスに出征し、足を負傷して帰国する、彼が戦死したと思いこんだ妻のジェイン(Jane)がジェントルマン階級のハモン(Hammon)という男と結婚することを知った彼は、結婚式へ向かうハモンの一行を靴職人仲間と共に待ち伏せして襲撃しようとする。

ホッジ,ファーク,ラルフ,その他五,六人の靴職人らが棍棒などの武器を持って登場.

ホッジ:こいよ,ラルフ.性根をすえる,ファーク.みんな,おれたちはセント・ヒュー様[靴屋の守護聖人]の後を継ぐれっきとした靴屋の血筋だ.いいやつにはいつだって味方するんだから,お前がひどい目にあうのを絶対に黙っちゃいねえ.ハモンのやつがスペードの王様かなんか知らねえが,亭主のお前の許しもなく勝手に他人の畑に種をまくことは許さねえ.

......

ファーク: ハモンだろうが, 絞首役人だろうが, お前をコケにさせはしねえぞ. おれたちの親方は市長様だろうが, そうだろ, 野郎ども? 全員: その通り, ハモンのやつに思い知らせてくれようぜ. (18 場) 4

この芝居は祝祭喜劇であるから,乱闘一歩手前の緊迫した危機は,ハモンが潔くジェインをラルフに引き渡して無事に収拾される.とはいえ,この場面は,実際にしばしばあったと思われる徒弟集団と貴族やジェントリーの召使い集団との喧嘩を背景にしたものと思われるものであり,同志意識を持つ階層としての徒弟が持つ暴力の可能性を示唆していることは疑いないのである.

ラルフと『バーナビー・ラッジ』のジョー・ウィレットは、いずれも外国に出征し負傷して帰国するという共通点があって、興味深いが、直接的な影響があったとは思われない、しかし靴職人ラルフと妻のジェインの別れと再会の物語は、ロンドンの徒弟階層のもう一つの心理的側面、すなわち「ロマンス」志向が、騎士物語のような形ではなく、日常性のレベルで表現されている点で注目に値する、それこそ、ディケンズの小説に間違いなく受け継がれているものだからである。

ジェインは,夫の留守の間,一人で店を出して自立して生活し,ひたすら彼の帰りを待ち続けている.店の客として訪れた誠実なハモンのねばり強い口説きに負けて,ついに彼との結婚に同意するが,彼女が貞節な女性であることにかわりはない.一方,帰還したラルフは,靴屋の職場に復帰して働きながら,行方不明となったジェインを探し続けていたが,ある日,ハモンの花嫁になるという女性が結婚式に備えて修繕に出してきた靴を手にして驚く.

何と不思議なことだろう.これこそおれがフランス行きの兵隊にとられたとき,女房に贈った靴に絶対に間違いない.

ああ,あの時以来,女房はずっと行方知れずだった.まさにこの靴だ. ハモンの花嫁というのがおれのジェインだったのだ. (14場)⁵

靴によってアイデンティティーが確認されるというのは,言うまでもなく,「シンデレラ」(Cinderella)物語と同じ趣向である.求婚者を斥けつつ夫の帰りを待つ 貞淑な妻と戦場から帰還したその夫というモチーフはまた,オデッセウス (Odysseus)とペネロペ(Penelope)の物語を想起させる.見知らぬ客人の足を洗った乳母エウリクレア(Eurycleia)が,その人の足の傷痕を見て,オデッセウスの正体を知るという場面ともつながる.南方熊楠の発見によれば(「西暦九世紀の支那書に載せたるシンダレラ物語」),「シンデレラ」の最古の文献は九世紀の中国にあることも併せて考えると,しがない靴職人とその妻の物語の淵源は,歴史のはるか彼方に遡るものかもしれない.重要なことは,無味乾燥な日常生活を送っていた徒弟たちの「夢」が,ヘイウッドの騎士道ファンタジーのような極端な形ではなく,現実と必ずしも乖離していない市民的ロマンスとして文学的表現を得ていたことである.日常性のリアリズムの中に,悠遠な歴史の古層から発した物語を潜ませたデッカーの芝居は,徒弟のロマンスの侮りがたい奥深さを暗示している.

ウィッティントン伝説とバーンウェル伝説

徒弟階級にとって騎士道物語よりも親近感のある市民的ロマンスの代表は,ディック・ウィッティントン伝説であった.ジョー・ウィレットが出奔するとき,ウィッティントンの故事に言及されるが(BR 31: 271),ディケンズはこの伝説を好んでいたようで,小説中にしばしば登場する.直接的な言及の他にも,『ドンビー父子』、『オリヴァー・トゥイスト』、『デイヴィッド・コパフィールド』、『大いなる遺産』など主要な小説で,そのプロット形成に深く影響していた.イギリス土着のものと誤解されることもあるウィッティントン伝説だが,それが海外から輸入されてイギリスに根付いたのは,エリザベス朝のことであった.こ

れも南方熊楠が発見したことであるが (「猫一疋の力に憑って大富となりし人の 話」),この伝説の最も古い形は古代インドの仏典に見出される タ それは紀元前 の,仏陀在世中の頃にはすでに流布していた説話であったらしい.二千年近い 長年月を経て、ペルシャからアラブ世界を経由して伝わったこの「鼠成金」の 物語は,16世紀末のイギリスで,歴史上に実在したリチャード・ウィッティント ン(Richard Whittington)と融合され,受け入れられた.この伝説についての記録に 残る限り最古のイギリスでの文献は、1605年に印刷出版業組合(Stationers) Company)に登録された作者不詳の『ディック・ウィッティントン』(Dick Whittington)という,現在では散逸した芝居である、現存するテクストとしては, チャップマン, ジョンソン, マーストン(George Chapman, Ben Jonson, John Marston)共作の『東行きだよ,ホーイ!』(Eastward Ho!, 1605) ⁷ の中で,金細工 師(実態は金融業者)の親方タッチストーン(Touchstone)が,かつて自分の徒弟 であり現在では娘婿であるゴールディング(Golding)がロンドン市参事会員に任 命されたことを喜んで、「たとえあの有名なウィッティントンと猫の物語が忘れ られても」("when the famous fable of Whittington and his puss shall be forgotten"), 華々しい出世をしたお前の名声は不滅だろう,と語る部分が,おそらく最初の 例である(4幕2場).

この伝説がこの時期にイギリスに定着したことには十分な理由がある.インドの鼠成金の物語の主人公は,拾った鼠の死骸を豆一袋と交換することから始まって,商人となって成功し,金融業を経て,最後には海外貿易で巨万の富を蓄える.これは,わずかの資本が巨富を生み出す「資本主義の寓話」とも言えるのだから,商業資本主義が急発展をとげつつあったイギリスの商人階級にとって,あたかも自分たちのためにあつらえられたかのような,身近な夢物語と受け取られたに違いない.当時は,裕福な商人が余剰資本を海外貿易船に投資して,莫大な利益を得るということが現実にいくらでもあったのである.こうして,インド由来の物語は,三度もロンドン市長に任命された実在の豪商ウィッティントンに結びつけられて,イギリスにおける資本主義のロマンスとなった.そこには出自もさだかでない一介の徒弟(ウィッティントン伝説では厨房の下働き)が,ギルド制の中で出世の階梯をのぼり,やがてはロンドン市長になるという,少なくとも資本主義システムの理論上では,現実にありうる夢の実現が描かれているのである.

タパティットの「徒弟騎士団」の背景には、このように、徒弟階級の心理ないしイマジネーションに組み入れられたロマンスがあった.しかし、「徒弟騎士団」の実体は、やがて暴動の主体となる危険な犯罪者集団だ.首魁のタパティットは、矮小な肉体にありあまるほどの低劣な欲望をみなぎらせた、グロテスクな小悪党である.本来の徒弟のロマンスのヒーローとはおよそかけ離れた、

心身共に醜悪な,きわめて反社会的人物だ.その反社会性の背景には,へイウッドの徒弟騎士物語,ウィッティントン伝説やその影響下にあるサイモン・エアの出世物語,ラルフとジェインのシンデレラ物語などの明るく幸福なロマンスとは対蹠的な,いわば「負のロマンス」とも言うべきものがある.過激な暴力の横溢する『バーナビー・ラッジ』を全体として捉えるためには,徒弟のロマンスの暗黒面とその歴史とを解明しなければならない.

徒弟の負のロマンスを代表するのは,ジョージ・バーンウェル(George Barnwell)の物語である.『大いなる遺産』でリロ(George Lillo)の『ロンドン商人』(The London Merchant, 1731)が果たしている役割については,すでにさまざまに議論されており,筆者も論じたことがある(Hara).『バーナビー・ラッジ』におけるバーンウェルの位置づけに関しても,以前の論文で多少扱った.そのため,ここでは,この物語の歴史を概観するだけにとどめよう.

リロが演劇化したバーンウェル物語は、17世紀前半には流布していたと思われるバラードを種本としている.しかし堕落して犯罪者となり、ついには絞首刑に処せられる徒弟の物語は、実はそれ以前から存在していたのであって、このバラードもまた、あまたある同種の物語の一例に過ぎないのである.賭博や売春婦で身を持ち崩す若者の姿は、最も古い例としては、作者不詳の『放蕩兄妹』(Nice Wanton、1550)などの初期テューダー朝道徳劇がある.1600年前後の文学の中では、18世紀にホガース(William Hogarth)が連作版画『勤勉と怠惰』(Industry and Idleness、1745)を制作する際に、『ロンドン商人』とともに種本の一つにしたと思われる『東行きだよ、ホーイ!』が、堕落した徒弟の物語を最もよく表している.勤勉に働いて順調に出世していくゴールディングとは対照的に、もう一人の徒弟クイックシルヴァー(Quicksilver)は、その怠惰で享楽的な性格のゆえに、どんどん落ちぶれていき、ついにはカウンター監獄(the Counter)に幽囚の身となる。宇宙の中で彼が歌う「悔恨」(Repentance)というバラードには、徒弟が堕落する過程がよく示されている.

おれは[徒弟の仕事着の]上着と帽子を捨て去って,

華やかな絹やサテンに身を包んだ.

上品な物腰という偽金を毎日不法に鋳造した.

おれは酔っぱらって親方を馬鹿にした.

おれは去勢馬と女を囲った.

•••••

さらばチープサイドよ[Cheapside はロンドン市の商業活動の中心地だった],

決して色あせることない金細工師の仕事もおさらばだ.

さらば、徒弟の仲間たちよ、おれのありさまを見て教訓とするがいい、

金貸しや女衒やさいころ賭博,そして売女と付き合うな.

やつらを梅毒のあばたみたいに避けるんだ、自分の限界を超えちゃならない、自分の領分を心得ておけ、そうすれば少しずつでも運はひらけるもので、タイバーンやカウンターや性病治療院のお世話にならずにすむのだから、(5幕5場)

一方, リロのバーンウェルの最後の言葉は次のようなものであった.

バーンウェルは絞首刑となり,クイックシルヴァーは,『東行きだよ,ホーイ!』がコメディーであるがゆえに,改心を認められ,タッチストーン親方に赦されて釈放される.そのような相違はあるにせよ,堕落した徒弟が最後に教訓を垂れるという点で,二つの芝居は同じ形を取っている.観客の中の徒弟たちに呼びかけていると思われるこうした教訓は,形式的には道徳劇の伝統を踏まえたものである.そのような古い形式が 18 世紀に至ってもなお命脈を保っていることは,欲望を抑圧せざるをえない生活を送っている若い徒弟たちが,ひそかに内在させている危険な可能性が不変であったことを示している.芝居はもちろんエンタテインメントであるが,同時に教育的なものとも考えられていた.教育的・道徳的な意義は,エリザベス朝,ジェイムズ朝のイギリス演劇全盛期,さらに劇場閉鎖期間を経て,王政復古期演劇ではほとんど忘れ去られていたが,18 世紀のセンチメンタリズム演劇の中に復活した.たとえば,自分自身が勤勉な模範的徒弟の人生をそのままに歩んだ謹厳実直な市民であるリチャードソン(Samuel Richardson)は,劇場を不道徳なものとして嫌悪していたが,『ロンドン商人』だけは例外だとしている.

演劇がシティーの若者たちに有益な貢献をしてくれた例を,私は一つしか知らない.しかも,それはごく最近のものだ.そこでは,不用心な若者が淫らな女の手管に籠絡されるという,恐ろしい手本が示されている.だから,この芝居に言及しないのはいかにも片手落ちというものだろう.私が指しているのは,『ジョージ・バーンウェル』という芝居のことだ.これが成功を収めたのは,実に当然のことと思う.この芝居を年に一回は見るべきだという点では,私はシティーの若い紳士諸君 [徒弟たち]と意見を同じくしてもいいと考える.ただし,それ以上の観劇回数を望まないという条件付きだ.この芝居に負けないくらい立派な教訓と筋立てを備えた芝居が新たに上演されるというなら話は別だが. (Richardson 16) "

この引用はリチャードソンの『徒弟の手引き』(Apprentice's Vade Mecum)からのものである.若者たちを善導することを目的としたこの種の手引き書は,昔から種々出版されていた.『バーナビー・ラッジ』では,親方のガブリエル・ヴァーデンが,徒弟のタパティットの気取った言い方について,「どうせ [・・・] 当世はやりの『丁稚詩文撰』だか,『丁稚の友』だか,『丁稚名句集』,『丁稚の縛り首手引き』だか,その手のトラの巻にでもかぶれておるのだろうて」(BR 4:49)と皮肉る.ここに列挙されているタイトルはもちろんパロディーであるが,リチャードソンのものをはじめとする,大まじめな本物の徒弟生活指南書が流布していたからこそ,このような風刺的言辞は成立するのである.

徒弟と五月祭

次に,『バーナビー・ラッジ』の饗宴の背景にあり,ディケンズのイマジネーションのもう一つの重要な源泉であった民衆文化の伝統に注意を向けてみたい.

本論文の最初に引用した暴徒の「饗宴」は,実はイギリスの伝統的祝祭と密接に関連している.狼藉の舞台となっているのは,ロンドン郊外にあるジョン・ウィレットの経営するパブ「メイポール亭」である.メイポール(Maypole)とは,五月祭(May Day)の主要な仕掛けの一つで,自然の豊饒を象徴する柱のことを指している.暴徒の饗宴が五月祭と直結してイメージされていることは,あまりにも明らかだ.しかし,そこに徒弟のロマンスが祝祭と不可分のものとして存在することについては,ほとんど注意が向けられていないのではなかろうか.「ゴードンの騒乱」を五月祭の一変形として解釈することにより,徒弟の「ロマンス」と「暴力」はさらに奥深い,新たな側面を見せ始める.

五月祭は、告解火曜日と並んで、伝統的に徒弟の祝日ともされていた.ただし、この場合の徒弟とは、とくに煙突掃除人の徒弟を指す.彼らは「煙突登り小僧」(a climbing boy)と呼ばれる、下は5、6歳から上は14、5歳の少年たちである.彼らが置かれた悲惨な状況は、ブレイク(William Blake)の「煙突掃除人」("The Chimney Sweeper")に歌われている.オリヴァーが危うくその運命を免れるいきさつは、周知の通り、『オリヴァー・トゥイスト』の最も印象的な場面の一つだ.19世紀を通じてイギリスの重大な社会問題の一つであった若年労働者問題が、最も極端な形で表れた彼らの状況について、メイヒュー(Henry Mayhew)は、『ロンドンの労働者とロンドンの貧民』(London Labour and the London Poor)の中で、詳細に記録している.メイヒューによれば、煙突登り小僧で最年少は4歳という記録もあるというから、「母さんが死んだときぼくはまだとても小さかった、ぼくがまだ、「早朝に煙突登り小僧たちがご用聞きに街路を歩くときの」ウィープ、ウィープ、ウィープという呼び声をろくに出せもしない頃だったのに、父さんに売り飛ばされた」」2とい



THE J. ONDON SWEEP, $\{P_{\ell,m,\ell}, \rho_{\ell,p',\ell}, \ell_{\ell,p',\ell}, P_{\ell,p',p',\ell}\}$

図 1 ロンドンの煙突掃除人 . from Mayhew

うブレイクの詩句は、決して誇張でも何でもなかったことが分かる、彼らは白人でありながら、いつも煤にまみれ、黒人のように真っ黒な顔をして、ほとんど奴隷に等しい生活を送っていた(図1)

メイヒューによると、そんな彼らにとって一年中で唯一の祝祭日が、五月一日のメーデーであった、この日、彼らはモンタギュー夫人(the Ho. Mrs. Montagu)がホワイト・コンディット・ハウス(White Conduit House)で催す大宴会に招待され、そこでご馳走をふるまわれたのででで動走をふるまわれたである。この慣習には「ロマンがあった正大人の幼い息子が、あった・未上人の幼い息子が、ある命のなおと行方不明になり、懸命のなかった・年月を経たある日、夫人

の邸宅の煙突掃除を依頼された掃除人の親方が,いつものように煙突登り小僧を煙突に昇らせた.この少年は複雑な構造の煙道の中で迷ってしまい,やっと抜け出たところは豪華な寝室だった.疲れ切った彼はそのままベッドにもぐり込み,寝ているところをハウスキーパーに発見される.真っ黒にすすけた少年が,整った顔立ちをしていることに気づいた彼女が,風呂に入れて煤を落としてみると,行方不明になったこの屋敷の坊ちゃんの面影がある.知らせを受けたモンタギュー夫人が自分の息子であることを確認し,こうして社会の底辺に落ちていた少年は,富豪の御曹司の地位を一瞬にして回復した.それを記念して,煙突登り小僧を招待する大宴会が催されるようになったのである(Mayhew II: 371-2).

メイヒューはあたかも実話であるかの如くに記述しているが,モンタギュー夫人が煙突掃除人のために行った慈善活動は事実であっても,その由来はもちろん架空の「ロマンス」である.『同じ話は,『ボズのスケッチ集』の「五月一日のお祭り」("The First of May")にも見ることができる.

その頃の煙突掃除人たちにはある神秘性がつきまとっていた.裕福な紳士の子供が行方知れずとなり,長い年月の悲しみと苦しみの末に,煙突掃除人になっていたところを発見されるという伝説が存在していたのである.物語られるところによれば,赤ん坊のときに両親のところから誘拐された少年が,煙突掃除人として働いていたが,あるとき,仕事の一環として,母親の寝室の煙突掃除をすることになった.煙突から出てきた彼は,汗だくで疲れ切っていたので,赤ん坊のときによく寝たことのあるベッドについもぐり込んでしまった.そこを母親に発見され,息子であることが確認されたのである.その後,彼女は生涯の間毎年,ロンドンの煙突掃除人全員を,[五月一日の]午後1時に招待して,ローストビーフ,プラムプディング,黒ビール,さらに6ペンスをふるまったのである.

(Sketches by Boz 170) 14

『オリヴァー・トゥイスト』のプロットの起源の一つがこの伝説にあることは, ほぼ間違いないだろう.『バーナビー・ラッジ』との直接の関係はないが.メイ ポール亭での暴徒の乱暴狼藉が、このような五月祭の饗宴とそれにまつわる徒 弟のロマンスと重なり合っていることに,注意を向けるべきである.ディケン ズの筆は、このような場所から出発して、破天荒な疾走を展開したのであった、 『バーナビー・ラッジ』のプロットの主要部分を形成しているのは,この煙突 登り小僧の伝説と同様の,親子の別れと再会のロマンスである.バーナビーと 父ラッジ,ジョン・ウィレットとジョー・ウィレット,サー・チェスターと嫡子エ ドワードといった父と息子、さらにヘアデイル氏と姪ではあるが義理の娘とも いえるエマ,ガブリエル・ヴァーデンとドリーなどの父と娘の心理的葛藤,それ に伴う別離や再会が、さまざまな形で展開する、中でもロマンス的可能性を最 も強く持っているのは、サー・チェスターと彼がひそかにもうけた私生児ヒュー の親子である.しかしこの小説の読者にとって,こうしたロマンス的,あるい はディケンズの時代にふさわしい表現で言えばメロドラマ的な血縁関係依存の 筋立ては、実はあまり意味がない、それはヒューがこうしたありきたりの枠組 みそのものを破壊してしまうような存在だからである、貴族の血をひくヒュー であるが,オリヴァーやデイヴィッドのようにその血筋にふさわしい場所に引 き上げられることはついにないまま,絞首台での死を迎える.しかしヒューが 読者に残す印象は鮮烈だ、たとえば暴動の際の彼の活躍ぶりは次のように描か れる.

この男,言わずと知れたヒューであり,暴動の至る所,彼の姿があった.イングランド銀行への二度に及ぶ襲撃を指揮し,ブラックフライアーズ橋の通行料取立て所を叩き壊すのに手を貸し,金を通りにばら撒いた.手づから二箇所の牢獄に火を放ち,ここかしこ,至る所で,常に先陣を切り片

時も休まず 兵士に打ちかかり、仲間にハッパをかけ、金切り声やどよめきの一際高く、愛馬の鉄の調べを轟かせながらも、カスリ傷一つ負いも、待った一つ掛けられもせず、とある箇所で撃退されれば、別の箇所で新たに組み打ち、こちらで押し戻されれば、すかさずあちらから押し入った、これが二十度目、ホウボーンから追っ立てられるや、有象無象を率いてセント・ポール大聖堂に真っ直ぐ突撃を掛け、鉄柵の内側で囚人の一団を見張っていた護衛隊を蹴散らし、彼らを撤退させ、拘禁されていた連中を救い出し、さなる加勢もろとも取って返した、酒に痴れ、血を滾らせ、悪魔さながら一味を続けながら、 (BR 67: 566-7)

『バーナビー・ラッジ』中のあらゆるキャラクターの中で,彼は最も力強く描き出され,魅力的だ.メロドラマのヒーローとしての役割しか与えられないエドワード・チェスターやジョー・ウィレットがごく類型的で,いかにも影が薄いのに比べれば,悪役であるはずのヒューは強烈な存在感をみなぎらせている.ドリーにとって彼がきわめて危険であるのは,彼が性的魅力に満ちたサチュロスであり(ヒューが馬丁であることにはもちろん意味がある),ニンフとしての彼女自身が発散する濃密なエロティシズムをジョーよりも本能的によく感受するからである.ヒューの野性的でたくましい姿は,次のように描写されている.

この正体もなく眠りこけている人影に降り注がれた炉明かりは,その均整の取れた筋骨隆々たる体躯をまざまざと浮かび上がらせた.それは,いかつい闘士の形と巨人の力を有す若者の人影であり,日に焼けた顔から浅黒い喉元にかけて黒々とした髭が伸び放題に生えているからには,画家には持って来いのネタだったろう. (BR 11: 105-6)

その悪魔的な生命力と行動力,お上の秩序などというものに毛ほども敬意を払わない傲岸不遜といった点を見れば,ヒューが前作『骨董屋』に登場したクウィルプとディック・スウィヴェラーを継承する者として造形されていることは明らかだ.しかし,クウィルプが人形劇『パンチとジュディー』(Punch and Judy)の主人公から生み出されたのと同様に,ヒューの創造には民衆文化の下地がある.それは徒弟の祝祭としての五月祭とふたたび関係しているのである.

メイヒューは,先にあげた五月祭の記述の中に,ストラット(Joseph Strutt)の『イングランド民衆の遊びと娯楽』(Sports and Pastimes of the People of England, 1831)を引用している(Mayhew II: 370-1).それによると,煙突掃除人達は五月一日の祭りの日に,それぞれの組合ごとにさまざまな仮装をして市中をパレードした.大きな組合のパレードでは「緑のジャック」(Jack in the Green)が行列の中心となった.「緑のジャック」とは,籐細工の巨大な枠の表面を緑の葉や花束の

飾りでびっしりと覆ったもので、中に人が入って仲間たちと踊りながら街路を練り歩くものである、それがどんなものであるかは、『ボズのスケッチ集』の「五月一日の祭り」のクルクシャンク(George Cruikshank)の挿絵を見るとよく分かる(図2).¹⁵

「緑のジャック」は,五月柱と同様に「豊饒の角」(Cornucopia)の変形であり,自然の豊かさの,生命の復活する春や夏の象徴である.おそらくはブリテン島が深い緑の森に覆われていた古代から,民族の交替や宗教の変遷を超えて,連綿と続くう.す俗的な豊饒祭の祭神なのであろう.すでに見てきたように,ゴードシの騒乱が五月祭の祝祭と密接に関連しての暴動の真の主役である自然児ヒュの暴動の真の主役である自然児ヒュ



図 2 "The Green" in Sketches by Boz

ーが「緑のジャック」の役割を果たしていることは明らかである.

ヒューが民衆文化の中から生まれたということは、過去の文学の中に、「緑のジャック」的人物の伝統があったことを、当然ながら示唆している・イギリス・ルネサンス期の演劇を読んでみると、たしかにヒューと類似のキャラクターが姿を見せている・それは文学批評では「緑の男」(the Green Man)と呼ばれるが、それが直接に意味するところは「緑のジャック」と全く同じものだ・文学作品に登場する「緑の男」は、文明と切り離された野生児であり、野蛮な活力をみなぎらせ、時に獰猛な野獣のように行動する・『嵐』(The Tempest、1611)の中のカリバン(Caliban)などが最もよく知られた例であり、その他、作者不詳(一説ではRobert Greene)の『ジョージ・ア・グリーン』(George a Green、1599)では「緑のジョージ」が主人公として活躍する・この男は表向き体制派ということになっているのだが、ロビン・フッド(Robin Hood)と腕比べをするところなどを見ると、本来は同じ緑の森(greenwood)の住民であると推定される・さらに典型的な「緑の男」は作者不詳の『ムシドーラス』(Mucedorus、1590)に見ることができる・森に住む野人ブレモ(Bremo)だ・

野人ブレモが登場.

ブレモ:

.....

やむことなく猛り狂いつつ,おれはこの森をさまよう.

生きとし生けるものすべてがブレモ様の力を恐れるのだ.

男も女も子供も,けものも鳥も,

おれ様の視界に飛び込むやつは何だろうが、

ブレモ様のひと睨みで倒されてしまうのだ.

さあ, やろうぜ, 棍棒よ, おれの掠奪の相棒よ.

今日という日は間違いなく,やりとげるぜ.

獲物に出逢ったら、ただの一発でおれ様の意のままにしてくれよう、

([7場]24-34行)6

殺人の快楽のためだけに行きずりの旅人を殴り殺し,女を掠奪し,ひたすら 荒れ狂うブレモは,反文明の野蛮と反逆の象徴である.同じく野獣のようなヒューが,このルネサンス期文学の「緑の男」の末裔であることは疑いない.

かくして明らかになったように、『バーナビー・ラッジ』に描かれる饗宴とし てのゴードンの騒乱は、徒弟という、近代商業資本主義社会を担う階層の歴史 と文化、さらには西欧近代よりもはるか以前から連綿と継承されてきた民衆文 化から生まれ出たものであった、小説家としてのディケンズがここで直面した 課題もまた,そこに鮮明に浮かび上がっている.この小説の中で,彼は奔放な イマジネーションの祝祭空間を現出させたが、こうしたカーニヴァルは、日常 の世界、すなわち狂気に対する正気の世界があることによってはじめて意味を 持つものである!7 徒弟の祝祭が告解火曜日や五月祭という特定の時期にのみ限 定されているのは,そのためなのだ,小説もまた一つの秩序を形成しなければ ならない以上,奔放な言葉や空想の遊びに淫することは許されない.一週間も の間荒れ狂ったゴードンの騒乱が、ついには軍隊の出動によって鎮圧されたよ うに、小説のシステムもまた秩序に復帰しなければならないのだ、小説家とし てのディケンズは,自分が継承した歴史と文化を,『ピクウィック・クラブ』, 『オリヴァー・トゥイスト』,『骨董屋』, そして『バーナビー・ラッジ』で自由奔 放に表現することで消化し,新たな形式と内容との創造を準備したのである. 資本主義社会の矛盾を象徴する徒弟の祝祭とロマンスは、ヴィクトリア時代固 有の社会問題を吸収して、中・後期の小説で新たな表現を得ることになった、ヒ ューのような野人も、『ドンビー父子』のカーカー、『デイヴィッド・コパフィー ルド』のユライア・ヒープ,さらには『大いなる遺産』のオーリックといった, 文明の外見を装った狡猾で陰険な、ある意味ではいっそう危険なキャラクター へと変わっていった、ディケンズの驚異的洞察は、こうした「緑の野人」がデ

ィヴィッドやピップのような、一見おとなしい主人公の中に内在していることを示した点にある。マードストンに噛みつくデイヴィッド、ハーバートを殴り倒す屈強な鍛冶屋の徒弟ピップの背後には、文明人の衣をまとったヒューの面影がちらついている。それはディケンズが抱え込んでいるもう一つの巨大な伝統、すなわち西欧資本主義文明への反逆としてのイギリス小説というジャンルそのものの本流とつながるものだ、その考察は別の機会に譲りたい。

注

- 」 あえて長い引用をしたのは,この一節を分断すれば,文章のエネルギーが失われてしまうためである。『バーナビー・ラッジ』の翻訳としては,小池滋氏の手になる集英社の世界文学全集版があった.本論文の引用では,田辺洋子氏の新訳を使用させていただいた.論文中の引用としての限度を越えているかもしれない量を組み入れることになったたため,田辺氏に許可を求めた.快諾していただいたことに感謝申し上げる.以下,BR と略記し,章番号とページ番号を示す.田辺氏が用いている原典は,引用文献にあげたペンギン・クラシックス版であり,原文についてはこれを参照願いたい.
- ² フォースター(John Forster)は,ディケンズを説得してこのアイデアを放棄させたことに ついて,次のように述べている."I was more successful in the counsel I gave against a fancy he had at this part of the story, that he would introduce as actors in the Gordon riots three splendid fellows who should order, lead, control, and be obeyed as natural guides of the crowd in that delirious time, and who should turn out, when all was over, to have broken out from Bedlam: but though he saw the unsoundness of this, he could not so readily see, in Gordon's case, the danger of taxing ingenuity to ascribe a reasonable motive to acts of sheer insanity." (Forster I: 142).
- ³ 以下,演劇作品の年代は,ハーベッジ(Harbage)により,初演の年で示す.
- ⁴ 以下,『バーナビー・ラッジ』以外の引用テクストは,拙訳により,原文を注で示すこととする.
 - "Enter HODGE, FIRK, RALPH, and five or six shoemakers, all with cudgels, or such weapons

HODGE

Come, Ralph. Stand to it, Firk. My masters, as we are the brave bloods of the shoemakers, heirs apparent to Saint Hugh, and perpetual benefactors to all good fellows, thou shalt have no wrong. Were Hammon a king of spades, he should not delve in thy close without thy sufferance.

And for Hammon, neither Hammon nor hangman shall wrong thee in London. Is not our old master Eyre Lord Mayor? Speak, my hearts!

ALI.

Yes, and Hammon shall know it to his cost."

5 "RALPH

[...] How am I amazed

At this strange accident! Upon my life,

This was the very shoe I gave my wife

When I was pressed for France; since when, alas,

I never could hear of her. It is the same,

And Hammon's bride no other but my Jane."

- 6 熊楠の日本語論文は, いずれも彼が Notes and Oueries に英文で発表したものの日本語 版である.これら英語論文は『南方熊楠全集』の第10巻に収録されている.
- ・ 奇妙なタイトルだが,これはテムズ河の渡し船の船頭が,上流へ向かう場合は「西行 きだよー!」("Westward, Ho!")と呼ばわり,下流へ向かう場合は「東行きだよー!」 ("Eastward, Ho!")と呼ばわって,客引きをしたことから取られている.クイックシルヴ ァーは、いんちき貴族サー・フラッシュ(Sir Flush)と共に、テムズ河を下って海外逃亡を 図って失敗し、捕らえられる、『東行きだよ、ホーイ!』は、ウェブスター(John Webster)の『西行きだよ,ホーイ!』(Westward Ho!, 1604)という芝居を意識してタイト ルが付けられたと思われるが,これは市民(商人)の女房たちが,ウェストミンスタ -まで船で遊びに行き,ちょっと危ない火遊びをするという内容である.
- ⁸ 「カウンター」は,ロンドン市内の債務者監獄のことである,2 つあったため"the Counters"と総称される.
- ⁹ "Quick. [sings.]

I cast my coat and cap away,

I went in silks and satins gay;

False metal of good manners I

Did daily coin unlawfully.

I scorned my master, being drunk;

I kept my gelding and my punk:

Farewell, Cheapside, farewell, sweet trade

Of goldsmiths all, that never shall fade;

Farewell, dear fellow prentices all,

And be you warned by my fall:

Shun usurers, bawds, and dice, and drabs;

Avoid them as you would French scabs.

Seek not to go beyond your tether,

But cut your thongs unto your leather;

So shall you thrive by little and little,

Scape Tyburn, Counters, and the Spital."

^{10 &}quot;Barnwell. [...] From our example may all be taught to fly the first approach of vice, but, if

o'ertaken / By strong temptation, weakness, or surprise, / Lament their guilt and by repentance rise, [...]."

- "I know but of one Instance, and that a very late one, where the Stage has condescended to make itself useful to the City-Youth, by a dreadful Example of the Artifices of a lewd Woman, and the Seduction of an unwary young Man; and it would favour too much of Partiality, not to mention it. I mean, the Play of *George Barnwell*, which has met with the Success that I think it well deserves; and I could be content to compound with the young City Gentry, that they should go to this Play once a Year, if they would condition, not to desire to go oftner, till another Play of an equally good Moral and Design were acted on the Stage."
- "When my mother died I was very young, / And my father sold me while yet my tongue / Could scarcely cry weep weep weep weep".「ウィープ,ウィープ」は煙突掃除人の呼び売りの声("Sweep, sweep, sweep, sweep!")なのだが,「泣く」(weep)という意味を含めていることは言うまでもない).
- 13 DNB 旧版のモンタギュー夫人の項には次のような記述がある. "Montagu, Mrs. Elizabeth 1720-1800, authoress and leader of society. [...] mindful of her poorer neighbours, she invited the youthful chimney-sweepers of London to eat roast beef and plum pudding on the lawn before her house every May-day morning. She is "the kind-hearted lady" commemorated in William Lisle Bowles's poem on the "Little Sweep"."
- "A mystery hung over the sweeps in those days. Legends were in existence of wealthy gentlemen who had lost children, and who, after many years of sorrow and suffering, had found them in the character of sweeps. Stories were related of a young boy who, having been stolen from his parents in his infancy, and devoted to the occupation of chimney-sweeping, was sent, in the course of his professional career, to sweep the chimney of his mother's bedroom; and how, being hot and tired when he came out of the chimney, he got into the bed he had so often slept in as an infant, and was discovered and recognised therein by his mother, who once every year of her life, thereafter, requested the pleasure of the company of every London sweep, at half-past one o'clock, to roast beef, plum-pudding, porter, and sixpence."
- 15 この挿絵の行列がいかにも意気あがらず,尾羽うちからした様子であるのは,五月祭の 衰退ぶりをよく示す例として出されているからである.実際,この慣習は一時廃れて いたようであるが,最近ではイギリスの各地で観光用に復活されて,盛大にパレード が行われるので,かなり洗練された形の現代版「緑のジャック」をわれわれは目にす ることができる.
- 16 " Enter Bremo a wild man..

Bre. [...]

With restlesse rage I wander through these woods,

No creature heere but feareth Bremoes force,

Man, woman, child, beast and bird,

And euery thing that doth approch my sight,

Are forst to fall it [if] Bremo once but frowne,

Come cudgel come, my partner in my spoiles,

For heere I see this daie it will not be,

But when it falles that I encounter anie,

One pat suffised for to worke my wil."

17 詳しくは拙論「ディケンズ・カーニヴァル」を参照されたい.

引用文献

- Anonymous. The Comedy of George a Green. The Malone Society Reprints. 1911.
- —. *Mucedorus*. Ed. Russell A. Fraser and Norman Rabkin. *Drama of the English Renaissance*. 2 vols. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1976. II. 463–480.
- —. Nice Wanton. The Tudor Facsimile Texts 28. 1908; New York: AMS Press, 1970
- Bakhtin, Mikhail. The Problems of Dostoevsky's Poetics. Minneapolis: U Minnesota P, 1984.
- Beaumont, Francis. The Knight of the Burning Pestle. Ed. Michael Hattaway. London: A & C Black. 1969.
- Blake, William. "The Chimney Sweeper". The Poetry and Prose of William Blake. Ed. David V. Erdman. Fourth ed. Garden City: Doubleday, 1970. 10.
- Chapman, George, Ben Jonson, and John Marston. Eastward Ho! Ed. R. W. Van Fossen. Manchester: Manchester UP, 1979.
- Dekker, Thomas. *The Shoemaker's Holiday*. Ed. Anthony Parr. 2nd ed. London: A & C Black, 1990.
- Dickens, Charles. Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-39. The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism. Ed. Michael Slater. Columbus: Ohio State UP, 1994.
- Forster, John. The Life of Charles Dickens. Ed. A. J. Hoppé. 2vols. London: Dent, 1966.
- Hara, Eiichi. "Stories Present and Absent in Great Expectations". ELH 53: 3. 593-614, 1986.
- Harbage, Alfred. Annals of English Drama 975–1700. Rev. S. Schoenbaum. Third Edition. Rev. Sylvia Stoler Wagonheim. London: Routledge, 1989.
- Heywood, Thomas. The Four Prentices of London. The Dramatic Works of Thomas Heywood. 6vols. 1874; New York: Russell, 1964. II: 161–254.
- Hogarth, William. Industry and Idleness. Engravings by Hogarth. Ed. Sean Shesgreen. New York: Dover, 1973.
- Lillo, George. The London Merchant. Ed. William H. McBurney. London: Edward Arnold, 1965.
- Mayhew, Henry. London Labour and the London Poor. 4vols. 1861-62; New York: Dover, 1968.
- Richardson, Samuel. Apprentice's Vade Mecum. London: 1734.
- Seaver, Paul. S. "Thomas Dekker's The Shoemaker's Holiday". The Theatrical City: Culture, Theatre and Politics in London, 1576–1649. Ed. David L. Smith, Richard Strier, and David Bevington. Cambridge: Cambridge UP, 1995. 87–100.
- Webster, John. Westward hoe. The Tudor Facsimile Texts 123. 1914; New York: AMS, 1970.

- チャールズ・ディケンズ. 『バーナビー・ラッジ』小池滋訳. 集英社, 1975年.
- ----. 『新訳バーナビ·ラッジ』田辺洋子訳. あぽろん社, 2003 年.
- 原 英一.「ディケンズ・カーニヴァル 『バーナビー・ラッジ』再読 」.『英語青年』 1984 年 1 月号. 2-6.
- 南方熊楠.「西暦九世紀の支那書に載せたるシンダレラ物語(異なれる民族間に存する類似古話の研究)」.『南方熊楠全集』全12巻.平凡社,1971.II. 121-135.
- ----.「猫一疋の力に憑って大富となりし人の話」.『南方熊楠全集』全 12 巻 . 平凡社, 1971. III. 97-109.

ディケンズにおける想像力の原点を求めて

食欲不振の探偵 『マーティン・チャズルウィット』

A Detective with No Appetite in Martin Chuzzlewit

梶山 秀雄 Hideo Kajiyama

「何を食べているか言ってみたまえ.君がどんな人物かあててみせよう」と言ったのは 18 世紀の法律家であり美食家として知られるブリア・サヴァランであるが,確かに食事はその人物の嗜好のみならず,出自や経済的状況,交友関係までもがさらされる極めてプライベートな行為である.しかしながら,この言葉にはある種の残酷さが含まれている.もはや自分の食事だけでは飽き足らなくなった美食家は,無心に食事を楽しむ人々を一方的に観察し,分析し,嘲弄しているのだ.まさしく「食は人」("You're what you eat")という諺にもあるように,料理やワインに注がれる美食家の視線が人間に向けられた時,初対面の依頼人の経歴を言い当てる探偵のように,その人となりを容赦なく暴き出す.

『マーティン・チャズルウィット』の食事の場面 ペックニスフの食卓に並ぶ薄い紅茶と足りないバター、ドジャーズ夫人の下宿で繰り広げられる宴会と肉汁、ギャンプ夫人のジン・パーティ、ピンチ嬢の作る厚切りの肉料理、これらがそれぞれの登場人物の隠喩として機能していることは言うまでもないが、興味深いのはそうした祝祭的空間にあって、部屋の隅から冷徹な視線を注ぐ探偵、保険調査員ナジットの存在が挿入されていることである.この作品のセールス的失敗を受けて、ディケンズは宴会の最中にふと酔いがさめたようになり、底抜けの笑いや饒舌、ヒューモアはなりをひそめるようになる.『マーティン・チャズルウィット』は、陽気さと沈黙、饒舌とプロットが混在する過渡期的な作品であり、これ以後、加速度的に作品の準備期間が長くなり、構成の緻密さは増していく.こうした洗練と引き替えに、饗宴はディケンズ作品から姿を消し、変わって探偵が姿を現すのである.

『荒涼館』のバケット警部に先駆けてデビューした探偵,保険調査員ナジットが登場するのは,ほとんど全ての下準備が整い,物語が収束へと転じる(または膨張しすぎて縮小せざるをえなくなった)中盤の27章である。この「背の低い,干上がった,しなびた老人」、「生まれながらに秘密になるようにできていた男」は,アングロ・ベンガリー公正貸付金生命保険会社のティグ・モンタギューにジョーナスの身辺調査を命じられる.

How he lived was a secret; where he lived was a secret; and even what he was, was a secret. In his musty old pocket-book he carried contradictory cards, in some of which he called himself a coal-merchant, in others a wine-merchant, in others a commission-agent, in others a collector, in others an accountant, as if he really didn't know the secret himself. He was always keeping appointments in the City, and the other man never seemed to come. . . . He was mildewed, threadbare, shabby; always had flue upon his legs and back; and kept his linen so secret by buttoning up and wrapping over, that he might have had none— perhaps he hadn't. He carried one stained beaver glove, which he dangled before him by the forefinger as he walked or sat; but even its fellow was a secret. (ch. 27: 424)

石炭商人や葡萄酒商人,委託売買人,集金人,会計士といったさまざまな顔を持ち,常にシティの取引所に座り込み,出入りする人間を眺めているナジットは,多様なアイデンティティを抱えているというよりはむしろ,アイデンティティを欠いた非人間的な監視装置として描かれている.そして,そうした空洞化した自己を抱えているが故に,誰かの秘密によってその穴を埋めずにはいられない.この後,ジョーナスに対する最初の報告を終えたナジットは,「秘密でないものは一向に自分の興味をひかず」、「この調査で味わってきた喜びも,あなたにお知らせするだけで奪われてしまうのです」(ch. 38: 559)と述べる.依頼主であるモンタギューが殺害された後も調査を続けるのは,決してハードボイルド小説的な職業倫理(最初は金銭的な目的で調査を引き受けるが,やがて感情的に事件に巻き込まれていく)に支えられたものではなく,調査対象の秘密を自分一人が共有する密かな喜びに打ち震えているからに他ならない.

ナジットにとって他人の秘密を探ることは,趣味と実益を兼ねた「仕事」であるのだが,仕事として請け負うことで報告義務が生じ,ジョーナスの秘密を手元にとどめておくことができないというジレンマが常につきまとう.ナジットには調査結果のメモを自分宛の手紙として出すという奇癖があるが,それは調査対象への過度の同一化に対する安全弁として機能している.

He carried bits of sealing-wax and hieroglyphical old copper seal in his pocket, and often secretly indited letters in corner boxes of the trysting-places before men梶山 秀雄 153

tioned; but they never appeared to go to anybody, for he would put them into a secret place in his coat, and deliver them to himself weeks afterwards, very much to his own surprise, quite yellow. (ch. 28: 424)

ポケットに自分宛の手紙が入っていることに驚いた瞬間に,ナジットはジョーナスと一体化している夢から覚める.ナジットはモンタギューへの報告も口頭では決して行わず,あくまで報告書を読むようにさせる.この書き言葉への極端な信頼,テクスト至上主義者的な身振りは,圧倒的なおしゃべりで周囲を翻弄するギャンプ夫人が,ジョーナスの秘密をかぎつけても探偵役にはなれず,ついそれを漏らしてしまう,あるいはナジットの報告を受けたティグ・モンタギューがジョーナスを恐喝しようとして逆に殺されてしまうのと対照的である.ポーの「盗まれた手紙」で図式化されているように,ナジットもやはりデュパンと同じく,報告書を週1ポンドの報酬という「理想的なシニフィアン」とすり替えることで殺されもせず追放されもしないのである.

ほとんど唯一、例外的に飲食する場面が描かれることのないナジットは、決 して人から見られることのない存在である、逆にナジットは視線を武器とし、 飲食の快楽にふける物語に対して,視線の優位をもって対抗する.拡大鏡がま さしく探偵 = プライベート・アイのトレードマークであるように, ナジットもま た徹底して見ることにこだわっており、その意味ではバケット警部の捜査とは 一線を画している.あくまで事件を解釈し,真相を模索するバケット警部に対 して、ナジットはあらゆる予断を排して、捜査対象が自ら尻尾を出すのをひた すら待つのだ、ジョーナスの国外逃亡を阻止する際にもあくまで自分は姿を現 さず,モンタギュー殺害の決定的な証拠として血染めのシャツを押収するまで じっと息をひそめている、物語の終盤、モンタギュー殺害事件について追及す る場面でも、ナジットは晴れがましく謎解きを披露するようなことはせず、た だただ自分が監視していたという事実を繰り返し、事件の詳細についてはあく までもジョーナス自身に告白させるようにしむける、他の登場人物はラカンが 言うところの「知っていると想定されている主体」("subject supposed to know"), すなわちナジットの登場をきっかけに,何かに取り憑かれたように告白を繰り 返し,自らの隠されたアイデンティティを披露するのである.換言するならば, 他の登場人物の秘密が暴露され,あるいは自ら仮面を外して見せる大団円にお いても,ナジットは彼らの告白を促進する「穴」としてそこにあり,唯一底を 見せることなく退場していく? ジョーナスは殺人犯だった.マーティン老人は だまされたふりをしていた.マーティン青年はそれほど悪いやつじゃなかった. ペックニスフは偽善者だった、しかしナジットは相変わらず何者でもなかった、

『マーティン・チャズルウィット』執筆の前年,1942年のアメリカ旅行中にディケンズは妻ケイトに対して催眠術の実験を行った.かねてよりジョン・エリオットソン博士やチョーンシー・タウンゼントと交流し,催眠術に非常な関心を持っていたディケンズは,首尾よくケイトをヒステリー状態,ついで催眠状態に陥らせたことに気をよくし,帰国後,義妹のミス・ホガースにもメスメリズムの実験を試みるようになる.フロイトが催眠術を経由して無意識を発見したことはよく知られているが,ディケンズもまた催眠術によって無意識の深淵を覗き見たのではないか.『マーティン・チャズルウィット』執筆当時は,目に見えるものと見えないもの,意識と無意識に思いを馳せた時期であり,それは『クリスマス・キャロル』の亡霊となって具体化する一方で,ジョーナスの無意識となって顕現するのである.

Some phrenologists affirm, that the agitation of a man's brain by different passions, produces corresponding developments in the form of his skull. Do not let us be understood as pushing our theory to the full length of asserting, that any alteration in a man's disposition would produce a visible effect on the feature of his knocker. Our position merely is, that in such a case, the magnetism which must exist between a man and his knocker, would induce the man to remove, and seek some knocker more congenial to his altered feelings. If you ever find a man changing his habitation without any reasonable pretext, depend upon it, that, although he may not be aware of the fact himself, it is because he and his knocker are at variance. This is a new theory, but we venture to launch it, nevertheless, as being quite as ingenious and infallible as many thousands of the learned speculations which are daily broached for public good and private fortune-making.

(SB "Our Parish" ch. 7: 43)

もとより観相学ならぬ観ノッカー学を『ボズのスケッチ集』で提唱していたディケンズは、もう一人の自己の発見においてノッカーの比喩を効果的に使っている.スクルージが3人の亡霊と出会うきっかけとなったのは、玄関のノッカーがマーレーの顔になっていたことである.室内を知ることが犯罪者を理解することだと看破しているディケンズは、建物を住人になぞらえることで、ギャンプの部屋に転がる「底の抜けた紙箱」が、架空のハリス夫人という「幸福な作り話」に対応する一方で(ch. 49: 703)、そうした人間の心理 = 室内に到達する調査員ナジットを「家具」に例えている(ch. 38: 560). いわばノッカーは、人間の心理を分ける境界線として機能しており、目には見えなくてもその存在を主張する亡霊が利用する声なのである.

こうした建物の内と外で表象される心理は,ジョーナスの悪夢によって頂点に達する.ティグ・モンタギュー殺害に出かけたジョーナスは,アリバイ作りの

梶山 秀雄 155

ために閉じこもった部屋がノックされて誰もいないことが露見し,逆に自分がそこから閉め出されてしまうのではないかという不安にさいなまれる.父アンソニー殺害(未遂)でとられた毒殺という手段においては,犯行者は必ずしもその場にいる必要がなく,それゆえまた罪悪感も薄れる傾向にある.対して,ティグ・モンタギュー殺害においては,ジョーナスの意識は「殺害を実行する自分」と「自室に閉じこもっているはずの自分」に分離され,その部屋には「殺人を犯していない自分」がいるという妄想に取り憑かれ,「そこにあると考えられているものでありながらも,そこにはないための恐怖で,彼は我が身にその神秘的な恐怖を引き起こす」(ch. 47: 684). ここでジョーナスの人格分裂は決定的なものとなる.ジョーナスは,「ある意味で,自分自身の亡霊とまぼろしになり,出没する亡霊と,それと同時に,それに取り付かれた人間になっていた」.

「監視されている」あるいは「亡霊に取り憑かれている」というジョーナスの不安は,その亡霊が具体的なものとして像を結ばないことで一層増大する.こうした不安は決して犯罪者に特有のものではなく,警察的な監視のまなざしが個人に内面化され,個人が絶えず自己監視を課される近代の病である.犯罪とは無縁のはずのトム・ピンチでさえ,この監視の目からは逃れられない.蔵書の整理を頼まれたピンチは,奥の部屋に隠れて,天井裏を歩き,ドアの割れ目からのぞきこんでいる人物がいるのではないかという不安に襲われる.「そうした監視が行われているはずがない」という常識的な判断は,「犯罪の発見はできても予防は苦手なかつてのフランス警察」と同じく無力である(ch. 40: 585).それ以後の近代的な警察的な監視のまなざしが,個人の認識を超えたネットワークとして存在している以上,この不安を完全に払拭することは原理的に不可能である.探偵はあくまでもそうした匿名的な監視の源であるかのように振る舞うことで,対処療法的に容疑者の亡霊を追い払っているに過ぎない.

ティグ・モンタギュー殺害以後,ジョーナスが経験する幻聴や不安の症状は,その源である亡霊の姿を実体化させることによってしか解消しない.それゆえ,この作品では亡霊の出現が二重三重に用意されている.まずはハリス夫人という亡霊が実体化する.次々と自室の「ドア」に現れる亡霊たち ジョーナスにチャフィーの完全看護を依頼されたギャンプ夫人は,プリッグ夫人との仲違いによりチャフィー看護の相棒をハリス夫人に頼むしかなくなってしまうが,その実在しないハリス夫人の代わりに登場したのは,リューサムでありジョン・ウェストロックである.ついで死んでいるはずのアンソニー・マーティンがマーティン老人として登場してジョーナスを驚かせ,さらには監視する亡霊がナジットという探偵の姿として具現化することでとどめをさす。

Another of the phantom forms of this terrific Truth! Another of the many shapes in which it started up about him, out of vacancy. This man, of all men in the world, a spy upon him; this man, changing his identity; casting off his shrinking, purblind, unobservant character, and springing up into a watchful enemy! The dead man might have come out of his grave, and not confounded and appalled him more.

The game was up. The race was at an end; the rope was woven for his neck. If, by a miracle, he could escape from this strait, he had but to turn his face another way, no matter where, and there would rise some new avenger front to front with him; some infant in an hour grown old, or old man in an hour grown young, or blind man with his sight restored, or deaf man with his hearing given him. There was no chance. He sank down in a heap against the wall, and never hoped again from that moment. (ch. 51: 740)

最も決定的なのは最後の亡霊 「死んだ男が墓から出てきても,ジョーナスをこれ以上うろたえさせ,驚かせはしなかっただろう」 ナジットの登場であるが,それ以前の亡霊の波状攻撃によって,それは「真実が新たな亡霊として形をとったもの」でしかなく,仮にこの場を切り抜けたとしても「新たな復讐者」に取って代わられると思ったジョーナスは,いわば自身に取り憑いた「観念の亡霊」に対して文字通り観念するのだ.

しかしながら、物語はまだ終わらない.ナジットによるジョーナス逮捕の物語が、いわば小括弧で閉じられても、利己心の主題について決着をつける必要があるのだ.作者に成り代わって、膨張した物語の後始末にあたるのは、マーティン老人である.弟アンソニーの復讐に敢然と立ち上がったものの、チャフィーの証言によりそれが不発に終わり、ナジットにお株を奪われた格好になったマーティン老人は再び登場人物を一同に集める.

Old Martin's cherished projects, so long hidden in his own breast, so frequently in danger of abrupt disclosure through the bursting forth of the indignation he had hoarded up during his residence with Mr Pecksniff, were retarded, but not beyond a few hours, by the occurrences just now related. Stunned as he had been at first by the intelligence conveyed to him through Tom Pinch and John Westlock, of the supposed manner of his brother's death; overwhelmed as he was by the subsequent narratives of Chuffey and Nadgett, and the forging of that chain of circumstances ending in the death of Jonas, of which catastrophe he was immediately informed; scattered as his purposes and hopes were for the moment, by the crowding in of all these incidents between him and his end; still their very intensity and the tumult of their assemblage nerved him to the rapid and unyielding execution of his scheme. In every single circumstance, whether it were cruel, cowardly, or false, he saw the flowering of the same pregnant seed. Self; grasping, eager, narrow-ranging, over-

梶山 秀雄 157

reaching self; with its long train of suspicions, lusts, deceits, and all their growing consequences; was the root of the vile tree. (ch. 52: 747-48)

マーティン老人の目的は、耄碌したふりをして密かに監視していたペックスニフの正体を暴露することにあるのだが、この自作自演のあらましを説明する長広舌は、必要最小限のことしか語らなかったナジットと比較して、いたずらに屋上屋を重ねている感が否めない、利己心の咎で裁かれるペックスニフが、マーティン老人のやり口を「腹黒い術策」となじり、釈明を行う余地があるのも、この老人もまた利己心の毒とは無縁でないからだ。本人も述懐するように、ある種の利己主義は「他人の利己主義をたえず監視し、疑惑と不信の念で他人をそばに寄せつけようとせず、どうして他人が自分に接近して打ち明け話をしないのかといぶかしがり、それを他人の利己主義と呼んでいる」(756)、孫のマーティンに対する処遇を観察することで、何度もペックスニフに更正のチャンスを与えたと繰り返す老人は、まさにこうした利己主義の陥穽にはまっている。にもかかわらず、ペックニスフ以外に異議を唱える者がいないのは、そこに前章で語られたナジットの探偵的な身振りを模倣し、全てを知る特権的な立場を占めることで、思う存分ペックニスフを糾弾し、物語から退場させる権力を手に入れるのである。

こうした「探偵ごっこ」をきっかけとして、マーティン老人の権力はやがて 雪だるま式に膨れあがり、物語に正義と秩序をもたらす作者、あるいは遺産や 祝福を与え、残りの登場人物の処分を決定する家父長として君臨するようになる・ヤング・マーティンを遺産相続人に指名するのは言うまでもなく、アメリカ に渡る費用を送ったのも自分であり、さらにはトム・ピンチに援助をしたのも自分であると、恩恵人としての正体を明かす・さらにはヤング・マーティンとメアリーとの結婚を承認し、ジョン・ウェストロックとピンチ嬢の結婚に際しても、「ここでも私は父親の役割を演じなければならん」と述べる・物語冒頭の猜疑心に固まり後継者を選びかねている状態からすれば、これを大いなる変化と呼んでもいいかも知れないが、そもそもの決裂の原因が孫の縁組みに関してマーティン老人の予定通りにことが運ばなかったことにあることを想起するならば、結局のところ全てはマーティン老人の思い通りに運んだだけではなく、むしろその勢力は拡大されたのではないか・

「与えること」は根本的に不可能な行為である.なぜなら与えることは,基本的に交換を超えた,無償の行為であるにも関わらず,実際には対価なり,心理的な負い目なり,相手にとってなんらかの負債を生み出す行為であるからだ.こうした「贈ること」に内在する矛盾が,交換のアポリアと呼ばれているものである(Derrida 33-42).うがった見方をするならば,マーティン老人が有する財

産は額面上の貸し付けが増えるだけで、その総量は依然として変化せず、実質的には何も与えてはいないのではないか、鉄槌(ステッキ)を振り下ろされるペックスニフに対して同情を禁じ得ないのは、全ての混乱はマーティン老人のより効率的な投資の対象、方法を選択するための逡巡に起因し、そのためにペックスニフの空疎な言葉と行動が空しく消費されたとしても言い過ぎではないからだ、そのペックスニフが逆に無償の贈与である赦しについて語りながら退場するのは皮肉である。

"... And if you ever contemplate the silent tomb, sir, which you will excuse me for entertaining some doubt of your doing, after the conduct into which you have allowed yourself to be betrayed this day; if you ever contemplate the silent tomb, sir, think of me. If you find yourself approaching to the silent tomb, sir, think of me. If you should with to have anything inscribed upon your silent tomb, sir, let it be, that I — ah, my remorseful sir! That I— the humble individual who has now the honour of reproaching you, forgave you. That I forgave you when my injuries were fresh, and when my bosom was newly wrung. (ch. 52: 762-63)

むろん,トム・ピンチに無心の手紙を送る後日談からも明らかなように,ペックスニフが偽善者であることに変わりはないのだが,ここで語られる赦しはマーティン老人が断行する正義の矛盾を的確に突いている.ナジットがジョーナスの処分を警察に委ね,あくまでも法的な正義の領域にとどまるのとは対照的に,マーティン老人は倫理的な正義にまで踏みこんでしまう.本来存在しなかった孫マーティンとの友好な関係を,ペックスニフを罰することで「取り戻そう」とする.老人は決して「お前を許す」とは言わない.マーティン老人の正義とは,仮想敵を設定し奪われたものを奪い返す,報復の論理なのである.

物語の終盤に催される晩餐において,その提案者であるにも関わらず,マーティン老人の影はきわめて薄い.中心となるのは,若い世代のヤング・マーティンやマーク・タップリー,そしてトム・ピンチである.自らをマイダス王に例えた時にマーティン老人が言った,「自分が手にふれるすべてのものを黄金に変えてしまうことによる苦痛」(39)とは,なによりもまず,渇きであり空腹ではなかったか.しかしながら,もともと食が細いこの老人は,おそらく食欲を回復することもなく,快活に笑い飲み食いする客たちを満足げに眺めていたことだろう.そして,これが我々にとっても饗宴の見納めになるのである.これ以後のディケンズ作品においては,「青竜亭」改め「陽気なタップリー亭」の主人マーク・タップリーが,かつて転職にあたって思い浮かべた「陰気な職業」(67)

墓堀,葬儀屋,貧乏人が住んでいるところでの古物商,看守,医者の使用人,執達吏,収税吏が頻繁に登場するようになり,こうした陽気な宴会は二度と開かれることはないのだから.

注

- 」 厳密に言えば,ディケンズ作品に最初に登場する探偵は,『ボズのスケッチ集』の「大酒飲みの死」(1837)に登場する二人の密偵まで遡ることができるが,はたして職業的な探偵なのか単なる密通者なのか,わずかな描写だけではうかがい知ることができないため,ここでは考慮から外した.
- ² マイダス王(=マーティン老人)のもう一つの顔が,童話にもなった「王様の耳はロバの耳」であるが,自分の抱える秘密をはき出す洞穴として機能しているのがナジットであると言えるだろう.
- マーティン老人は,「君は,いま,あの男,あそこの怪物と面を向け合っている.あれ は容赦すべき男ではないが,正当な扱いを与えてやらなければならない.やつの言う ことを聞け!そして答えるなり,黙っているなり,否認するなり,繰り返すなり,い どむなり,なんでも好きなことをするがよい」(735)と死んだ弟アンソニーと一体化 しながらジョーナスに相対する.またチャフィーは,しきりにマーティン老人とアン ソニーの類似を口にし,デイヴィッド・ロッジはBBCドラマ化に際してこの兄弟を同 じ俳優に演じさせている.

参考文献

- Ackroyd, Peter. Dickens. New York: HarperCollins, 1990.
- Barloon, Jim. "A Private Eye: Surveillance and Selflessness in Martin Chuzzlewit." Baker Street Journal 50. 3 (2000): 35-43.
- Derrida, Jacques. Given Time: I. Counterfeit Money. Trans. Peggy Kamuf. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Dickens, Charles. "A Christmas Carol." The Christmas Books. London: Dent, 1999. 1-85.
- ——. "A Detective Party." Household Words 27. July. 10 1850; 10 August 1850. Household Words. Vol. 1. 409-14, 457-60.
- Dickens' Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-39. Ed. Michael Slater. London: Dent, 1994.
- —. "On Duty with Inspector Field." Households Words 14 June. 1851. Household Words Vol. 3. 26-70.
- ----. Martin Chuzzlewit. Everyman Dickens. London: Dent, 1994.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995.
- Ginzburg, Carlo. "Clues: Roots of an Evidential Paradigm." Clues, Myths, and the Historical Method. Trans. John and Anne Tedeschi. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Kaplan, Fred. *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1975. Miller, D. A. *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Thompson, Jon. Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism. Urbana: U of Illinois P, 1993.
- Petroski, Karen. "The Ghost of An Idea': Dickens's Uses of Phantasmagoria, 1842-44." *Dickens Quarterly* 16 (1999): 71-93.
- Proctor, Richard A. Watched by the Dead: A Loving Study of Dickens' Half-Told Tale. London: W. H. Allen, 1887.

ディケンズにおける想像力の原点を求めて

誰がドンビー氏を救済したのか? 『ドンビー父子』再読

Who Could Save Mr. Dombey?: A Rereading of Dombey and Son

松村 豊子

Toyoko Matsumura

序論

『ドンビー父子』は『バーナビー・ラッジ』(1841)『マーティン・チャズルウィット』(1843-44)と同様に1840年代に,46年10月から48年4月にかけて月刊分冊出版されたが,以前の作品とは一線を画し,産業革命以降の技術・経済の発展とそれに伴う法秩序の自由化が人々の日常生活にもたらす混乱と変化を全面にすえた「モダンな」作品として一般に知られている.父親の息子に対する絶大なる期待に反して,父権の継承者が息子でなく娘へ移行するという物語の筋立ては,この時代の変化がいかに劇的であるかを明らかにしている.物語の背景の1つは1837年の世襲制廃止で,これにより個人は自由意志で遺産を配分できるようになり,資産の継承者は息子でなく娘でも可能になる!

主人公ドンビーは栄華を極めるドンビー父子商会の長であり、かつ、ドンビー家の家父長である。物語は彼が長年待ち望んだ跡取り息子の誕生から始まり、彼の唯一無比の願望が息子と共に会社を経営し、息子に会社を継がせることであることが繰り返し語られる。しかし、彼の願いが進歩発展という流動的な時代の潮流に逆らったものであることは自ずと明らかで、息子は物語前半で病死する。息子の夭折がドンビーに与える衝撃の強さは、「死」を目指して「煙を上げ爆走する機関車」の躍動感溢れるイメージに喩えられる。鉄道は夢破れたドンビーを貴族の出の未亡人イーディスの元へ運び、ドンビーは彼女と再婚する。が、イーディスと会社の大番頭カーカーはドンビーの支配に逆らい、出奔する。妻と部下の裏切りにより、権威を失墜したドンビーの内的混乱もまた機関車の爆発的な破壊力に喩えられる。機関車が目的地を目指して轟音を発し、煙を上げ、驀進するように、ドンビーは1つの目的、すなわち、「追跡と復讐」(833-4)に全精力を傾ける。その結果、追われるカーカーは疾走する機関車の車輪に巻き込まれ、粉々

に引き裂かれた血肉になる一方,ドンビーは無謀な経営で会社を倒産させ,自殺 寸前に追い詰められる.

では、機関車によって死の淵へ運ばれるドンビーはどのように救済されるのか、物語の筋立てから言うと、彼を救済するのは彼の1人娘フロレンスになる。自然の生と死を象徴する海のイメージで語られる彼女は自己崩壊したドンビーに亡き息子に代わる孫息子を与え、今やかつての「機関車」の面影もないほど老衰したドンビーを保護し看護する.ここでは鉄道と海が対比され、それぞれがイメージ豊かに頻繁に描かれるため、鉄道と海、父と娘、ジェンダーの対比を云々せずにはこの作品について語れないほどある.Nina Auerbach は鉄道と海のイメージの対比にジェンダーの二項対立の意味を読み取り、男女の間には「越えられない溝」があると言う(Auerbach 99).ドンビーが状況の変化に影響されないヒューモア・「傲慢」であることを考えると、Auerbach の指摘に異論を唱えるのは難しい.男女間の理解と共感を阻む壁が打破できないとすれば、フロレンスによるドンビーの救済は彼の天国への旅立ちを意味する.結末で涙もろい老人に変貌したドンビーに出会い、当惑する読者は少なくない.Julian Moynahan がこの結末に憤慨して、ドンビーは救済の手立てをフロレンスでなくカーカーに見つけるべきだったと言ったのは有名な話である(Moynahan 128).

ところが、『ドンビー父子』を鉄道と海という二項対立の視点からでなく、饗宴という入念に描写される細部に焦点を絞って読むと、ディケンズがドンビーに天国への道だけでなく別の救済方法を周到に用意していることが明らかとなる、支配的父親の物語と並立・交差するのは疎外された娘の物語というよりむしろ、雇い主の娘と結婚し、ロンドン市長になったというディック・ウィッティントンの出世物語である。このロマンスの実現にむけて東奔西走するのは花嫁(フロレンス)でも花婿(ウォルター・ゲイ)でもなく花婿の親代わりを自認するカトル船長である。フロレンスとウォルターの結婚は父権制社会では権威を脅かす一大スキャンダルだった駆け落ち結婚であるが、父親支配の終焉の物語と労働者の夢物語は並立・交差し、この結婚を正当化し、父権の権威継承を成就させている、結末においてドンビーは富を失うとはいえ、依然父権を行使する父親である。

まず、「傲慢」の本質が身体的苦痛であることを明らかにし、次に2つの婚礼 (ドンビーとイーディスのものとフロレンスとウォルターのもの)を比較し、ドンビーが饗宴を介して自己崩壊し、尚且つ、救済されることを検証したい。

| 「傲慢」と身体的苦痛

『ドンビー父子』の斬新さの一つは、Steven Marcus はじめ多くの批評家たちが既に指摘しているように、爆走する機関車が産業革命による生活全般に及ぶ衝撃的な変化を象徴していることであろう(Marcus 298-300). 伝統的な文学形式

の一つであるヒューモアと新しい時代のシンボルである機関車を関連付けたディケンズの独創的な発想がなければ,この作品を読む面白さは半減していたと思われる.ドンビーは息子の死後と妻の失踪後の2度鉄道旅行をするが,いずれの場合にも「煙を上げ爆走する機関車」の描写は力強い躍動感に溢れ,ドンビーが傲慢の故に決して語ろうとしない,はけ口を求めて荒れ狂う抑圧された感情を見事に表している.前作『マーティン・チャズルウィット』においてギャンプ夫人やペックスニフというヒューモア「利己主義」が自由奔放に欲望のままに行動し,よく食べ,よく飲み,よく喋るのとは対照的に,「傲慢」・ドンビーは自ら行動せず,感情を抑圧し,言葉よりも沈黙によって人々を威圧する.Forster の『チャールズ・ディケンズ伝』を読むと,ディケンズはドンビーが「滑稽」に見えないように細心の注意を払っていたことがわかる.

[See] how eagerly this writer takes every suggestion, how little of self-esteem and self-sufficiency there is, with what a consciousness of the tendency of his humour to exuberance he surrenders what is needful to restrain it, and of what small account to him is any special piece of work in his care and his considerateness for the general design. (Forster 365-7)

ディケンズは作品の連載が始まる前にすでにこの作品の粗筋を練り上げ,フォースターに度々助言を求めたが,フォースターはディケンズが「傲慢」の主題から逸脱しないように想像力を抑制し,全体の統一感を最優先する創作姿勢をこのように絶賛している.また,ディケンズはドンビーが挿絵においても戯画化されないように,フィズにくどいほど注意を与えている(Forster 368).ディケンズの想像力が元来的には自由奔放に働く性質だったせいか,彼は静的なヒューモアを創造するために入念な準備と細心の注意を要したのである.

ドンビーの傲慢さは周囲の者に絶対服従を強要する形で表れる.彼は父子商会の財力と権威を過信し,これをもってすれば,惑星の軌道を変え,宇宙の中心にドンビー父子を据えることさえ可能だと考えるほど愚かである.しかし,ドンビーは嘲笑を誘う滑稽な王ではない.彼は自身の感情や欲望を極度に抑制し,自身の意思を絶対命令として周囲の人々に押し付け,彼らから自由を奪い,彼らを恐怖・脅威にさらす.ドンビーの「鉄」の意志は「こばわった固さ,」周囲の者を凍りつかせる「氷」「霜」となり,時として人々を身体的に傷つける.例として,息子ポールの洗礼式を祝う宴をみてみよう.テーブルには冷たい子牛のひれ肉,子牛の頭,チキン,パテ,サラダ,ロブスター,ワイン等などと豪勢な料理が並ぶが,これらはすべて「手がかじかむほど」冷えているため,食べる人は皆歯痛を免れない.ドンビーから末席に着くように命じられた義兄にいたっては,本来美味であるはずの子牛の肉も身体の節々に突き刺さる「冷たい鉛」としか感じら

松村 豊子 163

れない(115-6). ドンビーが提供する食は「切れ」がいい「新札」(68)と同様に, 食する人の身体にはた目に見えない小さな傷を絶えず残すのである.

ドンビーの寵愛を一身に集める息子ポールは、皮肉なことに、彼の最大の犠牲 者になる、ポールは幼い故に、父親から蒙る身体的苦痛に対して最も無防備だか らである、ポールは生まれると同時に母親を亡くし、次に母性愛豊かな乳母を失 1) 最後に規律と知識を偏重するあまり食事さえ喉を诵らない寄宿学校へ送り込 まれる、飲食は本来肉体と世界との境界線をとり去り、世界を肉体に有利に克服 する行為であるが(バフチン248),ここではドンビーの排他的な階級意識はポー ルが生存に必要な栄養分を摂取するのを妨げ、ポールの死期を早める、ドンビー の悲劇は愛情が死を招くことである、息子が夭折するのとは逆に、娘は少女から 娘へ,そして,大人の女性に成長し,妻・母親になるが,実は,彼女は「投資に 値しない純度の低い硬貨」(51)として、ドンビーに疎んじられ、彼の食卓に同 席することさえ許されなかったのだ、イーディスが彼女をドンビーの食卓に戻す まで、フロレンスは常に弟の影のような存在でしかない、ディケンズは家族から 疎外される彼女をしばしば『シンデレラ(灰かぶり)』のヒロインや茨の館で眠 り続ける眠り姫に喩え、彼女の身辺に「埃」「カビ」「くもの巣」「汚れ」が積も っていることを強調している、フロレンスは父親の愛情を希求しているので、フ ロレンスには皮肉なことだが、「埃」は父親の攻撃性から彼女の健康なこころと 身体を守るいわば保護膜の機能を果たしている?

フロレンスの成長は「海」よりも「埃」との関連で語るべきではないだろうか、 海のイメージで表されるフロレンスは、結局、ポールの命を救うことはできず、 彼の死に対する不安・恐怖を和らげるだけである。この作品はポールの死を境に前 半と後半に二分され、両者のつながりが漠然としているとして非難されることが あるが、ポールの夭折はドンビーの「傲慢」が本質的には死に至る身体的苦痛と 不可分なこと、また、海のイメージに象徴されるフロレンスの愛情がこの痛みを 変質あるいは除去できないことを明らかにする重要な布石である。ポールの死は ドンビーを不幸の要因が彼自らの内的資質に起因する悲劇の主人公にしている。

Ⅱ 祝宴と暴力

ドンビーとイーディスの婚礼は華麗である.教会の鐘が高らかに鳴り響く中,家族・親類・知人,使用人一同,また,地域の人々がこぞって祝いに駆け参じ,老若男女,階級,人種(バグストック少佐の従僕「ネイティブ」もこの饗宴に加わるので人種も含める)の区別なく皆が飲食の快楽に酔う.しかし,宴会は人々に一時的な開放感を与えるだけで,人間関係を混乱させ,一層悪化させる.浮かれ騒いでいた使用人たちは,午後3時だというのに夜中の10時頃に感じることに奇妙な罪悪感を覚え,疑心暗鬼の状態に陥る.

There is a general delusion likewise, in these lower regions, on the subject of time; everybody conceiving that it ought to be, at the earliest, ten o'clock at night, whereat it is not yet three in the afternoon. A shadowy idea of wickedness committed, haunts every individual in the party; and each one secretly thinks the other a companion in guilt, whom it would be agreeable to avoid. No man or woman has the hardihood to hint at the projected visit to the play. Anyone receiving the notion of the ball, would be scouted as a malignant idiot. (532)

ドンビーとイーディスの結婚は、商人と貴族との間の、富と権力を媒介にした典型的な契約結婚であるため、花婿花嫁及び姻戚関係者たちは当然のことながら婚礼を冷めた目で見る.しかし、婚礼という特別行事によって日常の仕事から解放される使用人たちが饗宴を楽しめないのは何故だろうか.

理由の1つは、彼らが仕事の時間割と給金に縛られる契約社会の一員であり、しかも、その日常性から解放されることがないためである。雇い主であるドンビーが自らの欲望を満足させるのに都合よく時間を設定し、使用人たちに規則正しく効率よく働くことを強要したことは想像に難くない。合理的な時間割は本来自然の摂理よりも個人あるいは特定の営利団体の利益を優先する。が、しかし、人間がこの科学的合理的な時間を精神と肉体に内在化すると、人々の時間感覚は自然の周期から多様な形で逸脱し、個別化し始める。ドンビー父子の場合、父親の時間感覚は加速化する傾向にあり、父親は「6歳」の息子に「16歳」なみの知力体力を疑念なく期待する一方(203)、息子は極度の疲労感の故か自身を老人のように感じる。『ドンビー父子』ではこのように奇妙に加速あるいは減速する時間感覚はドンビー父子に限らず多くの人物にみられる。

第2の理由はこのように個人の欲望・利益が偏重される世界では,飲食の快楽に耽ることは食べる人の私利私欲の強さしか意味しないためである.この作品で大食とされるのは,「良質の肉を体に悪いほど食べる」(346)退役軍人のバグストック少佐である.彼は「食べ過ぎたメフィスト」(350)として息子を失ったドンビーに取入り,ドンビーを鉄道の旅に誘い出し,ドンビーをイーディスに引き合わせ,彼女と結婚させる.バグストック少佐は「氷」のように冷えきったドンビーの心身を「溶かし」、彼の弱味に付け入り,彼を一層破壊的な暴力行為へと駆り立てる.イーディスとカーカーの出奔を知ったドンビーはイーディスの出奔計画に加担したとしてフロレンスを殴打し,カーカーを死に追い詰める.カーカーはバグストック少佐ほど大食ではないが,少佐に劣らず食と性の快楽を追求し,ドンビーから会社の金と妻を奪い取ろうとする.ドンビーの世界では大食は生の謳歌でなく,生を破壊する暴力の隠喩となる.

イーディスはドンビーと対立・拮抗するヒューモア「傲慢」であるが,彼女の

松村 豊子 165

本質は男性全般に向けられる敵意と攻撃性であろう、彼女は自らの美しく洗練された肉体を商品とみなし、自己を嫌悪すると同時に、彼女の肉体を狙い近づく男性を軽蔑し嫌悪する、彼女はドンビーが買い与える豪華な品や饗宴には全く無頓着で、彼女が食卓から意図して取るのはナイフだけと思われるほど料理にも一切言及しない、実際、彼女はカーカーと待ち合わせたディジョンのホテルでは食卓からナイフを護身のために手に取る。この作品では食事をとる人の数において男性が女性を圧倒的に上回るが、この理由はドンビーの世界において女性は男性の欲望の対象以外の何物でもないためである、イーディスの怒りと恐怖は食や母性といった他の欲望に優るのである。

女性とナイフとの関係で興味深いことは、ディケンズがイーディスの男性に対する敵愾心を特殊な事例でなく、結婚を契約とみなす女性の一般的な事例とみなしていることである。スキュートン夫人は娘のイーディスとは異なり、女性が高値で結婚相手の男性に買われることを幸運とみなす女性だが、化粧・衣装・香水といった虚飾を捨てると、スキュートン夫人もまた食卓からナイフとフォークをとり、「まるでカスタネットをたたくかのように」(659)音をたてて振り回す。ドンビーの世界において、暴力的な男性と対等に渡り合い、自らに有利なように事を運ぶためには、女性は「ナイフ」を必要としたということであるう。ドンビーとイーディスの結婚が破綻する要因の1つは、ドンビーが支配幻想の故に女性が「ナイフ」を手にするコンテクストを理解できないばかりか、しようとさえしなかったことであろう。

ディケンズはドンビーと異なり、この「ナイフ」が父権の権威を脅かし、しかも、男性の性を去勢する凶器ともなる危険を熟知していた。ディケンズは女性の肉体に内在する暴力性を抑圧するため、後の作品ではアグネス・ウィックフィールドやリトル・ドリットにみるようにヒロインの肉体を否定するが、ここでは女性の神聖化や幼児化は未だなされず、フロレンスに家出・駆け落ち結婚という異例の手段を取らせている。

Ⅲ ロマンチック・ラブの正当化

ドンビーとイーディスの結婚式と披露宴が豪華絢爛なのに対し,フロレンスとウォルターの式と宴はきわめて質素である.二人は共に普段着のままで式を挙げ,式後の披露宴もないまま,アジアへ旅立つ.披露宴は式を挙げてから数年後の,二人が息子ポールと共に帰国し,フロレンスがドンビー及び出奔したイーディスと和解し,尚且つ,ドンビーが心身の健康を回復してからである.祝宴の参列者は内輪の者に限られ,フロレンス夫婦,ドンビー,ソル・ギルズ(ウォルターの叔父),カトル船長(ギルズの友人),そして,フロレンスを崇拝するトゥーツだけである.披露宴のテーブルに何が出たかについては古いマデ

イラの瓶以外一切言及はない.

式から披露宴までにかなり長い時間が経過すること,また,祝宴が質素なことは,フロレンスが食の快楽を貴重な気晴らしとする労働者階級の人々と親しかったことを考えると,不思議な気がする.では,なぜ結婚式も祝宴も簡素なのだろうか.また,なぜ式と宴は同時に催されないのだろうか.この要因はフロレンスとウォルターの結婚がロマンチック・ラブにもとづく,いわゆる駆け落ち結婚であることに尽きると思われる.こういった結婚が父権の権威を脅かす道徳的逸脱行為としてイギリス小説,特にヴィクトリア朝小説では厳しく非難されたことは,ディケンズの他の小説あるいは他の作家の小説から例を引くまでもなく明らかである.駆け落ち結婚は結婚自体も成立し難ければ,その正当化は一層難しい.父親に疎んじられているとはいえ,労働経験が全くない,白く小さな手と美しく長い髪をもった金持ちの娘.そして,彼女の父親が経営する会社でこき使われ,冷遇される青年.階級間の差異が多かった当時,このような2人の間には愛情よりも対立や反目が先立ったと考えるのが妥当であろうも

このロマンスの実現と正当化において重要な役割を果たすのはフロレンスと ウォルターでなく、カトル船長である、カトル船長の右手は手首から先がなく、 彼は右手があったところに鉄のフックとナイフを必要に応じて付け替える.こ の場合、ナイフは食事と料理のために使われるだけで、暴力に使われることは ない、彼は「二重ケース入りの大きな銀時計」を朝に 30 分,昼に 15 分ずつ毎 日遅らせ、前章で述べた自然の生から切り離された科学的論理的な時間を否定 し、人の愛情、善意、希望を称揚する、テクストは彼が右手を失った事情を明 らかにしないが,バグストック少佐が植民地戦争の勝者の証として「ネイティ ブ」を自身の手足代わりにこき使うことから推すと,鉄の右手はカトルの本来 的な暴力性を象徴していると思われる、カトルはこの活力をロマンス構築の活 力に変え、鉄の手と銀時計を駆使し、フロレンスとウォルターの恋物語を邪魔 する障害を取り除く、彼は会社で冷遇されるウォルターに雇い主の娘と結婚す るディック・ウィッティントンの故事を繰り返し語り聞かせ,フロレンスに対す る恋愛感情が冷めないようにする一方、フロレンスには彼女があたかもシンデ レラや眠り姫といったおとぎ話のヒロインででもあるかのように接し,中産階 級と労働者階級のマナーの差異に彼女が当惑しないように万事取り計らう.フ ロレンスはこの複数のおとぎ話のコンテクストに支えられて初めて、ウォルタ ーを亡き弟に代わる「兄」と呼び、次に彼と結婚し、ドンビーの父権の権威を 夫と息子が継承する神話を語ることができる.Harry Stone は『ドンビー父子』 はディケンズが初めておとぎ話を小説全体に一貫するモチーフとして利用した 最初の小説であると言うが (Stone 146), まさに彼の指摘どおりであろう. ドン ビーの世界の身体的苦痛と暴力からフロレンスひいてはドンビー自身を救済す

松村 農子 167

るためには、ディケンズは彼が一般に"Fancy"と呼ぶところの、科学的合理的時 間の規制から解放された別体系の物語を必要としたのである。

カトル船長とおとぎ話の関係について注目すべきことは、ロマンス好きにもか かわらず、彼自身は現実的な実践的な人物として描かれていることである.カー カーはカトルがロマンスを着々と実現するのに恐れをなし、スパイを派遣し、カ トルの動向を見張らせる、カーカーはカトルを老練な策士と呼ぶ、"You hatch nice little plots, and hold nice little councils, and make nice little appointments, and receive nice little visitors too. Captain, hev?"(550) カトルがマックスティンガー夫人が仕掛け た夫捕獲の罠にかからないように用心深く、臨機応変に策を練ったり、また、ウ ォルターの恋敵になりかねないトゥーツを巧妙にフロレンスから遠ざけることを 考えると,カーカーの非難にも一理ある.しかし,フロレンスとウォルターのロ マンスに関する限り、ディケンズはカトルの善意だけを全面的に強調している。

カトルの善意と愛情は主として饗宴という日常的な行為をとおして語られる.

The Captain had spread the cloth with great care, and was making some eggsaucepan a little saucepan: basting the fowl from time to time during the process with a strong interest, as it turned and browned on a string before the fire. Having propped Florence up with cushions on the sofa, which was already wheeled into a warm corner for her greater comfort, the Captain pursued his cooking with extraordinary skill, making hot gravy in a second little saucepan, boiling a handful of potatoes in a third, never forgetting the egg-sauce in the first, and making an impartial round of basting and stirring with the most useful of spoons every minute. Besides these cares, the Captain had to keep his eye on a diminutive frying-pan, in which some sausages were hissing and bubbling in a most musical manner; and there was never such a radiant cook as the Captain looked, in the height and heat of these functions: it being impossible to say whether his face or his glazed hat shone the brighter. (773)

この引用文は家出したフロレンスを慰めるために、カトル船長が腕をふるっ て料理をつくる様子を表している、料理を作るカトルが懸命になればなるほど、 彼の全身から善意と愛情が溢れ出す.彼はこの時に限らずフロレンスとウォル ターのために度々料理をつくるが,いずれの場合も料理中の彼の姿からは善意 と愛情が溢れ出ている、彼の料理は対立・反目から生じる不安や悲嘆を緩和し、 取り除き,逆に和解や平和の喜びを倍化する効果的な手段となっている.ディ ケンズは一般に細部を入念に,過剰に描写することによって臨場感を伝えるの を得意とするが、カトルの料理に関する喜劇的過剰はフロレンスとウォルター にロマンスの実現を阻む現実の障害を忘れさせ,現実とロマンスを逆転させる. 「避難所」は当時「家庭」と同義に考えられたキーワードの1つで,フロレンス の「避難所」は本来は父親が住む家のはずだが、彼女はカトルの住まいこそが 「避難所」だと思う.そのうえ,自ら積極的にウォルターに結婚を申し出て,父 親の許可なくウォルターと結婚する.

飽食のバグストック少佐と優れた料理人であるカトル船長を比較すると、後者 が食の快楽でなく、料理をとおして周囲の人々に勇気と希望を与えることが一層 明らかになる、ディケンズはこれら2人の喜劇的人物の対比にドンビーの人間性 を復活させる道を用意していたのである、フロレンスとウォルターの披露宴は心 身の病から回復したドンビーのための快気祝いでもあるのだ、カトルは埃が積も った地下の洒蔵からマデイラの洒瓶を取り出し、ドンビーが 2 人の結婚を承認し た証として乾杯のグラスをドンビーと合わせる、祝杯のグラスが立てる音は結婚 式の教会の鐘の音に喩えられるが、この音をもって二人の結婚は正式に認められ る、ドンビーはかつて労働者が飲む酒を純度が劣ると言って軽蔑したが、カトル が奨めるマデイラを「めったにない極上のワイン」(970)と褒めちぎる.カトル の料理から善意が溢れ出るとすれば、マデイラ酒の香りは「傲慢」病から回復し たドンビーの内面から漂うデリケートなにおいと言えるだろう? この結婚と披 露宴にはもはやドンビーとイーディスの場合にみられる地域社会の一大行事とし ての社会的機能はない、しかし、饗宴は個人が特定の相手に理解、信頼、愛情を しめす,きわめて私的な愛情交換の儀式にまで洗練されている.

結論

ディケンズは『ドンビー父子』において主人公をヒューモア「傲慢」とし, 自由と変化の時代に人々が経験する生と死、夢と現実、喜怒哀楽をイメージ豊 かに描いている、新しい時代の到来を告げる機関車は爆発的な破壊力を発揮し、 人々を過酷な暴力の世界へ誘い陥れる反面,硬直した人間関係を活性化し,彼 らに新たな夢と希望をもたらす.ここではドンビーが「傲慢」の権化としてい かに人々の身体を傷つけるか、また、ドンビーが饗宴を介していかに破滅し、 そして,人間性を,父権の権威を回復するかを論じた.

ヒューモアであるドンビーは自身が感じたはずの内的葛藤や混乱を詳細に語 る言葉をもたないが,このことは逆に父権の権威を確かなものにしている.自 由と変化の時代において、ドンビーがこれほど寡黙不動の「傲慢」でなければ、 父権の権威は拡散し,消えていた可能性もある.よく喋りよく食べよく飲むウ ィリアム・ドリットを「父」とする『リトル・ドリット』(1855-57)では父権の権 威はなく,娘が父親と家族の保護者になる.ディケンズは『ドンビー父子』で は「傲慢」と父権の権威との関連性に留意しつつ、ドンビーの物語とカトルが 「料理する」労働者の夢物語とを並立・交差させ,権威の新しい継承形態を実現 している、Michael Slater はこの作品の根本にあるのはドンビーの魂をめぐり、 決して出会うことがないカトル船長とバグストック少佐が体現する価値観であ

ると (スレイター 403), 鋭い指摘をしている. 少佐と船長が出会うことがない ところに, ドンビーの悲劇と救済があり, また, 父権の権威が新しい形で継承 される鍵がある.

勿論,この父権の権威継承に問題がないわけではない,問題とは Alexander Welsh も指摘するように,ディケンズが女性の他者性を神話化し,それを大前提 にして父権神話を構築していることである(Welsh 102), ドンビーが複数の物語 によって救済されるのに反し、イーディスに救済の物語がないのは何故か、ド ンビーと再会したフロレンスは何故一方的に父親の許しを乞うのか,何故父親 の咎を責めないのか、イーディスは母性愛に自己救済の道を求めるのを止め, スキュートン夫人と「ナイフ」の是非について真剣に話し合うべきではないの か、女性の登場人物に対する不平不満を挙げると枚挙に遑がない、しかし、デ ィケンズは女性の他者性を神話化することで,意外性にとんだ出会いを演出し, 後の作品でその意味を繰り返し問い直している、そして、このような女性像が 後輩の小説家たちに多大な影響を与えたことは周知のことである.例えば.イ ーディスは真夜中の外国のホテルで,しかも,たった1人でカーカーと対決す る、ディケンズはこの場面と似た状況をその後も繰り返し設定するが、Wilkie Collins (1824-89) や M. E. Braddon (1837-1915) といったセンセイション作家 たちも似たような場面を設定し、「家庭の天使」や「転落した女性」等々の紋切 リ型の女性像の意味を正から負へ,負から正へと読み替えた.

『ドンビー父子』では父権の権威継承は確かに女性を他者としている.しかし,その後の作品では父権の権威は変容し,主人公の性格付けも着実に女性的特徴を呈してくるのである.神話化した女性たちが決して語ろうとしない女性問題を解く鍵を握っているのは女性自身でなく男性である可能性もあるのだ.女性の他者性がとかく話題になる今日,父権の権威変容もまた読み手の想像力を掻きたてるのである.ドンビーが体現する「傲慢」は父権の権威変容の必要性を大前提にしているのである.

注

- 1 これについては拙稿「新しい時代の到来と父親支配の終焉 『ドンビー父子』を中心に」『津田塾大学言語文化研究所報』15号(2000)及び「『ドンビー父子』 中国への旅と新しい家族の誕生」ディケンズ・フェロウシップ日本支部『年報』24号(2001)を参昭
- ² この作品ではマックスティンガー夫人の清掃癖が揶揄の的になっているので,ディケ

- ンズは意図して「埃」に言及している.この「埃」は最後までフロレンスにつきまとうイメージの1つで,最終的にドンビーも埃の中から娘と美酒を見つけ出す.ディケンズは公衆衛生問題に深い関心を寄せていたが,作家としての想像力は周知のように汚れと混乱にかきたてられた.
- ³ ディジョンのホテルの 1 室でナイフを身近に置き,カーカーの愛人になることを断固とした態度で拒否するイーディスの姿は印象的だが,しかし,彼女が自立した女性のイメージでとらえられることはない.逆に,男性の欲望の犠牲者のイメージが濃い.ディケンズはイーディスをカーカーの愛人にし,姦通の罪の報いとして死なせる予定だったが,著名な批評家 Lord Jeffrey がこの筋に抗議したため,彼女が出奔する場面の直前に筋書きを変更することにした.John Butt と Kathleen Tillotson は Lord Jeffrey の抗議は筋書き変更の「機会」であって「原因」ではないという(88).が,しかし,カーカーの陰謀の裏をかき,誘惑に負けないほど自立した女性の性格付けと矛盾するイメージは多い.1 例を挙げると,猫に襲われ,羽を四方に散らしながら逃げ惑う「かごの中の小鳥」(735)は女性の無力さを過度に強調するため,不適切と思われる.
- 4 ディケンズはこの作品の連載が始まる前に物語の大筋を決めたが,その段階ではウォルターは堕落し,『荒涼館』(1852-53)のリチャードと同じ運命を辿るはずだった (Forster 355).
- 5 私的空間におけるにおいについては拙稿「ディケンズにおける喜劇的祝宴と暴力『マーティン・チャズルウィット』を中心に」安達まみ・中川僚子編『< 食 > で読むイギリス小説』(ミネルヴァ書房,2004)を参照.

引用文献

Auerbach, Nina. "Dickens and Dombey: A Daughter After All" Dickens Studies Annual, 5 (1976), 95-114.

Butt, John & Kathleen Tillotson. "Dickens At Work on Dombey and Son" *Essays and Studies*, 4(1951), 70-93.

Dickens, Charles. Dombey and Son. Ed. Peter Fairclough. London: Penguin Books, 1985.

Forster, John. The Life of Charles Dickens. London: Chapman & Hall, 1874.

Marcus, Steven. Dickens from Pickwick to Dombey. New York: W.W. Norton & Company, 1965.

Moynahan, Julian. "Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness v. Wetness" *Dickens in the Twentieth Century*. Ed. John Gross & Gabriel Pearson. London: Routledge, 1966. 121-31.

Stone, Harry. Dickens and the Invisible World. London: Macmillan, 1979.

Welsh, Alexander. From Copyright to Copperfield. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1987.

- マイケル・スレイター, 佐々木徹訳「『善良な怪物』と『食べ過ぎたメフィスト』 『ドンビー父子』のカトル船長とバグストック少佐」『ヴィクトリア朝文学・文化・歴史』英宝社,1999.
- ミハイール・バフチーン,川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』せりか書房,川端香男里訳,1973.

ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約

Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship

制定 1970 年11月12日 改正 2000 年 6 月 10 日

第 章 総則

- 第1条 本支部をディケンズ・フェロウシップ日本支部と称する.
- 第2条 本支部は在ロンドンのディケンズ・フェロウシップ本部の規約に則り,日本に住み,チャールズ・ディケンズの人と作品を愛する人々を以って組織する.
- 第3条 本支部は支部事務局を原則として支部長の所属する研究機関に置く.

第 章 目的および事業

- 第4条 本支部はディケンズ研究の推進とともに支部会員相互の交流・親睦をはかること を目的とする。
- 第5条 本支部は前条の目的を達成するため,次の事業を行う.
 - 1. 全国大会および研究会.
 - 2. 機関誌の発行.
 - 3. ロンドン本部および諸外国の各支部と連絡を密にして相互の理解と便宜をはかること.
 - 4. その他, 本支部の目的を達成するために必要と認められる事業.

第 章 役員

- 第6条 本支部に次の役員を置く.
 - 支部長 1名,副支部長 1名,財務理事 1名,理事若干名.
- 第7条 支部長は理事会を構成し,支部の運営にあたる.
- 第8条 役員の選出は,理事会の推薦に基づき,総会においてこれを選出する.
 - (2) 役員の任期は3年とし,連続2期6年を越えて留任しない.財務理事の任期は支部長の在任期間とする.役員に事故がある場合は補充することができる.その場合、補充者の任期は前任者の残任期間とする.

第 章 会議

- 第9条 本支部には議決機関として総会,臨時総会,理事会を置く.
- 第 10 条 総会は本支部の最高議決機関であり,支部長がこれを招集する.総会は役員の選出,事業の方針,予算,決算,規約の変更など,支部運営の重要事項を審議する.
 - (2) 総会の議決は出席会員の過半数による.
- 第 11 条 理事会は本支部の執行機関として支部長が随時これを招集し,本支部の目的達成 上必要な事項を審議する.

第 章 会計

- 第12条 本支部の経費は、会費、寄附金、その他の収入を以ってこれにあてる。
- 第 13 条 本支部の会計報告ならびに監査報告は、毎年 1 回、総会で行う、
- 第14条 本支部の会計年度は10月1日より翌年9月30日までとする.

会員にはロンドン本部機関紙 (The Dickensian) (年3回発行)および支部『年報』を送ります. 会費の支払いは,郵便振替でお願いいたします.(振替番号00130-5-96592)

年報への投稿について

論文投稿規定

- (a) 論文は日本語,英語いずれも可(英文の場合は事前にネイティヴ・スピーカーによるチェックを受けてください).
- (b) 論文の長さは,原則として,日本語の場合は14,000字(400字語原稿用紙換算35枚)以内,英語の場合は7,000語以内とします.
- (c) 論文原稿(フロッピー・ディスクおよび清書原稿)の締切は7月10日(必着). 理事の審査(採・否・再提出)をへて受理・掲載します.
- (d) 投稿先は日本支部事務局宛.

論文の書式について

- (1) 書式の細部については,原則として,*MLA Handbook* の第 5 版に従ってください.
- (2) 日本語論文で欧米人名を「サッカレー」などと日本語表記する場合には「サッカレー(William Makepeace Thackeray)」とカッコ内に原語を表記してください.
- (3) ディケンズの著作・登場人物名については、日本語表記する場合でも、原語を示す必要はありません、示す場合は、上記(2)に従って一貫して表記してください。
- (4) 数字については原則としてアラビア数字としてください.(例:「一九世紀 19世紀」,一八一二年 1812年」.ただし,「一人や二人」や「一度や二度」などは例外とします.)章分けにはローマ数字を用いることができます.
- (5) ワープロ原稿の場合は,プリントアウト(清書)したもの 3 部(コピー)の他に 原稿ファイルの入ったフロッピー・ディスクを提出してください.ただし, Windows と Macintosh 以外(ワープロ専用機など)でフォーマットされたディス クは,DTP システムでの読み込みができないため,不要です.

ワープロ清書原稿に手書きで書き込みを入れる場合は,書き込みのない清書原稿をさらにもう!部追加してください.

(6) 手書き原稿の場合は,清書原稿3部(コピー)のみを提出してください.

論文以外の随筆,書評,ニュース等

- (1) 締切は7月31日です.年報担当理事宛に提出してください.
- (2) 書式については,論文とは異なり,原則として著者の自由です.ただし,数字表記については論文と同様アラビア数字とします.
- (3) 長さは自由. ただし,原則として,最長でも 8,000 字 (400 字詰原稿用紙換算 20枚)を超えないようにしてください.写真の添付も自由です.
- (4) 編集上の都合により採用できない場合もあります.また,編集担当者の責任で内容を大幅に編集する場合があります.あらかじめご了承ください.
- (5) 提出にあたっては,清書原稿1部のほか,論文の場合と同様の要領により,ファイルの入ったフロッピーを添付してください.電子メールで提出していただいてもけっこうです(電子メールの場合は清書原稿とフロッピーは不要です).手書き原稿の場合は清書原稿1部のみを提出してください.

論文・一般記事等を問わず,すべての原稿に「英文タイトル」と「著者名のローマ字表記」を必ず付記してください。

フェロウシップ会員の論文・著訳書等

Publications by Members of the Japan Branch (2003 2004)

著書・編著書

天野みゆき『ジョージ・エリオットと言語・イメージ・対話』南雲堂,2004.

石塚裕子『ヴィクトリアンの地中海』開文社,2004.

植木研介『チャールズ・ディケンズ研究 ジャーナリストとして,小説家として』南雲 堂フェニックス,2004.

太田良子・北條文緒(共著)『衣装 で読むイギリス小説 装いの変容』ミネルヴァ書 房,2004.

荻野昌利『視線の歴史 窓 と西洋文明』世界思想社,2004.

北條文緒『翻訳と異文化』みすず書房,2004.

Hori, Masahiro, Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis. Palgrave Macmillan, 2004.

村石利夫『へえ? 知ってびっくり眼からウロコの日本語』コスミック出版,2004.

村石利夫『漢字力がつく辞典』東京堂出版,2003.

松村豊子(共著)『食 で読むイギリス小説 欲望の変容』ミネルヴァ書房,2004.

松村昌家(共編著)『視覚芸術の比較文化』思文閣出版,2004.

松岡光治 (編著) 『ギッシングの世界 全体像の解明をめざして (没後 100 年記念)』 英宝社, 2003.

村山敏勝・松本靖彦(共編著)『からだはどこにある? ポップカルチャーにおける身体表象』彩流社,2004.

翻訳

太田良子(訳)『ボウエン・ミステリー短編集 あの薔薇を見てよ』ミネルヴァ書房, 2004

光沢 隆(訳)ジェイコブ・コールグ著「その他の長篇・中篇小説」『ギッシング の世界』 (共著)英宝社.2003.

田辺洋子(訳)『リトル・ドリット』上下巻,あぽろん社,2004.

復刻

寺内孝 Stonehouse, J. H. ed., Catalogue of the Library of Charles Dickens from Gadshill . . . Catalogue of the Library of W. M. Thackeray . . . London: Piccadilly, Fountain Press, 1935.

論文・エッセイ・その他

青木健「 < 家庭の天使 > 像と < ニューウーマン > の狭間でヴィクトリア朝の女子教育論」 Seijo English Monographs, No. 36, Special Number (成城大学), 2003.9.

天野みゆき「ジェンダー規範の転換の可能性を求めて エリオットとウルフによる反復

- とずらし 」『ジョージ·エリオット研究』(日本ジョージ·エリオット協会)第5号, 2003.11.
- 太田良子「『渦』: ギッシングと姦通小説」『ギッシングの世界』(共著)英宝社.2003.12. 金山亮太「『流謫の地に生まれて』: 汝再び故郷に帰れず 突然変異か形質遺伝か」『ギッシングの世界』(共著)英宝社.2003.12.
- 小池滋「ギッシングとディケンズ」『ギッシングの世界』(共著)英宝社.2003.12.
- 小宮彩加「『埋火』: "Carpe Diem!" 『埋火』の選択 」『ギッシングの世界』 (共著) 英宝社、2003.12.
- 佐々木徹「ディケンズを読むウォー」『英語青年』第 149 巻 8 号, 2003.11.
- 篠田昭夫「Charles Dickens: *The Haunted Man* 緑なる記憶をめぐって 」『安田女子大学大学院開設十周年記念論文集』、2003.12.
- 島田桂子「Our Mutual Friend とヨハネによる福音書 ディケンズによる現在終末論解釈 『キリスト教文学研究』(第21号,日本キリスト教文学会),2004.5.
- 田中孝信「『リトル・ドリット』における二人の自虐者」『人文研究』(大阪市立大学大学院文学研究科紀要)第55巻,第5分冊,2004.3.
- 田中孝信(書評)「新野緑『小説の迷宮 ディケンズ後期小説を読む』」『英文学研究』 第80巻第1号,2003.9.
- 田中孝信(書評)「松村昌家『十九世紀ロンドン生活の光と影 リージェンシーからディケンズの時代へ 』』『英語青年』第 149 巻第 7 号, 2003.10.
- 中田元子「リスペクタブルな未婚の母 ヴィクトリア時代の乳母をめぐる言説」『ヴィクトリア朝文化研究』第1号,2003.
- 中田元子「『タイムズ』の求人・求職広告に見る乳母雇用の実態」『言語文化論集』第 65 号 , 2004.
- 長谷川雅世「タルキングホーンの死 『荒涼館』とチャドウィック」『コルヌコピア』 14 (京都府立大学英文学会), 2004.1
- 長谷川雅世「『ハードタイムズ』におけるクリスチャニティとカニバリズム」『中部英文学』 23 (日本英文学会中部支部) 2004.3
- 藤井晶宏「『ドンビー父子』 水と音の流動する世界 」『ふぉーちゅん』15 (新生言 語文化研究会), 2004.3
- 堀正広「日本における Dickens の言語・文体研究書誌」『海外事情研究』(熊本学園大学)第31巻,第2号,2004.3。
- 松岡光治「ギャスケルのユーモア その萌芽と特質」『ギャスケル論集』第 13 号,日本ギャスケル協会,2003.10.
- 松岡光治「ギッシング讃歌 没後百年によせて」『英語青年』第 149 巻第 9 号 . 2003.11.
- Matsuoka, Mitsuharu, "Gaskell's Strategies of Silence in 'The Half-Brothers'," *The Gaskell Society Journal*, University of Manchester, 17 (June 2003): 50-58.
- 松村豊子「ディケンズにおける喜劇的祝宴と暴力 『マーティン・チャズルウィット』を中心に」『〈食〉で読むイギリス小説』ミネルヴァ書房,2004.
- 松村昌家「小説家としての G. H. Lewes *Ranthorpe* をめぐって 」『ジョージ・エリオット研究』第5号,2003.11.
- 松村昌家「1862 年ロンドン万国博覧会場の幕末使節団(1)」『論集』(大手前大学人文学部), 2004.

- 三ツ星堅三「クリスマスの贈り物 「寛容な心」」劇団昴・三百人劇場,2003.12.
- 宮川和子「*The Woman in White* における家父長制と女性 揺らぐ男女の境界線」『神戸英 米論叢』第 17 号 , 2003.9.
- 山崎勉「John Forster と James Carker のこと」『アカデミア 文学・語学編 』(南山大学)第75号,2004.
- 吉田一穂「Little Dorrit における「監禁状態」からの解放とキリストによる救済のヴィジョン」『英米評論』(桃山学院大学大学総合研究所), No.18, 2003.12.
- 吉田一穂「日本における英語コミュニケーション(3) リスニングに効果的なライティング(近畿大学における試み) 」『視聴覚教育』No. 3, 2004.2.
- 吉田一穂「Great Expectations Joe Gargery による罪の赦し 」POIESIS (関西大学), No. 29, 2004.3.
- 吉田一穂「Oliver Twist "fallen woman"の改心とキリストによる救済のヴィジョン 」 『ふぉーちゅん』(新生言語文化研究会), No. 15, 2004.3.

『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第26号掲載論文・書評

論文

寺内孝「'エクセルシア考' ディケンズとロングフェローの一接点 」 小野寺進「ディケンズの読者と読者 Howitt 『幽霊屋敷』をめぐる論争 」 奥田真由子「ピップと二人の男たち」

野々村咲子「ディケンズとコリンズの精神科学 Our Mutual Friend と Armadale における意識の諸相 」

宮川和子「『エドウィン・ドルードの謎』と『ムーンストーン』 ディケンズとコリンズの人種観 」

論文特集

1980 年以降のディケンズ批評

村山敏勝「ディケンズと新歴史主義批評」 玉井史絵「ディケンズとポストコロニアル批評」 新野緑「Alexander Welsh のディケンズ批評」

書評

原英一「松村昌家『十九世紀ロンドン生活の光と影 リージェンシーからディケン ズの時代へ 』」

松村豊子「石塚裕子(訳)『デイヴィッド・コパフィールド』」

梅宮創造「田辺洋子(訳)『ピクウィック・ペーパーズ』」

堀正広「Tadao Yamamoto, Growth and System of the Language of Dickens: An Introduction to A Dickens Lexicon, Third Revised Edition」

永岡規伊子「山崎勉『ディケンズのこころ』」

会 員 名 簿

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

〒 658-8501 神戸市東灘区岡本 8-9-1 甲南大学文学部英語英米文学科 電話 078(431)4341

http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/

⑥ディケンズ・フェロウシップ日本支部 この名簿の無断複製・転載を禁じます

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

氏	名	₹	住	所	電話番号	所属先等

	会員の旨	当様へ		
			ごご連絡くださ	い。住
 		•		
		この名簿に記載もれ,誤り等がある場	会員の皆様へ この名簿に記載もれ,誤り等がある場合は,支部長まで 所変更の際は,随時支部長までご連絡ください。	この名簿に記載もれ,誤り等がある場合は,支部長までご連絡くださ

編集後記

本号では松村昌家先生の論文をはじめ、ポール・シュリッケ氏、エイドリアン・プール氏、ピーター・ロビンソン氏の特別寄稿があり、大変充実した内容となりました、書評も6冊の本を取り上げることができました、各寄稿者には心より感謝申し上げます。

それにしても、金山亮太氏が書評している『ボズのスケッチ』はすさまじい「超訳」です.悪達者な日本語に、編集者は眼をくらまされたのでしょうか.ディケンズの専門家でなくても、英語がきちんと読める人にほんの少し確かめていたら、こんなものが世に出ることはなかったでしょうに.昔、別宮貞徳氏が『誤訳・迷訳・欠陥翻訳』という本の中で、とんでもない翻訳書が出る責任は翻訳者ではなく編集者にある、と言っていたことを思い出しました.私も編集者であり、たまに翻訳もやる以上、偉そうに他人のことをあれこれ言う資格などないのですが.

投稿論文で今回採用となったのは、2篇のみでした.ディケンズに限らず、メジャーな作家について新しい独創的な論文を書くことは至難のわざです.しかし、それだけになおのこと、挑戦しがいがあるというものでしょう.不採用となった方には審査委員のコメントを伝えましたので、それを参考にして研究を進めてください.

本号は,秋季総会時の配布をめざして,編集作業を続けていましたが,原稿が出そろうのが遅れ,この時期にずれ込みました.もちろんこの責任は編集者のみにありますので,深くお詫び申し上げます.

180ページを超えた本号の校正も大変な作業でしたが,西條支部長,松岡理事,そして中村隆氏にお手伝いをいただきました.記して感謝申し上げます.もちろん残った校正もれがすべて私の責任であることは申すまでもありません.

(原 英一)

第 27 号投稿論文の審査結果 応募論文数 5 採用数 2 第 27 号投稿論文審查担当理事 西條 隆雄 齋藤 九一 原 英一 廣野 由美子

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報 第 27 号

発 行 2004 年 10 月 20 日 ディケンズ・フェロウシップ日本支部 〒 658-8501 神戸市東灘区岡本 8-9-1 甲南大学文学部英語英米文学科内 電話 078 (431) 4341

印 刷 株式会社 東北プリント 〒 980-0822 仙台市青葉区立町24-24

The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship

No. 27

ISSN: 1346-0676

Edited by Eiichi Hara
Editorial Board
Eiichi Hara
Takao Saijo
Kuichi Saito
Yumiko Hirono

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship Department of English Konan University Okamoto 8–9–1, Higashinada–ku, Kobe, 658–8501 Japan Tel: +81–(0)78–431–4341 http://www.soc.nii.ac.jp/dickens/

©2004 The Japan Branch of the Dickens Fellowship