

ISSN : 1346-0676

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXXIX



ディケンズ・フェロウシップ日本支部
年報 第39号

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

年 報

第 39 号



The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXXIX

2016

*The Japan Branch Bulletin
of the Dickens Fellowship*

No. 39

ISSN: 1346-0676

Edited by Midori Niino

Editorial Board

Keiji Kanameda

Manami Tamura

Mitsuharu Matsuoka

Nobumitsu Ukai

Midori Niino

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Graduate School of Letters,

Kyoto University

Yoshida Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto 606-8501, Japan

[http:// www.dickens.jp/](http://www.dickens.jp/)

©2016 The Japan Branch of the Dickens Fellowship

目 次

巻頭言

ディケンズとアメリカ (の関係の一つのおもしろい例)……………	佐々木 徹	1
---------------------------------	-------	---

論 文

A Handkerchief or a Child?: <i>Nicholas Nickleby</i> and the Problem of Copyright……………	玉井 史絵	4
『荒涼館』とユーレイニア慈善 ——二人の語り手をめぐって——……………	小西 千鶴	20
『大いなる遺産』における欲望……………	杉田 貴瑞	31

書 評

Catherine Delafield, <i>Serialization and the Novel</i> <i>in Mid-Victorian Magazines</i> ……………	中和 彩子	43
Charlotte Mathieson, <i>Mobility in the Victorian Novel:</i> <i>Placing the Nation</i> ……………	村上幸太郎	48
Richard Pearson, <i>Victorian Writers and the Stage:</i> <i>The Plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson</i> ……………	金山 亮太	53
Robert Butterworth, <i>Dickens, Religion and Society</i> ……………	谷 綾子	59
ルーシー・ワースリー (著) 中島俊郎・玉井史絵 (訳) 『イギリス風殺人事件の愉しみ方』……………	三宅 敦子	64

Fellowship's Miscellany

News and Reports

< Conference Report >		
2016年度ディケンズ・フェロウシップ国際学会報告……………	矢次 綾	70
< Theatre Review >		
『ミュージカル —— エドウィン・ドルードの謎』……………	宮丸 裕二	75
< Essay >		
いざ、バルモラル城へ……………	梅宮 創造	80

2015年度秋季総会……………		83
-----------------	--	----

2016年度春季大会……………		88
-----------------	--	----

ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約……………		94
--------------------------	--	----

『年報』への投稿について……………		96
-------------------	--	----

ディケンズ・フェロウシップ会員の執筆業績 (2015~2016)……………		97
---------------------------------------	--	----

お問い合わせ先……………		100
--------------	--	-----

役員一覧……………		100
-----------	--	-----

編集後記……………		101
-----------	--	-----

CONTENTS

Editorial

Dickens and America, or a Curious Instance of That Relationship ·····	Toru Sasaki 1
---	---------------

Articles

A Handkerchief or a Child?: <i>Nicholas Nickleby</i> and the Problem of Copyright ·····	Fumie Tamai 4
<i>Bleak House</i> and Urania Cottage: On the Relationship between the Two Narrators ·····	Chitsuru Konishi 20
Desires in <i>Great Expectations</i> ·····	Takayoshi Sugita 31

Reviews

Catherine Delafield, <i>Serialization and the Novel</i> in <i>Mid-Victorian Magazines</i> ·····	Ayako Nakawa 43
Charlotte Mathieson, <i>Mobility in the Victorian Novel:</i> <i>Placing the Nation</i> ·····	Kotaro Murakami 48
Richard Pearson, <i>Victorian Writers and the Stage:</i> <i>The Plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson</i> ·····	Ryota Kanayama 53
Robert Butterworth, <i>Dickens, Religion and Society</i> ·····	Ayako Tani 59
Lucy Worsely, trans. Toshiro Nakajima and Fumie Tamai, <i>A Very British Murder</i> ·····	Atsuko Miyake 64

Fellowship's Miscellany

News and Reports

< Conference Report > Dickens Fellowship Annual Conference Aberdeen 2016 ·····	Aya Yatsugi 70
< Theatre Review > <i>The Mystery of Edwin Drood: A Musical by Rupert Holmes</i> ·····	Yuji Miyamaru 75
< Essay > Going to Balmoral ·····	Sozo Umemiya 80

Annual General Meeting of the Japan Branch 2015 ·····	83
---	----

The Japan Branch Spring Conference 2016 ·····	88
---	----

Rules, Japan Branch of the Dickens Fellowship ·····	94
---	----

Publications by Members of the Japan Branch, 2015-2016 ·····	97
--	----

ディケンズ・フェロウシップ日本支部（2015-2016）

2015 年度秋季総会

日時：2015 年 10 月 10 日（土）

会場：日本大学 経済学部

プログラム

理事会（13:20-13:50）

総会（14:00-14:30）

第 1 部 研究発表（14:40-16:00）

司会：宮丸裕二（中央大学教授）

1. 熊谷めぐみ（立教大学大学院）

「ディケンズ後期小説における独身男性の表象

2. 猪熊恵子（東京医科歯科大学准教授）

「読み書きの難しさ —— *David Copperfield* を読む」

第 2 部 講演（16:20-17:40）

司会：山本史郎（東京大学教授）

講師：斎藤兆史（東京大学教授）

「『オリヴァー・トウィスト』を訳してみても分かったこと」

懇親会（18:00-20:00）

会場：経済学部 7 号館 14 階レセプションルーム

2016 年度春季大会

日時：2016 年 6 月 18 日（土）

会場：近畿大学 東大阪キャンパス E キャンパス A 館

プログラム

理事会（14:00-14:30）

開会の辞（14:35-14:40）日本支部長：佐々木徹（京都大学）

講演 第一部（14:40-16:20）

司会：松岡光治（名古屋大学）

1. 講師：井原慶一郎（鹿児島大学）

「『クリスマス・キャロル』の新訳について」

2. 講師：畑田美緒（大阪大学）

「Fact・Fancy・Masculinity —— *Hard Times* に見る困難な中年期」

講演 第二部（16:40-17:40）司会：玉井史絵（同志社大学）

講師：デイヴィッド・チャンドラー（同志社大学）

「Some Features of Wordsworthian Autobiography — and Some Dickensian Applications」

懇親会（18:00-20:00）

会場：KURE（近畿大学本館 地下 1 階）

巻 頭 言

Editorial

ディケンズとアメリカ (の関係の一つのおもしろい例)

Dickens and America, or a Curious Instance of That Relationship

日本支部長 佐々木 徹

Toru SASAKI, President of the Japan Branch

『荒涼館』第25章、スナグズビー氏がなまじ妙な秘密に巻き込まれたばかりに疑い深い奥さんに睨まれ、さらにびびってしまうくだりにこんな文が出てくる。

To know that he is always keeping a secret from her, that he has under all circumstances to conceal and hold fast a tender double tooth, which her sharpness is ever ready to twist out of his head, gives Mr. Snagsby, in her dentistical presence, much of the air of a dog who has a reservation from his master and will look anywhere rather than meet his eye.

ここの *tender double tooth* から *dentistical presence* に移行する呼吸など、いかにもディケンズらしく、まことにすばらしい。それはそれとして、この *dentistical* はディケンズの造語だろうと思って *OED* を引くと、メルヴィルが1年前に使っていた。メルヴィルもなかなか妙な言葉遣いをする作家であり、もしかしたらこの二人のスタイルを比較するのは有意義な作業かもしれない (*Solomon* の *Dickens & Melville* は読んだのに中身は完全に忘れてしまった)。

だが、そんなことを考えるより前に、*dentistical* という字を眺めていた僕の頭に浮かんできたのは、映画『マラソンマン』であった (これを観た人なら誰でも、「ああ、あの場面のことね」とおっしゃるでしょう)。この映画の脚本はウィリアム・ゴールドマンが自分の小説をもとに執筆したものであり、その連想からゴールドマンの小説 *Boys and Girls Together* に *Miss Dickens* なる人物が出てくるのを思い出し、ふと、*Goldman* はどれだけ *Dickens* のことを知っていたのか気になった。いささか勉強にうんざりしていたことも手伝い、二人の名前をグーグルに入

れてみた。この無邪気な手すさびが如何に甚大な結果に至るか、余は神ならぬ身の知る由もなかったのであった。

ヒットした一つが Charles Nevin 著 *Lancashire, Where Women Die of Love* だった (Google Books)。ランカシャーの土地や人物にまつわることを書いた本で、ディケンズがプレストンを訪れた時のこと、ホートン・タワーがジョージ・シルヴァーマンの物語を触発したことなどが述べられている。そして、ディケンズの遠い親戚にあたるロバート・パーカーという人物がプレストンにおり、彼がアメリカに移住し、後に生まれた孫がロバート・リロイ・パーカーだ、と言う。このロバート・リロイ・パーカーこそ、誰あろう、ウィリアム・ゴールドマンが脚本を書きジョージ・ロイ・ヒルが監督した名作『明日に向かって撃て!』で、ポール・ニューマンが演じた強盗ブッチ・キャッシュディなのであった。

となると、ブッチ・キャッシュディはディケンズの親戚にあたる。いやはや、これにはびっくりした。ほんまかいな? この Nevin の記述をよく読むと、ロバート・パーカーが 1855 年にリヴァプールから船に乗ってアメリカにわたる時、ディケンズは彼を見送り、そのことを後に *Monthly Magazine* に書いている、とある。ちょっと待て。調べてみると、*Monthly Magazine* は 1843 年で廃刊になっているし、ディケンズが 1855 年にリヴァプールに行ったフシはない。どうもいんちきくさい話だ。

そこで、もうちょっと調査してみる。

<http://www.genesreunited.co.uk/boards/board/ancestors/thread/1344745>

はよくある家族史のサイトだが、ここのスレッドを見ると、昔『ウィキペディア』のブッチ・キャッシュディの項目にはディケンズとの関係についての説明があったと知れる (現在の項目はこの引用と異なっており、そのような記述はない)。

さらに深入りする。今度は、パーカー家の家系をその子孫がたどったサイトに行き当たった。

<http://eugenehalverson.blogspot.jp/2011/07/smith-parker-chidester.html>

かなり気合の入った調査をしたと見受けられるこのサイトによると、ディケンズはスコフィールドという一家を介してパーカー家と縁続きになっていた。アメリカに移住したロバート・パーカーはディケンズのサイン入りの『オリヴァー』と『コパフィールド』を所有していて、家族をディケンズ作品と聖書で育てたらしい。この伝統を継承して、彼の孫ブッチ・キャッシュディもまたディケンズを愛読し、この小説家が自分の親戚にあたることを自慢していたという。そして、1899 年にはニューヨークで、サンダンス・キッドと共に『クリスマス・キャロル』の芝居を観たらしい。ここにも 1855 年にディケンズがリヴァプールでパーカーの出港を見送ったとか、パーカーを含むモルモン教徒の船出のことをディケンズは

後に書いている、という記述がある。しかし、モルモン教徒についてのディケンズの記事は“Bound for the Great Salt Lake” (1863)で、これはロンドンから出港する船の話である。

というわけで、このサイトの情報もどれだけ頼りになるのか、怪しくなってきた。いろいろな伝記を調べてみても、パーカー家やスコフィールド家の話は出てこないで、家族史を研究しているディケンズに尋ねるしかない。そこで、そういう人を知らないか、と国際ディケンズ・フェロウシップ会長のトニー・ウィリアムズに問い合わせしてみた。彼もディケンズとブッチ・キャシディの話は初めて聞いたと驚いていた。そして、こういう問題は現在のディケンズ家の家長マーク・ディケンズが詳しいので訊いてみよう、ということになった。ワクワク。

すぐにマーク・ディケンズより返信あり——「確かにこの主張は聞いたことがある、しかし全く根拠のない話だ」。やっぱり。そりゃ、そうでしょうね。ただ、どこがどう根拠レスなのか、ということまでは説明してくれない。当方品性卑しき身ゆえ、もしかしたら、大ディケンズが盗賊と親戚だという瑕を隠蔽しようとしているのでは、などと邪推したくならないでもない。しかし、とりあえずは家長の発言を、あ、そうですかと聞いておこう。

最終的にはこういう結果だったんですが、大好きなポール・ニューマンがディケンズと関わりがあったなんていうのは、一瞬のこととはいえ、なんとも心地のよい、おもしろい夢でありました。

A Handkerchief or a Child?:

***Nicholas Nickleby* and the Problem of Copyright**

Fumie TAMAI

Introduction

In October 1834, the young Charles Dickens, who had just embarked on a new career as a professional author, wrote a letter to the editor of *The Monthly Magazine* in order to protest against the practice of plagiarism. His sketch “The Bloomsbury Christening,” which was first published in the same magazine in April 1834, was pirated for an unauthorized stage production by John Baldwin Buckstone, a playwright and comedian.

My Dear Editor

I celebrated a christening a few months ago in the *Monthly*, and I find that Mr. Buckstone has officiated as self-elected godfather, and carried off my child to the Adelphi, for the purpose, probably, of fulfilling one of his sponsorial duties, viz., of teaching it the vulgar tongue.

Now, as I claim an entire right to do “what I like with my own,” and as I contemplated a dramatic destination for my offspring, I must enter my protest against the kidnapping process.

It is very little consolation to me to know, when my handkerchief is gone, that I may see it flaunting with renovated beauty in Field-lane. (*Letters* 1: 42)

From the very early stages of his career, the problem of copyright was a great concern for Dickens, as his works were repeatedly adapted for the drama without his permission. A more serious problem than plagiarism and piracy was the dispute with his publishers, including Macrone and Bentley, over the copyright of his works. As he gradually grew in popularity, Dickens was galled by the feeling that his publishers were unjustly exploiting him, and he struggled to claim his copyright and gain a greater share of the

profits.

Dickens's early career was in tandem with the progress of literary copyright reform in early Victorian England, which eventually resulted in the passage of Copyright Act in 1842. This was by no means coincidental. The first half of the nineteenth century marked a time when markets for books were increasing because of the spread of literacy and the development of printing technology. As literature markets expanded, authors' statuses were enhanced, and authorship emerged as a "profession" (Seville 5, Patten 20). Authors began to fight to gain more control over their own works and earn even greater profits, and among these authors, the young Dickens made a drastic transition from a Parliamentary reporter to a novelist. As Kathryn Chittick's study of Dickens demonstrates, Dickens was still uncertain during the 1830s as to whether he would be able to make his living solely by his pen. Constantly pressed by pecuniary demands to help his insolvent father and support his growing family, he strove to establish his position as a professional author by experimenting with various forms of writing and publication. The copyright problem was inseparable from this process because authors could only be autonomous if they could claim ownership of their work.

The importance of the contemporary debate on copyright in the construction of Dickens's authorship has been discussed by several critics, including Alexander Welsh, Larisa T. Castillo, and Clare Pettitt.¹ All these studies, however, mainly focus on Dickens's works after *Martin Chuzzlewit*, and do not fully examine the impact of copyright reform upon his earlier works. As Pettitt has pointed out, it is highly likely that Dickens was well informed about the discussion of intellectual property when he was working as a Parliamentary reporter. After starting his career as a writer, he became close friends with Thomas Noon Talfourd, who repeatedly introduced Literary Copyright Bills between 1837 and 1842 (81). In his landmark study on the formative years of Dickens's career, *Charles Dickens and "Boz,"* Robert L. Patten examines how Dickens established his public persona as a professional author through the management of his copyrights and complex contracts with his publishers. Drawing upon these studies, this essay aims to reconsider the relationship between Dickens's early career and the copyright debate, paying particular attention to his third novel, *Nicholas Nickleby*, which was published as a monthly serial from November 1838 to October 1839.

Nicholas Nickleby is a crucial text for considering the development of Dickens as an author, as it contains certain elements that reflect his life. As David Parker points out, the eponymous young hero bears some similarities to his creator. Like Dickens, he is full of youthful energy and strives hard to find a means to earn his livelihood and gain financial

stability.² He even tries a literary career as a hack writer and achieves moderate success, although he abandons it rather abruptly. Not only the hero but also various minor characters are engaged in a job related to literature. In Portsmouth, Nicholas pays a visit to Mr. Curdle, “a great critic,” who “possess[es] quite the London taste in matters relating to literature and the drama” (310). Miss Knag’s brother is a keeper of a small circulation library and an author of books “in three volumes post octavo” (223). At a minor theater in London where the Crummies’ company makes the last appearance before emigrating to America, Nicholas encounters “a literary gentleman,” who “dramatise[s] a book” (632) without acknowledgement of the original author.

Dickens’s involvement in the copyright debate, however, is reflected not only in these characters but also in a plot that interrogates the meaning of capital and property. As the excerpt from Dickens’s letter cited above shows, Dickens regards his work not only as material property, “a handkerchief,” but also as his “child” to whom he is bound by a deep emotional tie. To appropriate his work is therefore equal to the “kidnapping process,” against which he protests with vehemence. The analogy between the parent and the author at the same time betrays Dickens’s consciousness of his absolute authority over his “offspring.” In his words, he has “the right to do ‘what [he] like[s] to do with [his] own’ (*Letters* 1: 42).” The author, however, cannot have perfect control over his work, as his work is, after all, a commodity, which is sold in the marketplace. Thus, it is not the author alone, but various agents, such as printers, publishers, booksellers, and libraries that are involved in the process of its commodification. Copyright is meaningless unless the work is circulated widely among the public as a commodity, and in this respect, it is a “handkerchief,” not a “child.”

Examining the patent and the copyright debate in the 1830s and 1840s, Pettitt argues that there was “the conflict between a perceived ‘natural’ and ‘incontrovertible’ right of property on the part of inventors and writers in their own productions, and the economic imperative of the marketplace and the national economy, which demanded that such ‘unalienable’ property be made alienable and ceded to public use” (37–38). The young Dickens whose position in the literary marketplace had not yet been fully established might have felt more keenly than anybody else the difficulty in keeping a precarious balance between the conflicting needs to claim his “natural” right of property over his work and to make it known and read widely by the public. The following discussion demonstrates how *Nicholas Nickleby* represents this instability of authorship by examining the novel in the historical context of the debate on copyright.

1. The Debate on Copyright

Copyright reform was an issue that provoked a heated public and Parliamentary controversy in the 1830s. The first bill, which proposed to extend copyright from the period of life of the author, or a period of twenty-eight years, to a period of sixty years after the author's death, was introduced by Talfourd in May 1837. After this bill was introduced, versions of the bill were presented every year until they were finalized with the passage of the Copyright Act in 1842, which allowed the author either a copyright period of life plus seven years, or a period of forty-two years, whichever was longer.

In *Nicholas Nickleby*, there is one scene in which the subject of copyright is explicitly addressed. Nicholas, who is seeking a job after coming back to London from Yorkshire, has an interview for a secretary's position with Mr. Gregsby, an arrogant MP at Westminster. After talking about the duties he expects his prospective secretary to perform, Gregsby abruptly shifts the topic to the issue of copyright.

“For instance, if any preposterous bill were brought forward, for giving poor grubbing devils of authors a right to their own property, I should like to say, that I for one would never consent to opposing an insurmountable bar to the diffusion of literature among *the people*, — you understand? — that the creations of the pocket, being man's, might belong to one man, or one family; but that the creations of the brain, being God's, ought as a matter of course to belong to the people at large.”
(198)

Gregsby opposes the extension of copyright, arguing that it will impede the “the diffusion of literature,” and that “the creations of brain” are not property to which the author alone can claim an exclusive right, but are rather the common property of the people.

According to David Chandler, the installment containing this scene was published shortly after the second reading of the Bill, which was held on April 25, 1838, and it was the Radical MP Joseph Hume by whom Gregsby was largely inspired (“Dickens on Wordsworth” 64). Most of the Radicals, including Hume, were against the bill, and they collected and presented tens of thousands of signatures to protest that copyright was an additional “tax on knowledge,” which would let authors enjoy undesirable “monopoly” and thus put obstacle to wider public education (Seville 22 *passim*; Pettitt 60–61). Hume, for instance, said in the second reading that he “objected to the limitation of the intellectual enjoyment of the public at large, which the extension of the present privilege of

copyright was calculated to produce” (*Hansard* 42: 569). The Solicitor General Robert Rolfe supported Hume’s argument, and asked, “[W]hat tax could possibly be more injurious than a tax on that knowledge which they were all so desirous to diffuse?” (*Hansard* 42: 570). *The Times* also was against the bill and published an article by Scottish publishers Robert and William Chambers entitled “Brief Objections to Mr. Talfourd’s New Copyright Bill” on the day of the second reading. In it, they advocated laissez-faire in the literary marketplace on the ground that, “[t]he whole intellect of society is but a result of the free circulation of literature” (25 April 1838: 3). Two days after the second reading there was a letter to the editor from “A Lover of Cheap Books,” which said, “[T]his bill, which under a most plausible pretext, that of benefiting authors, strikes a deadly blow at the progress of knowledge, has passed a second reading. So much do our legislators care about literature!” (27 April 1838: 6).

Talfourd and his camp, on the other hand, defended their position by maintaining that society should justly reward authors for their efforts to create works for the benefit of the people. In advocating authors’ right to intellectual property, what they emphasized was the authors’ labor in their struggle for creation.³ For them, literary works, which Gregsbury referred to as “the creations of the brain,” were not very different from any other material commodities, “the creations of the pocket,” in that both were the results of a man’s labor. Talfourd said that authors were “the silent toilers” (*Hansard* 42: 556), and those who “by intellectual power, labouriously and virtuously exerted, contribute to the delight and instruction of mankind (*Hansard* 42: 555). Benjamin Disraeli, another supporter of copyright reform, also stressed this aspect of literary works as the fruit of labor, which requir[es] “great learning, great industry, great labour, and great capital in their preparation” (*Hansard* 42: 575). The difference between authors’ mental labor and other types of labor, however, lies in the fact that their mental exertion was enormous, to the extent that it could impair their health and risk their lives. Their works were the products gained at the risk of sacrificing their lives, and in this respect, they were almost like their inalienable other selves. In the middle of his speech, Talfourd evoked the tragic image of an author in “heroic struggle,” who patiently toiled at his “mighty task” until “his faculties give way, the pen falls from his hand on the unmarked paper, and the silent tears of half-conscious imbecility fall upon it (*Hansard* 42: 560). Copyright supporters also emphasized the genius of authors and the originality of their works. A literary work was very special, a product that the authors alone could create, and therefore, they had the right to claim its unalienable proprietorship.

Against the charge of “monopoly,” Talfourd and his camp argued there was no

concern that authors would monopolize their works, because it was for their own benefit that they should propagate their works as widely as possible. Disraeli maintained that monopoly was unlikely to happen as “a man in the possession of property would wish to make the best possible use of it, so as to reap from it the greatest possible advantage” (576). He continued that in the case of an author there was even less danger of monopoly because the author had “a double stimulus to give publicity to his works,” that is, “not only the stimulus of interest, but the stimulus of fame and glory to be acquired” (577). Authors’ works are commodities that have to be sold in the marketplace for profit, and works as commodities gain further value with their wider circulation and readership.

Dickens first met Talfourd through John Forster in the summer of 1837 after Talfourd’s introduction of the Copyright Bill into Parliament on June 6 (*Letters* 1: 290n). Around this time, Dickens started to have fierce disputes with Macrone over the copyright of *Sketches by Boz* and with Richard Bentley over the editorial policy of *Bentley’s Miscellany* as well as the agreement for books. These disputes made Dickens increasingly sensitive about the intricacies of the copyright problems, and he gradually became aware of the fact that he, as an author, had virtually no control over the works of his own as long as the relationship between the publisher and the author remained unequal.⁴ Under these circumstances, Dickens became a fervent supporter of Talfourd’s campaign for copyright reform. He dedicated *Pickwick Papers* with an acknowledgement “of the lasting benefits [he would] confer upon the authors of this and succeeding generations, by securing to them and their descendants a permanent interest in the copyright of their works” (*Letters* 1: 313). The dispute with Bentley continued after Dickens commenced the installment of *Nicholas Nickleby* until it was finally settled with his resignation of the editorship of *Bentley’s Miscellany* in January of 1839 and the final agreement for books, which was signed on July 2, 1840.

Nicholas Nickleby does not directly address the problem of copyright, but the analysis of the novel situated in the historical context reveals that it contains criticism of the capitalist exploitation that characterizes the literary world and the business world as a whole. At the same time, however, the novel highlights the difficulty of balancing the need for the protection of copyright with that for the propagation of literature, and thus undermines the position that Dickens publicly supported.

2. Authors in *Nicholas Nickleby*

In *Nicholas Nickleby*, there are some characters who pursue a career as an author, and

Nicholas is one of them. He encounters Mr. Crummles, a theater troupe's manager, who hires Nicholas as an actor and playwright when he travels towards Portsmouth. When hiring Nicholas, Crummles openly acknowledges that the former's job has nothing to do with "invention" but simply consists of translating a French book into English and "put [ting his] name on the title-page" (296). Nicholas does exactly what his employer asks of him with striking nonchalance about professionalism. The act of his hack writing is depicted as a process lacking in the pains of creative writing that characterize the portrayal of authors in the debate of copyright. We are told that when Nicholas "at length . . . applied himself to his task," he was "by no means displeased to find that it was so much easier than he had at first supposed" (302). His work can be defined as alienated labor in that it does not require any special talent but can be accomplished by anybody with some understanding of French. The alienated nature of his work is symbolically epitomized in the name "Mr. Johnson," a nondescript name which Nicholas has chosen as a means to disguise his identity. Despite his nonchalance, Nicholas is highly successful, both as an author and an actor, and makes "a decided hit" (317) with his first piece of work, which brings him a certain amount of income and "considerable fame and honour" (317). It is ironic that the character created by the author who had a bitter complaint about the practice of plagiarism makes his living by the very act of plagiarism, but his hack-writer business enables Nicholas to support himself and his protégé Smike for the time being.

Dickens, however, does not depict the business of the Crummles' theater troupe without criticism. Timothy Gilmore argues that the troupe serves as an antipode to the exploitative business of Squeers's school and forms "a sustainable community of common interests in which no one individual or group is exploited for the benefit of another" (93), but a close examination of the depiction of the troupe reveals that it is by no means such an idyllic community of the pre-capitalist economic mode. The management of the theater business is based on the callous calculation of loss and profit, and the members of the troupe are constantly impelled by economic motives. Dickens is preoccupied with money, and gives detailed accounts of various monetary dynamics throughout the novel, such as circumstances surrounding inheritance, wages, and salaries (Bowen 155), and the depiction of the Crummles' business is no exception. Mr. Crummles, for instance, counts the number of the people in the large family who occupy box seats and says, "[I]t's cheap at a guinea; they gain by taking a box" (303). Mr. Curdle, a critic in Portsmouth, stingily calculates the value of the boxes on Miss Snellicci's bespeak night and ends up paying her three half-crowns. Nickleby is enticed to join the troupe with the prospect of making "a pound a week" (284) and actually earns "no less a sum than thirty shillings" (317) for the

success of his debut performance, and “no less a sum than twenty pounds” (374) during his prolonged stay in Portsmouth. Although on the surface the troupe seems to give us “a model of an organic family that acts as a cohesive unit” (Gilmore 92), at the core it is not very much different from other capitalistic businesses. The seemingly harmonious relationship between the manager and his family on one side and his employees on the other conceals the harsh reality of the exploitation between a capitalist employer and his workers. Before Miss Snevellicci’s bespeak night, “the disinterested manager and his wife . . . discuss[ed] the probable gains of the forthcoming bespeak, of which they were to have two-thirds of the profits by solemn treaty of agreement” (307). This ironical comment discloses the true nature of their relationship based on the cash-nexus.

Since Nicholas’s career as a hack writer is inseparably connected with this exploitative theater business, it is not surprising that he abandons it abruptly for the reason that the job is not genteel enough for him and his family. In the later part of the novel, the reader finds that his attitude toward authorship has completely changed. After he secures his middle-class status by getting a position at the Cheeryble brothers’ firm, Nicholas encounters the Crummles’ theater troupe again in London, where they are giving their last performance before leaving for America. At the farewell dinner, Nicholas meets “a literary gentleman . . . who had dramatized in his time two hundred and forty-seven novels as fast as they had come out” (632). This literary gentleman is modeled on a well-known hack writer named W. T. Moncrieff, who wrote over two hundred stage adaptations in his lifetime, one of which was the adaptation of the unfinished *Nickleby* performed at Strand Theatre on May 20, 1839 (Patten, *Charles Dickens and “Boz”* 204, *Letters* 1: 304n). He might have been what Nicholas would have become if he had not quitted the Crummles’ troupe, but in the conversation with the gentleman, Nicholas’s voice assumes a tone that sounds more like Dickens’s rather than his own.

First of all, the gentleman asks Nicholas what the definition of “fame” is, and says, “When I dramatise a book, sir . . . *that’s* fame. For its author” (632).⁵ Hearing this, Nicholas makes a sharp retort against him, connecting the act of plagiarism with that of robbery committed by legendary highwaymen such as “Richard Turpin, Tom King, and Jerry Abershow” (632). Their conversation then moves to a discussion about whether Shakespeare is a genius or merely an “adapter.” Nicholas acknowledges that “Shakespeare dramatised stories which had previously appeared in print” (633), but maintains that he is fundamentally different from a hack writer who simply plagiarizes the work of great authors:

“[W]hereas he brought within the magic circle of his genius, traditions peculiarly adapted for his purpose, and turned familiar things into constellations which should enlighten the world for ages, you drag within the magic circle of your dullness, subjects not at all adapted to the purposes of the stage, and debase as he exalted. For instance, you take the uncompleted books of living authors, fresh from their hands, wet from the press, cut, hack, and carve them to the powers and capacities of your actors, and the capability of your theatres, finish unfinished works, hastily and crudely vamp up ideas not yet worked out by their original projector, but which have doubtless cost him many thoughtful days and sleepless nights; by a comparison of incidents and dialogue, down to the very last word he may have written a fortnight before, do your utmost to anticipate his plot — all this without his permission, and against his will. . . . Now, show me the distinction between such pilfering as this, and picking a man’s pocket in the street: unless, indeed, it be, that the legislature has a regard for pocket-handkerchiefs, and leaves men’s brains (except when they are knocked out by violence) to take care of themselves. (633–34)

One may detect an echo from the ongoing debate on copyright reform that is presented in this passage. Nicholas, or rather, Dickens, is exasperated by the hack writer’s infringement on the author’s right to property by making use of his works without his permission — an act which is equal to pickpocketing. The analogy between plagiarism and pickpocketing reminds us of the letter Dickens wrote to the editor of *The Monthly Magazine*, which is quoted at the beginning of this essay. The ease with which the hack writer complete his works compared to the toil and pain endured by the author is infuriating for Nicholas (or for Dickens). While writing *Nicholas Nickleby*, Dickens often complained about the mental exertion he felt in writing in order to fulfill his publishers’ exploitative contracts. He wrote to John Forster, “I have still the slavery and drudgery of another work on the same journeyman-terms . . . I, with such a popularity as I have acquired, am struggling in old toils, and wasting my energies in the very height and freshness of my fame, and the best part of my life, to fill the pocket of others” (*Letters* 1: 493). Although the targets of criticism are different, in both the novel and the letter, Dickens expresses his irritation at the situation in which the author is unjustly exploited by others and has little or no control over the fruits of his own labor.

While indicting the practice of plagiarism, Nicholas’s words also imply that the author’s work must not be monopolized by the author, but should rather be circulated widely among the public and become “constellations which should enlighten the world for

ages” (633) so that it might in turn become the source of inspiration for somebody’s new work in the future. To make his point, Nicholas says that Shakespeare himself “derived some of his plots from old tales and legends in general circulation” (633), and emphasizes that even a genius like Shakespeare could not have created the work without a rich accumulation of literature of previous generations. The work is the “unalienable” property of the author, and his right of property should be protected from shameless hack writers. It should, however, at the same time “be made alienable and ceded for public use” (Pettitt 38) to provide fertile ground for literature. The difficulty of keeping a precarious balance between these conflicting needs is stressed by Miss Knag’s brother Mortimer Knag, a minor character who appears only once in the novel. He is an author and keeper of a circulating library but does not seem to be successful in either trade. The reason for his failure as an author is that he completely detaches himself from the marketplace, and instead indulges in reading and writing without caring about business. In the words of his sister, “[h]e’s so wrapped up in high life, that the least allusion to business or worldly matters . . . quite distracts him” (223). She also says:

“He is a wonderfully accomplished man — most extraordinarily accomplished — reads . . . every novel that comes out; I mean every novel that . . . has any fashion in it, of course. The fact is, that he did find so much in the books he read, applicable to his own misfortunes, and did find himself in every respect so much like the heroes — because of course he is conscious of his own superiority, as we all are, and very naturally — that he took to scorning everything, and became a genius; and I am quite sure that he is, at this very present moment, writing another book.” (223)

In contrast to the Shakespearean model of creation in which the old ideas of the previous works are utilized in order to create a new one, Knag’s reading does not seem to lead him anywhere. He is so immersed in the world of the novel that he is unable to separate the fiction from his own experience, and his work becomes almost like an inalienable part of himself. To epitomize the stagnation of ideas, his circulating library is called a “warehouse” (221), in which books are stored but not circulated.

As is shown above, the authors in *Nicholas Nickleby* fall into either of the two categories; while some authors are hack writers who exploit other authors by stealing the fruits of their labor; others are unsuccessful authors who fail to circulate their work in the marketplace. Whereas the former regards the author’s work as just a commodity and steals and circulates it in the marketplace to make money, the latter regards it as an inseparable

arable part of himself and cannot cede it to the public. Through the portrayal of these two types of authors, Dickens criticizes not only the current situation of the literary marketplace where the practice of plagiarism and piracy is rampant but also the absurdity of the author who tries to monopolize his own work, and thus depicts the dilemma between the need for the protection of copyright and that of the propagation of literature.

3. Exploitative vs. Benevolent Capitalism

The literary marketplace is embedded within the larger marketplace of economy, and Dickens's criticism of the literary world is inseparably entwined with his criticism of the business world as a whole. As previously mentioned, Dickens's interest in copyright reform stems from his vexation at having been unjustly exploited by hack writers and publishers. In *Nicholas Nickleby*, his denouncement of plagiarism and the infringement on the author's right is developed into a critique of capitalist exploitation.

Ralph Nickleby and Arthur Gride are the two major villains in the business world. As John Bowen points out, while the former is the contemporary capitalist who gains money through the manipulation of the capital market, the latter is more like a traditional miser, who has a fetish love for money and for whom hoarding becomes the aim of business (159). Ralph exploits people even as far back as his early childhood when he "commenced usurer on a limited scale at school; putting out at good interest a small capital of slate-pencil and marbles, and gradually extending his operations until they aspired to the copper coinage of this realm, in which he speculated to considerable advantage" (3). His interest in making money by exploiting others and circulating capital in the marketplace corresponds to that of the hack writer in the literary marketplace who makes a profit by stealing others' work and circulating it among the public. Gride, the miser, on the other hand, is analogous to the unsuccessful author who fails to circulate his work in the marketplace as it has become an inseparable part of himself. Interestingly, Gride, who indulges in perverse pleasure when he examines his account book, is likened to an author who feels an intense attachment to his work and fails to make it alienable or cede it to the public readership:

"Well-a-day!" he chuckled, as sinking on his knees before a strong chest screwed down to the floor, he thrust in his arm nearly up to the shoulder, and slowly drew forth this greasy volume, "Well-a-day now, this is all my library, but it's one of the most entertaining books that were ever written! It's a delightful book, and all true

and real — that’s the best of it — true as the Bank of England, and real as its gold and silver. Written by Arthur Gride. He, he, he! None of your storybook writers will ever make as good a book as this, I warrant me. It’s composed for private circulation, for my own particular reading, and nobody else’s. He, he, he!” (701)

At the opposite end of the spectrum from these two villains’ exploitative capitalism is the benevolent capitalism of the Cheeryble brothers, whose money circulates freely for the well-being of others. Although the details of their economic activities are not provided except for the fact that they run a trading house that has some connections with Germany, it is certain that their business is thriving not because of its exploitation of others, but through industriousness and the cooperation of its workers. Unlike the inhuman relationship between Ralph and Norman Nogg, the relationship between the Cheerybles and their workers, including Nicholas and Tim Linkinwater, is based on mutual respect, trust, and affection. If Ralph and Gride correspond to the hack writer and the unsuccessful author respectively, the Cheerybles are analogous to the ideal author like Shakespeare who can transform old works into a new one and propagate them widely in society, as is portrayed by Nicholas in his conversation with the “literary gentleman” cited in the previous section. The Cheerybles are not just circulating capital in the marketplace but are transforming it into the means to help others. In their hands, money is purged of the taint of capitalism and changed into generous donations and gifts. For instance, the Cheerybles donate twenty pounds to the family of the worker who was killed in an accident in the East Indian Dock, and they also provide Nicholas with a cottage and furniture, as well as a decent salary.

As if to emphasize the aloofness from the debased market and the purity of their capital, the Cheerybles’ counting house is located in a secluded corner in the heart of the busy city. The narrator writes, “It is so quiet, that you can almost hear the ticking of your own watch when you stop to cool in its refreshing atmosphere” (469). This emphasis on the brothers’ relative distance and insulation from the marketplace are dovetailed with the strategy employed by the authors in the early Victorian era, who sought to define their occupation as the “non-alienated” work of the middle-class professions and distinguish it from the alienated labor of the working classes (Poovey 100–08). They are part of the market, but at the same time, they stand apart from it, and therefore, are able to escape from the degradation of exploitative capitalism. The first names of the Cheerybles, Charles and Ned, are reminiscent of their creator, Charles Dickens, and Linkinwater’s punctual and methodical way of conducting business reminds the reader of the author’s

own punctuality, which has often been mentioned by his children and close friends. While capital itself is alienable, their business is not necessarily alienable, bearing an indelible trace of their character. The narrator says, “There was scarcely an object in the place, animate and inanimate, which did not partake in some degree of the scrupulous method and punctuality of Mr. Timothy Linkinwater” (469). Furthermore, when Linkinwater boasts of the meticulous accuracy and neatness of the firm’s account book, he says, “[T]here never were such books — never were such books! No, nor never will be such books — as the books of Cheeryble Brothers” (472). Although this refers to the account book, it is tempting to read it as Dickens’s confident self-laudation about his own “book,” and if so, it is an appropriate ending to the novel that Nicholas, the author’s *alter ego*, becomes one of the rightful successors of the firm.

This seemingly happy-ending of the novel, however, ironically highlights the paradox of the debate on copyright, which is ultimately the debate on the degree of the author’s control over his work and the economic imperative for freedom. If the Cheerybles are the embodiment of the ideal model of benevolent authorship which leads the story to the denouement similar to that of a Shakespearean comedy, they, at the same time, represent the drive for repressive uniformity and the unattainable desire for perfect control of the world. In Paul Jarvie’s words, they embody “the obsession with order” and the “mania for control,” as is exhibited in their management of “the marriage arrangements at the end of the novel, their insistence on making decisions for all those in their sphere, and their subtle but constant moves to ensure social control throughout their sphere” (Jarvie 38). They succeed in bringing happiness to the people around him, but the peace and the stability of the world purged of all the evils of capitalism are attained at the sacrifice of the vitality of the villains and other morally imperfect characters. Although Nicholas invests the money acquired in the right of his wife in the firm of the Cheerybles, the first action he makes after becoming a prosperous merchant is to repurchase his deceased father’s old house and restore it to the order of the past time. The ending of the novel thus indicates that the outcome of the Cheerybles’ “mania for control” is to create a self-enclosed stagnant world where “they [are] surrounded by happiness of their own creation” (829).

Going back to the letter to the editor of *The Monthly Magazine* quoted at the beginning of this essay, Dickens personates his work as his child and claims his “entire right to do ‘what [he] like[s] to do with [his] own’ ” offspring (*Letters* 1: 42). The desire for control over his child exhibited here resonates with that of the Cheerybles for control over his surrogate sons, but Dickens should probably have realized that, as the brothers’

excessive control ends up with the stagnant economy, his excessive control over his “offspring” might be harmful to the literary marketplace, since *Nicholas Nickleby* itself was the product of the free circulation of literature. As Patten points out, the novel “fuses New Comedy, Aristophanic death and rebirth, melodrama, and pantomime; it incorporates and rewrites plots and characters of his literary inheritance and earlier works. And in turn it was quickly and frequently imitated” (*Charles Dickens and “Boz”* 204). Paul Schlicke has shown that more than two hundred fifty dramatic productions have been identified (xiii), and Peter Ackroyd argues that Dickens did not necessarily object in principle to dramatization of his novels, but just did not like the poorer ones (292). The theater was the very source of his inspiration, and much of the energy and vitality of his works stemmed from his experience of public theaters both as an audience and an author, and in his later life, as an actor. While being indignant at the rampant plagiarism and piracy, Dickens should have known well that it was impossible to control the destination of his “offspring,” and that his “offspring” himself was born and nurtured in a dynamic marketplace of literature.

Conclusion

This essay examines *Nicholas Nickleby* in relation to the debate on copyright reform and argues that, while criticizing the exploitation of hack writers and publishers as well as the exploitative nature of capitalism in general, Dickens expresses skepticism about the excessive control of the author over his work, and unwittingly undermines the position that he officially supported. The supporters of copyright advocated their position by arguing that copyright was as “natural” as the right on real property (Castillo 443–44). For the young Dickens who was prone to being more sympathetic to liberalism and free trade, there should have been an intrinsically contradictory element in this aristocratic logic. A couple of years after the completion of *Nicholas Nickleby*, Forster regarded Dickens as “extremely radical” (Forster 1: 147), and some years later, he became a hearty supporter of free trade radicalism and launched an attack against the monopoly by the landed aristocracy.⁶ The ending of *Nicholas Nickleby* thus conveys ambivalence in Dickens’s position regarding how to balance the need to advocate both free circulation of literature and the author’s prerogative over his work.

Notes

- 1 Welsh points out the demonstrable impact of Dickens's journey to America upon the construction of his authorship. He argues that the experience of meeting fierce resistance over the issue of copyright in America provides him with an opening for inward reflection, which thereafter had a crucial significance in his creative development. Castillo is critical of Welsh's reading of *Martin Chuzzlewit*, which fails to recognize the inextricable connection between copyright and inheritance, and offers a reading in which he demonstrates how the novel unwittingly repudiates the conception of original authorship that upheld copyright law. Clare Pettitt's comprehensive study of intellectual property and the Victorian novel shows how Dickens participated in a debate over the value and ownership of labor of a creative writer in the 1850s.
- 2 In Parker's word, Nicholas embodies what we might call "the go-getter" in Dickens (xxviii).
- 3 Pettitt writes, "At the crux of the argument around both the copyright and the patent laws was the problematic relationship between the labourer and his labour" (64).
- 4 As for detailed account of these disputes with his publishers in Dickens's early career, see Patten 28-87, and Forster 1: 68-79.
- 5 This comment on fame is apparently a satire of the Romantic culture of "posterity," which values the judgement of future generations more highly than immediate success. In Richard Salmon's words, "an author's enduring value, or true fame, transcends the immediate context of his/her reception, even to the point at which 'fame' and 'reputation . . . are deemed mutually exclusive (Salmon 6).
- 6 Chandler examines Dickens's view on radical politics as is exemplified in the hostile portrait of Hume as Grewsbury, and concludes that "Dickens's perspective was more Radical than Whig" (209). As for Dickens's radicalism in the 1840s, see, Michael Shelden, "Dickens, 'The Chimes,' and the Anti-Corn Law League."

Works Cited

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. London: Minerva, 1991. Print.
- Bowen, John. "Performing Business, Training Ghosts: Transcoding *Nickleby*." *ELH* 63 (1996): 153-75. *JSTOR*. 27 Aug. 2015. Web.
- Castillo, Larisa T. "Natural Authority in Charles Dickens's *Martin Chuzzlewit* and the Copyright Act of 1842." *Nineteenth-Century Literature* 62 (2008): 435-64. *JSTOR*. 8 Sep. 2015. Web.
- Chandler, David. "Dickens's Mr Grewsbury, Joseph Hume and Radical Politics." *The Dickensian* 99 (2003): 201-10. Print.
- . "Dickens on Wordsworth: *Nicholas Nickleby* and the Copyright Question." *English Language Notes* 41 (2003): 63-69. Print.
- Chambers, William and Robert. "Brief Objections to Mr. Talfourd's New Copyright Bill." *The Times* 25. Apr. 1838: 3. *The Times Digital Archive*. 8 Sep. 2015. Web.
- Chittick, Kathryn. *Dickens and the 1830*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Print.
- Dickens, Charles. *Nicholas Nickleby*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- . *The Letters of Charles Dickens*. Vol. 1. Ed. Madeline House and Graham Storey. Oxford: Oxford UP, 1965. Print.
- Forster John. *The Life of Charles Dickens*. 2 vols. London: J. M. Dent, 1966. Print.
- Gilmore, Timothy. "Not Too Cheery: Dickens's Critique of Capital in *Nicholas Nickleby*."

- Dickens's Studies Annual* 44 (2013): 85–109. Print.
- Hansard's Parliamentary Debates*. Vol. 42. 1838. 555–98. *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*. Ed. Arts and Humanity Research Council. 31 Jan. 2016. Web.
- Jarvie, Paul A. *Ready to Trample on All Human Law: Financial Capitalism in the Fiction of Charles Dickens*. New York: Routledge, 2005. Print.
- Parker, David. Introduction. *Nicholas Nickleby*. London: J. M. Dent, 1994. Print.
- Patten, Robert L. *Charles Dickens and His Publishers*. Oxford: Oxford UP, 1978. Print.
- . *Charles Dickens and "Boz": The Birth of the Industrial-Age Author*. Cambridge: Cambridge UP, 2012. Print.
- Pettitt, Clare. *Patent Inventions: Intellectual Property and the Victorian Novel*. Oxford: Oxford UP, 2004. Print.
- Poovey, Mary. *Uneven Development: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. London: Virago P, 1989. Print.
- Schlicke, Paul. Introduction. *Nickolas Nickleby*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- Salmon, Richard. *The Formation of the Victorian Literary Authorship*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. Print.
- "Serjeant Talfourd's Copyright Bill." *The Times* 27. Apr. 1838: 6. *The Times Digital Archive*. 8 Sep. 2015. Web.
- Shelden, Michael. "Dickens, 'The Chimes,' and the Anti-Corn Law League." *Victorian Studies* 25 (1982): 329–53. Print.
- Seville, Catherine. *Literary Copyright Reform in Early Victorian England: The Framing of the 1842 Copyright Act*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Print.
- Welsh, Alexander. *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1987. Print.

『荒涼館』とユーレイニア慈善
——二人の語り手をめぐって——

Bleak House and Urania Cottage:
On the Relationship between the Two Narrators

小西 千鶴

Chitsuru KONISHI

はじめに

大法官裁判所の諷刺から語り始められる『荒涼館』は、当時の司法システムを批判する社会的意図を持つ小説と見える。しかし、小説冒頭、揶揄の対象として大法官裁判所を名指すや否や街を覆う霧や泥の描写に語りの焦点が移ることが典型的に示すように、じつは諷刺の対象となる裁判所のシステムそれ自体は、具体的には描かれない。むしろ大法官裁判所は、国内に蔓延する様々な社会悪を表すひとつの比喩として小説に置かれているようだ。¹ しかも興味深いことに、この物語は、主に現在形を用いる三人称の語り手と、自身の生い立ちを過去形で綴る一人称の語り手「エスタ」とが交互に物語を語るという特殊な構成を持つ。そこで語られる内容も、三人称の語り手が、大法官裁判所を中心に準男爵のデドロック家から貧民街 Tom-all-Alone's に至る公的な領域の出来事を描写するのに対し、エスタの語りには、彼女の生い立ちや恋愛、家政の問題を中心に私的な領域の出来事を描く。この小説が大法官裁判所の旧弊なシステムの改善を目指すだけのものなら、こうした特殊な語り手をおく必要はないはずだ。単純な社会制度に対する諷刺から読者の注意を逸らす二人の異質な語り手を置いた意味は何だったのだろうか。小論では、二つの語り手の重要な接点となるデドロック夫人の過去の秘密を糸口に、『荒涼館』執筆当時にディケンズが手掛けたユーレイニア慈善とのつながりを探り、この特殊な語りを持つ小説の意義を考えたい。

1. デドロック夫人の過去

デドロック夫人の物語は、第二章の「上流社会」で、三人称の語り手によって導入される。その上流社会を「先例と慣習の世界である大法官裁判所とさほど変わらない」(5)と紹介する語り手は、一見したところ、第一章の大法官裁判所批判につながる旧弊な支配階級への攻撃を目指しているようにみえる。しかし、物語は、支配階級の現状ではなく、もっぱら美貌の貴婦人デドロック夫人の個人の履歴を語り、続く第三章で、語りは三人称の語り手からもう一人の語り手エスタへとバトンタッチする。そして、以後デドロック夫人の物語は、二人の語り手の連携を通して展開するのである。

しかも、三人称の語りにおいて示されるデドロック夫人の物語の焦点は、夫人の秘密そのものよりも、むしろ夫人の秘密を暴こうとするデドロック家の弁護士タルキングホーンとデドロック夫人との対決の形で展開する。ホードンとの恋の顛末を物語から排除し、代わりに彼女の秘密の追跡劇を三人称と一人称の二つの異なる視点から提示することによって、ディケンズがデドロック夫人の物語に込めたものは何か。

タルキングホーンは、デドロック夫人がわずかに見せた動揺の兆しを手掛かりに、その秘密を突き止め、彼女を執拗に追い詰めていく。しかし、彼の意図に関して、

Yet it may be that my Lady fears this Mr Tulkinghorn, and that he knows it. It may be that he pursues her doggedly and steadily, with no touch of compunction, remorse, or pity. It may be that her beauty, and all the state and brilliancy surrounding her, only give him the greater zest for what he is set upon, and make him the more inflexible in it. Whether he be cold and cruel, whether immovable in what he has made his duty, whether absorbed in love of power, whether determined to have nothing hidden from him in ground where he has burrowed among secrets all his life whether he in his heart despises the splendour of which he is a distant beam, whether he is always treasuring up slights and offences in the affability of his gorgeous clients — whether he be any of this, or all of this. . . (459; underlines mine)

という描写が示すように、様々な推測が列挙されてはいるが、そのいずれもが“may be”あるいは“whether”という言葉が頻繁に繰り返され、説得的な理由付けのない不条理なものとされる。しかも最終的に、私生児を生んだという彼女の過去の秘密を突き止めたタルキングホーンは、不思議なことに、その秘密を隠蔽

し続けることを彼女に強要する。タルキングホーンは「古風な老紳士」(23)と形容される旧弊な考えの持ち主で、「この世に女はたくさんいる。多すぎるくらいにいる。世の間違いの根底にはすべて女が潜んでいる」(259-60)と吐露するほど、あらゆる女性を法の秩序を乱す不穏な存在と見て、それを法の体現者としての自身の男性的な権力によって支配することを目指す家父長的な人物でもある。²

とはいえ、夫人とタルキングホーンの対立は、皮肉にも伝統を固守しようとしたタルキングホーンが殺害されることで唐突に決着を見る。一見、二人の対決は夫人の勝利に終わったかのように見えるが、以後この問題は、タルキングホーン殺害の犯人探し、さらにはデドロック夫人の失踪事件といった探偵小説的な興味をも伴いながら、デドロック夫人の私生児であるエスタの個人的な問題として、彼女の語りを引き継がれ、エスタと三人称の語り手という二つの異なる視点から立体的な光を当てて提示される。

もっとも、ここで重要なのは、家出をした母デドロック夫人を救おうとバケット警部と共に母の足取りを追うエスタの追跡劇が、もっぱらエスタの視点から語られ、タルキングホーン殺害の謎解きの論理より、デドロック夫人の安否を気遣うエスタの心情に物語の焦点が当てられていることだ。バケットと共にエスタが訪れるのは、娼婦がさまよう荒れた界隈で、死神に喩えられるテムズ川には、当時『タイムズ』紙 (*The Times*) が入水自殺をした女性たちの名前を掲載したコラム欄と同じ「水死体発見」(869)の掲示がある (Paxman 131)。このことは、社会から「墮ちた女」の烙印を押された女性たちの行く末がテムズ河での自殺であったこと、そして身分違いの恋愛の果てに貞操をやぶったデドロック夫人の過去の過ちもまた、売春の行為に通じることを示唆する。したがって、「罪の子」として虐げられて育ったエスタが自身の不幸の源である母親を救おうと夜の町を奔走するこの場面は、じつは「墮ちた女」に与えられた過酷な運命と社会制裁の不当性を伝えるためにこそ設定されていると言える。つまり、エスタの私的、心情的な語りは、「墮ちた女」を罪人として徹底的に糾弾するタルキングホーンに代表されるような、当時の父権社会の抑圧的なあり方に対する抗議と考えられるのである。

たとえば『オリバー・トゥイスト』における売春婦で盗人の情婦のナンシーの描写が明らかにするように、ディケンズは「墮ちた女性」を不合理な社会の犠牲者として擁護する姿勢を示してきた (332-33)。『デイヴィッド・コパフィールド』においても、漁師の娘エムリがエリート階級のステイアフォースに唆されて駆け落ちにはしる典型的な身分違いの恋愛において、最終的にエムリを叔父ペゴティの元へ戻し、むしろ誘惑した男性側の責任を告発している。

三人称の語りがその象徴的で皮肉な語り口を通して、大法官裁判所を中心とす

る旧弊な社会制度を批判する点で作家に通じる視点を持つことは確かだが、あらゆる感情を排して、淡々と事実だけを述べるその語り口は、批判の対象となっている社会の非人間的なシステムそのものに通じている。したがってそうした社会の冷酷なシステムを批判的な目で見つめるエスタの心情的な語りがむしろ作家のそれと重なって見えてくることを否定できない。

しかし、ここで一つの疑問が生まれる。「墮ちた女性」を糾弾する社会の不条理を、冷徹な三人称の語りとタルキングホーンが代表する法的支配体制によって示し、それとは対照的に、彼女たちを擁護するような自身の見解を一人称の語りを通して作家が表そうとしたとして、なぜわざわざその語り手をエスタという女性、すなわち自分とは異なるジェンダーの持ち主と設定したのだろうか。その謎を解く一つの鍵として、当時ディケンズがその運営管理に携わっていた売春婦の更生施設ユーレイニア・コテッジ設立について考えてみたい。ハートリー (Jenny Hartley) が『『荒涼館』は、ユーレイニア慈善の最盛期に書かれた作品である』(50) と言うように、当時作家が深く関わっていたユーレイニア慈善を射程に入れることで、デドロック夫人の秘密をめぐるこの物語に新たな光を当てることができるのではないか。

2. ユーレイニア慈善におけるディケンズとバーデット=クーツ

ユーレイニア・コテッジは、資産家であり慈善家としても知られたバーデット=クーツ (Angela Burdett-Coutts) とディケンズによって 1847 年 11 月シェパード・ブッシュ (Shepherd's Bush) に開設された売春婦たちの更生施設である。

ディケンズとバーデット=クーツは、国が 1834 年に施行した新救貧法に共に強い反発を示し、貧困層を助けるための法とはじつは名目にすぎないという意見の一致を見ていたが、³ 二人はユーレイニアの慈善を形にするうえで根本的な相違を顕わにしてゆく。すなわち、ディケンズが、当事者の利益につながる慈善が必要と考え、刑罰改革者だったマコノキー (Alexander Maconochie) の「マークシステム」(The Mark System) を取り入れることで、売春婦の職業訓練の重要性を主張したのに対し (Letters 4: 554)、もともと彼女たちの精神的な救済を目的にするバーデット=クーツは、「信仰」という観念的なものを活動の中心に据えたのである。⁴

家庭教師メレディス (Hannah Meredith) から大きな影響を受け、以後 40 年間熱心な福音主義であったバーデット=クーツにとって、ユーレイニアに入居する売春婦たちの更生方法の核は、「モラル教育」を施すことであった。そのことは、宗教的な指示 (religious instruction) を忠実に遂行する聖職者の採用をめぐるディ

ケンズとバーデット=クーツとのやりとりからも明らかのように (*Letters* 5: 181), バーデット=クーツは、神への絶対的な信仰を誓うことによってこそ救済を求めべきだと考えていた。⁵

このバーデット=クーツの姿勢は、『荒涼館』におけるエスタの伯母バーバリーに通じるだろう。バーバリーは、日曜日には教会へ三度も足を運び、水曜日と金曜日の朝のお祈りにも通い、宗教講義にも出かけるほど指導者の教えに取りつかれた女性で、私生児であるエスタを常に罪の子と見て、彼女に母親の犯した罪の償いを迫る。そこに、ディケンズのバーデット=クーツ、あるいはその背後にいるメレディスに対する密かな批判を読み取ることはできないだろうか。じっさい、売春婦達の更生の主眼として誘惑の拒絶に拘るバーデット=クーツに、ディケンズは、「誘惑」は男性側にもその責任があるとして、社会に潜む矛盾を指摘している (*Letters* 4: 588)。また、入居者が現世において再び幸福を掴む可能性を否定するバーデット=クーツに、「かつては抱いていた夢を取り戻せるといった、いわゆる叶えられる希望なくして、自らの過ちを悔いてこの理不尽で無情な世の中に耐えうる改心を生じさせることは不可能だ」 (*Letters* 4: 588) と反論している。ここから浮かび上がるバーデット=クーツの姿勢は、エスタに一方的に悔い改めを迫り、将来の希望を奪い取ろうとしたバーバリーに通じるものだ。

売春婦の更生に関するバーデット=クーツの姿勢は、福音主義的な教義に限定されるものではなく、ヴィクトリア朝の父権社会に浸透する支配的な概念でもあった。もちろん、売春婦の更生施設の設定を企図したバーデット=クーツは、彼女たちの更生の可能性を否定している訳ではない。しかし、売春婦に対して彼女が語ったという「悔悟の証し及び誘惑に抵抗できるかどうか自ら試してみよ」 (*Letters* 4: 588) という言葉からは、ディケンズとは異なり、男性の誘惑よりも女性の側の責任を追及し、罪の悔い改めを求める姿勢が見られるのも確かである。その点で、バーデット=クーツの売春婦に対する姿勢には、エスタに罪の償いを押し付けたバーバリーのみならず、ヴィクトリア朝の体面を汚したデドロック夫人を「罪の女」と見て、自身が体现する法秩序の支配下に置こうとしたタルキングホーンにもつながる。デドロック夫人の秘密をめぐる夫人とタルキングホーンとの対決、そして、そのタルキングホーン殺害の罪を着せられた夫人がついには生きる望みを奪われて追い詰められてゆく様子を淡々と描きだしてゆく三人称の語りの世界は、慈善家バーデット=クーツの中にさえ密かに浸透している当時の支配的なイデオロギーを映し出すとともに、ユーレイニア・ホームの退所後、再び現実世界を生きなければならない売春婦を待ち受ける厳しい現実をも示唆していたと言える。

こうした冷酷な現実を描く一方で、ディケンズはデドロック夫人の物語を三人

称の語りの中には閉じ込めず、その同じ事象を、彼女の不義の証である私生児エスタの語りを通して、異なる角度から提示した。養母であるバーバリーに、誕生日が来る度に「お前の母親は恥だ、お前はその娘だ」(30)と言われて育ったエスタは、この声に悩まされ、「私は生まれながらに背負った罪を一所懸命努力して償いたい(私は明らかにその罪を認めながらも自分の責任ではないと感じていました)」(31)と、絶えず自分自身に関して半信半疑の状態に置かれていた。そして、その彼女の姿勢が、批評家の間でも議論となるあまりに慎み深い、じれったいような語り口調に反映されてもいるのである。⁶ ハートリーは、エスタの「罪の意識」に着目し、彼女の口調を、秘密の流出を恐れる不安の声とみる(163)。シヨア(Hilary M. Schor)は、エスタの語り口は当時の一般的な女性たちの口調を反映させたものだとし、女性の置かれていた社会的立場を軸に考察している(101-05)。一方でサロット(Eleanor Salotto)は、作家がエスタの女性らしさを誇張することにより、表向きは理想的な女性像を真似ながらじつはそれを覆す主張を込めた「見せかけ」であると論じている(333)。このようにエスタの語りの意義をめぐる解釈が分かれるのはその特異性を示していることに他ならないが、作家はそのエスタを通して何を伝えようとしたのか。

物語は、エスタが自身の出生の秘密にたどり着き、それと同時に、伯母によって背負わされた母親の罪を克服して、「私は自分の出生について何ら責任はない」(587)と自己の潔白を確信するに至る過程を示す。このエスタのあり方は、おどましい過去を乗り越えるべきユーレイニアの女性たちの境遇にも一致する。ディケンズがバーデット=クーツに宛てた手紙には、彼女たちの過去が「恐ろしい」、あるいは「極めてひどい」(Letters 5: 235)と形容されている。そのような恐ろしい過去を克服する手段として、ディケンズは、先ずホーム内で彼女たちの過去を封印し、それに触れることを一切禁じたという(Letters 5: 182)。これは、売春婦たちに自らの非を悟らせるためには過去と向き合うことが正道と信じるバーデット=クーツの考えに反するものだ。物語のなかで、デドロック夫人のスキャンダルを突き止めようと躍起になるタルキングホーンや弁護士候補生のガッピーの無責任な行動に対して、エスタが常に母の気持ちに寄り添い「過去に起こったことが何を変えるというのでしょうか」(579)と言うのは、したがって、ユーレイニアの女性に対するディケンズ自身の立場を反映したものと読むことができる。

ディケンズ自身、じつは、幼い時に父親が破産して債務者監獄に入れられ、靴墨工場に働きに出された過去をひた隠しにしてきた経験を持つ。したがって、売春婦に対する彼の姿勢には、彼女たちと同じく克服すべき過去を持つ彼自身の思いが投影されていると言える。しかも同時に、罪の意識を植え付けられて育ったエスタが、過去から解放される過程を語った『荒涼館』の物語は、同じく克服し

なければならない過去を持っていたディケンズが、自身の体験をエスタに投影したのとも言えるだろう。自身の辛い思いを売春婦たちのなかに見出し、それを当事者である弱い立場の女性の視点から語る。そのことこそ、隠すべき過去を抱えていたディケンズにとって、意味のあることだったのではないか。

ディケンズとエスタとの視点の重なりは、この物語に頻繁に書き込まれる「慈善」に対する姿勢からも読み取ることができる。たとえば、成長したエスタが最初に立ち寄る慈善家ジェリビー夫人の家。自身の家族を犠牲にして、遠い世界であるアフリカの人々の救済に夢中になるジェリビー夫人の慈善を、作家は、「望遠鏡的博愛 (Telescopic Philanthropy)」と呼んで皮肉っている。母親のための口述筆記で疲れ果てた長女のキャディは、慈善のために「家じゅうが恥さらしよ」(62) とエスタに訴え、ジェリビー夫人が「人類の兄弟愛」について懸命に語る間に子どもたちはエスタの話す民話『長靴をはいた猫』の方に夢中になる(58)。ここに、ユーレイニアの更生方法の核を信仰に置こうとするバーデット＝クーツへの皮肉を見ることも可能だ。さらに興味深いのは、ジェリビー夫人の慈善が、家政の否定につながっていることだ。

夫人とアフリカのコーヒー栽培や人類の同胞愛について毎日のように話し込むクウェル氏をはじめ、キャディの結婚式に出席した慈善家たちの主張に耳を傾けていたエスタは、「この人たちにとっては家庭的な使命などという卑しい使命は、それこそもっとも我慢のできない使命なのでした」(482) と、彼らに対して皮肉交じりの感想を漏らす。母親に反発するキャディは結婚前にエスタから「家政」について学ぼうとするが、この「家政」の手腕こそがエスタのアイデンティティを支えている重要な要素とされることを考えると、そこにもまたエスタとユーレイニア慈善におけるディケンズの主張とのつながりを見出すことが可能となる。というのも、ディケンズが考案した更生方法の核を成していたのが、じつは「家政」の訓練、つまり彼女たちが家庭に入ることを考慮して組まれた彼女たちの日課だったからである。

ユーレイニアにおいて、ディケンズは、彼女たちに朝6時の起床から夜10時の就寝まで、細かく正確に刻まれたタイムテーブルを用意した (Letters 4: 554)。ハートリーは、時間管理におけるディケンズの綿密さを「30分刻みで把握していた」(57) と伝えている。あくまでも実用性を考えた日課は、礼拝が朝と夜の2回、読み書き算術といった学習には午前中に2時間が費やされ、午後からは、針仕事や運動などの訓練が組まれた (Janes 35-46)。これは、マコノキーの「更生は厳しい訓練を通してのみ成し遂げられる」(192) とする考えに準じたのとも言える。パンも入居者たちが焼き、掃除、清潔を心がけるなど、将来彼女たちが家庭に入ることを考慮して日課が組まれているが、秩序と時間厳守が強調されているこの

ホームの日課は、エスタが送られた学校グリーンリーフでの日課を描く「グリーンリーフほど正確で規則正しいところはありませんでした。四六時中、万事が時間通りに規定の時刻に行われていました」(39)という描写とぴったり一致する。不義の子としてバーバリーから母親の罪のつぐないを押し付けられて育ったエスタが、伯母の死後グリーンリーフでの新たな教育を通して「家政」の能力を身に付け、最終的に母親の罪から解放されて幸せな家庭を築く物語の展開には、ユーレイニアの女性たちの現世での「やり直し」、すなわち結婚して家庭に入ることは論外と考えるバーデット=クーツとの意見の食い違いを見るなかで、自己の運営方針の正当性を信じるディケンズの密かな主張が込められていたと言える。

3. ディケンズの誤算

このように、『荒涼館』には、ユーレイニア慈善におけるディケンズの主張が様々な形で浸透している。しかし、ユーレイニア慈善におけるディケンズとバーデット=クーツとの意見の食い違いが、デドロック夫人の過去の秘密とその娘エスタをめぐる二人の異なる語り手による、二つの異なる立場の葛藤によって表されているにしても、ディケンズが何故わざわざ自分の立場や視点をエスタという自分とは異なるジェンダーの女性に託して語ったかという問題は、さらなる説明を必要とする。そこで注意したいのが、このユーレイニア慈善において発案者ですべての必要な資本を提供したのが女性であるバーデット=クーツであって、男性の権威主義的な社会と称されるヴィクトリア朝社会にあって、ディケンズが資本を提供するバーデット=クーツという女性の、自分とは異なる意見に耳を傾けなければならなかったという事実である。

急進派の政治家であったバーデット準男爵 (Sir Francis Burdett) の娘バーデット=クーツは、長子相続制が当然の社会にあって、若干 23 歳にして祖母のオールバンズ公爵夫人 (Duchess of St Albans) から大きな財を譲り受けた、当時としては極めてめずらしい存在で、相続後は、クーツ銀行経営者のひとりとして共同経営者たちとともに、いわゆる男性の世界で、その手腕を果敢に発揮していったという (Osborne 405A 177-78)。つまり、女性でありながら、男性的な役割を身に纏った女性でもあったのだ。この彼女と、幼い時に貧困生活を体験し、作家として成功してからも、ロンドンの路地裏をつぶさに歩くことで貧困の把握に努めてきたディケンズの間には、施設の運営をめぐる、時として意見の食い違いが生じた。しかし、たとえばディケンズが主張するマークシステムに終始難色を見せたバーデット=クーツに、ディケンズは、1847年10月の書簡で一旦自己の主張を引き下げた (*Letters* 5: 178)。また、1853年に『ハウスホールド・ワーズ』に掲載した

ユーレイニア・ホームの記事をめぐってのバーデット=クーツとのやりとり (Letters 7: 56) が示すように、ディケンズは資金提供者であるバーデット=クーツの同意なしに事業を進めることはかなわなかった。結局、再三の意見交換の末、両者は合意に至るが、この間にディケンズが経験したバーデット=クーツとの間のジェンダーの転倒の意識が、二人の語り手を設定した上で、男性である自己をエスタという女性の語り手に投影するというこの小説の構成に影響したのではないか。

もっとも、このように述べると、ユーレイニア慈善において、ディケンズは徹底して売春婦たちを擁護する側、そしてバーデット=クーツは彼女たちの過去を糾弾する当時の支配階級の側に立っていたように見えるかもしれない。しかし、たとえばマコノキーやブルース・カッスル・スクール (Bruce Castle School)⁷ など、画期的なシステムを利用しようとしたディケンズの売春婦たちに対する更生方法が、当時のジェンダーの規範を超えたラディカルな姿勢のように見えながら、その分刻みの厳しい時間配分と秩序の遵守によってやはり男性である自己の基準に則した支配階級的、あるいは非現実的な側面を持っていたことも否めない。ディケンズは『ハウスホールド・ワーズ』に1853年4月23日に“Home for Homeless Women”と題したホームの宣伝を兼ねた記事を掲載しながらも、じつは同時点で、最初に入居していた56名中7名が自ら退所を希望し、別の7名は逃亡、そして10名が強制退去という失態も抱えていたのである (Hartley 172)。腐敗した外の公的な領域で熾烈な生存競争を繰り広げる男性を、女性の守る家庭が浄化するといった有機的な循環の仕組み、その明確にジェンダー化された世界にあって“Public Women”とも呼ばれ女でありながら本来あるべき境界線を越えてしまった売春婦の救済を、現実社会への復帰ではなくむしろ信仰を通しての精神的な慰めに見出そうとしたバーデット=クーツの方が、その点では現実的でもあり、自らに課せられた「罪」の荷と向き合い、「勤勉」や「従順」そして「親切」を身につけるべく、ひたすら義務の道を歩むエスタのあり方により近いと言えるかもしれない。

じっさい、『荒涼館』においても、デドロック夫人の過去の罪は娘エスタ、さらには夫であるデドロック準男爵などの私的な領域においては完全な許しを得られるものの、彼女は社会という公的領域の中では、転落の人生に相応しい煉瓦職人の衣服を身にまとった姿で貧民墓地の前で息絶える。つまり、ディケンズは、一方では「墮ちた女」の救済と社会復帰を理想として謳いながら、その作品の中でさえ、実際に「墮ちた女」となったデドロック夫人に現実世界における救済を示すことはしないという矛盾を示していたことになる。

こう考えると、ディケンズも、じつは自分の理想が現実社会では実現できない

ということを密かに意識していたとも言えそうだ。じっさい、母親の罪を背負わされたエスタが、家政の手腕を得ることでその罪の意識から解放され、主婦となって幸福を掴むというこの物語において、彼女もまた浮浪児のジョーから移された天然痘の病によって生命の危険に曝されるし、母親譲りの美貌も失って、一時はアランへの恋心を諦めかけもする。そして、物語の終わりに、家政を立派に成し遂げてヨークシャーの荒涼館の女主人となったエスタが夫のアランから綺麗になったと称賛されるものの「一ひよとして (even supposing) 一」(989) という未だ自信の持てない少し曖昧な表現で物語を締めくくるのもまた、売春婦の更生問題に対して作家が無意識の内に抱き続けた価値観の揺らぎを表している。

おわりに

ユーレイニア慈善の開始から5年の月日を経て創作されたこの作品は、司法批判の「社会小説」と見せながら、じつは、当時ディケンズの心を占めていた「墮ちた女性」の問題を取り上げた作品と言える。それを二人の語り手から異なる視点で語らせたということ、そして何よりもディケンズがエスタという女性の視点を自分の考えを代弁する形で組み入れたことに大きな意味がある。たとえその発端が当時ディケンズが深く関わっていた慈善事業という作家の個人的な理由にあったにしろ、ウェストミンスターレビュー (*Westminster Review*) に掲載されたテイラー (Harriot Taylor Mill) による女性の社会進出を訴えた記事 “Enfranchisement of Women” (1851年7月) や、同年に設立されたシェフィールド女性政治協会 (Sheffield Female Political Association) など、50年代という女性が台頭しつつあった時代に社会の秩序を踏み越えた女性の問題を扱うにあたって、男性作家の視点を託されたエスタという女性の特殊な声は、作家の実人生におけるさまざまな屈折が込められた重層的なものであったからこそ、1853年のブラッドベリー版 (Bradbury & Evans) 『荒涼館』の序文で「これまでにない読者数を獲得した」(x) と作家が述べているように、当時の読者の大きな反響を呼んだのではないだろうか。

註

- * 小論は、ディケンズ・フェロウシップ日本支部春季大会での口頭発表「『荒涼館』とユーレイニア慈善——二人の語り手をめぐって」(2015年6月13日於関西外国語大学)を補正、加筆したものである。
1. たとえば、Angus Wilsonは、大法官裁判所を英国政府への風刺と論じ、貧困などの深刻な社会問題を先送りにする政府を喩えたとみる (231)。

2. Davidoff and Hall は、「父家長制とは男性の年長者が常に優位に立つ慣習」と定義している (322).
3. バーデット=クーツの父バーデットは急進派の政治家で新救貧法に激しく異を唱え、娘バーデット=クーツも生涯にわたって救貧院に収容されていない貧民に与えた「院外扶助」の廃止に反発を示した。この親子はディケンズが『オリバー・トゥイスト』を通してこの法への批判を展開していることに興味を抱きこの作家との交流を始めた (Osborne 406B 138).
4. ディケンズは、バーデット=クーツへの書簡で、この慈善を「売春婦たちを救済するための偉大な仕事」と呼び、その実現を助ける自分の役割を「神聖な任務」(Letters 5: 183) と語って、バーデット=クーツの宗教的な意図を強調している。
5. バーデット=クーツの秘書を長年に亘って務めた Charles Churchill Osborne は、バーデット=クーツについて「その生涯を通してゴスペルの主唱者 (an exponent of the gospel) であり、その重要性を人に伝えることに努めた」と述べている (405A 146).
6. エスタの口調は、いわゆる公的な領域で活躍するタルキングホーンや伝道師チャドバンドに代表される雄弁な口調と対極にあって、口巧者の言葉に潜む虚偽に警鐘を鳴らしているかのようである。
7. ブルース・カッスルは、ユニテリアンの学校で、実用性を中心とする多様な科目を学ばせた。ディケンズは、この学校の教育体制を 1845 年 8 月 17 日, William Charles Macready に送った手紙の中で称賛している (Letters 4: 356-57).

引用文献

- Dickens, Charles. Preface. *Bleak House*. By Dickens. London: Bradbury, 1853. vii-x. Print.
- . *Bleak House*. Ed. Nicola Bradbury. London: Penguin, 2003. Print.
- . *Oliver Twist*. Ed. Philip Horne. London: Penguin, 2002. Print.
- . *David Copperfield*. Ed. Jeremy Tambling. London: Penguin, 2004. Print.
- . *Dombey and Son*. Ed. Andrew Sanders. London: Penguin, 2002. Print.
- . *The Letters of Charles Dickens*. 12 vols. Ed. Madeline House, Graham Storey and Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon, 1965-2002. Print.
- Davidoff, Leonore and Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. Rev. ed. London: Routledge, 2002. Print.
- Hartley, Jenny. *Charles Dickens and the House of Fallen Women*. London: Methuen, 2008. Print.
- Janes, Pamela. *Shepherd's Bush. . . . The Dickens Connection*. London: Malden, 1992. Print.
- Maconochie, Alexander. *The Mark System of Prison Discipline*. London: Mitchell, 1857. Print.
- Osborne, Charles Churchill. U.d. TS Osborne Papers 46405A. British Lib., London.
- . U. d. TS Osborne Papers 46406B. British Lib., London.
- Paxman, Jeremy. *The Victorians*. London: BBC, 2010. Print.
- Salotto, Eleanor. "Detecting Esther Summerson's Secrets: Dickens's Bleak House of Representation." *Victorian Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Print.
- Schor, Hilary M. "Part III. The Daughter's Portion: 4 Bleak House and the Dead Mother's Property." *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.
- Taylor, Harriet. "Enfranchisement of Women." *The Disenfranchised: the Fight for the Suffrage*. Ed. Marie Mulvey Roberts and Tamae Mizuta. London: Routledge, 1993. Print.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. Harmondsworth: Penguin, 1972. Print.

『大いなる遺産』における欲望

Desires in *Great Expectations*

杉田 貴瑞

Takayoshi SUGITA

はじめに

『大いなる遺産』はその題名が示すとおり、様々な人物たちの「期待 (expectations)」が交錯する物語である。H. M. Daleski が指摘するように、作中ではマグウィッチやミス・ハヴィンシャムなどの登場人物たちも自身の置かれた状況の変化を期待する (238-39)。そのように様々な期待があるなかでも、とりわけ作品の中心にあるのは、ピップの「紳士になりたい (紳士になれるかもしれない)」という期待であろう。だが、その儂い期待を抱かせたマグウィッチの死は、ピップの期待が幻滅に終わることを意味する。G. K. Chesterton が語るように、ディケンズの作品すべてが「大いなる期待」という主題に沿うなかで、この作品は『大いなる遺産』 (*Great Expectations*, 1860-61) という題名にも拘らず、唯一主人公の期待が裏切られる「大いなる幻滅」の物語とも考えられる (200)。このような前提を踏まえれば、本作における批評の大半が主人公であり、語り手でもあるピップに集中するのはやむを得ない。¹

だが、そもそもピップの期待が成立するためには、なんとといっても彼の淡い夢物語を、現実における期待へと引き上げるマグウィッチの存在が必要不可欠である。マグウィッチの存在なくして、ピップは「大いなる期待」を膨らませることすらできなかったのだ。そのため、マグウィッチとピップの関係に注目する先行研究も少なくない。たとえば、Robert Barnard はマグウィッチをピップの「虚偽の父親」と呼び、ピップを誤った方向へと導く役割を果たすと述べる (248-49)。また、Anny Sadrin はピップの父親殺しの願望に着目して、マグウィッチとジョーへの言動を読み解いている (95-111)。これらはいずれも、マグウィッチとピップの擬似父子関係について論じている。だからこそ二人の間ではまさしく財

産贈与が問題になるはずである。

だが、実際にピップがマグウィッチの遺した財産を受け取ることはない。マグウィッチの死後ピップは自分の意思で明確に受け取りを拒絶する。ピップはマグウィッチから何も受け取らずにいるのだろうか。マグウィッチが築いた金銭的な財産だけではない両者の間の相続はなかったのだろうか。その問題を考察するためには、事の起こりであるマグウィッチがピップに財産を与えようとした行為について考える必要があるだろう。しかし、マグウィッチの財産を贈るという行為は、それ自身が誤解や自己欺瞞といったピップの精神的な問題と密接に関係しているために、ピップ個人の問題として捉えられてきた。そこで本論では、まず財産を贈るという行為におけるマグウィッチ本人の動機について検証して、それがピップへの欲望にあったことを示す。² その前提を踏まえたとえで、後半は、ピップのエステラへの愛に注目して、マグウィッチの贈り物がその欲望であったと明らかにしていきたい。

1. マグウィッチの欲望

そもそもマグウィッチは、なぜピップを紳士に仕立て上げるなどという計画を立てて、実行に移したのだろうか。その動機に関しては、二つの理由が想定される。その一つ目としては、復讐が挙げられるだろう。先行研究においてもマグウィッチの動機を復讐に見る例はいくつも存在する。たとえば Q. D. Leavis はマグウィッチのなかに「最後の裁判でコンピソンを不当に優遇した社会に復讐したいという願望」(316)を見ており、その動機を社会に対する復讐であると解釈する。また A. E. Dyson も、「ピップへの感謝の念は、社会への復讐という筋立てとつり合いが取れている」(238)として、リーヴィスと同じく、幼少のピップが助けてくれたことへの恩返しと同時に、社会への復讐を読み取っている。実際には、ミス・ハヴィシャムの場合と異なり、ピップの語りにマグウィッチの計画が復讐であると明記されることはない。しかし、マグウィッチは紳士面をしたコンピソンへの強い恨みを何度も口にする。マグウィッチ自身の言葉ではコンピソンへの恨みにとどまっているが、本人が明確に意識していなくとも、復讐という動機が無意識のうちに紳士コンプレックスのような形で言動に表れているのだ。

二つ目の理由としては、ピップへの愛情が挙げられるだろう。物語冒頭、飢えて死にかけていたマグウィッチを、恐怖に支配されていたとはいえ、ピップは救う。マグウィッチにしてみれば、自分の生命を救ってくれた子供に恩返しをしようと考えても何ら不思議はない。だからこそマグウィッチは、ピップに対する強い愛着を何度も語っている。ピップが沼地に食べ物を持ってきてくれたときには、

「ありがとうよ、坊主 (Thankee, my boy)」(19) とピップの親切に礼を述べる。これはピップが「私の囚人 (my convict)」とマグウィッチを呼んでいることと呼応している。互いに「私の」とつけることで、ふたりの間の感情のつながりが示される。また、オーストラリアからの帰国直後にマグウィッチが「お前はおれの息子だ—— 実の息子以上のな (You're my son — more to me nor any son)」(320) と言うときにも、誇張された表現でこそあれ、その言葉に嘘はなく、本当にピップを愛していることがわかる。つまり、作中一貫してマグウィッチはピップに親しい感情を抱いている。Harry Stone もこの点について、「マグウィッチとその愛情がピップへの本当の贈り物である」(310) と述べて、愛情こそがピップに対するマグウィッチの感情の根底にあったと主張している。

以上のような事情を整理すれば、次のことが明らかになるだろう。マグウィッチという登場人物個人の観点からすれば、ピップへの愛情によって行われる財産を贈るという計画が、物語全体の構造の観点からすれば、自分を見下した社会への無意識的な復讐という構図を作り上げてしまっているのだ。だが、そうであるとするならば、ここに一つの矛盾が生まれる。マグウィッチは、自分を見下した社会への復讐心からピップを紳士に仕立て、恩恵者としての立場に優越感を感じている。それはすなわち、恩人であるはずのピップを復讐の道具にすることになるとも言える。そのために彼の計画は、見方によっては、ひどく不自然なものになってしまう。しかも、当の本人はその状態に無自覚であり、ひたすらピップに財産を贈るために働く。これらの事情を踏まえると、マグウィッチ個人のピップに対する感情には、愛情や復讐といった動機だけでは説明しきれない部分もあるのではないだろうか。さらに言えば、マグウィッチ本人にも、あるいは作者ディケンズにも把握しきれない感情の渦のようなものがあるのではないか。

そこで視点を変えて、マグウィッチの感情の「質」ではなく、「程度」に注目してみたい。すると、マグウィッチの感情にはかなりの行き過ぎが見受けられる。それは、彼が英国に戻ってくる場面を描いた第 39 章に顕著に表れている。ピップとの再会を果たしたマグウィッチは、相手に自分を認識してもらえないことに、わずかながらも失望した様子を見せる。

“It’s disappointing to a man,” he said, in a coarse broken voice, “arter having looked for’ard so distant, and come so fur; but you’re not blame for that — neither on us to blame for that.” (315)

マグウィッチは「どちらが悪いわけでもない」と言いながらも、すぐに自分のことを思い出してくれなかったピップに落胆している。元をたどれば、匿名で財産

を贈るという行為を選択したのは、マグウィッチの側であって、ピップにはどうすることもできなかったはずだ。それにも拘わらず落ち込むマグウィッチの態度に、一方的に溜め込んできたピップへの抑えきれない心情が垣間見られる。

マグウィッチの態度は、狼狽したピップの姿との明確な対比によって、一層高圧的なものに映る。正体を明かしたマグウィッチは、ショックのあまり黙り込んでしまうピップに向かって「俺がお前を紳士にしたんだよ！」(319)、「俺が恩人だとは思わなかったのか？」(321)と畳み掛けるように訴える。これらはすべて「自分はこれだけお前のために頑張ったんだ」とピップに分かってほしい一心から発せられた言葉だ。だが、あまりに激しいマグウィッチの感情の吐露は、読者の眼には愛情の押し売りと映るだけである。

むしろ、マグウィッチの根本にあるのは、この感情の爆発である。すでに見てきた愛情や復讐心も、この激しい性格によって歯止めが利かなくなっている。だからこそ、流刑囚である自分が本国に帰還するのは、生命にも関わる危険であると分かっているにも、マグウィッチは戻ってきた。この決断は、紳士を作って社会に復讐する、あるいはピップへ恩返しするという目的さえも損ないかねない。それでもマグウィッチは戻って来ずにはいられない。マグウィッチをそこまで突き動かす力は、ピップに会いたいという「欲望」である。マグウィッチはピップに向かって、「いつかきっとあの子に会って、あの子のいるところで正体を明かそう。そう心に決めていたんだ」(321-22)と言い放つが、これこそ愛情や復讐心よりもっと根源的なところにあるマグウィッチの動機なのだ。

なぜこのように強いマグウィッチの欲望が生まれたのかを詳しく検討するためには、彼の人物像を掘り下げていく必要があるだろう。本人の言葉を借りれば、彼の半生は「牢屋に入っては出て、また牢屋に入っては出て、また牢屋に入っては出る」(346)ことの繰り返しだった。孤児として生まれ、自我が芽生えるよりも前から盗みを繰り返した悪党であり、まさに罪人として生きてきた人物なのだ。同時にマグウィッチは、このような経歴が自身の境遇と深く結び付いていることも示唆する。子供のころに盗みを働いた理由について、「胃袋には何か食べ物を入れなきゃならなかったんだ、そうだろう？」(347)と言って、貧困のなかで生物的な欲求からやむなく犯行に及んでいたと告白する。また、第40章でも「もしこんなに大喰いの性質じゃなけりゃ、厄介事も少なくて済んだだろうに」(331)と述べており、この動物的な欲求が彼の本質の一端であることを吐露している。つまり、マグウィッチは、人一倍強い動物的な欲求から短絡的に犯罪に手を染める単純な性格を与えられていたと考えられる。ピップがマグウィッチの食べる姿を見て犬を連想したり、軍曹が取っ組み合いをする二人の囚人に向かって「けだものみたいな真似はやめろ」(36)と怒鳴りつけたりするのは、マグウィッ

チが動物のように本能的な衝動に従うだけの存在であることを強調している。

しかし、マグウィッチのピップに対する感情は、生物的な欲求あるいは本能的な衝動に留まらないほどのエネルギーがあると考えられる。なぜならその欲望は、ピップと出会ったあとマグウィッチがオーストラリアで10年以上にわたってじっくりと温めてきたものだからだ。この10年以上という歳月が、元来の本質であった激しい衝動を欲望へと変化させている。流刑中のマグウィッチについては、彼が第39章で語るわずかな断片から推測するほかないが、すべてがピップのためということだけは、はっきりしている。マグウィッチは次のように語る。

When I was a hired-out shepherd in a solitary hut, not seeing no faces but faces of sheep till I half forgot wot men's and women's faces wos like, I see yourn. I drops my knife many a time in that hut when I was a eating my dinner or my supper, and I says, 'Here's the boy again, a looking at me whiles I eats and drinks!' I see you there a many times, as plain as ever I see you on them misty marshes. (320)

マグウィッチの脳裡には、少年だった過去のピップが明らかに焼き付いている。実際には彼の脳裡に焼き付いているのは、過去のピップをもとにマグウィッチが作り上げたピップの幻影である。その幻影はたしかにピップへの愛情から生まれたものかもしれないが、すでにマグウィッチの内部で欲望を生み出す原動力へと変化している。孤独のなかで自分の殻に閉じこもるマグウィッチにとって、ピップの幻影はいわば一種の麻薬のように働き、酔わせてくれるものと言える。植民地でのつらい生活を忘れさせ、過酷な現実能耐えさせたのはピップの幻影であり、これはマグウィッチにとっては精神の目覚めといってもよいだろう。だからこそ、マグウィッチは植民地ですべてをなげうって財産を作ることができた。ここに至ってピップはマグウィッチにとって、精神的な意味における生への欲望となったのである。

2. マグウィッチの変化

マグウィッチにとって、ピップは欲望の対象である。では、ピップは最後までマグウィッチの欲望に圧倒される存在だったのだろうか。第3部に入ると、ピップとマグウィッチの関係は徐々に変化する。マグウィッチはピップに対して先述の高圧的な態度ではなくなり、それに応じるかのようにピップの側でもマグウィッチへの感情がより親身なものへと変わる。この変化についてはこれまでピップが精神的成長を遂げる段階にあったために起こったものとされてきた。³ し

かし、マグウィッチにも大きな変化が起こっていることを認めずにはいられない。

すでに見たとおり、帰国直後のマグウィッチの態度は、いかにも粗野で横暴なものであり、台詞も多く饒舌に語る場面が多い。しかし、自らの半生を振り返る第42章を過ぎると、マグウィッチは途端に口数が少なくなる。これはピップが国外逃亡の準備に奔走し始める時期と重なる。行動的になるピップとは対照的に、マグウィッチは部屋の中に閉じこもるようになり、大人しくなっていく。少しでもコンピソンに見つかるリスクを減らすために、ミルポンド・バンクにあるクララの家の階上に移ったマグウィッチの様子は、次のように描かれる。

He expressed no alarm, and seemed to feel none that was worth mentioning; but it struck me that he was softened — indefinably, for I could not have said how, and could never afterwards recal [sic] how when I tried; but certainly. (377)

言うまでもなく、この変化にはプロット上の要請が働いている。見つければすぐに絞首刑になってしまうマグウィッチが外を気安く出歩くわけにはいかず、籠りきりになるのは当然の成り行きである。だが、そのような状況下にあっても構わずピップに会いに行ってしまうのが、マグウィッチという男だったのではないか。それにも拘わらず、ここで描かれるマグウィッチはピップやハーバートの言いつけを聞き分けよく守る子供のようだ。ピップやハーバートがマグウィッチの変化に気付いているように、マグウィッチの方でもピップの心情の変化に気付いているのではないだろうか。

実際には二人の心情が変化していく様は作中で詳細には描かれていない。⁴ マグウィッチはただ沈黙するようになるばかりだ。それでも彼が十分に満足していることは読み取れる。いざ逃亡を企てようとする第54章においても、ピップに再会したときのような、貪欲なまでに自分の願望を叶えようとしていた姿はなく、マグウィッチは落ち着き払っている。あまりに静かな様子を心配したピップに、元気がないのかと指摘されたマグウィッチは「たぶん、俺もちっとばかし歳をとったんだろう」(438)と答えているが、本当に老け込んでしまったかのようだ。そしてマグウィッチの充足感は、コンピソンとの格闘を終えてピップに介抱される場面で強く打ち出される。自らも傷ついたマグウィッチは「運に任せてみたが、俺は満足だよ。お前の姿も見られたしな。もう俺なしでも紳士になれるさ」(447)とピップに語りかける。しかし、ピップとの間に再び強い感情のつながりを結べたことに、マグウィッチは満足しているのだ。

ピップとの距離を縮めることは、マグウィッチの脳裡に焼き付いていた少年ピップの幻影を、実在の生きた青年ピップへと修正する作業でもある。これに

伴って、原動力を失ったマグウィッチの欲望も徐々に色褪せていく。第 56 章での死の場面においてもマグウィッチは穏やかなままである。最期の時間をピップと共に過ごしたいというささやかな願いを口にするマグウィッチはむしろ死を覚悟して、それを受け入れるかのようであり、燃え立つような強烈な感情は消え失せてしまっている。マグウィッチのなかの欲望は、ある種の諦念へと浄化してしまっただ。欲望を失って抜け殻のようになったマグウィッチは、当然の結末として死を迎えるしかない。

3. ピップの欲望

これですべてが解決したかに思われる。同じ時間を少しでも過ごすことによって、マグウィッチとピップは互いに共感を覚えた。⁵ マグウィッチの欲望はピップを紳士にすることはできなかったが、少なくともそれまでの「思知らずなピップ」を変えることができた。マグウィッチの欲望は、ピップの再生に不可欠なものだったのだ。だが、このように明快に割り切れる解釈ができないのもディケンズ作品の特徴だ。なぜなら、マグウィッチとピップの和解でこの物語は終わらないからだ。⁶ 最後までプロットを追うと問題点が浮かび上がってくる。とりわけ最大の問題点として挙げられるのが、しばしば議論にのぼる物語の結末におけるエステラの扱いである。

ディケンズが当初用意した結末では、ピップとエステラはピカデリーで再会を果たして終わる。エステラはすでに再婚しており、ピップが彼女と結ばれる可能性は残されていない。しかし、ディケンズが書き直した後の現行の結末、いわゆるセカンド・エンディングにおいては、ピップとエステラの行く末は曖昧なままにされている。結末の直前、ジョーの家でビディーにエステラのことで思い悩んでいるのかと聞かれたときにも、当初の結末では「大丈夫だよ」と答えているのに対して、セカンド・エンディングでは「うん——そう思うよ」(481)と曖昧な返答に代わっている。⁷ つまり、ピップはエステラをあきらめきれないということだ。⁸

マグウィッチが本当の恩恵者であると知らされたときに、ピップが最も嘆いたのは、エステラを失ってしまうことだった。Keith Easley が、「この本はエステラに捧げられている」(214)とまで述べているように、ピップの欲望の対象はエステラその人である。そのため、ハヴィンガムの関与が一切否定されて、犯罪者であるマグウィッチとの関係が明るみに出た以上、エステラとの将来は完全に消え去ったのだというピップの確信は、重大な意味を持つ。それでもピップはエステラを追い求めてしまい、ついには彼女に愛の告白をする。

You are part of my existence, part of myself. You have been in every line I have ever read, since I first came here, the rough common boy whose poor heart you wounded then. You have been in every prospect I have ever seen since — on the river, on the sails of the ships, on the marshes, in the clouds, in the light, in the darkness, in the wind, in the woods, in the sea, in the streets. You have been the embodiment of every graceful fancy that my mind has ever become acquainted with.
(364)

それまでの手に入るかもしれないという状態から、絶対に手が届かない存在になってしまったことで、ピップの感情は爆発してしまう。「僕が見たすべての景色のなかに君がいたんだ」とエステラに強く訴えかけるピップの姿は、あたかもオーストラリアでの暮らしを独白するとき、「お前さんの顔を見た」と語るマグウィッチと重なる。マグウィッチにとっては、オーストラリアで見たピップの幻影が、「優雅な空想」であったのだ。

むしろマグウィッチの欲望は、今ではピップの欲望に取って代わられてしまったかのようだ。ピップはマグウィッチの過去を知った後に行動的になっている。マグウィッチの国外逃亡の準備に加えて、エステラの出生の謎を解き明かすなど、次々に自らの欲望を叶えようとする。とりわけエステラの出生については、ピップ自身も理解しきれないほどの情熱をもって追究する。弁護士のジャガーズ、その事務員のウエミック、ミス・ハヴィシャム、マグウィッチの結婚の話聞いたハーバートと、行く先々で情報をかき集めてエステラの両親を突き止める。この欲望には、語り手であっても容易に答えを見出せず、次のように回想する。

I was seized with a feverish conviction that I ought to hunt the matter down — that I ought not to let it rest, but that I ought to see Mr. Jaggars, and come at the bare truth.
(408)

もはや自分に制御できない感情を裡に秘めたピップは、言葉のとおりジャガーズから真相を聞き出してすべての謎を明らかにしてマグウィッチとエステラの間を暴く。エステラのためでも、その両親のためでもなく、「誰のために秘密を暴こうというんだね？」(414)と問いかけるジャガーズはその時点ですでに、ピップの欲望を見抜いているのだ。

マグウィッチの死後ピップは財産を失い、重病を患い、ビディーとの結婚という望みも絶たれて、再出発を余儀なくされる。それから数年が経って再び祖国に帰ってくるピップは、まじめに働いていると語り、自分は成長したのだと主張す

る。しかし、実際には彼が新たに欲望を突き進める役割を担ったに過ぎない。結局のところ、エステラという欲望の対象をあきらめきれないピップに、平穩は訪れない。セカンド・エンディングにおいて、ピップの欲望は消えていない。ビディーに対しては否定するものの、ピップがエステラを慕う気持ちは無くなっていないのである。そのため、ピップは「エステラのために」(482) サティス・ハウスに足を向けずにはいられない。物語の末尾で、荒れ果てた庭のベンチにエステラとピップが一緒に腰かけて会話する場面で、語り手は次のように描写する。

The moon began to rise, and I thought of the placid look at the white ceiling, which had passed away. The moon began to rise, and I thought of the pressure on my hand when I had spoken the last words he had heard on earth. (483)

オーストラリアでマグウィッチがピップの姿を思い浮かべたように、そしてピップがエステラを自分から切り離せなくなっていたように、今度はピップの脳裡にマグウィッチの姿が焼き付いている。しかも、マグウィッチがピップの顔だけを思い描いたのに対して、ピップはマグウィッチの「穏やかな視線」だけでなく、「手の感触」という身体的な感覚にまで言及しており、いかにマグウィッチの幻影がピップにとって大きな存在であるかが分かる。ピップと共感しあうことで、満足して死んでいったマグウィッチとは異なり、ピップはマグウィッチの死という新たな喪失感を抱えながら、生き続けなければならない。その先にエステラという欲望の対象がある。幸せな結末が予感されてはいるが、最後の一文に至っても、ピップにエステラが与えられるかどうかは不透明なままだ。物語の末尾においても、ピップの欲望が完全に満たされることはないままに終わるのである。

おわりに

マグウィッチにとってピップは初めて共感できる他者だった。墓地で出会ったとき、彼はピップが自分と同じ孤児であることを知り、自分に優しく接してくれる存在であることを知った。一方でピップは初めマグウィッチに恐怖するだけだったが、のちに食料とやすりを届けて言葉を交わしたときには、彼に親近感を覚えるようになっていく。そしてマグウィッチが眼前から消えてすぐに、ピップはサティス・ハウスに行くことになり、エステラを欲するようになる。つまり、小説の第2部の終わりから第3部でマグウィッチが死ぬまでの展開は、すでに冒頭において暗示されていたことになる。

ピップの回想録の終わりと始まりが同じ状態であるならば、それはまさしく

「大いなる幻滅」に他ならない。だが、少年時代のピップが「今とは全然違う暮らしができるまで(中略)、僕は決して落ち着かないし、落ち着けないんだよ」(128)とビディーに打ち明けていたのに較べて、サティス・ハウスの廃墟でエステラと会うときのピップは、実に冷静である。サティス・ハウスの幻想的な情景、マグウィッチの「穏やかな視線」、そして最後には霧が晴れるという描写の流れは、抑制の効いた静かな印象を読者に与える。このように落ち着いた描写が続くからといって、ピップのエステラへの欲望が薄れたことを意味するわけではない。彼がエステラを欲しているのはすでに述べてきたとおりである。ピップが以前と較べて、欲望に振り回されることを恐れていないだけだ。ピップが成長したとすれば、この一点においてであろう。そして、ピップの成長がわずかでも達成されたならば、「大いなる幻滅」とまでは言い切れないだろう。だからこそ、語り手は自分の欲望を回想録のなかで提示できる。

ディケンズはこの作品に取り掛かるにあたって、同じ一人称小説である『デイヴィッド・コパフィールド』との繰り返しを恐れた。ディケンズが意図したとおり、二つの作品の主人公は違う。デイヴィッドは、自分の死後も輝き続けてくれるであろうアグネスの顔で回想を締めくくる。だが、ピップはエステラへの欲望で回想を終わる。欲望に忠実に従ってエステラを求め続けるピップがこちらにいて、あちらにはアグネスさえいればと満ち足りたデイヴィッドがいる。『大いなる遺産』には、アグネスのようにすべてを満たしてくれる存在は残されていないかもしれない。しかし、そのような世界にあってもピップが絶望しないのは、偏にこの欲望の力によると考えられる。ジャガーズの依頼人マイクが、偶然にも「人間、自分の感情ってやつは抑えられないもんですよ」(415)とウェミックに反論しているが、傍で聞いていたピップにとって、これは頷ける内容だったはずである。ピップがマグウィッチから受け取った本当の遺産は、この尽きることのない欲望だったのではないだろうか。

※本稿は2015年11月28日に開催された第55回早稲田英文学会での口頭発表の原稿をもとに加筆修正したものである。

付記

本論における『大いなる遺産』からの引用はすべて、*Great Expectations*, ed. Charlotte Mitchel (Harmonsworth: Penguin, 1996) に依拠し、すべて引用者が訳出した。

註

- 1 たとえば Julian Moynahan は、ピップの罪の意識という主題をマグウィッチとの関連ではなく、ドラムルとオーリック二人の分身に見る (60-79).
- 2 本論においては、具体的な目標が設定された場合には、「期待」という言葉を、その期待に至る根源的な無意識の段階での強い心的状態を指して「欲望」と呼ぶことにする。そのため、本論中の「欲望」とは精神分析的な意味合いでの「欲望」とは必ずしも一致しない。
- 3 たとえば、G. Robert Stange は、「ピップの成長 (Pip's progression)」(16) という言葉を使って、ピップが精神的な成長を遂げると述べており、その必要条件として「マグウィッチへの愛」を挙げている。
- 4 マグウィッチが沈黙して、ピップとの関係性がより親密なものになる間のことは直截描かれぬが、同時並行してピップと、彼に誤った期待を抱かせるもう一人の人物ミス・ハヴィシヤムの和解が進むことは、プロット上の仕掛けとして注目に値すると思われる。
- 5 Sue Zemka は、作品における時間に注目して、ピップがマグウィッチの流刑地での労働時間に気付き、思いを寄せることで、両者の間に本当の理解が生まれると指摘する (149-51)。筆者もほぼ同意見だが、同様にマグウィッチが帰国してからの短い時間にも注意を向ける必要があるだろう。
- 6 Peter Brooks は、この作品の統一性をマグウィッチの死を描く第 56 章までに見ており、ピップとエステラの新しいロマンスのような話は別の物語に属するべきだと論じている (138) が、本論ではその後に描かれるピップの姿にもマグウィッチの影響が表れていると考える。
- 7 結末の変更の経緯については、John Forster の *The Life of Charles Dickens* が詳しい (335)。
- 8 ピップのエステラへの欲望については、John O Jordan もピップがそもそもなぜこの回想録を書いたかという理由の一つとして挙げている (80-82)。

引用文献

- Barnard, Robert. "Imagery and Theme in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 1 (1970): 238-51.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon, 1984.
- Chesterton, G. K. *Appreciations and Criticism of the World of Charles Dickens*. London: Dent, 1911.
- Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy*. London: Faber, 1970.
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- . *The Letters of Charles Dickens*. Ed. Graham Storey and Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon, 1995.
- Dyson, A. E. *The Inimitable Dickens*. London: Macmillan, 1970.
- Easley, Keith. "Self-Possession in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 39 (2008): 177-222.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Jordan, John O. "The Medium of *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 11 (1983): 73-88.
- Leavis, Q. D. "How We Must Read 'Great Expectations'." *Dickens the Novelist*. Ed. F. R. and Q. D. Leavis. London: Chatto, 1970. 277-321.
- Moynahan, Julian. "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*." *Essays in Criticism* 10

(1960): 60-79.

Sadrin, Anny. "Dickens's disinherited boy and his great expectations." *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 95-120.

Stange, G. Robert. "Expectations Well Lost: Dickens' Fable for His Time." *College English* 16 (1954): 9-17.

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

Sutherland, John. *Victorian Novelists and Publishers*. Chicago: U of Chicago P, 1976.

Zemka, Sue. "Chronometrics of Love and Money in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 35 (2005): 133-56.

書 評 REVIEWS



Catherine DELAFIELD,
Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines
(x+212 頁, Ashgate, 2015 年)
ISBN: 9781472450906

(評) 中和彩子
Ayako NAKAWA

本書は、イギリスで 19 世紀半ばに発表された連載小説を掲載誌というももとのコンテクストに置いて読み直す試みである。著者はジェラルド・ジュネット (Gérard Genette) の「パラテキスト」の概念を援用して、小説テキストとそれを物理的に取り巻く諸テキストとの複雑な関係に焦点を当てる。それはつまり、連載という出版形態、さらには雑誌というシステムを解明することでもある。

著者自身はイントロダクションにおいて本書の目的を次のように説明する。

This study addresses the influence of the material conditions of production and reception, illustrating the collective and collaborative creation of the novel and of the periodical. Analyses of the periodical's structure, their language, illustrations, competing discourses and intertextual impact are the means of interrogating the novels in their contemporary context. This book reads, restores and rereads a range of texts as part of the nineteenth-century experience of print. (2-3)

このうち、作家・編集発行人・出版社による「合作としての [連載] 小説および雑誌」のありようは第 2 章～第 4 章を通じて示される。「雑誌の構成、その言語、挿絵、対抗しあうディスコース、インターテクスチュアリティの効果の分析」が試みられるのは主に第 5 章においてである。そして最終章 (第 6 章) では、連載小説を、「その後 (afterlife)」すなわち単行本や雑誌の合本と比較しつつ、連載出版の意味づけを行う。

以上の議論の出発点となる第 1 章は、19 世紀における“serialization” (雑誌連

載・分冊出版) について、そして中心的に扱う 5 作品とその掲載誌について概観し、最後に一セクション (15-22) を割いて挿絵についての理論的、出版史的な説明を加えている。

扱われる 5 作品, Elizabeth Gaskell, *Cranford* (*Household Words*, 1851-53), Anthony Trollope, *Framley Parsonage* (*Cornhill Magazine*, 1860-61), Dinah Craik, *Mistress and Maid* (*Good Words*, 1862), Wilkie Collins, *The Moonstone* (*All the Year Round*, 1868), Wilkie Collins, *Poor Miss Finch* (*Cassell's Magazine*, 1871-72) は、次の理由で選ばれている。

The novels in this study have been chosen because of their origins as serials in the context of magazines. *Cranford* was an unplanned, incidental serial; *Framley Parsonage* and *The Moonstone* were planned but written by authors with very different experience of serialization; *Mistress and Maid* and *Poor Miss Finch* were targeted at a specific magazine audience. This selection is inevitably based on *post hoc* factors which have made the texts significant both in themselves and as works representative of the careers of their authors. (14)

こうして本書ではジャーナリスティックな *Household Words*, 娯楽小説や教育的な記事を載せる *Cassell's Magazine*, 小説中心の *Cornhill Magazine*, *All the Year Round*, 宗教雑誌 *Good Words* と、多様な家庭向け週刊・月刊誌が取り上げられている (13)。

以上のように、本書の枠組みはヴィクトリア朝の雑誌に関する先行研究を踏まえた興味深いものである。しかし、具体的な例証やテキスト分析 (第 2 章～第 5 章) については疑問を覚えるところが多かった。

例えば、*Cornhill Magazine* の寄稿者たちの間で生じた「相互作用/影響 (interaction)」の例証 (34)。トロロープのこの雑誌へのアプローチには、他の記事のスタイルが反響していると、著者は論じる。トロロープが『フラムリー牧師館』連載第 1 回において、登場人物の描写をなるべく省略するという姿勢を示し、第 4 回において、ある登場人物の描写を「なしで先に進められればいいのに」と嘆くのにに対して、サッカレー (Thackeray) は ‘The Four Georges’ の第 3 回において、登場人物のカatalog を読むだけで講義時間が終わってしまうと述べる。またジョージ・サラ (George Sala) は「私は街ばかりか、歳月も行きつ戻りつしている」と記述方法への自意識を語っている (‘William Hogarth’ 第 3 回) が、Miss Dunstable のパーティの場面で登場人物たちを動かすトロロープは、まず「Lady Lufton が

控えの間で我々を待っている」と告げ、やがて Miss Dunstable のところに戻って「彼女をこんなに長時間放っておくべきではなかった」と述べる。以上を受けて、寄稿者たちの「相互作用/影響」により「擬似的な統一性 (false unity)」が生まれているとする (34) のは、論証としては不十分であろう。ヴィクトリア時代において、こうした表現はこの雑誌に掲載された小説やエッセイに限らないからだ。

また、雑誌に出てくる言及や図像を横断的に拾って関連づける手法自体が悪いわけではないが、本書における実践は総じてうまくいっていないようだ。『克蘭フォード』をめぐるコンテクストと「共鳴 (resonances)」を浮かび上がらせる試み (97-99) に注目してみよう。「連載第 1 回」といえる ‘Our Society in Cranford’ において、ジェシー・ブラウンが、商売を営む「おじ (my uncle)」の話題を持ち出す場面と、前号の巻頭記事 ‘My Uncle’ (質屋) とは関連を持たされているのだろうか？ ‘A Love Affair at Cranford’ を載せた号の巻頭記事 ‘Pearls from the East’ が、はたして「のちに、2 年近く後の雑誌において [サム・ブラウン一家] のインドでの冒険と、ピーター・ジェンキンズの帰還の両方と共鳴する」といえるのだろうか？

図像の分析についても同様の違和感がある。著者は、多彩な言説の縫り合わさった *Cornhill Magazine* の枠内で、挿絵を通じてパターンが生み出されていたことを例証する中で、ベッドに倒れ伏す女性の図像 (『フラムリー牧師館』の挿絵 ‘Was it not a lie?’ (1860 年 6 月)) と、岸に這い上がろうとするイモリの図像 (連載 *Studies in Animal Life*, 1860 年 3 月) を見開きで並べる。クリノリンで膨れた襪たっぷりのドレスと、イモリの背中 of 盛り上がりはたしかに似ていなくもなく、楽しい発見ではあるが、これらの図像の呼応によって、動物研究に匹敵する人間研究が生み出されているとする解釈 (113-115) は、さすがに牽強付会ではなからうか。

もう一つ『克蘭フォード』の分析を見てみよう。同作の連載が置かれたコンテクストの一つは次のように説明される。

... [*Cranford's*] serial intentions became clearer in the later instalments but during the appearance of the original sketches, Gaskell's novella in serial form interacted with a range of other material including Dickens's *A Child's History of England* and a number of non-fictional articles which echoed other fiction including the novels *Oliver Twist* (1838) and *Nicholas Nickleby* (1839). The patterns of references to seafaring, to empire and to emigration contextualized Peter Jenkyns's disappearance and reappearance in *Cranford*. ... (94)

集会的な作者たちが生み出した雑誌を一つのテキストと捉えて、そのテキスト内部(小説テキストにとっては外部)の分析を行う以上、とりあえず上記のような解釈が導き出されるのは当然だろう。とはいえ、より大きな文化・社会的コンテキストが、本書を通じて全く参照されていないのも不自然である。*Mistress and Maid*と『フラムリー牧師館』が非常に性格の異なる雑誌(というコンテキスト)に置かれているのにもかかわらず「安息日の厳守や、南海への言及といったテーマを共有」しているという指摘(120)や、*Mistress and Maid*の「死の床」の挿絵と相前後して、同じ画家が別の雑誌に、別の画家が同じ雑誌に似た挿絵を描いていたことを根拠に、小説にインターテクスチュアリティが与えられるとする指摘(131)は、同時代のディスコースすなわち雑誌そのものが置かれていた広汎なコンテキストを無視しないと成り立たないものである。

言語や図像の分析が印象に傾きがちなもの気になる。例えば前述の「死の床」の挿絵に共通しているのは、実は、親しい一人の人間だけがひっそり見守るというモチーフのみで、図像として似ているとは言い難い。また、*Household Words*のエッセイ‘What I Call Sensible Legislation’から、「出版物の賢明な監督が必要」と説く一節を引用した直後に「これは当時、雑誌と連載記事の両方を監督・指揮していた編集発行人ディケンズの影響力を反映している」(78)とするのは飛躍だろう。

興味深い分析もあった。*Poor Miss Finch*のテキストと挿絵(Edward Hughes)を、同時期に掲載されていた詩の挿絵(Mary Ellen Edwards)との関係において見るセクションの、特に後半部分(156-160)だ。それによれば、表題主人公のルシラ(Lucilla)の存在の矛盾(同情を買う存在だが、何の不自由も覚えずに生きている)を、それぞれ小説の挿絵(伏し目の慎ましいルシラ)と、同じ号の詩に添えられた女性像(大胆にも読者を直視する)が引き受けている(156)。治療により目が見えるようになったルシラが小説中初めて自分の言葉で語るくだりにおいても、挿絵のルシラは読者を直視することは許されず、代わりに雑誌の他の箇所でも描かれた女性たちがルシラの変化を代弁するのだ。しかしルシラが再び視力を失う号では、詩の挿絵の女性は目を伏せており、小説の挿絵のルシラは、詩の女性と全く同じ向きと姿勢で同じく従順に腰掛けている。

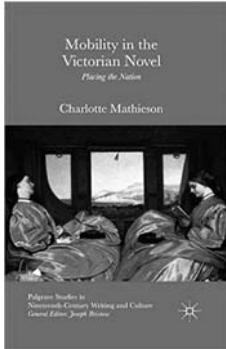
ただし、以上のインターテクスチュアリティの考察の最後では、技法(technique)という語を通して作り手の意図の存在が示唆される。

The illustrations and poems in the *Magazine* during the serialization of *Poor Miss Finch* demonstrate the technique of using intertextuality to reinforce respectability

whilst allowing the *Magazine* to participate in the sensational trend. Hughes's illustrations for *Poor Miss Finch* were used to distract from or defuse the sensation of the serial but the Edwards women restored some of the dangerous elements of the sensation heroine in a technique which has been described as 'interpictoriality' or 'adjacency'. . . . (159; 強調下線は引用者)

この箇所典型的に見られるように、本書は、集合的な作者たちの意思がテキスト(連載小説・雑誌)に複雑に作用するさまを解明しようと試みる一方で、連載小説・雑誌のインターテクスチュアリティを捉えようともする。多様なアプローチが一冊の研究書に混在しているのは、雑誌というそれ自体多様性を備えた対象を扱う際にはむしろ必然なのかもしれない。

本書は、雑誌という複雑な媒体を単純化せずに論じようとする困難さと意義の両方を示した労作といえよう。



Charlotte MATHIESON,
Mobility in the Victorian Novel: Placing the Nation
(217 頁, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015 年)
ISBN: 9781137545466

(評) 村上幸太郎
Kotaro MURAKAMI

イギリスは、(工夫すれば)非常に安価で旅行できる国である。長距離バスを利用すれば私の留学先であったレスターからロンドンまで約5ポンド、アムステルダムまではなんと20ポンドであった。また、LCCと呼ばれる格安航空会社も便利で、片道10ポンドほどでダブリンまで行くことができた。その恩恵を受けて、私のような学生でも留学中に旅行を堪能することができた。

言うまでもなく、このような国内外への旅行が広く一般庶民にまで浸透したのは19世紀になってからのことである。鉄道網の発達によって、中産階級のみならず、労働者階級の人々までもがレジャーを求めて海や山へ出かけるようになった。また、旅行者たちは大陸へのバック旅行を企画し、人気を博した。物流の円滑化のために整備された交通網は、人の流れや生活習慣にも大きな変化をもたらしたのである。

本稿で扱う *Mobility in the Victorian Novel: Placing the Nation* の著者シャーロット・マシソン (Charlotte Mathieson) は、本人のホームページによると現在サリー大学の講師を務めており、旅と移動をテーマに近年論文や著書を次々に発表している、新進気鋭の若手研究者である。今回の研究書では、1840年代から60年代の文学作品をテキストに、mobility という言葉をキーワードに登場人物の旅と国家のアイデンティティの関係について論じられる。マシソンによれば、mobility とは旅をする主体と空間、社会関係が相互に絡み合うことによってその意味が浮き彫りになる (13) のものであり、その前提のもとに議論が展開されている。

では、順番に本書の概要を見ていきたい。徒歩による旅をテーマにした第1章では、まず『骨董屋』について論じられている。鉄道の敷設や道路の整備によって国中が線で結ばれた結果、それらのルートから外れた、マシソンが ‘off the network’ (23) と呼ぶ空間が生まれた。しかし、徒歩での旅は、馬車や列車が瞬く間に通過する場所や、途上の事物や人々と密接に関わる、‘physically involved’

(19) な旅である。そして、その ‘off the network’ の空間の中で、ロンドンのコミュニティを追われたネルと老人は他者に助けられながら旅を続け、他者とのつながりを取り戻していく。ディケンズはネルたちの旅を ‘a positive alternative to modern networks of mobility’ (26) として捉え、交通網によってだけでなく、人と人とのつながりによっても ‘national community and connectivity’ (28) は形成されうると示唆しているとマシソンは指摘する。

続いて話題はエリオットの『アダム・ビード』とブロンテの『ジェイン・エア』へと移り、アーサーを求めてウィンザーへ向かう身重のヘッティ・ソレルの旅とロチェスターの重婚が発覚してソーンフィールドを去るジェインの旅についての考察がなされる。『アダム・ビード』では旅の途上での男性の身体の疲労はあまり言及されることはない。しかし、ヘッティやジェインの旅の場面は彼女たちの身体の状態について詳細に語られる、疲労や孤独が生々しく伝わる ‘travel as travail’ (51) である。両者の目にする風景も、 ‘a harsh and hostile environment’ (41) として描かれ、彼女たちがそこから安らぎを得ることはない。旅の途上で新たなコミュニティを見出すネルとは異なり、彼女たちが旅する空間はアーサーと過ちを犯した罰を受ける場所(ヘッティ)であり、そして寄り添えない孤独を痛感する場所(ジェイン)なのである。両作品が発表された当時、家庭を守るべき存在と見なされていた女性の外出は社会の安定を脅かすものと見なされていた。また、streetwalking という言葉が売春を示唆するように、女性の一人歩きは性的な過ちと結び付けて考えられていた。マシソンはこういった背景を踏まえ、交通網が広がり、地域間のネットワークが確立されつつあった時代においても、いまだ女性の移動は problematic なものとされていたことが『アダム・ビード』と『ジェイン・エア』では浮き彫りにされていると指摘する。両作品ともに19世紀初頭を舞台にしているが、執筆当時の時代風潮を色濃く反映した作品なのである。

第2章で焦点となるのは鉄道の旅で、まず『ドンビー父子』において車窓からドンビー氏が眺める風景について論じられる。‘Away, with a shriek, and a roar, and a rattle, through the fields, through the woods, through the corn, through the hay. . .’ (68) と続く描写はディケンズ作品の中でも最も有名な一節の一つであるが、一定のリズムを持った名詞の羅列は規則正しく動く列車の様子を表しており、実感を伴わないままに通り過ぎていく風景は脱個性化していく。力強く移動する列車とは対照的に、乗客の身体は ‘passive and inactive’ であり、必然的に近代化の象徴である鉄道の旅は ‘the body’s dis-placement from new spaces of modernity’ (72-3) という側面を持っている。鉄道の普及により、人々は肉体的な疲労なしに旅をすることが可能になった。しかし、円滑ではあるが非現実的にも思える列車での移動に対する当時の人々の戸惑いが『ドンビー父子』の鉄道の場面では描かれていると指

摘されている。

続いて扱われる『レディ・オードリーの秘密』の議論で中心になるのは、列車の中での他者とのかかわりである。列車は多くの者にとって他の乗客とのトラブルが生まれやすい場所であった。マシソンは、ブラッドンの作品には登場人物が列車の中で身を包む衣服や毛布への言及が他の作家よりも多いと指摘し、それらは他者からの視線を回避したり、あるいは自らのステータスを示して周りとの差異化を可能にしたりする機能があったと述べている。つまり、身の回り品は車内でプライベートな空間を作り出すための道具であったということである。何かに‘wrapped up’されて目的に運ばれるというイメージは包装紙に包まれて運ばれる荷物を想起させ、そこに人がモノになってしまうという資本主義社会への不安を読み取ることも可能だが、それよりもマシソンは鉄道が旅行者を‘detached and alienated form’ではなく、‘participant within the wider networks of capitalist modernity’ (86) にしたことにポジティブな意義を見出している。そして『ドンビー父子』が執筆された1840年代後半から『レディ・オードリーの秘密』の1860年代の間に、近代化や鉄道で移動する身体に関する考え方に変化が見られると指摘し、章を締めくくっている。

第3章で論じられるのはヨーロッパ大陸への旅である。先述のようにトーマス・タックなどの企画した大陸旅行の流行などに伴い、英国と大陸の文化的融合の気運も高まった。しかし、それでも古くからの‘Europhobia’も根強く残っており、ヨーロッパを不道徳な、疫病の源と見なし、自国とヨーロッパの国々を切り離して考えたい者も多かった。こういった大陸への意識が窺える作品として、まずブロンテの『ヴィレット』が取り上げられる。主人公のルーシーはイギリスからベルギーのヴィレットの町に辿り着くまでずっと体調を崩しており、旅の困難さが強調されている。そして、ヴィレットに落ち着いてから時折なされるイギリスについての言及が‘a figment of the imagination and of the past’ (103) としてのイギリス像にすぎないこと、最終的にルーシーの帰国は実現しないことを挙げ、『ヴィレット』はイギリスとヨーロッパ大陸は空間的にスムーズに移動できる、つながったものではなく、かつ文化的な融合も困難であると示す作品だとされている。

続いて『リトル・ドリッド』に関しては、『ヴィレット』で描かれたイギリスとヨーロッパ大陸との境界が次第に失われていく作品だと述べられている。『リトル・ドリッド』ではマーシャルシー監獄やクレナム家の邸宅など、他の場所との‘boundary’が明確に示される場所が多く描かれ、ロンドン自体が‘closely guarded spaces’ (109) として表象されている。しかし、ドリッド一家がマーシャルシーから解放され、クレナム家の邸宅が文字通り崩壊するように、人々の閉塞

感を象徴している事物は次第に取り払われていく。ヨーロッパ旅行中にエイミーの時間や空間の感覚が狂い、ヨーロッパの景色が非現実なものに思えることは、ヨーロッパ大陸とイギリスを隔てる境界がなくなり、異国と直面するイギリス人の当惑が反映されている。しかし、一方で他国とのかかわりの中で ‘nation’s place within a global landscape’ (119) というものを意識せざるを得なくなった時代になったことが示唆されていると指摘されている。

第4章では、アジアやオーストラリアなどへの旅について論じられ、まず『デヴィッド・コパフィールド』が取り上げられている。終盤オーストラリアへと赴くミコーバー氏は、イギリスからの距離について ‘merely crossing. The distance is quite imaginary’ (127) と述べる。冗談めかした言葉ではあるが、もはや海を隔てた土地そのものだけではなく、そこまでの距離さえもが ‘imaginary’ にすぎないものになったということがここで示されており、帝国主義の拡大によって ‘global space’ の定義が変わりつつあることが指摘されている。

最後に、『クランフォード』におけるインドについて論じられる。帝国主義の拡張などとは無関係に見える片田舎の狭いコミュニティを舞台にした作品ではあるが、作品中のインドに関する言及は多く、特に作中でインドに向かい、帰還するピーターに着目されている。インドの過酷な自然環境はイギリス人の身体に深刻な影響を与えるものとして従来表象されてきたが、マシソンは灼熱の太陽に晒されて日焼けしたピーターの肌はこの時代のマスキュリニティを考える上で重要な要素だと指摘する。植民地を支配する白人の肌の「白さ」が象徴的に他者を押さえつける男性性を表しているとすれば、日焼けしてインド人のように浅黒くなったピーターはある意味植民地下での土着民に対する優位性を失った、女性化した存在ということになる（当時インド人男性は男らしくない、弱々しい存在と見なされていた）。しかし、帰国後ピーターはクランフォードに居住する唯一の男性として他者と友好的な関係を築く。これはインドでの経験を通じた彼のマスキュリニティの変容によって可能になったものであり、そのため彼の日焼けは、‘a positive indicator of the fallibility of the British self’ (150) であり、ピーターは ‘a vision of a renewed masculinity’ (151) であると指摘される。

交通手段の革命的な進歩や大陸旅行の一般化、帝国主義の拡大などによって国内の都市や外国は人々にとって身近なものになった。旅行者の旅先における身体の状態や、移動中に置かれる状況は、町と町、国と国の境界が曖昧になった時代におけるイギリスという国のありようを示すものであり、そういった意味においてヴィクトリア朝小説における mobility は、国家の新たな位置づけ (‘placing the nation’ (168)) を表すものであるというのが本書の結論である。

このように、本書では多くの文学作品が扱われている。旅行者の身体をテーマ

に据えてはいるが、身体論やその他の文学理論を頼りすぎることなく、あくまでテキストの「読み」を基本に議論は展開される。『レディ・オードリーの秘密』における毛布、『クランフォード』における日焼けなど、一見些末に思えるものから議論が広がる点は非常に興味深かった。しかし、『クランフォード』を除くと一つ一つの作品については5~10頁ほどしか論じられていないため、全体的に「広く浅く」文学作品が扱われている印象も受けた。たとえば、鉄道に関する『ドンビー父子』論について述べると、ディケンズは必ずしも鉄道に破壊的なイメージだけを持っていたわけではなく、鉄道がもたらす未来に大いなる期待を抱いていた。実際マシソンが引用している一節の直後には、鉄道は人々の生活に暗い影をもたらすものに‘the light of day’をもたらすものだと言われている。そのため、近代化への戸惑いというレッテルをこの場面に貼ってしまうと、時代の進歩に対するディケンズの期待がうまく伝わらないように思える。本書では4つのディケンズ作品について論じられている。もちろんディケンズの研究書ではないので、作家論はマシソンの関心事ではないのかもしれないが、(ディケンズアンとしては)もう少し扱われているディケンズ作品を連関させて論じて、ディケンズの旅に関するマシソンの総論を聞かせてほしかった。

とはいえ、ヴィクトリア朝小説を研究する者として、学ぶことは多くあった。当時の文化的背景を解説してから作品の話に入るという形式で各章始まっているので、読み慣れている小説を多角的に見つめなおすことができたように思う。本書は19世紀の鉄道網のように、文学、文化史、ジェンダーなど多様なアプローチを「線でつないだ」、有益な書だと言えるだろう。



Richard PEARSON,
Victorian Writers and the Stage:
The Plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson
(xii+249 頁, Palgrave Macmillan,
2015 年, 本体価格 £55.00)
ISBN: 9781137504678

(評) 金山亮太
Ryota KANAYAMA

ここ数年、本国イギリスにおいてヴィクトリア朝演劇のリバイバルの機運があることは、わがフェロウシップの会員諸氏もお気づきのことと思われる。メーリング・リストに流れてくる *The Pickwick Papers* の演劇バージョン録画用募金のお知らせや、ディケンズが素人芝居用に書き下ろした *Is She His Wife? or Something Singular!* がロンドン大学の学生たちによって上演された映像などは記憶に新しい。また、国際ディケンズ学会などのアトラクションとして時折催される、現地のフェロウシップ・メンバーなどによる、ディケンズ作品からの抜粋をもとにした寸劇などをご覧になったことがある方もおられることであろう。われわれにとって馴染みのあるディケンズ作品が視覚化されるのを見ることは、それが演劇であれミュージカルであれ、あるいはテレビ・ドラマであれ映画であれ、興味深いことであるに違いない。何しろディケンズ自身、10代後半の数年間、ほぼ毎日のように劇場に通い、一時は役者として身を立てようと真剣に考えたことがあったほどだったのだから。

しかし、彼が活躍したヴィクトリア朝の英文学と聞いてわれわれがまず想起するのは、やはり何といても数多くの小説を生んだ文豪たちの名前であり、劇作家の名前など、世紀末を彩ったオスカー・ワイルド以外に出てこないのが普通ではあるまいか。では、なぜ今頃になってヴィクトリア朝演劇再評価の動きが出てきているのであろうか。そもそも、この時期の演劇の何を評価するべきなのだろうか。これらの問いにすぐに答えることは困難である。なぜならば、特にヴィクトリア朝初期から中期にかけての演劇はメロドラマの要素(感傷的で扇情的で見世物的であること)が鼻につき、安易な勧善懲悪の図式に回収されるものが多いために、文学的完成度という観点からすれば不満を覚えさせることは疑問の余地がなく、当時の時代背景を知るための一助として、いわば歴史資料のような扱いをするのでない限り、とても鑑賞に堪えるものではないからである。もち

ろん、ヴィクトリア朝も後期にさしかかると、トム・テイラーやアーサー・ウィング・ピネロなどの社会派劇作家が登場し、ヘンリー・アーヴィングやエレン・テリーなどの名優の活躍もあって、ヴィクトリア朝の演劇は成熟に向かうのだが、そのような部分は本書ではほとんど扱われない。

本書の関心は19世紀の著名な作家たちが彼らのキャリア形成の過程で当時の演劇とどのように関わったかである。ヴィクトリア朝の演劇状況全般を扱う序論では、勅許劇場と非勅許劇場の格差や、当時の劇作家の地位の低さ(かつて演劇のポスターやビラには作品名や役者の名前が印刷されることはあっても、劇作家の名前が出ることは滅多になかった)などが具体的な例とともに示される。本論に入ると、第1章ではディケンズの初期の戯曲の内容と彼の家庭の様子に関連が論じられ、第2章ではブラウニングが自作の脚本に対して持ったこだわりと、実際にそれを演じる側との葛藤が扱われている。彼の作品は思弁的に過ぎるところがあり、およそ実際の舞台にはなじまないものであったために、当時の演劇関係者が上演の際に多くの混乱を味わったことや、彼は「ドラマチック」に書くことはできても「ドラマ」は書けなかったこと、すなわち身体性を伴わない詩劇の形でしか表現できなかったことが指摘される(もちろん、これは詩の主人公の心理状態を暴露することになる「ドラマティック・モノローグ劇的独白」の手法を彼が後に確立するに至ることを踏まえての議論であろう)。第3章ではディケンズの『二都物語』と『大いなる遺産』およびサッカレーの『虚栄の市』が取り上げられ、演劇に対する態度においてこの2人の個性の違いがはっきり表れていることが明らかにされる。第4章ではディケンズとウィルキー・コリンズの文学上の「師弟関係」から説き起こし、ディケンズが自身の小説と戯曲の扱い方を区別していたのに対し、コリンズは自作の劇化に積極的だったこと、特にヴィクトリア朝演劇の一大特徴であるメロドラマ的手法をその小説にも取り入れていた点から劇化が容易であった点が指摘される。第5章ではコリンズに的を絞り、彼が自作を舞台用に改作する際にどのように原作に手を入れたのかが丁寧に跡付けられる。第6章ではテニスンが長編歴史劇(*Harold, Becket, Queen Mary*)を書いた理由を、シェイクスピアの歴史劇よりもさらに時代をさかのぼることで英国史の空白を埋めようとしたからであり、それは彼が桂冠詩人に任じられて以降、国民的文学者になろうと努力した結果であると見なし、その作品の受容の様子が述べられる。シェイクスピアとまではいかないものの「ヴィクトリア朝の偉大な国民的詩人」を待望する時代の声に翻弄された感のあるテニスンの劇詩は、発表当時こそ大変の称賛を受けたものの、今日ではほとんど顧みられることがない。以下、ヴィクトリア朝の演劇状況を概観した序論および、フェロウシップ会員諸氏にとって特に興味があるであろうと思われるディケンズ関係の章を見ていきたい。

エリザベス女王が君臨した16世紀後半のイギリスは、強大なカソリック国に囲まれているという危機感を常に抱かざるを得なかった弱小国であったが、19世紀前半にヴィクトリア女王が即位した時には、共和制と帝政の間で揺れ動く国情不安なフランスを尻目に、世界最大の植民地を持つ一大帝国へと変貌を遂げつつある時期だった。しかしながら、こと演劇に関しては国産の優れた芝居がないことへの不満が高まりつつあった時期でもあった。1660年の王政復古以降、いわゆる本格的な演劇を上演することができる勅許劇場はコヴェント・ガーデンとドルーリー・レインの2つに限定され、それ以外の非勅許劇場は台詞だけの芝居を演じることは許されず、音楽やダンスや派手な見せ場を含む娯楽作品としての演劇を提供するしかなかった。しかし、産業革命以降、農村から都市への人口の流入が続き、結果的に都市における劇場の数が増えるにつれ、このような新興の観客層を満足させるために、シェイクスピア劇を音楽付きの刺激的なスペクタクル劇に仕立て上げた翻案ものが非勅許劇場で演じられるようになっていく。やがて勅許劇場に足を運ぶ観客は減りはじめ、勅許劇場の方がむしろ非勅許劇場で行われているような派手な演出をするようになり、この2種類の劇場の差異は曖昧になっていった。1843年に勅許劇場法は廃止されるが、その頃までには、イギリス国内には様々な形態の見世物が溢れており、人々にあらゆる種類の視覚的刺激を提供していた。それは、王政復古期における上流階級を中心とした観客層とは異なる、より刺激的で分かりやすい演目を欲する新しい観客層の要望に応えるために独自の進化を遂げたヴィクトリア朝の劇場が必然的にたどることになる道筋であった。当時の作家がどのように時代状況と切り結びながら自らの作家としてのキャリアを形成していったか、印刷物としての戯曲と実際にそれを演じる劇場側との力関係(著者の表現を借りれば *page vs. stage*)が本書の中心的議論である、と宣言して序論は閉じられる。

第1章で取り上げられるディケンズの初期の戯曲 *The Strange Gentleman* (1836), *The Village Coquettes* (1836), *Is She His Wife? Or Something Singular!* (1837) は素人芝居の台本であったため、ディケンズ自身の家族も巻き込んで上演されることがあった。著者はこれらがいずれも都市ではなく田舎を舞台にしている点に注目する。本質的に都市の人であったはずのディケンズが、あえてその戯曲の舞台に田舎を選んだ理由について、著者は「都会を対象とするジャーナリストとしての自分とは異なる、劇作家としての自分の差別化」を理由に挙げる。つまり、そこにディケンズの作家としての萌芽を見るのである。当時彼にとっての本業であったジャーナリズムが都市での活動を基本にしているのに対し、彼が素人芝居用に用意したシナリオは、都市の混沌の影響をまだ受けていない田舎が中心になる。嵐の前の静けさの如き田園の平安が、都市という外部から来た侵入者によって揺さ

ぶりをかけられる様子を描くことによって、実はディケンズは既存の価値観と異なる価値観とが衝突する時代の混乱を象徴的に表現しているのだと著者は主張する。それは新興中流階級と既存の中流階級の衝突でもあり、勅許劇場と、その牙城を脅かす非勅許劇場との対立をも象徴している、と著者は続ける。このあたり、いささか著者自身が安易な図式の中に自らの主張を押し込めることによって議論を過度に単純化してしまっている(つまり、ちょうどメロドラマが一種の様式美のうちに自己完結しているのと同様に、著者の議論のモードそれ自体が一種の様式に囚われているように見える)ところがあり、完全には首肯できかねるが、傾聴に値する視点ではある。

第3章では『二都物語』における様々なメロドラマ的要素、あるいは『大いなる遺産』において描かれる役者志望のウォブスル氏の末路(ピップとハーバートは彼が出演しているお粗末な『ハムレット』を31章で観る)、『虚栄の市』に頻出する演劇のイメージ(そもそもこの小説自体、見世物屋台の枠組みを持っている)などについて様々な点から論じられるのだが、話があちらこちらに転々とするばかりでなく、それらの議論を上述のような二項対立の図式(本書で頻繁にお目にかかる単語は **binary** 「2つの」である)に落とし込もうとする意図が透けて見えるために鼻白むものがある。せっかく興味深い視点を提供していても、議論に説得力をもたらすはずの首尾一貫性が欠けており、それを補うために無理やり出来合いの図式に回収しようとするならば、せっかくの素材を台無しにしているだけのような気分になってしまう。そもそもディケンズは幼い頃から来客の前でコミック・ソングを歌っては拍手喝采を受けて有頂天になり、10歳にもならぬうちから友人相手に紙芝居を演じてみせていた根っからの演劇好きであり、自宅を改造して劇場にするなど朝飯前であった。友人を援助するために資金を集めるとなれば、進んで慈善興行と称して素人芝居を演じることを好んでいたし、脚本から舞台作りからすべて自分で手掛けないと気が済まないほどに演劇性が身体化した人物であった。その一方、サッカーは文芸批評からその文筆活動を開始したという点からも分かるように、演劇に対する距離の取り方がディケンズと正反対であることは明らかである。彼はデタッチメントの人であり、ディケンズはコミットメントの人なのだ。このような基本的な線から議論を始めてもらった方が、この章の内容は頭に入りやすかったであろう。

第4章では先輩作家としてのディケンズが後輩のコリンズにどのような影響を及ぼしたのか、あるいは逆にコリンズからどのような影響を受けたのかという相互作用の視点から議論が展開されている。ディケンズは自分の小説が舞台化されることそのものにあまり熱心でなく、むしろ初期の頃などは他人が自分の作品を無断で舞台化したことに憤りを感じるほどだった。これは、新進作家であるディ

ケンズの自負の表れであると同時に、自作が低俗な見世物にされることへの嫌悪であった。彼自身はやがて小説家として一家をなすことになるが、作家としての名声が確立して以降、彼が手掛ける芝居には彼の名前（ボズあるいはチャールズ・ディケンズ氏）が作品名や役者の名前と並んで劇場のポスターやビラには明記されるようになる。これまで低かった劇作家の地位は、ディケンズのある種あけすけな自己主張によって日の目を見るまでに向上したのであった。彼自身は自分の作品を公開朗読用の脚本として手直しすることはしたものの、自作を上演用に書き直すことはしなかった。ところが、コリンズはそのデビュー作からしてセンセーション小説の枠組みを持つ作品を得意としていたため、自作を舞台化する際にはみずから脚本を手掛けるなど、積極的であった。今日でも映画監督みずからが脚本を書くということは珍しくないが、コリンズは page と stage が矛盾することなく同居する人物だったのである。ディケンズとの合作であった *The Frozen Deep* (1857) や *No Thoroughfare* (1867) において、ディケンズの案とコリンズの案の異同について論じた部分では、この2人の作家的資質の差が明確に表れていることが分かり、特に興味深い。

以上、ディケンズに関係する章を中心に紹介したが、全体的に本書は情報量の多さのわりに読者を納得させようとする粘り強い議論が見られず、むしろ著者が筋道を十分に立てないままに見切り発車的に執筆したのではないと思われる部分が散見された。初歩的な文法ミスやタイポの類も複数見つかる。このあたりは出版社と著者双方の責任ということになるのだろうが、今風の言い方をするならばリーダー・フレンドリーでない本、ということになるだろう。ヴィクトリア朝の演劇に関してはもっと標準的な研究書があるし、個別の作家研究としては、ことディケンズに関する箇所を見る限り、それほど目新しい視点はない（もちろん、これまで知らなかった「情報」や「資料」は満載であるが）。全体的に散漫な印象を拭えない、というのが評者の正直な感想である。

評者がディケンズの戯曲なるものを初めて読んだのは、まだ大学院生の頃であった。そのあまりの退屈さに、「これ本当にディケンズが書いたの？」と困惑したことを鮮明に記憶している。ディケンズに対して抱いていた偉大な作家というイメージが一変するほどの衝撃であった。ただ、このような分かりやすい脚本でないと楽しめないような観客を相手にしていたんだらうな、と感じたことも確かである。それが彼の初期の作品に見られる一般読者向けのサービス精神のなせる業だったのかも知れないと思いついたのは、『ボズのスケッチ集』を読み終えてからだ。今回、本書を書評するにあたって久しぶりに戯曲を数本読み直してみたが、初期の頃のものは言うに及ばず、センセーショナルな筋立ての *No Thoroughfare* ですらもメロドラマ仕立てでもたつくなあ、という印象であった。

評者の目が肥えたのではない。そのような社会に生きていた人々の精神世界が今一つ想像できないのである。かつて在外研究でパークベック・カレッジに滞在していた時期に Walter E. Houghton の *The Victorian Frame of Mind* を読み終えた後に湧き上がってきた絶望感（「一体何なんだ、こいつら」という苛立ちでもあった）を覚えているが、もしかすると、大衆向けのヴィクトリア朝演劇を純粹に楽しむことは評者には不可能なのではないかという不安に駆られる。すなわちそれは、どれほど頭ではわかったつもりでいても、評者自身もまたヴィクトリア朝人と同様に、現代という時代性の檻の中に閉じ込められているからなのかもしれない。



Robert BUTTERWORTH,
Dickens, Religion and Society:
The Plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson
(x+201 頁, Palgrave Macmillan,
2016 年, 本体価格 £55)
ISBN: 9781137558701

(評) 谷 綾子
Ayako TANI

ディケンズの社会批判は彼の作品における最も有名かつ重要なテーマの一つである。本書は社会悪に対するディケンズの批判の中核にある彼の宗教的な姿勢について模索したものである。以下、各章の内容を紹介していく。

第1章では、著者は、ディケンズは社会悪の改善策に対して常に一定の姿勢を示しており、それは「すべての社会問題はキリスト教倫理によって解決される」というものだとして主張する。ディケンズのキリスト教への関心は、彼が *pastoral reform*, とりわけ牧師の *professionalism* に強い関心を寄せていたことから窺える。18世紀から19世紀初頭の牧師に見られた怠惰な状態を改めさせようとするこの *pastoral reform* にディケンズは同調し、*Sunday Under Three Heads* (1836) で彼は大学の牧師の堕落を指摘し、彼らが貴族的な姿勢を持ち、仕事をしないことを誇りにしていることを批判する。ディケンズにとっては牧師こそ ‘*practical Christianity*’ を体現する存在で、彼らの道徳的な行いにより社会は改善していくと考えていたのである。

第2章では、ヴィクトリア朝時代初期の人々の社会問題に対する態度とそれに対するディケンズの反応が概説されている。John Bird Sumner (1780-1862) は、当時の国教会の主流の考えを代表する人物で、1848年にはカンタベリーの大司教となっている。Sumner は、貧困は試練であり、それを通して道徳的にもなり貧しさに満足する心を育むことができると主張し、貧困問題を是正することに反対した。Sumner は *Poor Law Commission* のメンバーであり、この考えが1834年の *Poor Law Amendment Act* につながったのである。当時の牧師の多くは、従来の *Poor Law* では貧困層の堕落を悪化させ、彼らの怠惰を助長するだけと考え、Sumner の法の改正に賛成した。ディケンズは *Oliver Twist* においてこの考えを批判する。Oliver のおかわりの場面は有名だが、ここで問題なのはこうした救貧院の運営が法に反しているわけではなく、むしろ救貧院は貧者に楽をさせず二度

と戻ってきたくないと思わせる場所にしなければならないという Poor Law Amendment Act の理念を反映しているところである。ディケンズは作品を通して当時の基督教の貧困に対する主流の考えに挑戦しているのである。

第3章では、著者は *Oliver Twist* の Fagin の描かれ方における論争に対して、独自の見解を示している。ユダヤ人である Fagin が悪党として描かれている点を挙げて、Harry Stone や Deborah Heller はディケンズの反ユダヤ感情を指摘し、彼の人種差別主義を批判している。これに対して、筆者は Fagin のキャラクター造形がユダヤ人に対する侮蔑的なステレオタイプを反映させたものであることを認めたくて、ディケンズがそのステレオタイプをどのように作品に用いたかについては議論の余地がある、とする。Fagin は確かに悪人として描かれているが、‘respectable society’ が彼より善良というわけではない。‘respectable Christian society’ は基督教の教えを全く守っていない。むしろ、救貧院では主人だけが太っていて子どもたちが飢えていたのに対し、Fagin の仲間には主人も手下も同様に良いものを食べている。皮肉なことに Oliver は Fagin のところに来て初めて人間としてより良い待遇を受けたのである。以上のことから、ディケンズは読者のユダヤ人に対する反感を煽るところか、彼らの基督教徒としての優越感を動揺させるために Fagin というキャラクターを用いたのだ、と著者は主張する。

第4章では、1850年代の基督教的社会観とそれに対応するディケンズの作風の変遷について述べられている。1830年代からの慈善運動が1850年までにはわずかながら実り、工場で働く労働者の処遇の改善を目指した Factory Act の法案が1847年に通った。しかしながら、実質上は実行されなかったも同然で、中でも Ten Hours Act は撤廃されてしまう。1848年に基督教徒は精神的な面だけではなく、物質面もサポートするべきだと主張する Christian Socialism が起こったのはこのような社会情勢が背景にあった。初期のディケンズは救貧院と Yorkshire school さえ改善されれば社会はよくなると考えていたが、1850年代にはもっと根本的な改善の必要性を感じるようになっていた。ヴィクトリア朝社会は初期に彼が考えていたよりも基督教精神が欠落していた。このような社会背景の下、ディケンズの作風も変化していく。初期作品では Fagin に代表されるように悪党はアウトサイダーだったが、後期作品では悪党はインサイダーとなった。それも悪党は個人としての悪党ではなく、社会のシステムそのものの悪を内面化した悪党として登場する。1850年代のディケンズは社会悪の根本的な解決を求めて、こうしたキャラクターを登場させるようになったのである。

第5章では、著者は *Bleak House* を基督教倫理という視点から読み直している。*Bleak House* は法律のみを基にして文明を築いた社会の腐敗を描いている。兄弟愛によって導かれていない社会の中で、Jo はディケンズが基督教倫

理観の欠如が引き起こすと考えていた三つの苦しみに苛まれている。まず貧困による身体的な痛み、次に人間性の喪失、そして Jo がほとんど ‘savage’ であり、精神的な未開人であるということである。宗教の助けは彼には届かない。聖ポール寺院の前に佇み、鐘の音を聞いてもそれが何を示しているのか Jo には分からないのである。このような退廃した社会の中の希望として描かれるのが Esther の存在である。Esther は元々他人であった人々を結び付ける役割を果たしている。Esther のキリスト教的人類愛が他人を結び付け、愛が愛を生むという善の循環を生み出しているのだ。Esther は、*Bleak House* の社会悪を解決したわけではないが、彼女の示した人類愛は社会を改善するための出発点を提供している。

第 6 章では、著者は *Hard Times* を取り上げて、労働組合に対するディケンズの態度を論じる。*Bleak House* は過去に縛られた世界が描かれていたが、*Hard Times* では対照的に過去の遺産とは無縁の新しい産業社会が登場する。しかし *Hard Times* の世界も *Bleak House* 同様、文明化されているとは言い難い。この産業社会では、労働者は ‘the Hands’ と呼ばれ、人間としてではなく労働資源としてみなされている。旧社会と新社会に共通する社会の根本的欠陥として、ディケンズは労働組合のあり方を挙げている。労働組合は、労働者の待遇の改善を訴え、実際に多くの改革をなしえていることは後の歴史が示す通りである。しかし、ディケンズは労働組合の負の側面に着目している。*Hard Times* で描かれている新しい社会は、人々は人類愛というキリスト教の基本理念を無視し、党派に分裂している社会の姿である。権力者が労働者を自分たちと同じ人間と思っていないのと同様に、労働組合は労働者に権力者を敵とみなすよう促している。Stephen は労働組合に入ることを拒否したために、結果的に死に追いやられている。兄弟愛ではなく党派心に支配された世界において、ある党に入ることを拒むということは、社会のはみ出し者になることであり、権力者からも労働者からも迫害されることになるのである。ディケンズは、労働組合は労働者の環境改善だけでなく、英国社会の分裂化をも促していることを主張している。

第 7 章では、著者は *Little Dorrit* を取り上げ、そこで描かれる拝金主義や社会悪について論じている。*Little Dorrit* の特徴は貧困などの社会悪はすべて「誰の責任でもない」という態度が浸透した世界であることである。神義論においては、悪は人災と天災という二種類に分けられており、人は人災にのみ責任をもつ、とされている。しかし、キリスト教的視点からいうと、人災と天災に区別はなく、すべてはキリスト教的倫理観で解決できるものなのである。*Little Dorrit* では、社会悪を「誰の責任でもない」と考えることで、事態を悪化させる世界が描かれている。この「誰の責任でもない」という姿勢は決定論にもつながる考え方で、時には殺人さえも本人には仕方なかったこととして肯定されてしまう。Riguard

は殺人を犯すが、彼はこれをもって生まれた性格がそうさせたのであって、自分には責任のないこととして認識している。しかし、ディケンズは環境が性格に影響を与えることを認めていたが、それが本人の努力によって乗り越えられないほどの壁だとは考えていなかった。むしろ貧困や殺人を「誰の責任でもない」と責任逃れる姿勢がさらなる悪を生み出すのだ。しかし *Little Dorrit* の世界における「誰の責任でもない」という姿勢の例外として描かれるのが、金銭的な罪である。Dorrit 氏は借金のため、債務者監獄に入れられるが、この牢獄には密輸入者も収容されているのである。この点で Dorrit 氏は密輸入者の延長上におかれており、破産はこの世界においては犯罪と同等にみなされているのである。Dorrit 氏は牢獄にいることを恥じているが、なぜ牢獄にいるかについては疑問視せず、破産を犯罪視する社会的態度を受容してしまっている。拝金主義に苦しめられながら、その拝金主義に囚われているところに、Dorrit 氏の苦しみがある。唯一この価値観から逃れているのは、キリスト教的倫理観に生きる Little Dorrit である。彼女は Mammon ではなく、神に仕えているため、牢獄にいてもそれを恥じずにいられる。ディケンズは貧困を *moral evil* と捉えており、貧困の存在自体がキリスト教的愛の欠如の結果と考えていた。ディケンズは、社会の「誰の責任でもない」という姿勢と拝金主義をやめたとき、社会は改善すると考えているのだ。

第 8 章ではディケンズの政治的態度について論じられている。ディケンズは法の改正よりもキリスト教的愛で社会を改善しようとしていたが、*Oliver Twist* にみられるような救貧院の環境改善は法の改正なしではなしえないものである。ディケンズの政治的態度に関する論争の中で、筆者は、ディケンズは心の変革以上の改革は唱えなかったという立場をとる。ディケンズは個人が変わらないことには社会は変わらないと考えており、*A Tale of Two Cities* で描かれているように、個人の精神的な悪が改善されない限り、革命を起こしたところで、新しい社会は旧社会と同じくらい腐敗してしまうと主張している。一時的ではない永久的な改革は、一人一人の精神的な変革にかかっているのである。著者は、この章でディケンズの、宗教こそが政治であるという姿勢を論じている。

第 9 章は、*Barnaby Rudge* に描かれる現状維持型の革命について論じられている。*A Tale of Two Cities* とは対照的に、*Barnaby Rudge* は現状を維持しようとし、どんな変革にも反対する人々の暴動が描かれている。ディケンズはカトリックを嫌っていたが、彼はこの作品において、カトリック教徒に対する思いがけないほどの同情の念を示している。しかし、それはディケンズの矛盾ではない。彼がカトリックを嫌っていたのは、その無意味な形式的儀式と権威主義であり、人類愛をキリスト教の本質と考えていたディケンズにとって、カトリック教徒にもプロテスタントと差別なく同情心を示すことは、彼の信条に合ったものだったのであ

る。この作品のヒーローとして描かれる Gabriel は、そうした denominationalism に陥らない人物として描かれている。暴動に加わった人々は個人レベルの動機を見たときは、それはキリスト教的信念に基づいたものに見えるかもしれないが、群衆のレベルではただの暴徒に他ならない。ディケンズは、反カトリック勢力からなる暴動がキリスト教的兄弟愛の破壊にしかならず、カトリック教徒もまた人間であるという認識を失わせる悪であることを描いているのである。

第 10 章では、著者は *A Tale of Two Cities* で描かれるフランス革命時のパリの描写を通して、革命の無意味さとキリスト教的愛の重要性を再確認している。フランス革命前、貴族たちの圧政は酷く、民衆たちは同じ人間としてみなされていなかった。しかし、フランス革命は貴族と民衆の立場の逆転をもたらしただけで、社会悪は何一つ改善されなかったのである。今度は貴族が人間以下の動物として扱われ、非人道的に殺されていく。復讐心によってなされた革命は旧社会と同じぐらい腐敗と悪がはびこっている。それに救いの光をもたらすのは Stephen の存在である。彼は結果的に、自分が犠牲になることで、この復讐の連鎖を断ち切る役割を果たしている。復讐の連鎖を断ち切ることが、本当の社会改革につながることをこの作品は表している。

第 11 章は、ディケンズの感傷的な態度に対する筆者の立場を述べたものである。ディケンズは感傷的であることで、しばしば批判を受けるが、著者はその典型例として挙げられる Jo が死ぬ場面に関して、これは Jo が兄弟愛を受けることができなかった結果の死として、宗教的な意味合いをもつものであると弁護している。著者は、少なくとも後期作品においては、ディケンズは宗教的な構造として一見感傷的と見える場面を書いており、一般に受け止められているほどに感情的ではなかったという立場を示している。

本書はディケンズの宗教的社会改革者としての姿勢を、諸作品を通して論じており、著者は、ディケンズの作品における社会批判を当時の社会的文脈の中のみならず、キリスト教的精神という普遍的な視点からの鑑賞にも耐えうるものであることを述べているのである。



ルーシー・ワースリー (著),

中島俊郎/玉井史絵 (訳)

『イギリス風殺人事件の愉しみ方』

Lucy WORSLEY,

trans. by Toshiro NAKAJIMA and Fumie TAMAI

A Very British Murder

(300 頁, 東京: NTT 出版,

2015 年 12 月 25 日, 本体価格 3,600 円)

ISBN: 9784757143296

(評) 三宅敦子

Atsuko MIYAKE

うな重や寿司屋のメニューには、たいてい松竹梅という区分が設けられている。松を頼めば懐が痛むが、梅ではわざわざこの店に足を運んだ意味がない、まあ竹あたりを頼んでおこう、というお客は結構いるだろう。それなりに選択肢はあっても、結局はみな当たり障りのない同じ選択肢に落ち着いてしまうのである。同じ現象が大学業界でも発生している。文科省の指導によって特色を出そうとしてもなぜか右に倣えになるため、大して変わり映えない日本の大学は、親切な予備校によって偏差値というツールにより見事に序列化されている。その序列を松竹梅という区分で表現するなら、竹に分類されうる中堅私大の文学部英文学科に勤務する筆者が、最近悩まされていることがある。それは、ごく少数の本好きを主張する新生者が決まって、「特にシャーロック・ホームズなんか大好きです」と言うことである。彼らの「特に」に特に意味はない。英文学の作品としてはそれしか読んだことがない、と言う程度の意味である。文学史の授業を担当しているが、「シャーロック・ホームズは授業で取り上げられますか」と、毎年尋ねられる。英文学の授業で推理小説や児童文学など、まったく論外であるという雰囲気の中で学生時代を送ったためか、こういう発言や質問を何も感じずに口にする学生を目の当たりにすると、どう反応するべきか少々面喰ってしまう。年のせいで少々頭が固くなり、時代の変化についていけなくなった筆者のような教員に、この本は素晴らしい回答を与えてくれる。「殺人」という視点で見れば、シャーロック・ホームズは立派に、イギリス文学の大御所であるド・クインシーやディケンズの系譜に繋がる英文学作品なのである。

著者紹介によれば、著者のルーシー・ワースリーは歴史家である。文学研究者はしばしば、歴史書は数字や細かな話ばかりで砂漠のように味気ないと文句をつける。しかし本書は、著者が歴史教養番組の監修や主演を多く務めたという経歴のおかげか、娯楽として楽しく読める内容になっている。その理由の一つに本書が、2013年にBBCで放映された同名のテレビ番組とタイアップした形での出版になっていることがあげられるだろう。テレビの娯楽教養番組を視聴するような気持ちで、読むことができる。逆に、推理小説に関する本格的な歴史分析や、推理小説の内容に関する分析を期待する読者は、肩透かしを食らうかもしれない。本書の内容は、文化史家のジュディス・フランダースの著作を中心とした二次文献に依拠するところが多いため、推理小説や殺人事件の文化史に詳しい読者なら、既知の情報のパッチワークのように思える箇所が多々あるだろうと思えるからである。

では本書の新鮮味、言い換えるとオリジナリティは、どこにあるのか。それは「消費」という切り口にある。料理に喩えるなら、キュウリやジャガイモといったありふれた材料を、新しい調理法で料理してみた、と言えるだろう。「序」で著者が述べるように、「いかに英国民が殺人事件を愉しみつつ消費していったか、つまり一九世紀初頭から今日まで延々と続く殺人にまつわる現象を追求することこそが本書のテーマ」(2)である。過去に実際に起きた殺人事件が、ブロードサイドや作家のエッセイや小説に取り上げられる、という文学研究者にはおなじみの消費の仕方も登場する。しかし、殺人事件の「消費」というテーマを一番よく、かつ楽しく理解できる章は、第4章と第8章であろう。

第4章で扱われている「エルストリー殺人事件」は、賭けボクシングの試合を賭博の対象としていた仲間内で、1823年10月23日に発生した事件である。犯人たちは殺害した被害者の遺体を池に隠して、被害者の財産を頂こうと目論んだ事件であった。この事件は新聞記者の心をとらえ、『タイムズ』紙のみならずブロードサイドでも取り上げられた。とはいえ、メディアが伝えた裁判記録は、「娯楽性を最大限に引き出そうとしていた」(43)らしい。事件はその記事を読んだ大衆の心を虜にし、殺人が行われた家や遺体が投げ込まれた池など、殺人に関する場所を巡るツアーが登場した。ツーリストたちは殺人現場となった家の建材をはがして、生垣の小枝までも持ち帰ったらしい。まさに究極の消費である。

第8章で扱われる1827年に発生した「赤い納屋殺人事件」の消費方法は、もっとグロテスクである。村娘のマリアはウィリアム・コーダーという男性と、駆け落ちする約束をしていた。二人が密会の場としたのが「赤い納屋」である。コーダーはマリアを裏切り、殺害して遺体を納屋に埋めた。捕まったコーダーは絞首刑に処されたが、この事件では殺人犯の遺体すら消費される。判決文に従っ

て遺体は解剖され、皮膚は身体からはぎ取られなめして、コーダーの伝記の装幀に使用されたのである。頭部は散々見世物となった挙句、今は彼の故郷の「町の博物館の最大の呼び物のひとつ」(92)になっている。コーダーの殺害告白は、「マリア・マーティン殺人事件」という歌謡となった。1828年には誰もが知る歌となり、ロンドンのみならず、遠くスコットランドにも広まった。この歌は今でも口ずさまれているようだ。事件の当事者二人と殺人現場の赤い納屋は、暖炉を飾る陶器像となった。納屋の木材は売りに出され、靴型の小さな嗅ぎタバコ入れに加工されて、売られたらしい。大衆は殺人事件にまつわる、うすら寒い品々を身近において愉しんでいたのである。こういった物品は、本書の冒頭に数多く挿入された写真で確認することができる。レプリカの写真ではあるが、陶器製の赤い納屋は非常に牧歌的で、イギリスの土産物屋でよく見かける陶器人形となら変わらない。殺人事件の舞台がモデルになったことを聞かされなければ、うっかり買ってしまいそうな品である。生身の皮膚で装幀された本も、写真で見れば薄汚れた普通の古書にしか見えない。

こういった興味深い切り口が、「黄金時代」と題された第3部では、すっかり姿を消してしまうのは残念である。もっとも第3部が扱う時代は1920～30年代であるので、この手の際物が存在しないのは当然と言える。第3部で興味深い視点の一つは、殺人事件を扱う推理小説が女流作家と女性読者のものになっていく過程である。「シャーロック・ホームズの典型的な読者は通勤電車内で雑誌を読む紳士に限られていたが、一九二〇年代になると自動車通勤が一般的となり男性の読書時間は失われていく。そこで夫に代わり妻が女流作家の長編推理小説を図書館から借り出し、午後の読書を楽しむようになったわけである。」(210)このくだりの「そこで」という接続詞による論理的展開は、やや飛びすぎであると思うが、とにもかくにも読書という余暇が男性のものから、女性のものへと変質した。それに伴って推理小説の消費者が変わったのである。物質文化における殺人事件の消費方法も、室内装飾品からボードゲームへと変質する。黄金時代の推理小説に特有の「推理を一種のゲームとみなし、上流階級のカントリーハウスを舞台にする」という考えは、リーズを拠点とした会社ワディントンズが一九四九年に製作した、『クルード』というゲームに具現化(239)された。上流階級の探偵が登場する推理小説を執筆した黄金時代の作家たち(アガサ・クリスティ、ドロシー・L・セイヤーズ、G.K. チェスタトンなど)が所属した「探偵倶楽部」には、ロナルド・ノックスのいう「十戒」という、推理を打ち立てる際にクリケットのルールのように、厳格に守らなければならないルールがあった。しかし社会のリベラル化と同時にこういった推理小説の黄金時代は終わりを告げ、スリラー小説、スパイ物語、アメリカが生みの親であるハードボイルド小説の時代へと突入し

ていく。

殺人事件や推理小説には欠かせない探偵への言及もある。1860年に起きた「ロード・ヒル・ハウス殺人事件」は、それ自体があたかも推理小説であるかのように消費された事件であった。なぜなら膨大な数の一般人が、あたかも探偵になったかのような気分で、自分なりの推理を警察や内務省に書き送ってきたからである。黄金時代の探偵がそれ以前の探偵とどう異なるのか、ということについても詳細が述べられているが、推理小説に関する書籍であるから、これ以上のネタバレは控えておこう。

また殺人事件が文学作品にどのように消費されたか、という視点の記述もある。具体的にひとつ例を挙げるなら、ヴィクトリア朝文学研究で一時期大ブームとなったセンセーション小説は、実際に起きた殺人事件を下敷きにしていた。例えばウィルキー・コリンズの『白衣の女』は、実際にフランスでおきた有名な事件から着想を得たものらしい。

このように19世紀を扱う第1部、第2部では、消費というテーマでわかりやすい分析が続く。それと比較すると、第3部で取り上げられた20世紀の推理小説の分析は、やや物足りない。もっともそれは仕方ないことなのかもしれない。なぜなら著者によれば、「アガサ・クリスティの諸作品はシェイクスピア、聖書についてよく売れた。だが、結局のところ黄金時代の推理小説は、イギリスの犯罪関連文化に影響力あふれる潮流を生み出したわけではなかった。髪が逆立ち鳥肌立つ恐怖の効果を読者に与えようとした『センセーション小説』こそが、後のホラーのジャンルを生み出したのである。ホラーはより強烈かつ刺激的であるためか、現在にいたるまで人気はいささかも衰えてはいない。一方、緻密に計算しつくされた黄金時代の推理小説のパズルは商業的成功を収めたにもかかわらず、行き詰ってしまった」(266)からである。

しかしこの主張には、いささか勇み足の観があるように思える。黄金時代の推理小説がイギリスの犯罪関連文化に影響を与えていないとするなら、なぜ、いつまでもポワロやミス・マーブルはテレビに登場し続け、人々に愛され続けられるのだろうか。テレビ番組化という視点で見れば、センセーション小説とアガサ・クリスティの小説を比較した場合、後者の方がずっと多いような気がするのだが、本場イギリスではそうではないのだろうか。推理小説の黄金時代である20世紀以降は、物質ではなく映像・イメージの世界へと消費活動が移って行ったため、本書の第1部や第2部のように物質文化という視点だけでは、影響力をとらえられなくなったのではないのだろうか。

最後の第24章にはヒッチコックの分析が登場する。しかしこの章が、非常に短く広く浅いという印象を与え、あたかも付け足しのように見えるのが、惜しい

ように思われる。第3部で、消費活動の対象が物質から映像・イメージへと移ったことに言及すれば、この章をもう少し本格的なものにすることができ、かつ、本書のオリジナリティである「殺人と消費」というテーマについて、その系譜に関してもっと深く切り込めたのではないだろうか。そうすれば第3部がもっとうまく、「消費」というテーマの中に納まったのではないだろうか。もしくは反対に、ヒッチコックをはじめとする20世紀の推理小説には言及せずに、著者が娯楽ビジネスとしての殺人の源流として、しばしば戻りたがる19世紀の話だけに限定したほうが、「消費」というテーマにフォーカスできたのではないだろうか。

もっとも、この少しばかり残念な印象を生み出すことになっている原因は、本書のよくできた構成にある。本書の原著タイトルの一部である“A Very British Murder”という表現は、ジョージ・オーウェルのエッセイ“Decline of the English Murder”をもじったものなのだろう。本書は推理小説黄金時代の終わりを嘆くこのエッセイへの言及で始まり、最後にまさにその黄金時代の推理小説で終わるという見事な円環構造になっている。本書評の冒頭で言及したように本書は研究書ではないため、殺人事件・小説に関係する様々な要素や視点が、ミックス・サラダのように混在している。それらを一つにまとめるためには、この円環構造はドレッシングとして大いに役立っている。

「あとがき」で著者は、「一八〇〇年以降、近代社会の発展に応じて、殺人にまつわる娯楽が利潤をもたらすビジネスとなっていく。探偵という人物が近代生活に欠くべからざる一存在となったという点で、ヴィクトリア朝と現代社会はしかと連動しているのだ。」(271)と総括し、過去と現在の関連性を読者に意識させる。連日のように報道される殺人事件のことを考えると、この視点は興味深い。殺人事件は今や、文学、映像の世界のみならず、オンラインゲームという一大産業でも大いに消費されている。関西のある地域では、推理小説好きな高齢の女性が、読書で学んだ手法で、結婚相手を次々に殺害するという事件さえ起きたが、本書によると、フィクション(推理小説)がリアリティ(殺人事件)に消費されるという方向性は、19世紀にも存在していたらしい。『ジキル博士とハイド氏』の上演で、二面性を持った主人公を非常にうまく演じた俳優が、同時期に発生した「切り裂きジャック事件」の新聞報道で、その演技力のために、まだ判明していない犯人と結び付けられてしまった。そのため、真犯人は「昼間は豊かな社会の一員で、夜間になるとホワイトチャペルの薄汚い通りを徘徊する外部者だ」(177)と、多くの人が信じ込んでいたというエピソードが、本書には紹介されている。

本書はこんな風に、非常に物騒になった日本において、19世紀のイギリスという時空を超えた世界について思いを馳せながら、居間でテレビ番組を見るような

気持ちで楽しめる書物である。殺人というテーマで、自分の日常とのつながりを見出したり、好きな推理小説作家を比較してみたり、英文学の作品を殺人という世俗的なテーマで眺めなおしてみたり、その時その時、その人その人なりの楽しみ方が見出させるであろう。

Fellowship's Miscellany

News and Reports

< Conference Report >

2016 年度ディケンズ・フェロウシップ国際学会報告 Dickens Fellowship Annual Conference Aberdeen 2016 (20-25 July 2016)

(報告) 矢次 綾

Aya YATSUGI

2016年のディケンズ・フェロウシップ国際学会は、7月20日から25日にかけてアバディーン大学で開催された。1495年創設のアバディーン大学は、聖マハー大聖堂を中心としたオールド・アバディーンと呼ばれる地区にある。ほとんどの参加者が、赴きのある石畳のキャンパス内の宿舎に滞在して寝食を共にしながら、ディケンズ尽くし、スコットランド尽くし、そして、ポール・シュリッケ先生やアバディーン支部の方々の心尽くしの6日間を堪能した。もっとも、私にとっては初めてのフェロウシップ国際学会参加であり、初日に受付に向かうときはかなり緊張していた。が、アバディーン支部のみなさまの笑顔に迎えられて緊張がほぐれ、楽しく過ごしているうちに、気付くと学会は終了していた。日本からは梅宮創造先生も参加なさっていた。学会の様子を記す写真は梅宮先生が撮影なさったものである。

第一日目の行事は、大学ホールでの晩餐会だった。バグパイプの演奏と、キルト姿のシュリッケ先生に向かえられ、和やかな雰囲気の中で会は始まった。シュリッケ先生は学会中、キルト姿で通され、学会終了後に普段の服装に戻られたときに違和感を覚えるほど、お似合いだった。アバディーン大学のサー・イアン・ダイヤモンド副総長による挨拶と、ケヴィン・マクマホン氏によるマジックも行われた。

第二日目の午前中は、トニー・ウィリアムズ会長の司会で、ジョン・ドリュー氏 (“Dickens and Satire: the Wits' Miscellany”), リリアン・ネイダー氏 (“A sickly

mask of mirth: Conviviality, Care, Belligerence”), クリスティーン・コートン氏 (“The Dickens Guide to Domestic Harmony”) による講演を拝聴した。どの講演でも “conviviality” がキーワード的に使用される中、ネイダー氏が論じた『二都物語』や『ピクニック・クラブ』における “conviviality” の暗い側面が、私には特に興味深かった。その後、キャンパス内でのピクニック・ランチを挟み、午後は大学図書館で開催中のディケンズ展 “An Audience with Charles Dickens: Writer, Performer, Celebrity” を見学した。これは、図書館所蔵のディケンズ作品の初版と、ディケンズによる 2 回のアバディーン訪問 (1858 年と 1866 年) に焦点を当てながら、小説家、公開朗読家、時の名士としてのディケンズ像を浮き彫りにするものである。なお、ディケンズは 1849 年に、アバディーン大学マリスカル・カレッジ学長に立候補するよう要請されているが、辞退している。

この日の夕方は大学を離れ、アバディーン中心部のレストラン (1906 Restaurant) で夕食をいただいた後、レストランにほど近いベルモント・シネマに移動して、マイケル・ステイール氏の短編映画 “Novel Performances by Dickens” と、クロンプトン・マッケンジー氏による同名の小説 (1947) を基にした長編映画 *Whisky Galore* (1949) を鑑賞した。短編はディケンズの公開朗読とアバディーン訪問に関するもので、ステイール氏自身が紹介役を務めた。長編は、マッケンジー氏がフェロウシップ会長だった 1943 年に時代設定され、スコットランドの架空の島を舞台に、供給が止まってしまったウイスキーを獲得しようと奮闘する男たちの姿をユーモラスに描いたもので、紹介役はフェロウシップの元会長のグレアム・スミス氏が務めた。

3 日目は、ホスピタルフィールドとウイスキー蒸留所 (Fettercairn Distillery) を見学した。1260 年に建設されたベネディクト派の修道院付属の慈善施設に端を発するホスピタルフィールドでは、ディケンズからの書簡が近年発見され、マイケル・スレイター先生がその調査に携わられた。それに関するスレイター先生の講演も当館で行われた。夕食は大学ホールでいただいた。その後の余興は、もとイギリス海軍司令官のジム・スミス氏による、ロバート・バーンズの物語詩 “Tam O’Shanter” の実演、そして、ロジャー・ウィリアムズ氏、ドリュエ・トゥロック氏、キャサリン・ウィリアム氏のピアノと歌による 19 世紀の音楽だった。スミス氏のパフォーマンスは私には聞き取りがかなり難しかったが、氏のリズムカルな語り口と、小道具を巧みに用いながら会場を縦横に動き回る力演は十分に楽しめた。音楽は、日本では「蛍の光」として知られているスコットランド民謡の変奏が特に素晴らしかった。この日のメは “Rule Britannia” で、クリスティーン・コートン氏に促され、私もリズムに合わせて赤い布を振りつつ合唱に加わった。



写真 1



写真 2

4日目は、まず AGM が行われた (写真 1, 写真 2)。フェロウシップ運営に関する報告等の他に、25 年間に渡って *The Dickensian* の編集長を務めているマルコム・アンドリュース先生への感謝のウィスキー贈呈や、2017 年、2018 年、各々のフェロウシップ国際学会開催が予定されているイタリアのカッターラ、そして、シドニーの代表者による準備状況報告もなされた。休憩を挟んで、ミュージック・ホールが人気を博する以前に存在していた、歌と食事を楽しむクラブについてのシュリッケ先生の講演 “Glorious Apollers and Ancient Buffaloes” が行われた。昼食後は、推理小説家イアン・ランキン氏とラジオ・パーソナリティーのジェームス・ノーティー氏の対談、書誌学者としての経験が遺憾なく発揮されたジェレミー・パロット氏による講演 “Dickens and Company: the contributors to *All the Year Round*”, ヨーク大学大学院生のエミリー・バウルス氏とアバディーン大学大学院生のアレク・スチュワート氏、各々の博士論文に関する発表という盛沢山のプログラムが続いた。夕方は、アバディーンが目抜き通りユニオン・ストリートにあるタウン・ハウスで、トニー・ウィリアムズ会長の司会による晩餐会が行われた。ジム・ノーティー氏がディケンズの不朽の名声について語った後に、ゴードン・ヘイ氏がスコットランド訛りのサム・ウェラーを演じた。これはやはり私には聞き取りが困難だったが、それでも、ヘイ氏の力演ぶりは一見 (一聴?) の価値あるものだったと思う。

日曜日にあたる 5 日目は、アバディーン大学、キングス・カレッジ・チャペルのツアーと、同チャペルでの礼拝に始まった。午後は、16 世紀から 17 世紀にかけてフレイザー家の居城として建設された城を見学した。美しい調度品が並ぶ中に鎮座した古いピアノの音色の柔らかさが、私には特に印象的だった。夕方は大学ホールで学会最後の晩餐会が開催された。オハイオ支部から贈呈された書籍 *Dickens at Gad's Hill* のオークションも行われ、シドニー支部会員によって



写真3



写真4

競り落とされた。次いで、連日の余興のトリとして、ディケンズの玄孫で俳優のジェラルド・ディケンズ氏が登場した。氏は少女とディケンズの列車内での出会いを表現した“A ‘Child’s Journey with Dickens’”をエネルギーギッシュに演じられた(写真3)。

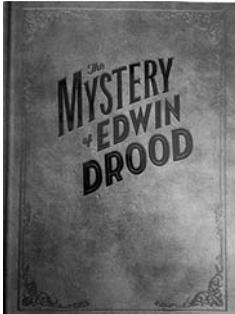
25日の大学宿舎での朝食をもって学会は一通り終了したが、私を含む多くの出席者がバルモラル城へのオプション・アウトイングに参加した。時折雨に降られたものの、美しい城内と広い庭園の散策を楽しんだ(写真4)。続いて、アバディーン中心部のイタリアン・レストラン(Rustico)でのシュリッケ先生主催の夕食会で舌鼓を打った。そして、翌26日の朝食が、大学内に宿泊していたほとんどの学会参加者にとって別れの時となり、再会を約束し合った。このときシュリッケ先生は、キルト姿ではない普段の恰好に戻られていた。そのお姿が国際学会という祝祭の終わりと、日常生活の復活を象徴しているようだった。

以下、学会前の数日間を過ごしたエジンバラで、私が拾った小ネタを披露したい。エジンバラのオールド・タウン育ちのストーリー・テラー、ジョン・フィー氏の著書 *Edinburgh Old Town: Journey and Evocations* (Edinburgh: Luath, 2014) の中に、“Dickens in the Cannongate” という章があり、ミス・ハヴィシャムとスクルージ誕生にまつわるエジンバラ的見解が記されている。キャノンゲート教会近くの聖ジョン・ストリートに、エリザベス・チャータリスという美貌のレディが住んでいたが、婚約者が結婚式当日に現れなかったために、彼女は意気消沈し、その26年後に亡くなるまで屋敷から一歩も外に出なかったという。エジンバラを3度訪れているディケンズが、このゴシップを耳にしてミス・ハヴィシャムの

モデルにした可能性は十分にあると、フィー氏は主張している。スクルージに関してフィー氏が記しているのは、キャノンゲート教会の墓地を散策していたディケンズが、“Ebenezer Scroggi, Mealman”と刻まれた墓石に目を留め、“Mealman”を“Meanman”と読み間違えたという話である。これがスクルージの誕生秘話なのかどうか、その真相やいかに。

ミュージカル——エドウィン・ドルードの謎 (2016年3月～5月)

The Mystery of Edwin Drood: A Musical by Rupert Holmes



宮丸 裕二

Yuji MIYAMARU

本作はルーパート・ホームズが脚本、作詞、作曲で1985年に初演を迎え、翌年トニー賞・ミュージカル賞、楽曲賞、脚本賞、演出賞、主演男優賞を獲得している。これを新たに福田雄一が上演台本と演出を担当するかたちで日本公演を、東京、大阪、名古屋、福岡の四ヶ所で実現した。この小説が舞台化されて上演を実現することは1985年のブロードウェイにおいても現代の日本においても自然なこととは言えず、よほどのエネルギーが加わったことであることは想像に難くない。

そのことと恐らく関係しているのが、本作の内輪ネタと楽屋落ちの多さである。内輪ネタというのは芸能の世界の内輪のことで(芸能界に詳しい人には内輪の知識ではなく常識にしか見えないかも知れないが)、「モーツァルト」という単語を聞いて主演の山口祐一郎がガウンを着て舞台を駆け抜け、壮一帆が「某劇団」を辞めたてであることへの言及があり、それらしい誇張された立ち居振る舞いに「あの劇団の癖が抜けられないね」と突っ込まれる。そもそも完全に男性でしかない役どころを女優に演じさせる点には疑問を差し挟む人はいない。アニメの声優として名を馳せた平野綾にも存分にその点への言及が舞台の上でなされ、他にも「演劇界では有名なきれい好き」といった個人的特性もどうやら広く知られているらしい。こうした芸能人として知られている自分たちへの相互言及がどの場面にも多く登場する。

そして、そうした俳優がボケる度に観客は愛情の微笑みで包み込み、歌の場面になる度に歌が頭に入ってこないほどに鳴り止まない拍手を送り、もはや何も面白いことを言っていないにも関わらず俳優が驚いている演技や戸惑っている演技をするごとに抑えられない笑いが、意味以前に起こる。そうした客席のただ中に座っているアウェイ感はちょっと凄いものがあって、これは観劇そのものに関わってくるほどなのである。ところが、来る場所を間違えたかのような感覚は、

強い手拍子のその客たちの方が、こちら以上に抱えていることだろう。そう、私が観た公演は北千住の「シアター 1010」であったけれど、これは本来、日比谷は帝国劇場もしくは東京宝塚劇場における空気がここ北千住に持ち込まれたものなのだ。そうした場所での観劇のあり方が、この劇場でも支配的な空気を作り出しているのである。そもそも、誰も知らない『エドウィン・ドルードの謎』の平日の昼間の公演を最速先行予約で入手して、それが16列目なのがおかしいのだ。

一方で、楽屋落ちというのは、内輪ネタと似て非なるものがある。つまり、楽屋落ちはそこが舞台であるという枠を意識させ、敢えてそれを壊す試みを冗談を交えてやることであって、内輪ネタにはそこに更に個別の芸能人の有名情報が加わると考えればよいかと思う。楽屋落ちということに関してだけ言えば、ブロードウェイの元々の舞台がそうなっている。例えば本作の楽曲「主役は他の人」にも歌われる通りなのである。

どうも、文学作品を元にしたアダプテーションである、いわゆる「文芸もの」(映画も含め現在ではあまりそういうジャンルとして意識されなくなりつつあるが)というのは、その作品の前提や時代背景や設定環境を説明するためか、原作者の伝記的な興味からか、枠を二重にとってまずは舞台の原作を書いた作家の説明から始めるケースが多くなる傾向にある。ことディケンズのものは一層この傾向があって、ざっと考えるだけでも、以前劇団昴が毎年やっていた『クリスマス・キャロル』においても(ほぼ毎年内容を脚本から作り変えていたが)、一度ディケンズがフォスターやジョン・リーチらの仲間と共に演劇を始めるという設定でスタートしたこともあったし、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの『ニコラス・ニクルビー』の例が思い出される。本作にも、舞台の枠の外側への言及が過剰なほどに持ち込まれているのである。実は山口祐一郎が演じる座長を中心とした劇団一座があり、それが『エドウィン・ドルードの謎』のリハーサルを開始して、舞台作品を作り上げている途中の過程を見せるという趣向をとっている。配役を決めるところから開始して、劇の半ばでもクリスパークルが立ち位置を間違えて座長が何度もスポットライトの下へ誘導するなど、常にこれが演劇であることを意識させるつくりになっている。

そして、こうした楽屋の舞台裏を見せ、楽屋落ちと共にあることの、最たるものが演劇の結末を観客みんなで決めるというものだ。一応、エドウィンは死んだという条件を所与のものとはするものの、探偵を5人のうちの誰が演じるかを座長が決め、今日の犯人を8人の内の誰にするかを観客の投票で決め、そして、最後のロマンティックな恋の歌を誰が歌うのかも女性8名男性6名の候補から2人1組を選ぶのでその掛け合わせた場合の数だけ結末があり得るという仕組みになっている。これはルーパート・ホームズが原作から仕込んだ趣向で、また画期

的とされたところでもある。ある種ポストモダンなやり方であり、当時の思潮背景を辿れば『大いなる遺産』で二つの結末をつけたディケンズの問題と関わってくるかも知れないが、恐らくそんな難しい意図があつてのことではなからう。むしろ、原作が未完なので結末をつけなければ演劇が演劇として終われないことが一つと、もう一つにはこれを契機に『エドウィン・ドルードの謎』の外側にある劇団一座の枠組みを作ってどうせならそれで遊んでしまおうということだろう。つまり、結末を観客みんなで決めるこの制度は、楽屋落ちと極めて相性がよいのだ。だから、こうした楽屋落ちや、主に冗談を通じて舞台の枠を壊す営みはオリジナルの舞台の中に大いに入っていて、この劇の大きな特徴を作っている。

そして、本公演における内輪ネタもこれに引きずられるかたちで出てきたものだろう。芸人やミュージカル俳優の個人の情報によって笑いをとるという内輪ネタの手法は、楽屋落ちと厳密には違って、そこではどの俳優でも置き換え可能ではなく固有で無二の特定の人気俳優でしか笑いを成立させ得ない。前述モーツァルトの件がそうであるし、この壮一帆に至っては退団後初登壇なのに途中で死ぬ設定だなんてあり得ないと大阪的な恐ろしくダサイ私服に着替えて舞台を降りて帰宅してしまうのである。壮一帆という個人に依存したストーリーと笑いの作り方である。

ただし、こうした芸人内輪ネタに関しては、現在のミュージカル上演の状況を見ると、この作品だけが異例ということは決してない。劇団四季などが例外であるが、おおよそかなりのミュージカルも、メガミュージカルでさえも、あるいはストレートプレイであっても、日本で上演されるものの多くがこれに依存している。特に「退団後女優」への言及はむしろ一般的であるかも知れない。近年の例で特にその傾向が強かったことで印象に残るのが『モンティ・パイソンのスパマロット』(2012年上演)である。こうした内輪の笑いにはメリットも大きいけれど、一方で欠点を考えると、その内輪の笑いに引きずられて本来の物語がねじ曲げられてしまうことさえあるということと、もう一つは、その俳優のことを知らない人には全く笑えないということだ。しかし、それこそ、「そんな誰もが知っているあるいはこれから知ることになる日本で有名な俳優さん」が出ていることなんて知りませんでしたという方が無知なのであって、「当然その人を見に来たんでしょ」と思う観衆の方が普通なのかも知れないし、だからこそチケットがこれだけの高額になっているのかも知れないのである。

実はこのことは歴史的な経緯を繙くならば時代に逆行する現象なのである。そもそも誰が演じるかが重要であった舞台芸術であったが、映画やテレビの普及によって他の誰かではよくないスターというものを映画やテレビの場に譲ったはずで、それ以降ミュージカルはメガミュージカルが通常になることで世界のどこで

も誰でも複製再現が自在な芸術になると共に、その技術がある俳優ならば誰が演じようと、代役だろうと、トリプルキャストだろうと同質のものを提供できる芸術になったのではなかったか。けれど、そうではなくて、この俳優さんが観たい、この女優さんに演じて欲しいという世界に逆戻りしている傾向があるのである。中には宝塚を辞めたばかりであるという事情など知ったことじゃなくてその退団とは全く関係なく進む芝居もあろうが、一方で、宝塚を辞めて一本目であることはその筋のファンからすると演劇の内容などよりずっと重要なことなのである。そしてこの場合、外的環境を一切排除して一つの劇を作ることと退団後初登壇であることを前面に押し出すこととの二つでは、当然後者が優先されて然るべきなのである。なぜかという、普通に考えたら日本では上演される機会を得がたいであろう『エドウィン・ドルードの謎』の上演を彼女らが可能にしているからである。その俳優と女優、そのサポーターなくしてはまず実現しないことに疑いの余地はなく、日本の多くの舞台作品がキャスティングを見る限りそうした事情を抱えていると言わざるを得ない。

物語内容や演出などよりはまずは俳優なのである。だから、この犯人を投票で決めるという、自ら設定したシステムと相容れない結果を招くこともある。つまり、犯人を演じて欲しい人はファンの数で決まるので、私が観劇した日の公演で票を集めた犯人は、帝劇での活躍で知られるパファー、次位がやはり帝劇での人気者が演ずるジャスパー、次いでアニメ界でも人気のローザ・バッドであった。どうしても外部情報による人気投票になってしまう結末までは、ちょっと日本に移植した際には想定していなかったことなのではあるまいか。

従って、いくらかの問題点があろうとも、あるいは観劇の楽しみ方が少なからず変質しているように思われても、こうした俳優への自己言及が不可欠な舞台状況と平日の昼に女性ばかりが集まる日本の観劇環境とが日本の幅広いタイトルの上演を支えているのだから、文句を言っただけはいけない。ファーストクラスに乗る客が存在するからこそ飛行機の運航が可能になり、エコノミークラスに座る我々がそれでも飛行機で旅することができるのである。そして、「文化的なる」彼女らのこと、意外にして次の公演の原作は全て読み尽くして絶版本を復刊に至らせるほどの勉強家集団であり、教養を広めるという意義も演劇が担うに至っているのかも知れない。そして、特にこの『エドウィン・ドルードの謎』は、元の脚本に楽屋落ちが頻出し、それが引き金となって今回の日本版でも他の舞台にも増して多くの内輪ネタを誘導しているが、元々そう宿命づけられているところがあるのである。本作を遺作絶筆によって、一番最初に内輪ネタにし、楽屋落ちに持っていったのは、他ならぬディケンズなのだから。

最後に付け加えると、当日演じた俳優の歌の技術は粒ぞろいで、歌を歌ったど

の俳優も全て一級に歌が上手かった。いくつミュージカルを観てもこういうことにはほとんどお目にかからない。もしかすると、その点もまたここに言う、俳優に依存し、俳優でまわすミュージカルの侮れない点なのかも知れない。

< Essay >

いざ、バルモータル城へ Going to Balmoral

梅宮 創造

Sozo UMEMIYA

一度この目でバルモータル城を見たかった。それが叶えられぬままに今日となり、ディケンズ・フェロウシップ・コンファレンスがアバディーンで開催されるに及んで、やっと運がめぐってきた。見学地の一つにバルモータル城が指定してある。ただしこれはプログラム末尾に「お好み遠足」として有志に呼びかけている次第だから、どうしても付録の感が否めない。付録だけに参加するのめんどろかと考えて、二日さかのぼり AGM, すなわち総会から顔を出すことにした。もとより本学会の全貌については知らず、そちらは矢次綾さんのご報告にお任せして、ここではいささか身勝手な感想文なりを綴らせていただきたいと思う。

バルモータル城はかねてより関心の的であった。何がそれほどまでにといえば、一つはもちろんヴィクトリア女王についての興味であり、もう一つは女王に(また生前のアルバート殿下に)仕えた当地の従者ジョン・ブラウンへの愛着ゆえである。ヴィクトリア女王の、というよりもヴィクトリアという一女性の躍如たる姿は、リットン・ストレイチーの名著『ヴィクトリア女王』からも、あるいは彼女の声そのままの『日記』の各ページからもありありと感得することができる。

なにかずくジョン・ブラウンはヴィクトリア女王にとって掛替えのない男であった。毎年夏から秋にかけて女王一家がバルモータルに滞在する。ジョンはアルバートの狩りのお供をしたり、山野のピクニックに女王を案内して共に楽しいときを過ごした。

「ここで一休みだ。これ、飲んだらいいや」

「まあ、こんなに美味しいお茶を、わたくし、飲んだのは初めて」

「ん、こいつをちょっぴり入れてやったからよ」

ジョンは飲助だったから、いつもウイスキーの小瓶を腰元にぶらさげていた。

ハイランド人の豪放磊落と、ちっとも飾らないまっ直ぐなその気性に、女王は側近の誰からも得られぬ心の安らぎを感じていたのかもしれない。ジョン・ブラウンはただの従者どころか、傍らにいつも欠かせない、もっとも安心できる、もっとも頼り甲斐のある男であったようだ。譬えるなら、リア王と道化、ミスター・ピクウィックとサム・ウェラー、あるいはドン・キホーテとサンチョ・パンサの組合せではないか。

アルバートが病床に臥して、それを看護する妻ヴィクトリア、労むなしくしてついにアルバートは帰らぬ人となる。この前後の張りつめた空気とヴィクトリアの底知れぬ悲しみは、彼女の『日記』に余すところなく活写されている。その後女王はワイト島のオズボーン邸に引きこもり鬱々たる日々を送ったが、そんなある日のこと、ハイランドの愛すべき従者ジョン・ブラウンがやって来た。アルバート死後に、女王はこのとき初めてほほ笑んだそうだ。人も知る古い映画に『ミセス・ブラウン』という、ちょっと皮肉なタイトルの一作があるが、終始喪服姿にこわい顔をくずさないジュディ・デンチに、まさしく当時のヴィクトリア女王その人が乗り移っているようだ。

バルモラル城には亡きアルバートの魂が生きていたのだろう。女王はそれまでになく城に長く留まるようになり、1年の3分の1までもここを動かず、ロンドン中央の政界を困らせたという話である。そんなバルモラル城をいつか是非とも訪ねてみたかったわけだが、それが今回のコンファレンスにあって実現できたのは有難い。

この地域一帯を特徴づける灰色の石造り、あれは御影石だろうか、バルモラル城もその灰色の石のかがやきを森蔭に映していた。幾つもの小塔がとんがり帽子を空に突きあげ、そのかたわらには円筒形のずっしりとしたタワーが建物全体を統治するかのようそびえている。背後には杉や樅の暗がりにつつまれた小山が迫り、建物の前方にゆったりとひろがる緑の芝地はどこまでも延びて、やがて城の食卓をまかなう菜園へと至る。芝生のむこうにはヴィクトリア女王が折々に愛用したというコテッジがぼつんと見えて、ときに女王さま、広すぎる城内ではかえって落着かぬものやら、ジョン・ブラウンを従えてコテッジの小部屋にくつろぎ新聞を読む、そんな光景を絵に描いたものがある (“The Garden Cottage” by William Simpson, 1882).

城内でいちばん広い部屋という宴会ホールは、今でも王族の公式行事などで使用されるが、所定の期間にかぎり珍品名品を展示して一般に公開している。アカシカは城の一つのシンボルであるが、ホールの壁面の高みに雄鹿の頭が点々とつらなって、そのやさしい目を下方の人間たちにそそいでいる。これは、かのアルバート殿下の趣向であったものか。

宴会ホールから外へ出たとたんに驟雨がきた。小ぎれいな沈床花壇に所せましとばかり咲きほこる花々が雨にぬれ、ほどなくそこへ陽が射したときには、目もあやな夏の色をいっせいによみがえらせた。花壇のへりからは長い石段が下りていて、木立ちのむこうにはディー川の岸辺が待っているとのこと、これもアルバート殿下の設計なのだそうだ。バルモラル城の諸方にアルバートの魂が息づいている。もちろんアルバート没後にジョン・ブラウンの魂も、この地にいっしょに浮遊していることはいうまでもない。女王が永くバルモラルを愛好したのも納得される。

ところで、ディケンズは最晩年の1870年3月9日に女王謁見を果たした。マイクル・スレイター教授の *Biographical Sketch* (Web) によれば、このときディケンズが女王と話したのは、イギリス社会における階級差だの、階級はいずれ解消されてほしいというような類だったらしい (*Letters of Queen Victoria*, ed. G. E. Buckle, 2nd ser., 1926-8, 2)。女王はこれを聞いて何と思ったことだろう。ディケンズのそのときの風貌や態度に、もしかしたらジョン・ブラウンの朴訥にして正直な、実に男くさい何かを感じ取ったものだろうか。むろん、これは他愛のない空想である。ディケンズはそれからふた月余りのち、5月17日の宮中舞踏会に招かれたが体調不良のために辞退した。

2015 年度秋季総会

Annual General Meeting of the Japan Branch 2015

at College of Economics, Nihon University, Tokyo

日時：2015 年 10 月 10 日 (土)

会場：日本大学経済学部 7 号館 2 階講堂

2015 年度の秋季総会は、秋晴れの心地よい天候の中、日本大学経済学部で行われました。JR 水道橋駅から徒歩 3 分という抜群のアクセスを誇る近代的な建物で、およそ 50 名の会員が参加しました。重厚な作りの講堂で、若手、中堅、ベテランと、異なる世代の先生方がそれぞれ優れたご研究の成果を披露して下さい、充実した会となりました。すばらしい会場を用意して下さい、会の運営に細かく気を配って下さった田村真奈美先生をはじめ、ご協力下さった日本大学の先生方に心より感謝いたします。(新野 緑)

研究発表 Papers

司会：宮丸 裕二 (中央大学教授) Introduction by Yuji MIYAMARU

今回の秋季総会での研究発表は、熊谷めぐみさんと猪熊恵子さんによる二つの研究内容をお聞きすることができました。いずれのご発表も明確なテーマの下にディケンズ作品を分析していくものであり、また誤解の余地の少ない明晰な言葉遣いで進めていたので、大変聞き易いご発表であるという印象を持ちました。また、共に多くの質問を会場から集めることとなり、そのことが明晰な内容伝達と広い興味を集める内容であったことの証左となろうかと思えます。

<熊谷めぐみ氏の研究発表について>

熊谷さんのご発表を聞く機会は初めてでありましたが、自ら設定している「独身男性」というテーマに密着して、後期作品を幅広く、また綿密に分析しており、そこから個人の結婚観や、人生の時間概念、結婚が時代的・文化的に持つ意義、

あるいは活力のイメージとの関係などの議論に派生してゆき、とても多くの興味へと広げてゆかれる様子から、無限の展開を与えてくれるテーマなのだということがよく分かりました。大学院生での勉学の段階でありながら、既に大変今後の可能性の広がりを持つテーマを見つけていらっしやるという印象を、発表を聞いていて抱きました。

<猪熊恵子氏の研究発表について>

猪熊さんのご発表についてはお聞きする機会はまだ初めではないながら、いつもの通り、こちらがほとんど疑念など抱かずに読んできた諸々の設定や物語を、再度振り返って考えさせずにいない着眼点が見事なご発表でした。フィクションとして書かれているという事情のために生じるデイヴィッドの言葉足らずや誤解や物理的矛盾の連続の中に、実は著者と読者との間に言わずと構築されている共謀関係の実状を明らかにすると共に、そのテキストの中で揺れ動く大人とも子どもとも決定され得ない不安定さがあることを詳らかに説明してくれました。内容としてはそれなりの複雑を究めるはずなのですが、そうであることを忘れるほどの説明の明快さに、併せて感心いたしました。

ディケンズ後期小説における独身男性の表象

The Representation of Bachelors in Dickens's Later Novels

熊谷 めぐみ (立教大学大学院生)

Megumi KUMAGAI (Graduate Student of Rikkyo University)

ヴィクトリア朝中産階級において、独身男性は、特に家父長制が揺らぎ始めたヴィクトリア朝後期において、規範をおびやかす存在として問題視された。結婚を忌避する男性が社会問題の原因の一つとして非難され始めた時代に、ディケンズが彼の後期長編小説においてどのような独身男性像を提示していたのか、*Our Mutual Friend* を中心に考察した。

独身男性のキャラクターが陥る fancy への耽溺や energy の忌避を、現在よりも美化された過去を望む傾向であり、一家の長として、大人の男性として生きることを拒絶したいという意識の現れであると分析した。また、ヴィクトリア朝の重要なキーワードであった progress が示す、時に非人間的でさえある、前進し続ける時間の流れに逆行する存在として、独身男性像を捉え直し、彼らのヴィクトリア朝の時間感覚への抵抗と、退屈に沈む様子やナンセンスさなどから、同時代のルイス・キャロルの作品との共通点を指摘した。

ディケンズは後期の長編小説において、過去に囚われた独身男性や、結婚を忌避し、大人の男性として生きることを拒絶する独身男性を描いたが、彼らは単に大人になり切れない未成熟さを意味するだけでなく、ひたすら盲目的に進む時代の流れに抵抗する、規範から外れた人物としての働きを担い、好意的に描かれた。前へ前へと進む時代に、停滞し、あるいは後退する存在として、違う時間軸を示す独身者たちは、同時代に少なからず存在した、progress とは異なる動きを体現し、伝えてくれる存在として位置づけられるのではないかと結論付けた。

読み書きの難しさ —— *David Copperfield* を読む

The Difficulty of “I am born”: An Analysis of David’s Wonderful Literacy

猪熊 恵子 (東京医科歯科大学教養部准教授)

Keiko INOKUMA (Associate Professor of Tokyo Medical and Dental University)

David Copperfield は、主人公 David が艱難辛苦を乗り越え、作家として身を立てるまでの日々を記述する。その人生行路は、彼の読み書き能力の伸長とともに典型的な成長物語のプロットを削り出すように思われる。しかし、そのような一見した規範性は、テキスト冒頭の「僕は生まれる (I am born)」という特徴的な現在時制によって、始まる前から、または始まった瞬間から、揺さぶりをかけられている。この一文が挿入されることによって、*David Copperfield* は、成熟した語り手が幼少期を振り返って再帰的な意味付け作業を行うような単純な自伝テキストではないことが示唆されるからだ。本発表ではまず、テキスト誕生の瞬間に自らを語り産み落とす David のリテラシーが、その後も成熟と未成熟のあわいを不規則に揺れ動いている点に注目した。またこのテキストが、大人の語り手デイヴィッドと、語られる対象としての子供のデイヴィッドという二者間の単純なダイナミズムでは説明しきれない、少年デイヴィッドのリテラシーの「揺れ」を抱え持っている点を考察した。そして、周囲の文字や言説に対して、きわめてリテラルでイノセントな向き合い方をする少年デイヴィッドの前後に、行間を読み込み、アイロニーを正しく駆使する成熟した少年デイヴィッドの姿がちらつくことから、語られる対象としての少年デイヴィッドの内部に、さまざま異なる複層的なりテラシーレベルが存在することを指摘した。そのうえで、ロジカルな説明を跳ね返す、少年の不可思議なりテラシーの揺れこそ、デイヴィッドというキャラクターとその語りにも奥行きと厚みをあたえ、単純な方法的アプローチでは掬いきれない *David Copperfield* のみずみずしい魅力を生み出す源泉である、と結論づけた。

講演 Lecture

司会：山本 史郎 (東京大学教授) Introduction by Shiro YAMAMOTO

『オリヴァー・トウイスト』を訳してみても分かったこと

On Translating *Oliver Twist*

斎藤 兆史 (東京大学教授)

Lecture by Yoshifumi SAITO (Professor of the University of Tokyo)

二七年度のディケンズ・フェロウシップ秋季大会の第二部は、東京大学の斎藤兆史氏による講演であった。『オリヴァー・トウイスト』を最近訳された経験から、<ディケンズには自由間接話法の使用が際立って多い>という山本忠男の説が正しいと言えるかどうかを検証しようという、野心的かつ刺激的な試み。ディケンズは様々な「声」を使い分けながら物語を語っており、その意味でディケンズ小説は講談に近いクオリティを持っているという斎藤氏の主張には聴衆の皆さんも我が意を得たりと思いだっただようで、その「証明」ともいべき斎藤氏による「織部捨吉涙の粥茶碗」の一席の熱演には、盛んな拍手が沸き起こった。本日の第一部の研究発表では、まず熊谷めぐみ氏が後期作品の言葉を分析して、例えば ‘energy’ という語にサミュエル・スマイルズ、及び時代の声を聴き取り、次に猪熊恵子氏が『デイヴィッド・コパーフィールド』の冒頭の分析を行い、そこに様々に視野・成熟度の異なる主人公・作家・作者の声を聴き分けることで魅力ある議論を披露された。第二部の斎藤氏がディケンズの文章のポリフォニー性について話されたことにより、この秋の一日がまさに一つのテーマによって統一されたかの感があり、まことに濃密な時間を堪能することができた。(山本 史郎)

『オリヴァー・トウイスト』は何度か読んでいたものの、その翻訳を手がけてみて見えてきたことが少なからずある。その中でも、小説の文体研究をかじった者として、ディケンズの自由間接話法の使い方について新たな知見を得たことは収穫であった。それまで私は、Woolfの小説における話法を研究した経験から、少なくとも思考伝達の自由間接話法(描出話法)はディケンズの小説にはほとんど現われなれないと思込んでおり、「この語法は……Jane Austenに次いでDickensが多く用いている」(山本忠雄『David Copperfield』、『チャールズ・ディケンズの文体』南雲堂、1960)というようなディケンズ文体研究者の指摘に対して疑問を抱いてきた。そして、基本的に単音声(一声)で物語を語るディケンズの語り手

がめまぐるしく視点を変えながら腹話術のように多様な声を出すので、語り手と登場人物の声が二声で同時に響く自由間接話法が用いられているかのような錯覚が起きているのではないかと、という仮説を立てていた。しかしながら、Nancy と密談をした後の Rose の心理を描いた ‘What course of action could she determine upon, which could be adopted in eight-and-forty hours? Or how could she postpone the journey without exciting suspicion?’ (Ch. XLI) などは明らかに思考伝達の自由間接話法である。細かく見ていけば、この話法が他にも多数見つかる可能性がある。とすると、ディケンズ本人の公開朗読を含め、当時の朗読の慣例を考えた場合、日常会話には現われない自由間接話法は母語話者の耳にどのように響くのであろうかとの疑問が生じる。もしもそれが彼らの日常の文法で自然に理解できるものであるとしたら、その文法を日本の英語学習者にも伝授すべく、改めて自由間接話法を学校文法の一環として教えるべきなのではないか。そのような英語教育に関する示唆にもつながる発見であった。(斎藤 兆史)

懇 親 会

懇親会は、同じ経済学部7号館の14階にあるレセプションルームに場所を移して開催されました。出席者は50名程度で、賑やかな会となりました。重厚な作りの素晴らしい会場で、フェロウシップの会らしいなごやでゆったりとした時間を堪能することができました。二次会、三次会にも多くの会員の方が参加されて、夜遅くまで様々な文学談義に花が咲いた一日でした。(新野 緑)

2016 年度春季大会

The Japan Branch Spring Conference 2016

at Higashi-osaka Campus, Kindai University, *Higashi-osaka*

日時：2016 年 6 月 18 日 (土)

会場：近畿大学 東大阪キャンパス E キャンパス A 館 3 階 301 号室

春季大会の会場は、近畿大学。真新しい立派な学舎がいくつも立ち並ぶ広大なキャンパスに圧倒されながら会場の A 館に向かいました。出席者は 40 名程度と少なめでしたが、広々とした明るい会場で、井原先生、畑田先生、そして David Chandler 先生が、それぞれ長い年月をかけて追究してこれたご研究の中心的なテーマからご講演を下さり、出席者一同充実した時間を過ごすことができました。すばらしい会場を提供して下さい、会の運営に気を配って下さった吉田朱美先生と近畿大学の先生方に、心より感謝いたします。(新野 緑)

講演 Lectures

司会：松岡 光治 (名古屋大学) Introduction by Mitsuharu MATSUOKA

井原氏の講演は新訳『クリスマス・キャロル』を昨年の末に出版した経緯と意図、訳の特徴などに関するものだった。氏には先達の誤訳に対する不満があったという。例えば、改心後のスクルージについて、先行訳はすべて「精霊たちのお世話になることはありませんでした」に続き、「絶対禁酒主義を奉じて暮らした」となっているが、直前に smoking bishop を飲んでいることからスクルージが絶対禁酒主義者になったはずはないので、氏は本文での訳は前半部分だけとし、尾注で後半の諷刺を反禁酒主義だったディケンズを絡めて詳しく説明されている。懇親会で拝聴した金山氏の意見は、ここでの絶対禁酒の対象は蒸留酒、特に労働者たちを堕落させていたジンであり、それ以外の酒は大いに楽しみましょうというもので、私はなるほどと膝を打つ代わりに、手に持っていた麦酒をグイッと飲んでしまった。畑田氏の最近の関心はディケンズ作品における老人とその周辺、

特に老化に至る途中の中年期である。今回の発表では『ハード・タイムズ』のシシー・ジューブの父親に焦点を当て、グラッドグラインドやバウンダビーといった同じ中年期の男性が経験するマスキュリニティの危機について、豊富な傍証によって論じていただいた。次作『リトル・ドリット』執筆前に、成功や名声と引き換えに大切なものを犠牲にした後悔から精神的危機に陥ったディケンズが、同じ中年のクレナムを創造したことを考えると、興味深いテーマである。(松岡光治)

『クリスマス・キャロル』の新訳について

On a New Translation of *A Christmas Carol*

井原 慶一郎 (鹿児島大学 教授)

Lecture by Keiichiro IHARA (Professor of Kagoshima University)

本講演では、新訳を出版するに至った経緯、出版の意図、訳の特徴などについて述べた。

現在文庫等で入手可能な『クリスマス・キャロル』の翻訳を読んでもみると、驚くべきことに、ほとんどの訳でスクルージが改心したのち「絶対禁酒主義」あるいは「節欲の心」で生活したことになっている。原文は、“He had no further intercourse with Spirits, but lived upon the Total Abstinence Principle, ever afterwards”。ディケンズがこの作品の公開朗読をおこなった際に使用した朗読台本では“... but lived in that respect upon the Total Abstinence Principle” というように文言が追加されたので、元のままではやや意味が分かりにくい箇所かもしれないが、作品全体の肯定的なアルコール飲料への言及や伝記的な事実(ディケンズの反 teetotalism の態度)などを考えれば、「絶対禁酒主義」を奨励しているのではないことは、絶対に間違いようのないところだ。むしろ、スクルージはピューリタンの禁欲・禁酒主義で、これまでこつこつと働いて財貨を蓄積してきたわけである。精霊たち(スピリッツ)と交わることによって、スピリッツ(お酒)を楽しめるようなまともな人間になったというのが、『クリスマス・キャロル』全体を通じての壮大なしゃれなのだ。かのマイケル・スレーター氏もこう述べている。“Coming so soon after the ‘Christmas bowl of smoking bishop’, this sublime pun stands the whole idea of Teetotalism on its head by appropriating its special language to express its very opposite” (*The Dickensian* 89)。多くの訳者はディケンズのしゃれも分からずに訳していることになる。こういったところからも、はたして日本語で正しく『クリスマス・キャロル』が読まれているのかどうか怪しくなってくる。今回、拙訳で

は、この箇所には注釈を加えた(詳細は、春風社版『クリスマス・キャロル』の訳注 59 を参照されたい)。

Fact・Fancy・Masculinity —— *Hard Times* に見る困難な中年期

Fact, Fancy and Masculinity: Troubled Midlife in *Hard Times*

畑田 美緒 (大阪大学)

Lecture by Mio HATADA (Professor of Osaka University)

Hard Times で提示される“Fact”と“Fancy”の2つの対照的な世界、あるいは価値観は、一見すると相反するもののように思われるが、この小説は両者の対立よりもむしろ、両者がいかに密接な関係を持っているかを暗示しているように思われる。そして、主要な登場人物は複雑に絡まり合ったこれら2つの世界に、それぞれのやり方で関わりを持ち、反応を示す。興味深いことに、2つの絡み合う世界は、主要な人物(その多くは中年の男性である)の抱えている問題とも密接な関係を持っている。本発表では *Hard Times* における2つの世界を、作品中で直接姿を現すことのない Sissy の父親の存在を手がかりに、中年期の男性が経験する masculinity の危機、という観点から再考している。Sissy の父親が目にするのは、彼が「現実の世界」と「空想の世界」との、切っても切れない関係性を示すのみならず、この両方の世界において避け難い aging と masculinity の問題を提起する存在であるからである。

実際的で事実中心の考え方を持つ Gradgrind 氏も、虚構の成り上がり神話に頼る傲慢な Bounderby 氏も、コークタウンの厳しい現実には捕われて空想の入り込む余地もない生活を送る Stephen Blackpool も、自分たちより下の世代の若者たちや、女性たちによって、さまざまな苦境を経験し、その masculinity を揺るがされる。*Hard Times* は優れた社会小説であると同時に、Kay Heath が指摘するように「Dickens が、年を取るということについて次第に関心を抱くようになっていたことを示す」小説の一つである。しかし、Heath が主に論ずる「中年期を迎えた男性と女性との関係や年の差結婚」という限られたテーマのみならず、中年男性が直面する masculinity の危機を多角的に提示する中で、fact と fancy という2つの世界との片寄せた関わり方が、彼らの経験する苦境と密接に関係していることも Dickens は示しているのである。

特別講演 Special Lecture

司会：玉井 史絵 (同志社大学 教授) Introduction by Fumie TAMAI

Some Features of Wordsworthian Autobiography — and Some Dickensian Applications

Lecture by David CHANDLER (Professor of Doshisha University)

今大会では、ディケンズ・フェロウシップ日本支部会員の David Chandler 氏に特別講演をお願いした。Dickens はもとより、ロマン派、19 世紀オペラ、George Borrow など多岐にわたる研究で知られる Chandler 氏であるが、今回は “Spots of Time” という概念を中心に Wordsworth と Dickens との関連を考察された。“Spots of Time” とは、過去のある諸点が未来への啓示的な意味を持って蘇る瞬間である。Chandler 氏は Dickens 作品における “Spots of Time” の例として *David Copperfield* 第 22 章と第 3 章を引用し、Wordsworth との類似点を見事に論じられた。二人の作家の関係は子供の表象や自然描写をめぐる論じられることが多い。しかし今回の講演は、現代の心理学にも通じる人間の心のメカニズムに対する深い洞察において、詩人と小説家が確かにつながっていることを立証する大変刺激的なものであった。(玉井 史絵)

William Wordsworth was more insistently and compulsively autobiographical than any previous British writer of importance and he has had an immeasurable influence on how the business of growing up is understood, imagined and written about. Whereas earlier eighteenth-century poetry had offered a rather stereotyped view of the passage of human life from the innocent joys of childhood to the “cares” of adulthood, Wordsworth was, even in his early “Vale of Esthwaite” (1787), writing not only about the trauma of losing his father when he was thirteen, but also the associated guilt feelings. “The Vale of Esthwaite” was not published, like the bulk of Wordsworth’s most intensely autobiographical poetry, the best-known example of which is *The Prelude* (mostly written 1798-1805), published just after his death, in 1850. *The Prelude*, which loosely tells the story of Wordsworth’s life from his birth to his early twenties, revisits, at a much more profound level, the experience of losing his father described in “The Vale of Esthwaite.” The experience now generates what Wordsworth calls a “spot of time,” one of his really central concepts, moments “frozen” by our imagination and, as it were, stored away like

time capsules to be revisited later, opened and feasted on. “Spots of time” can, crucially, include painful memories, and guilt, though suffering is effectively transmuted into imaginative pleasure.

“Dickens had little love for Wordsworth” according to Forster. Although this probably refers more to the man than the poetry, there is no reason to think that Dickens was enthusiastic about either, and there is no strong case to be made for Wordsworth’s direct influence on Dickens. Of indirect influence, on the other hand, there is undoubtedly a huge amount, even though mapping specific lines of influence would be difficult and perhaps, ultimately, too conjectural to count for much. But reading the two great writers together can be very rewarding and there are many analogies to be found, especially in *David Copperfield*, which like *The Prelude* takes the form of a man who has become a writer writing the story of his own early life, for himself. There are, for example, fascinating correspondences to be observed between Wordsworth’s accounts of his father’s death and the strange scene in chapter 22 when Steerforth unexpectedly exclaims “I wish to God I had had a judicious father these last twenty years!” These correspondences include waiting, watching, guilty feelings and a dead or dying father whose ghost is summoned up, via *Hamlet*, by his son. Although *David Copperfield* is fictional, it is not difficult to hear Dickens’s own voice echoing behind Steerforth’s here.

Whether this scene in chapter 22 is a Wordsworthian “spot of time” is debatable, but there are other passages in *David Copperfield* which correspond more exactly to the idea. One of the best occurs in chapter 3, where the eponymous narrator states: “I never hear the name, or read the name, of Yarmouth, but I am reminded of a certain Sunday morning on the beach . . .” On the face of it, this is a very surprising claim, and we have to consider that particular Sunday morning a “screen memory” of some kind, just as Wordsworth’s “spots of time” have often been interpreted by critics. But though the vividness with which the memory is impressed comes across as the unconscious action of a mind suppressing the painful memory of later events, there is, as in Wordsworth’s accounts of his father’s death, a sense in which guilt works its way back into the screen memory. In this scene it is palpably David, not Steerforth, who keeps Little Em’ly from Ham, the latter oddly left “dropping stones into the water.” In such passages, Wordsworth’s probings of the workings of the mind can shed valuable light on Dickens’s own constructions of human experience. (David Chandler)

懇 親 会

懇親会は、大学本館地下1階のレストラン、KUREに会場を移して開催されました。出席者は30名足らずだったのですが、そのことを感じさせない程賑やかな和気藹々とした雰囲気の会となりました。私は残念ながら出席できなかったのですが、二次会、三次会も盛況で、皆さん久しぶりのフェロウシップを楽しまれたと耳にしております。(新野 緑)

ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約

Rules, Japan Branch of the Dickens Fellowship

制定 1970 年 11 月 12 日

改正 2000 年 6 月 10 日

改正 2005 年 12 月 1 日

第 I 章 総則

- 第 1 条 (名称) 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 (会員) 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 (所在地) 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。
- (2) 支部事務局とは別に、財務事務局を、財務理事の所属する研究機関に置くことができる。
 - (3) 本支部の所在地の詳細については付則に定める。

第 II 章 目的および事業

- 第 4 条 (目的) 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 (事業) 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の開催。
 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 III 章 役員

- 第 6 条 (役員) 本支部に次の役員を置く。
- 支部長 1 名、副支部長 1 名、監事 1 名、財務理事 1 名、理事若干名。
- 第 7 条 (役員の仕事) 支部長は理事会を構成し、支部の運営にあたる。
- (2) 副支部長は支部長を補佐する。
 - (3) 監事は本支部の会計を監査し、理事会および総会に報告する。
 - (4) 財務理事は、本支部の財務を管理する。
- 第 8 条 (役員を選出および任期) 役員を選出は、理事会の推薦に基づき、総会においてこれを選出する。
- (2) 役員は任期は 3 年とし、連続 2 期 6 年を越えて留任しない。
 - (3) 財務理事の任期は支部長の在任期間とする。
 - (4) 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Ⅳ章 会議

- 第 9 条 (議決機関) 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) 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。
- (2) 総会は、役員を選出、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。
- (3) 総会の議決は出席会員の過半数による。
- (4) 総会は原則として年に 1 回開催する。臨時総会は必要に応じて開催する。
- 第 11 条 (理事会) 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Ⅴ章 会計

- 第 12 条 (経費) 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 (会費) 会員は、本支部の運営のため、別に定める会費を負担する。
- 第 14 条 (会計報告および監査) 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 15 条 (会計年度) 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。

付則

- (1) 本支部の支部長、副支部長、監事および財務理事は次の会員とする。
- | | | |
|------|----------------------------|------|
| 支部長 | 京都市北区小山下内河原町 3 番 4 号 | 佐々木徹 |
| 副支部長 | 神戸市灘区篠原北町 3 丁目 8 番 8 号 | 新野 緑 |
| 監事 | 広島市西区己斐中 3-2-17 | 植木研介 |
| 財務理事 | 奈良市あやめ池南 6 丁目 7 番 39 号 403 | 玉井史絵 |
- (2) 本支部の事務局は、京都市左京区吉田本町 27 番 1 号、京都大学大学院文学研究科佐々木徹研究室に置く。
- (3) 本支部の財務事務局は、京都府京田辺市多々羅都谷同志社大学 京田辺校地 香柏館高層棟研究室 713 玉井史絵研究室に置く。
- (4) 本支部役員の氏名、住所、所属研究機関に異動があったときは、この付則にある該当事項は、総会の議を経ることなく、変更されるものとする。
- (5) この規約は 2005 (平成 17) 年 12 月 1 日から適用する。

* * * *

※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』(年 1 回発行) 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

※2016年より変更がありますので、御注意下さい。

論文投稿規定

- (1) 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ブ・スピーカーによるチェックを受けてください)。
- (2) 論文の長さは、原則として、日本語の場合は18,000字(400字詰原稿用紙換算45枚)以内、英語の場合は7,000語以内とします。
- (3) 論文原稿の締切は6月10日(必着)。編集担当理事の審査(採・否・再提出)をへて受理・掲載します。
- (4) 論文原稿は、原則として電子メールにより添付ファイルとして、副支部長宛に提出してください。(アドレスは日本支部ウェブサイトにあります。)

電子メールが利用できない場合には、清書原稿3部(コピー)を副支部長宛送付してください。

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、MHRA Style Guide (<http://www.mhr.org.uk/Publications/Books/StyleGuide/download.shtml>)、またはMLA Handbookの第6版 (<http://www.mla.org/style>) に従ってください。最終的な書式形式は編集で統一します。
- (2) 註については、脚註ではなく、尾註を用いて下さい。
- (3) 文献表については、引用した文献を、論文の末尾に付けて下さい。
- (4) 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。
- (5) ディッケンズの著作・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(4)に従って一貫して表記してください。
- (6) 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。

論文以外の書評、国際学会報告等

- (1) 締切は8月10日です。原則として電子メールにより、添付ファイルを副支部長宛に送付してください。電子メールが利用できない場合は、清書原稿1部を送付してください。
- (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、書評6,000字(原稿用紙換算15枚)以内、国際学会報告4,000字(原稿用紙換算10枚)以内。国際学会報告の写真の添付は4枚以内とします。写真は可能な限りデジタル・データをご提供ください。
- (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。

※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。

※<原稿の文字カウントについて>ウィンドウズの場合は、「校閲」メニューの「文字カウント」で、また、マックの場合は、「ツール」メニューの「文字カウント」で、注や参考文献を含めて、投稿規定で定められた長さに収まっていることを、必ず確認して下さい。英語の場合は「単語数」、日本語の場合は「文字数(スペースを含めない)」です。

ディケンズ・フェロウシップ会員の執筆業績

Publications by Members of the Japan Branch

(2015～2016)

著書・編書・共著

- 天野みゆき (共著) 「Ambition の追求」日本プロンテ協会編『プロンテと 19 世紀イギリス——日本プロンテ協会設立 30 周年記念論集』大阪教育図書, 2015. 10. 63-73.
- 市川千恵子 (共著) 「シン・ジョン・リヴァーズ『ジェイン・エア』——ミッシヨナリーの欲望の深層」岩上はるこ・惣谷美智子編『プロンテ姉妹と 15 人の男たちの肖像——作家をめぐる人間ドラマ』ミネルヴァ書房, 2015. 9. 195-214.
- 今林修 (共編著) *Language and Style in English Literature*. Kenuisha, 2016. 5.
- 鶴飼信光 (共著) 「ヒースクリフ『嵐が丘』——その「男」を考える」岩上はるこ・惣谷美智子編『プロンテ姉妹と 15 人の男たちの肖像——作家をめぐる人間ドラマ』ミネルヴァ書房, 2015. 9. 215-34.
- [川崎明子] Akiko Kawasaki (共著) “Japanese Adaptations of *Wuthering Heights*: Taeko Kono, *Gikyoku Arashi-ga-oka*, Minae Mizumura, *A True Novel*, and Nanae Aoyama, *Meguri-ito*.” 日本プロンテ協会編『プロンテと 19 世紀イギリス——日本プロンテ協会設立 30 周年記念論集』大阪教育図書, 2015. 10. 315-29.
- 木村晶子 (共著) 「コンスタンタン・エジェ——妻子あるカリスマ教師」岩上はるこ・惣谷美智子編『プロンテ姉妹と 15 人の男たちの肖像——作家をめぐる人間ドラマ』ミネルヴァ書房, 2015. 9. 45-65.
- 船場弘章『こんにちは、ディケンズ先生 2』近代文藝社, 2015. 9.
- 田中孝信 (共著) 「スラム小説に見る性の政治学——マーガレット・ハークネスとイーストエンド」藤田繁・清水伊津代 (編)『文藝禮讃——アイデアとロゴス』大阪教育図書, 2016. 3. 749-60.
- 新野緑 (共著) 「W・M・サッカー——自伝性と匿名性をめぐって——」岩上はるこ・惣谷美智子編『プロンテ姉妹と 15 人の男たちの肖像——作家をめぐる人間ドラマ』ミネルヴァ書房, 2015. 9. 133-52.
- 山本史郎『人生は賢書に学べ——読み切り 世界文学』朝日新聞出版, 2015. 10.
- 山本まゆみ (共著) 松本昇編『ジョン・ブラウンの屍を越えて——南北戦争とその時代』金星堂, 2016. 3. 108-109.
- 吉田朱美 (共著) 「トマス・ハーディによる『緋文字』変奏曲」成田雅彦・西谷拓哉・高尾直知編著『ホーソーンの文学的遺産』開文社, 2016. 77-101.
- [吉田朱美] Yoshida, Akemi (共著) ‘Is Evelyn Innes (1898) a Literary Daughter of George Sand’s *Consuelo* (1843)?’. *George Moore’s Paris and His Ongoing French Connections*. Ed. Michel Brunet, Fabienne Gaspari, and Mary Pierse. Peter Lang, 2015. 153-172.

論文

- [市川千恵子] Chieko Ichikawa. “A Body Politic of Women’s Own: Josephine Butler, Social Purity, and National Identity.” *Victorian Review*. 41. 1 (2016. 6): 107-123.
- 今村紅子 「行動するヒロインと帰郷者の誤算——牧歌的ロマンスから田園の悲劇へ、ハーディの『帰郷』再読」『九大英文学』第58号(2016. 3): 19-36.
- 今村紅子 「英雄的な個人を普遍化する——悲劇としての年代記『キャストブリッジの市長』」『福岡女学院大学英語英文学紀要』52号(2016. 3): 1-16.
- 梅宮創造 「朗読『サイクスとナンシー』の謎」『早稲田大学大学院文研紀要』第61輯(2016. 3).
- [川崎明子] Akiko Kawasaki, “Charles Bonnet Syndrome and Porphyria in Margaret Atwood’s ‘Torching the Dusties’ and ‘Lusus Naturae.’” *Journal of The Faculty of Letters*. 74 (March 2016): 81-94.
- [佐々木徹] Toru Sasaki. “Dickens and the Blacking Factory Revisited.” *Essays in Criticism*. 65. 4 (2015): 401-20.
- 杉田貴瑞 「ディケンズとロンドン：『ボズのスケッチ集』と『オリヴァー・トウイスト』におけるロンドン表象」『英文学』102(2016. 3): 1-12.
- [長谷川雅世] Masayo Hasegawa “Walter Gay’s Voyage Away from Home in *Dombey and Son*: Dickens’s Usage of the Imperial Periphery for His Young Hero’s Happy Ending.” 『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第38号(2015): 3-19.
- 長谷川雅世 「明治京都でイギリス人旅行者たちが求めたコト・モノ——『京都日出新聞』の「外人と京都」をてがかりに——」『高知大学教育学部研究報告』第76号(2015): 233-43.
- 原田昂 「Charles Dickens “The Signalman” におけるメディアと霊媒——電気と幽霊のジャンクション」『英米文化』46(2016. 3): 39-53.
- 水野隆之 「ディケンズの『バーナビー・ラッジ』におけるヘアデイルとチェスターの決闘の意義」『英米文化』46(2016. 3): 23-37.
- 渡部智也 「ディケンズのたくらみ——ギヤスケルの『北と南』のタイトルをめぐる——」『福岡大学人文論叢』47. 2 (2015. 9): 477-95.

翻訳

- 井原慶一郎(訳・解説) チャールズ・ディケンズ(著) ソロモン・アイティンジ(装画・挿絵)『クリスマス・キャロル』春風社, 2015. 11.
- 玉井史絵(共訳) ルーシー・ワースリー(著)『イギリス風殺人事件の楽しみ方』NTT出版, 2015. 12.
- 田辺洋子(訳) チャールズ・ディケンズ(著)『ボズの素描滑稽編・物臭徒弟二人のなまくら膝栗毛他』溪水社, 2015. 10.
- 中和彩子(編集協力、共訳)『スティーヴンソン』集英社文庫ヘリテージシリーズ(ポケットマスターピース08). 2016. 5.
- 松岡光治(編訳)『ギッシング初期短篇集——「親の因果が子に報う」他8篇』アティーナ・プレス, 2016. 6.

会員業績報告についてお願い

次号に掲載する会員の業績報告は随時受け付けております。2016年8月から2017年7月までに、著書・編著・共著・論文・翻訳を刊行された会員の方は、上に掲載の書式に従って、必要情報を日本支部HPの業績フォームを通じて、あるいは副支部長宛メールにてお知らせ下さい。40号掲載の業績報告の締め切りは、2017年7月末日です。ご協力のほど、よろしくお願い致します。

書評対象図書及び評者・国際学会報告者の募集

『年報』の書評では、ディケンズ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。国内・国外を問わず、取り上げるべき本がありましたらご推薦下さい。評者についても自薦・他薦・著者本人の推薦のいずれも歓迎です。随時受け付けておりますが、次号への掲載を希望される場合、2月末日までに御連絡をお願いします。また国際学会に出席される予定の方には、国際学会報告をお願いしたいと存じますので、学会開催の3週間前までに、御連絡下さい。いずれも副支部長までお申し出下さい。よろしくお願い致します。

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
お問い合わせ先

〒 606-8501 京都市左京区吉田本町
京都大学文学研究科 佐々木徹研究室
URL: <http://www.dickens.jp>
email: <tsasaki@bun.kyoto-u.ac.jp>

ディケンズ・フェロウシップ日本支部の活動および会員の情報につきましては、上記のいずれかにお問い合わせ下さい。新規入会希望の方も随時受け付けております。

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
役員一覧

ディケンズ・フェロウシップ日本支部では「支部規約」に従い、2014年総会において選出された以下の役員、および名誉職・補佐職を以て、運営にあたっています。

役員の任期は2014年10月より2017年9月までです。

名誉支部長	小池 滋	東京都立大学名誉教授
支部長	佐々木 徹	京都大学大学院文学研究科教授
副支部長	新野 緑	神戸市外国語大学外国語学部教授
理事 (財務担当)	玉井 史絵	同志社大学グローバル・コミュニケーション学部教授
理事	要田 圭治	広島大学大学院総合科学研究科教授
理事	鵜飼 信光	九州大学教授
理事 (Net 担当)	松岡 光治	名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授
理事	田村真奈美	日本大学教授
監事	植木 研介	広島大学名誉教授
VOD 担当補佐	渡部 智也	福岡大学専任講師
書誌作成担当補佐	大前 義幸	日本大学非常勤講師
文献作成担当補佐	長谷川雅世	高知大学講師
大会案内作成担当補佐	西垣 佐理	近畿大学講師
『年報』編集委員	新野 緑 (委員長)・鵜飼信光・要田圭治・田村真奈美・松岡光治	

編 集 後 記

『年報』39号をお届けします。今年は嬉しいことに、4編の投稿論文があり、編集委員会の慎重な査読の結果、3編が掲載可と認められました。ここ何年か掲載論文が少ない年が続いており、少々寂しい思いをしていましたので、今回優れた論文を複数掲載できたことを、嬉しく思っています。今後も会員の皆様からの積極的なご投稿をお待ちしております。

また、今号には、従来の国際学会報告に加えて、劇評やエッセイが会員から寄せられ、編集委員で査読しました結果、Fellowship's MiscellanyのNews and Reportsのコーナーに、新たにTheatre ReviewとEssayというサブコーナーを作って、それぞれ掲載させていただくことになりました。今後も何か面白い情報や企画がありましたら、副支部長宛お知らせ下さい。

今号にも、論文以外に、会員の皆様から多くの興味深い書評や大会報告をお寄せいただきました。有り難うございます。貴重な時間を投稿論文の査読や書評本の選定に宛てて下さった編集担当理事の皆様にも、心より御礼申し上げます。

今後とも興味深い記事が満載された『年報』の編集を目指したいと思っておりますので、どうかよろしくお願ひします。

(新野 緑)

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報
第39号

発 行 2016年11月15日

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

代表 佐々木 徹

〒606-8501 京都市左京区吉田本町

京都大学大学院文学研究科 佐々木徹研究室内

印 刷 明文舎印刷株式会社

***The Japan Branch Bulletin
of the Dickens Fellowship***

No. 39

ISSN: 1346-0676

Edited by Midori Niino

Editorial Board

Keiji Kanameda

Mitsuharu Matsuoka

Midori Niino

Manami Tamura

Nobumitsu Ukai

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Graduate School of Letters,

Kyoto University

Yoshida Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto 606-8501, Japan

<http://www.dickens.jp/>

©2016 The Japan Branch of the Dickens Fellowship