

ISSN : 1346-0676

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XLVI



ディケンズ・フェロウシップ日本支部
年報 第46号

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

年 報

第 46 号



The momentous interview

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XLVI

2023

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

No. 46

ISSN: 1346-0676

Edited by Yuji Miyamaru

Editorial Board

Ryota Kanayama

Fumie Tamai

Yuji Miyamaru

Aya Yatsugi

Takashi Nakamura

Cover: Georgina Hogarth (1860s)

Title Page: 'The Mometous Interview' by Phiz (*David Copperfield*)

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Tokyo University of Science and Technology

2641 Yamazaki, Noda-shi, Chiba 278-8510, Japan

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

©2023 The Japan Branch of the Dickens Fellowship

目 次

巻頭言

- 私ならこう撮る！ デイケンズ作品のエンディング …………… 松本 靖彦 1

論 文

- “He wanted to know, you know!”
——『リトル・ドリット』における秘密と好奇心
…………… 筒井 瑞貴 4
- Not to Be Philip Pirrip, but Pip: The Birth of a New Dickensian Protagonist
…………… 佐取 愛香 20

書 評

- Carolyn Vellenga Berman, *Dickens and Democracy in the Age of Paper: Representing the People* …………… 杉田 貴瑞 32
- Nick Hornby, *Dickens and Prince: A Particular Kind of Genius*, E-book edn
…………… 丹治 竜郎 38
- 松本靖彦、『〈線〉で読むデイケンズ——速記術と想像力』
…………… 新野 緑 44
- Peter J. Katz, *Reading Bodies in Victorian Fiction: Associationism, Empathy and Literary Authority* …………… 原田 昂 49
- Tristan Burke, *Byronism, Napoleonism, and Nineteenth-Century Realism: Heroes of Their Own Lives?* …………… 岡本 佳奈 56
- 吉田一穂、『ヴィクトリア朝時代の文学
——社会・アイデンティティ・ジェンダー』…………… 木島 菜葉子 63
- 佐々木徹、『ことば、ことば、ことば——小説の英語を味読する』
…………… 植木 研介 68

Fellowship's Miscellany

- ロンドンの街を歩く——パークベック・カレッジ留学記…………… 佐取 愛香 79
- イギリス王室と大衆とマスコミ…………… 新井 潤美 87

2022 年度秋季総会報告

- …………… 94
- デイケンズ・フェロウシップ日本支部規約…………… 101
- 『年報』への投稿について（論文投稿規定等）…………… 103
- 前号の訂正とお詫び…………… 105

追悼 小池滋教授

- 小池滋先生の思い出…………… 金山 亮太 106
- 追悼 小池滋先生…………… 宮丸 裕二 111
- デイケンズ・フェロウシップ会員の執筆業績（2022～23）…………… 120
- お問い合わせ先・役員一覧…………… 122
- 『年報』第46号 編集詳記…………… 123
- 編集後記…………… 123

CONTENTS

Editorial

- If I Would Shoot Dickensian Films: A Note about a Few Endings
 Yasuhiko Matsumoto 1

Articles

- “He wanted to know, you know!” Secrecy and Curiosity in *Little Dorrit*
 Mizuki Tsutsui 4
- Not to Be Philip Pirrip, but Pip: The Birth of a New Dickensian Protagonist
 Aika Satori 20

Reviews

- Carolyn Vellenga Berman, *Dickens and Democracy in the
 Age of Paper: Representing the People* Takayoshi Sugita 32
- Nick Hornby, *Dickens and Prince: A Particular Kind of Genius*, E-book edn
 Tatsuro Tanji 38
- Yasuhiko Matsumoto, *Reading Dickens through Lineation:
 Shorthand and Imagination* Midori Niino 44
- Peter J. Katz, *Reading Bodies in Victorian Fiction:
 Associationism, Empathy and Literary Authority* Takashi Harada 49
- Tristan Burke, *Byronism, Napoleonism, and Nineteenth-Century Realism:
 Heroes of Their Own Lives?* Kana Okamoto 56
- Kazuho Yoshida, *The Literature in the Victorian Age:
 Society, Identity and Gender* Nanako Konoshima 63
- Toru Sasaki, *Words, Words, Words: Perusing English in Novels*
 Kensuke Ueki 68

Fellowship’s Miscellany

- Day Walks in London: An Essay on my Studies at Birkbeck Aika Satori 79
- The British Royal Family, the People and the Media Megumi Arai 87

Annual General Meeting of the Japan Branch 2022 94

- Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship 101

In Memoriam ‘Professor Shigeru Koike’

- Ryota Kanayama, Yuji Miyamaru 106

- Publications by Members of the Japan Branch (2022–23) 120

ディケンズ・フェロウシップ日本支部（2022-2023）

2022 年度秋季総会

日時：2022 年 10 月 8 日（土）

会場：大阪公立大学 杉本キャンパス 法学部棟 3 階 730 教室

プログラム

理事会（13：00-13：30）

開会の辞（13：40） 支部長 松本靖彦

総会（13：45-14：15）

研究発表 司会：金山亮太（立命館大学）

発表 1（14：20-15：00）

発表：一瀬真平（北海道大学大学院 学生）

「『ハーパーズ・ウィークリー』における『大いなる遺産』」

発表 2（15：05-15：45）

発表：筒井瑞貴（大阪教育大学）

「『リトル・ドリット』における秘密と好奇心」

講演（16：05-17：10）

司会：松本靖彦（東京理科大学）

講師：新野緑（ノートルダム清心女子大学）

「ディケンズと群衆」

閉会の辞（17：15） 副支部長 玉井史絵

懇親会 会場：スカイレストラン エトワール／都シティ 大阪天王寺ホテル
17 階（18：15-20：15）

* * * *

「19 世紀イギリス文学合同研究会」の発足に併せ、ディケンズ・フェロウシップ日本支部の集会は年に最低一度の開催の方針となります。2023 年度までは秋季に総会を、2024 年度以降は春季に総会を予定しています。

巻 頭 言

Editorial

私ならこう撮る！ディケンズ作品のエンディング If I Would Shoot Dickensian Films: A Note about a Few Endings

日本支部長 松本 靖彦

Yasuhiko MATSUMOTO, President and Honorary Secretary of the Japan Branch

みなさんは、もしご自分が映画監督でディケンズ作品を映画化するなら…？という想像をしたことはありませんか（あるでしょ？）。普段から何かと妄想に耽りがちな私ではございますが（お気遣いありがとうございます、おかげさまで生活に支障のない程度で済んでおります）、とりわけディケンズ作品のエンディングをめぐる想像は実に楽しく、やむことはありません。〈あのディケンズ作品の結末はこんな感じの映像にしたら最高じゃないだろうか？〉とか〈この作品を自分が映画化するとしたら最後はこんな映像で締めくくりたいなあ〉という類の妄想です。今回は、そのような私の妄想の断片にお付き合いいただければと思います。

ディケンズ作品の結末はどれも味わい深いのですが、特に私が好きなもののひとつが『リトル・ドリット』最後の段落です。「エイミーとアーサーのその後（の人生）」を（数年あるいはそれ以上の年月に渡って）予告しつつ総括的に語る部分であり、‘Went down（下りて行った）’という言葉の繰り返しが生む落ち着いたリズムが味わい深い文章です。特に世知辛い俗世の只中に、身を寄せ合って静かに突入していく主人公たちの姿を象徴的に描いた最後の一文は印象的です：‘They went quietly down into the roaring streets, inseparable and blessed; and as they passed along in sunshine and shade, the noisy and the eager, and the arrogant and the froward and the vain, fretted and chafed, and made their usual uproar.’

二人が入っていくのは特別悪や汚辱に満ちた忌まわしい場所というわけではなく、普通に栄楽も欲もある人間どもが押し合いへしあい必死に生きている、俗世間としてはごく当たり前の（‘usual’）現実世界です。これはトム・ピンチのオルガンの調べが天にまで響き渡っていく描写で終わる、『マーティン・チャズル

ウィット』結末のおとぎ話的高揚感とは対照的です。一心同体で互いを支え合う二人のけなげさが際立つからでしょうか、えぐみのある語の連続が作り出す音の力の故なのでしょう、(なぜかは良く分からないのですが) 乾いているけれどもずしりとした余韻が残ります。BBC制作のドキュメンタリー番組 *Dickens in America* (2005) の中でこの一節を音読した Miriam Margolyes さんも思わず感極まって涙ぐんでいました。彼女自身なぜこの一文に感動してしまうのか良く分からないみたいで、「なんでいつも泣いちゃうのかしら。馬鹿ね。」と目をこすっていました。

さて、上の ‘They went quietly down into the roaring streets . . .’ というのは単純な情景描写ではありませんが、この場面を映像化するとしたらエイミーとアーサーが寄り添って雑踏と喧騒の中を歩いていく様子を撮らないわけにはいかないでしょう。まずは静かな室内(教会でも、彼らの部屋でもいいです)から出て、街の雑踏の中に少しずつ歩を進めて行き、やがては群集の中に飲み込まれて見えなくなる二人の後姿をずうっとカメラで追って欲しいと思います。1987年の映画版(Christine Edzard 監督)のエンディングは俗世を行き交う雑多人々(‘the noisy and the eager, and the arrogant and the froward and the vain, fretted and chafed, and made their usual uproar’)を丹念に映して大好きなのですが、欲を言えば、最後の最後は街の情景から少しずつ斜め上方へカメラが引いて行き(クレーン必須)、人物たちの表情が風景に埋没して判別できなくなるくらいまで距離をおいた(Edzard版の終幕よりもずっと高い)ところから俗世を俯瞰し、エイミーとアーサーを見送る仕儀となっていたら更に嬉しかったです。

随分と好き勝手なことを言っているなあと自分でも思うのですが、勝手ついでに『大いなる遺産』の結末についても妄想させてください。原作の二つの結末のうち、僕は若い頃は二つ目のエンディング(いわゆる ‘the revised ending’ の方です。夢見心地の気持ちよさがあります)が好きでしたが、今ではすっかりオリジナル・エンディングの方が好みます。本編の補遺として扱われることの多いオリジナル・エンディングは、おそらくこれまで一度も映像化されていないのでしょうか。たった1パラグラフしかないこの結末の醒めた意識、抑制された感傷をもし映画に撮るのであれば、僕はウディ・アレンの *Annie Hall* (1977) 方式しかないと思います。つまり、この映画の最後で主人公がカメラ(視聴者)に向かって ‘Interestingly, however, I did run into Annie again.’ と切り出してから映しだされる、彼がマンハッタンの街角でアニーにばったり出くわす場面と、後日最終的に街角で別れる場面のように撮ると良いのではないかと思うのです。これらの場面ではいずれもニュー・ヨークの街並みを背景に、カメラは定位置からアニーと主人公との姿を遠くに捉え、その光景に彼の述懐が重なります。同様に

『大いなる遺産』のオリジナル・エンディングの映像化にあたっては、定位置に据えられたカメラがピカデリー界限（と思わしき街角）を背景にピップとエステラの姿を遠くから捉え続け‘It was two years more, before I saw herself.’から始まるピップのナレーションだけが聞こえる…というのが良いのではないのでしょうか。

もちろん、これまでにディケンズ文学を映像化したものの中にも既に良い作品がたくさんありますが、活字から紡ぎ出される私たちの「脳内映画」の時空に縛られない豊饒さに比べると、単一のシークエンスの中に情報を収め切らなければならない映像作品は、どんなに優れたものであっても‘a rendition’にしか過ぎないと言えるでしょう。でも、そうであるからこそ、様々な映像作家がディケンズに見出した新たな魅力や可能性に私たちが出会わせていただけるだけでなく、それらを大勢の人と共に味わい、分かち合うことができるのだと思います。

今後も、ディケンズの世界がもたらしてくれる喜び、活力、そして希望を皆様とともに味わい、分かち合っていくことができましたら幸いです。

“He wanted to know, you know!”

——『リトル・ドリット』における秘密と好奇心——

“He wanted to know, you know!”

Secrecy and Curiosity in *Little Dorrit*

筒井 瑞貴

Mizuki TSUTSUI

I

収監された者たちの心身を蝕み破壊する非人道的な制度として債務者監獄を徹底的に糾弾したディケンズは、牢獄や牢獄的な空間が、しばしばその外部にいる人間にとっては抗しがたい魅力をもっているという事実も見逃していなかった。『ボズのスケッチ集』（1836）の「刑事裁判所」（“Criminal Courts”）の章の中では、“What London pedestrian is there who has not, at some time or other, cast a hurried glance through the wicket at which prisoners are admitted into this gloomy mansion, and surveyed the few objects he could discern, with an indescribable feeling of curiosity?”（“Criminal Courts” 195）と、ロンドンを歩いていれば誰もがニューゲート監獄（Newgate Prison）に「名状しがたい好奇の念」を覚えて内部を垣間見ようとしたことがあるはずだと述べられているが、ここでは、監獄という施設への賛否とは無関係に、閉ざされた空間の中に個人を隔離し孤絶させるはずの「牢獄」が、かえって外部の他者の関心を喚起し、好奇の視線を誘発することになるという、一種の逆説が提示されているように思われる。閉ざされているものを、閉ざされているがゆえに覗き見たくなるという欲望は、例えば『デイヴィッド・コパーフィールド』で、幼いデイヴィッドがミス・マードストンの留守中に、彼女の部屋に置かれた鍵のかかった黒い箱を覗こうとする場面においても描き込まれている。

Having uttered which, with great distinctness, she begged the favor of being shewn to her room, which became to me from that time forth a place of awe and dread, wherein the two black boxes were never seen open or known to be left unlocked, and where (for I peeped in once or twice when she was out) numerous little steel fetters and

rivets, with which Miss Murdstone embellished herself when she was dressed, generally hung upon the looking-glass in formidable array. (*David Copperfield* 48)

上記の例にとどまらず、『デイヴィッド・コパーフィールド』では多くの登場人物が秘密を閉じ込めた「箱」と何らかのつながりを持っていることが指摘されているが (Miller 23)、そのモチーフの発展形ともいえる「牢獄」がディケンズの作中で最も支配的な役割を担う『リトル・ドリット』(1857年)においても、マーシャルシー監獄 (the Marshalsea Prison) の中で生まれ育ったエイミーの眼差しを通して、「好奇心」との関わりが触れられている。¹

It appeared on the whole, to Little Dorrit herself, that this same society in which they lived, greatly resembled a superior sort of Marshalsea. Numbers of people seemed to come abroad, pretty much as people had come into the prison; through debt, through idleness, relationship, curiosity, and general unfitness for getting on at home. (427-28)

社交界とマーシャルシー監獄の共通点が述べられる中で、それぞれの世界を出入りする人々の動機として、借金 (“debt”) や怠惰 (“idleness”) などと並んで好奇心 (“curiosity”) が挙げられているが、主人公のアーサー・クレナムが物語の起点においてエイミーを追ってマーシャルシー監獄に足を踏み入れるのも、まさにこの感情に突き動かされてのことである。さらに、クレナム家の秘密を象徴し彼らを過去につなぎとめる比喩的な「牢獄」とでも呼ぶべきギルバート・クレナムの遺言補足書を収めた箱について、“perhaps it was locked and my curiosity was piqued” (652) と、まさに錠がおろされているために好奇心が掻き立てられたというリゴアの告白は、両者の関係を裏付けるさらなる例となるだろう。このように、固く閉ざされた排他的な空間であるように思われる「牢獄」は、実は常に外部の興味本位の人間が侵入してくる可能性を孕んでおり、牢獄や牢獄的な空間の中に閉じ込められる秘密もまた、絶えず他者からの好奇の視線に晒され、彼らの知ろうとする欲望を掻き立てるという図式が成立する。

本作において秘密の隠匿や暴露が重要な構成要素となっていることはすでに多くの批評家が認めているが、個人の内面や秘密がしばしば比喩的な「牢獄」の中に隠匿されている『リトル・ドリット』を考えるうえで、これまで注目されてこ

1 以下、『リトル・ドリット』からの引用は特に断わりのない限り Oxford University Press 版からのもので、ページ数のみを記す。

なかった“curiosity”もこのように作品の主題と不可分であるように思われる。² 本論では、『リトル・ドリット』における「秘密」と「好奇心」の表象に着目し、詮索や隠蔽行為を介して結ばれる他者や外界との繋がりを広く検討したうえで、自虐的な好奇心の際立つ主人公のアーサーと、彼と敢えて秘密を共有しないことを選択するエイミーの関係の特性についても再考したい。

II

「牢獄」と「秘密」の結びつき、そして外部の侵犯といったテーマは、作品冒頭のマルセイユの描写から顕著に読み取ることができる。執拗なまでに「視線」が前景化される冒頭部分によって、『見ること』の混乱、その問題性が小説の重要なテーマとして、まず印象づけられる」（新野 238）ことになるが、“Blinds, shutters, curtains, awnings, were all closed and drawn to keep out the stare. Grant it but a chink or keyhole, and it shot in like a white-hot arrow.”（2）と続くように、この「見ること」はさらに秘密の詮索行為というイメージを提起する。他者の目を排除しようとする家々の鍵穴や割れ目を見つけては射貫くように入り込む“stare”は、秘密の隠蔽や暴露といった本作の重要な主題を先取りし、半開きのドアからハリエットを観察するミス・ウェイド、鍵穴を覗き込むエフェリーやジョン・チヴァリー、鋭い眼差しで主人のマードルを委縮させる執事頭といった後に描かれる登場人物の行動とも重なり合い、なおかつ“a white-hot arrow”に擬せられることでそうした視線の孕む攻撃性が暗示されることになる。

その直後に語りの焦点はリゴとカヴァレットが収監された牢獄へと移り、“In Marseilles that day there was a villainous prison. In one of its chambers, so repulsive a place that even the obtrusive stare blinked at it, and left it to such refuse of reflected light as it could find for itself, were two men.”（2）と、描写の対象は「視線」すなわち「見る」行為そのものから「見られる」客体である「牢獄」へと切り替わることになる。あらゆるものに照り付ける陽光は、“the obtrusive stare”になぞらえられ、この牢獄はそうした視線すら当惑し、眼をそむけるような場所として現れているが、詮索好きな視線までも思わずたじろぐほどの“repulsive”な空間を語り手が

2 “[E]verything in *Little Dorrit* has relevance to the theme of secrecy”（245）と「秘密」の重要性を強調したジョン・ルーカス（John Lucas）をはじめとして、近年ではヴィクトリア朝における情報ネットワークの観点から作品を読み直したジェシー・ローゼンタール（Jesse Rosenthal）の論考や、抑圧されたエロティシズムに焦点を当てつつエイミーの人物像を再検討したマーク・ヘネリー・ジュニア（Mark M. Hennelly Jr.）の研究などがあるが、いずれも「好奇心」との関連については議論されていない。

克明に描き、それを通じて読み手が疑似的に目視するとき、後者はある種の疚しさを抱えながら自らの“obtrusive stare”を、すなわち「見る」という行為に内在する道徳的逸脱性を意識させられることになる。このように作品冒頭から、好奇の眼差しや知ることへの欲望の存在が強調されつつも、それらは全面的に肯定されることはなく、微妙な陰影を帯びて両義的に描き出されている。

こうした「見る」行為に潜在する曖昧さは、作中人物、とりわけ主人公のアーサー・クレナムにおいて「好奇心」と結びつく形で先鋭に問題化される。自らの意志を持たないと言いながらも、アーサーが利他の心に裏付けられた行動力を持った人物であることはすでに指摘されている通りであるが (Trilling 586-87)、そうした他者への旺盛な関心という性格上の一側面を象徴するのが彼の好奇心である。初めて登場する検疫所ではミーグルズ一家の過去に熱心に興味を示し、帰国後は母に雇われているお針子のリトル・ドリットに強い関心を抱いて彼女のことを知ろうと手を尽くしている。もっとも、こうした感情をアーサー自身は無条件に肯定しているわけではなく、それぞれの場面で、“May I ask you—in no impertinent curiosity” (15)、“I beg you to excuse me. I am not impertinently curious” (66) と述べ、自分の好奇心の正当性をしきりに力説する。この“impertinent curiosity”という表現は、マルセイユの牢獄の描写に見られた“the obtrusive stare”と呼応し、過度の好奇心が孕む不道徳性を意識しつつも他者の秘密に飽くなき興味を示すアーサーが、小説の読者と同じ眼差しを共有し、その欲望を代行する存在であることを印象付ける。語るべき物語を持たず、専ら受動的な「読み手/聞き手」の役回りに徹するアーサーの立場に注目したロバート・トレイシー (Robert Tracy) も、“a reader within the story” (129) として彼を位置付けている。

とはいえ、そうした機能的役割を差し引いても、アーサーが異常なまでに「知ること」に憑りつかれた人物であるのは、ロンドンの街路を歩き回る彼の内面描写からも明らかだ。

It always affected his imagination as wrathful, mysterious, and sad; and his imagination was sufficiently impressible to see the whole neighbourhood under some tinge of its dark shadow. As he went along, upon a dreary night, the dim streets by which he went seemed all depositories of oppressive secrets. The deserted counting-houses, with their secrets of books and papers locked up in chests and safes; the banking-houses, with their secrets of strong rooms and wells, the keys of which were in a very few secret pockets and a very few secret breasts; the secrets of all the dispersed grinders in the vast mill, among whom there were doubtless plunderers, forgers, and trust-betrayers of many sorts, whom the light of any day that dawned

might reveal; he could have fancied that these things, in hiding, imparted a heaviness to the air. (453)

このように周囲のあらゆる事物に秘密を見出し、それを解き明かしたいという強迫観念に突き動かされる性質は、温順で消極的なこの主人公にあって明らかに異彩を放っている。アーサーの好奇心を強調しなければならないのは、それが本作において登場人物の全員が決して一様に示す感情ではないからである。特に都合の悪い事実が存在するとき、自宅に閉じこもり望ましくない情報を遮断するクレナム夫人や、娘が牢獄の外で働いている事実を薄々認識しながらも目をつむるウィリアム・ドリットのように、少なからぬ登場人物がこれを努めて知るまいと忌避している。こうした利己的な反応は、周囲に苦悩や負担を強いることになるにせよ、人間の行動としては必ずしも不自然なものではない。むしろ、現実から目を背けようとする登場人物が多い中で、自分の両親がひた隠しにする忌まわしい秘密を断乎として知ろうとするアーサーの姿勢こそ、本作においては稀有なのである。

そんなアーサーの尽きせぬ好奇心の的となるのは母の家で出会ったエイミー・ドリットであり、³ 彼女への興味が彼をマーシャルシー監獄へと赴かせ、物語を動かしていくことになるが、その感情と分かちがたく結びつくのが、彼が抱える漠とした罪悪感である。“His original curiosity augmented every day, as he watched for her, saw or did not see her, and speculated about her. Influenced by his predominant idea, he even fell into a habit of discussing with himself the possibility of her being in some way associated with it.” (47) とあるように、エイミーに寄せるアーサーの関心は、純然たる好奇心に端を発しているにもかかわらず、やがて一家が誰かの財産を不当に奪ったのではないかという、彼を悩ませ続けてきた疑念と結び付くというプロセスをたどっている。この連想は強引かつ作為的なプロット展開として非難されることもあるが (Thurley 236)、まさにその不自然さゆえに、あらゆる事物を自らの罪悪と結びつけずにはいられないアーサーの好奇心の奇異な側面を強く印象付けることにもなる。強迫観念的な罪悪感のために、自らもあずかり知らない過去との因果関係を見出すアーサーの好奇心は、エイミーの秘密を詮索する行為に対して、自らを罰しつつ、ドリット一家に贖いをするという、ある種のマゾヒスティックな性格を帯びさせることになる。そうした自虐的なアーサーの

3 作中で最後の台詞を与えられた牧師が発する、“this young lady is one of our curiosities” (688) という言葉は、他者の好奇的となるエイミーの立場を象徴しているといえるかもしれない。

精神のありようを象徴するのが、エイミーを追って訪れたマーシャルシー監獄で一夜を過ごしながら空想に耽溺する場面である。

Speculations, too, bearing the strangest relations towards the prison, but always concerning the prison, ran like nightmares through his mind while he lay awake. Whether coffins were kept ready for people who might die there, where they were kept, how they were kept, where people who died in the prison were buried, how they were taken out, what forms were observed, whether an implacable creditor could arrest the dead? As to escaping, what chances there were of escape? Whether a prisoner could scale the walls with a cord and grapple, how he would descend upon the other side: whether he could alight on a housetop, steal down a staircase, let himself out at a door, and get lost in the crowd? As to Fire in the prison, if one were to break out while he lay there? (73)

ドリット家の秘密とクレナム家の隠された罪に思いを馳せたのちに、アーサーはまず“coffins”に注意を向け、次いでその思考は牢獄からの脱出の可否へと及び、最後に閉ざされた空間での火事(“Fire”と大文字で表記される)を想像して怯える。一見すると脈絡の欠けた連想であるが、棺桶を「死」と、牢獄を「地獄」と、そして火事の炎を「地獄の劫火」とそれぞれ結びつければ、アーサーがドリット家の秘密を解明することで避けられないものになるであろう運命、すなわち自分が死んで地獄に堕ちて受ける劫罰を無意識に想起していると解釈することができる。アーサーの好奇心が深層において被虐性といかに密接に結びついているかを窺い知ることができるだろう。

こういった自虐性と隣接したアーサーの知ることへの欲望は、母親のクレナム夫人の奉じるカルヴァン主義の影響なくして語ることはできない。人間の原罪を強調するこの教派が、アーサーが両親の過去に関して抱く漠然とした罪悪感の根本的な要因であることは論を俟たないが、それに劣らず重要であるのは、厳格な予定説を唱えるカルヴィニズムが、神の絶対的權威を根拠として「人間の無力さ」(松岡 200)を説いており、それがしばしば好奇心の危険視や抑圧といった形をとるという面だ。『キリスト教綱要』(*Christianae Religionis Institutio*, 1559)の中でジャン・カルヴァン(Jean Calvin)は、“Human curiosity renders the discussion of predestination . . . very confusing and even dangerous” (922)と述べ、人知の及ばぬ神の叡智を詮索しようとする人間の好奇心は危険であると批判し、“he will not succeed in satisfying his curiosity and he will enter a labyrinth from which he can find no exit” (922)と、その欲望は満足させられないばかりか、当人は出口のな

い迷宮を彷徨い続けることになるだろうと警鐘を鳴らしている。そしてこの点こそが幼少期のアーサーがクレナム夫人の教育によって植え付けられた恐怖を理解する上で有効であると思われる。憂鬱な日曜日の回想の中で、幼いアーサーは、“why he was going to Perdition?” (24) という本の題名が突き付ける問いに対して、“a piece of curiosity that he really, in a frock and drawers, was not in a condition to satisfy” (24) と、得心のいく答えを得ることができない。カルヴィニズムにおいては、仮に地獄に落ちる運命であったとしても、その理由を神ならぬ人間が知ろうとすることはまかりならず、ただ甘んじて受け入れなければならない。そのためアーサーも好奇心を封殺されたまま、自分が罰を受けることだけを知らされた状態で育ったということになる。

この記憶をアーサーの人格を決定づけたトラウマ的な原体験として位置づけるならば、中年となったアーサーが抱く、両親の背負う罪を明らかにしたいという好奇心の本質にあるのは、突き詰めれば地獄に落ちなければならない理由、つまり自らが生まれながらにして負う罪の根源を解き明かそうとする欲求に他ならない。換言すれば、アーサーの自虐的な好奇心の底流をなすのは、罰から逃れるのではなく、なぜ自らが罰せられなければならないかを知ったうえで罰を受けたいという半ば抑圧された欲求であり、そこに母親の信仰するカルヴァン主義的な予定説の受容と反発の双方が伺えるだろう。だがすでに見たように、そうした好奇心は正道から外れた、僭越で戒められるべき感情である以上、それを抱くこと自体がさらなる罪悪感を生むことにつながる。このように母親によって歪められ利用されたカルヴィニズムの教義によって、罪悪感が好奇心を生み、好奇心が罪悪感を生むという悪循環がアーサーにもたらされているといえるだろう。旺盛な好奇心を抱きながら、しきりに弁明を重ねるアーサーの行為にはこうした背景が作用していると考えられるが、彼の知ることへの欲求は、結局は実りのない探求へと連なり、“I want to know” (95) という言葉を空しく繰り返しながら迂遠省 (Circumlocution Office) を延々とたらいまわしにされる仕打ちが象徴するように、さながらカルヴァンのいう「迷宮」を彷徨うことになる。⁴ このように、自らの見聞きした情報に罪悪感を織り込み、自分を罰そうとせずにはいられない歪な解釈主体である点にこそアーサーの特異性があり、トレイシーの主張するような、受動的に与えられた物語を消費するだけの「読者」やその相同物という枠組みで

4 こうした自虐性は、終わりのない訴訟にのめり込み破滅する『荒涼館』のリチャード・カーストンのみならず、無意味と分かりながらも恋敵のユージーン・レイバーンを追って夜のロンドンを彷徨い続けて憔悴する『我が共通の友』のブラッドリー・ヘッドストーンとも類似している。

は収まりきれない複雑さを有しているといえる。

この意味でアーサーと表裏一体をなすのが、自虐性と好奇心がさらに極端な形でつながっているミス・ウェイドであり、アーサーとは異なり、周囲の善意や同情をことごとくはねつけ敵意を向ける彼女もまた、他者への無関心ではなくむしろ旺盛な好奇心によって特徴づけられている。自分を捨てたヘンリー・ガウアの結婚相手であるペットについて、“But I was restlessly curious to look at her” (561) と手記で記し、彼女を観察するようリゴーに依頼するときにも、“I have my curiosity” (626) と認めている。こうした病的な好奇心の充足には不可避免的に痛みが伴うが、彼女もまたそこに被虐的な喜びを見出す。“I saw through them from the first.” (556) とうそぶく彼女は、作品冒頭のマルセイユの太陽さながらにすべてを見通す視線の持ち主であることを自負している。しかし、“knowingness personified to the point of perversity” (Bodenheimer 50) という極端な精神状態にあるミス・ウェイドは周りの人間から悪意というねじ曲がった物語を読み取ることしかできず、彼女が「知る」のは現実ではなくその歪められた解釈に過ぎない。ミス・ウェイドとアーサー・クレナムという、作中で最も好奇心の旺盛な二人の人物が、いずれも自らの知り得た情報に恣意的な意味付けを施しては、そこから生じる苦しみを甘受する自虐性に染まっているという事実は、『リトル・ドリット』における「知る」営みの不毛さを象徴しているのではないだろうか。

III

秘密の詮索と暴露という行為に内在する暴力性は、好奇心に支配された者たちのみならず、他者の詮索に晒される者たちにおいても、身体的な「痛み」のイメージと共に描写されている。他者の内面や弱みを容易く看破するヘンリー・ガウアの能力が、“very well able to pull that prepossessing gentleman to pieces” (407)、*“he laid bare every smarting wound I had”* (560)、あるいは *“who knew . . . how to anatomise the wretched people”* (560) と例えられ、隠されている傷を「剥き出し」にし、「解剖」するといった肉体的苦痛を喚起するイメージが繰り返し用いられているのは重要である。本作において他者の内面を窺い知ることや隠された秘密を暴くことは、このようにしばしば身体を切り開く行為に擬せられ、詮索行為に潜む激烈な暴力性を暗示している。ハリエットが秘めた怒りを爆発させる瞬間をミス・ウェイドが垣間見る場面では、“as one afflicted with a diseased part might curiously watch the dissection and exposition of an analogous case.” (22) と、自分と同じ病理を抱える者の患部が解剖され晒されるさまを眺める精神状態が引き合いに出されている。莫大な財産を相続し社交界の一員になりながらも、マーシャル

シー監獄での恥ずべき過去に怯えるウィリアム・ドリットも、“His life was made an agony by the number of fine scalpels that he felt to be incessantly engaged in dissecting his dignity.” (383) と記されるように、絶えず自らの尊厳が他者のメスによって切り開かれるという感覚に苦しめられる。作品の結末近くの喜劇的な一幕で、パンクスがキャスビーの髪の毛を鉋で切断し (“snipped off” (669))、その帽子を切り取る (“cut it down” (669)) ことでその卑小な正体を暴露するのは、一連の「解剖」のモチーフの延長線上であるといっていいただろう。

このように他者の秘密を暴き出す行為の暴力性が繰り返し強調される一方で、秘密を抱え、比喩的な「牢獄」に閉じこもる人物たちは、実のところ多くの場合において他者の暴露を待つまでもなく自滅の道をたどる。自分の尊厳を切り開こうとする無数のメスに怯えるウィリアム・ドリットは、最後には晩餐の席上でひた隠しにしてきたマーシャルシーでの過去を参列客の前で自ら曝け出してしまう。言うなれば、彼は自らの手で自らの尊厳を切開してしまったのであり、その最期は、己の罪の重圧に耐えかねて、文字通り頸動脈の「切断」 (“[s]eparation” (590)) によって命を絶つマードルの自殺と呼応する。クレナム夫人もリゴアの暴露を待たずして、自分自身の口から真相を語ることを選ぶが、その直前に、“Her lips quivered and opened, in spite of her utmost efforts to keep them still.” (646) とあるように、ここでも閉ざされていた身体が意思に反して「開く」というイメージが共有されている。クレナム夫人を幽閉し、一家の秘密や秘匿を象徴する家屋そのものも、その重みを支えきれなくなったかのように作品の終局では “trembled asunder in fifty places” (662) と、ばらばらに裂けて崩壊するが、こうした登場人物たちの辿る自壊的な運命をそのまま反復しているようである。⁵ この様子を目の当たりにしたクレナム夫人はショックのあまり口がきけなくなり、もはや秘密を切り開き暴露しようとする刃を寄せ付けない “statue” (662) となってしまう。こうして本作では、秘密を隠蔽する「牢獄」を詮索し、開け放つ行為が一貫して苦痛をもたらす行為として描かれ、他の作品でしばしば言及されるアスモデウス (Asmodeus) による屋根剥がしのモチーフが思い起こさせるような爽快感は見られない。

興味深いことに、身体を傷つけ、内奥を抉り出す「メス」のイメージを伴いながらも、本作において例外的に肯定される脇役がいる。それは社交界に出入りし、人間のあらゆる物事に通じた、“Physician” (587) とのみ言及される「医師」であり、対置される「弁護士」 (“Bar” (587)) の鋭利な “razor” (587) に比して、

5 1857年にBradbury and Evansより一冊本の形で刊行された版では、より「切開」のイメージを強く喚起する “opened” (600 [1857]) という動詞が用いられている。

“Physician’s plain bright scalpel . . . was adaptable to far wider purposes” (587) と評される彼のメスは、人間の “tendernesses and affections” (587) についての洞察を提供するものと説明されている。職業柄さまざまな場所を訪れ、広範な経験を積んできたこの人物の描写からは、先のアスモデウスを彷彿とさせる全知のヴィジョンが付与されているようにすら見受けられる。

Few ways of life were hidden from Physician, and he was oftener in its darkest places than even Bishop. There were brilliant ladies about London who perfectly doted on him, my dear, as the most charming creature and the most delightful person, who would have been shocked to find themselves so close to him if they could have known on what sights those thoughtful eyes of his had rested within an hour or two, and near to whose beds, and under what roofs, his composed figure had stood. (586–87)

このように人々が抱えるさまざまな後ろ暗い事情に通暁する「医師」は、家々に隠された秘密に飽くなき好奇心を抱くアーサーの願望を充足ないし代行する能力の持ち主で、さながら『ドンビー父子』でその出現を待望される、家々の屋根を剥がして諸悪を白日の下にさらす “a good spirit” (*Dombey and Son* 685)、ひいてはその延長線上にいる作者そのものに限りなく近い存在として提示されているように思われる。この意味で、小説の執筆行為をディケンズ自身が「解剖」のメタファーで捉えていたことは重要な符合である。ミス・ウェイドが手記の形式で自らの不幸な生い立ちを綴った、“The History of a Self Tormenter” に関するディケンズの覚書の中では、“From her own point of view. Dissect it.” (708)、“Miss Wade’s Story. Unconsciously laying bare all her character.” (708) と書いてあるように、本編中に見られる「解剖」や「切開」のイメージが、自らへの指示書とでもいうべき形でそのまま反復されている。ディケンズにとって、登場人物の内面を分析し読み手に開示してみせる小説家のペンは、患者の身体を切り開いて病理を抉り出す医者メスと相似関係にあったのかもしれない。

ところが、『リトル・ドリット』においては作者の全知性を思わせる「医師」の特性はあくまでも表層的なものに留まっており、少なくともプロット上では彼が目立った活躍を見せることはなく、その「メス」が人間の美点を明らかにする場面も描かれない。それどころか彼はたびたび診察していたマードルの抱える「病」の正体を最後まで見抜くこともできず、結局マードルが彼の「メス」の代わりにペンナイフで命を絶つのはすでに見たとおりである。その死によって、美点ではなく偽造着服という醜悪な秘密だけが暴露されてしまうのはむしろ「医

師」の能力の限界を浮き彫りにする皮肉と捉えられる。⁶ 加えて、“a figure of ambiguous power” (Showalter 24) と評される「医師」の持つ力が暗い側面を併せ持つことは、クレナム夫人の脈拍を測って彼女の内面を暴き出す悪役のリゴーが、“I am something of a doctor” (643) と医者を気取っているという事実からも明らかだ。⁷ 小説の作者とも相通ずる全能性が仄めかされながらも明らかに限定的な能力しか持たない「医師」や、その能力を濫用し自滅するリゴーの存在は、作品世界において他者の秘密を適切に処する能力や適性を持った仲介者たり得る人物が決定的に欠落していることを示唆しているのかもしれない。かくして『リトル・ドリット』においては、多くの登場人物が秘密を抱えながらも、それらが第三者と円滑に共有されることはなく、マードルやドリットのように当事者を自壊へと追い込むか、アーサーやミス・ウェイドのような偏った解釈主体によって歪められることになってしまう。

IV

このように、本作では他者の秘密を知ろうとする行為、自己の秘密を曝け出す行為はいずれも当人を傷つける鋭利な凶器となっていることがわかる。実際、秘密の共有が多くの場合において失敗に終わるか苦痛をもたらすことしかない本作において、倒錯した好奇心と罪悪感にがんじがらめになったアーサーの救い手となるエイミーが最後に選択するのは、秘密を共有することではなく隠蔽することである。彼女がマギーに対して語るおとぎ話では、“the power of knowing secrets” (245) を持つという王女に対して、エイミー自身を思わせる “a poor little tiny woman” (244) が、自らの死と共に思い人の影を葬り去るが、この逸話は秘密の守り手という彼女の役柄を象徴的に表しているだろう。

エイミーは結末近くにおいて、クレナム夫人から自分が受け取るべき遺産が横領されていたことを明かされるが、彼女の頼みを聞き入れ、その秘密を彼女の存命中はアーサーに明かさないと約束し、結婚する当日に証拠書類の写しをアーサーの手で火に投げさせる。作中でそれまで描かれてきた、切り開かれ暴力的な形で人目に晒されるいくつもの秘密と対照をなすかのように、この “folded pa-

6 新野緑も、『見る』ことが『知る』ことであり、『知る』ことが『力』であること』(246)を「医師」が体現しつつも、彼の能力にも限界があることを指摘している(247)。

7 トレイシーは、さまざまな秘密を掌握し意のままに暴露するリゴーに、小説家の役柄に相通じる性質が付与されていると主張している (Tracy 137-38)。

per” (687) は折りたたまれたまま読まれることなく灰となる。秘密を知悉しながらも当事者と共有せずに葬り去るというエイミーの決断は、アーサーの病的な好奇心と罪悪感に対する一つの有効な応答を示しているといえよう。

エイミーの行動が無私の愛情からくるものであり、秘密を維持することによって権力をうむクレナム夫人や、秘密から金銭を生み出すリゴアの利己的な行為と一線を画していることは疑いえないが、もちろんこの結末は問題含みでないとはいえない。それまで読者の欲望を引き受けつつ、クレナム家やドリット家の隠された秘密を知ろうと奔走してきたアーサーだけが最後まで真相を知らされることがなく、結果として認識の度合いを異にする読者は、この主人公が迎える結末に全面的に感情移入できずに、多少なりとも客観視するように仕向けられる。罪悪感を抱えながらも、贖罪の機会を奪われ、ついには詮索することを止めてしまったアーサーは、はたしてエイミーと対等の関係を結ぶことができるのだろうか。先のおとぎ話との関連に着目して、“And so Amy not only becomes the obvious source of the tiny woman in her fairy tale for Maggy, but she also becomes the secret source of that wonderful Princess who “had the power of knowing secrets”” (294) とヘネリーは指摘しているが、確かに作品の結末において秘密を「知る」エイミーは「知らない」アーサーに対して一種の力を有しており、両者の間に歪な権力構造が生じていることは否めない。事実、秘密を巡る二人の向き合い方を考えると、マーシャルシーに投獄された末に都合の悪い事実を取って知ろうとしなくなったアーサーはかつてのウィリアム・ドリットを、そして今やアーサー・クレナム夫人となり、秘密を握りつぶすエイミーはまさに先代のクレナム夫人の行動をそのまま反復しているかのようですらある。エイミーの家族に対する滅私奉公をめぐる自己犠牲の中に潜む利己性や (Schor 145)、父を庇護することによって彼が果たすべき道義的責任を奪ってしまっている可能性が指摘されているが (Oulton 146)、ここでエイミーはアーサーに対しても同様にいくぶん独善的な精神を発露しているといえなくもない。もちろん、動機や自己欺瞞の度合いが他の登場人物たちと根本的に異なる以上、アーサーとエイミーの結婚を不安視する謂れはないが、新約聖書的な「許し」を体現するエイミーであっても (Lenard 343)、明確な輪郭を持たないアーサーの罪の意識を拭い去ることができるのかという疑問は残る。本作で唯一、牢獄的なものに毒されていない人物として専ら肯定的に描かれるダニエル・ドイスは、アーサーを共同経営者に受け入れる条件として、“let Mr. Clennam have the means of putting himself on a perfect equality with me as to knowing whatever I know. If it should come to nothing after all, he will respect my confidence. Unless I was sure of that to begin with, I should have nothing to do with him.” (220) と、自分の知ることはすべてアーサーと共有されねばならないと主

張するが、そのようにして築かれる対等な関係性は、結末でのアーサーとエイミーとは明らかに異質なものとなっている。

とはいえ、アーサーとエイミーの間に見られる不均衡は、二人の幸福を決定的に脅かすには至っておらず、作品の結末部分を検討すると、そうした非対称的な関係性こそがむしろ必要であることがわかる。夫婦として結ばれた二人の新たな歩みを描いた、“they pass along in sunshine and shade” (688) という最終文の一節が、第一章の章題である“Sun and Shadow”を直ちに思い起こさせるように、ディケンズが作品の結末をその冒頭部分と周到に対応させていることは明らかだが (Zimmerman 93)、さらなる照応関係は別の単語、“pass”という動詞にも見出せるように思われる。この言葉もまた、第一章の獄中に始まり、作中でリゴーやカヴァレット、アーサーが繰り返し口ずさむ童謡「夜警の騎士」(Le Chevalier du Guet)の第一連、“who passes by this road so late”と響きあっていると考えられるからだ。⁸ この歌では子供たちが夜警の役とその他大勢に分かれてかけあいをし、娘に「宝石をどっさり」あげようと申し出て拒絶された騎士役は、「わたしの心をあげます」と言って認められ、女の子を一人選んで駆け落ちし、残る大勢で二人を追いかけるという決まりごとになっている (“Compagnon” 45)。⁹ 歌の中の問答からは無一文になってようやく結婚できるアーサーとエイミーが想起され、結婚式を終えて朝の光を浴びながら歩みを共にする結末部分で描かれる二人の姿も、夜更けに出会い結ばれた歌の中の恋人たちと地続きとなっているかのようである。

こうした「夜警の騎士」との対応関係に注目したときにとりわけ興味深いのが、歌詞にも登場する「マルジョレーヌ」(ディケンズは“Majolaine” (5) と表記している)のモチーフで、中世フランスの町では部屋の窓の外にこの植物の鉢を出すのが習いで、水をやるという口実で若い娘が窓の外の夜警に姿を見せていたという (“Compagnon” 44)。ここでは、「見る」「見られる」という作品の重要なイメージが織り込まれており、さらに閉ざされた空間にいる若い娘と外からそれを眺める男という、牢獄で暮らすエイミーと好奇心を持って彼女を注視するアーサーの関係を彷彿とさせる男女の姿を見て取ることもできる。とりわけマルジョレーヌの鉢を出す娘が「単なる無邪気で世間知らずの箱入り娘ではなく」(小池

8 ほとんど検討されてこなかったこの歌の内容と作品との結びつきについて、ディケンズの創作ノートからその重要性を指摘した小池滋は、アーサーとエイミーとの対応関係に着目し、「夜警の騎士」が象徴する典型的なロマンスのパターンが『リトル・ドリット』の随所で転覆され、「執拗に徹底的に破壊」(77) されていると分析する。

9 原文のフランス語の解釈については、小池 (62-66) を参照。

73)、言い換えると受動的に「見られる」だけの対象ではなく、むしろ自らの姿を男に戦略的に「見せている」という点は、エイミーの人物造形を考えるうえで意義深い。というのも、彼女もまた他者の視線に一方的に晒されるだけの主体性を欠いた存在ではないからだ。作品の序盤でこそ他者の目を頑なに避けようとする受け身の人物のように思われるが、終盤でアーサーが好む昔の粗末な衣装を意図的に纏って獄中の彼を看病するエイミーは、明らかに自らがどのように見られるかについて高度に自覚的な、いわば能動的な客体へと変貌を遂げている。クレナム夫人に託された書類を焼却する先述の場面では、アーサーとエイミーの作中での最後の対話が描かれるが、ここでも自らを「見せる」ことによって、彼女がアーサーに健全な感化を及ぼしていることが示唆されている。マーシャルシー監獄で“Fire” (73) に身を焼かれる空想をしては怯え、自宅でも消えかかった炉端の炎を眺めては陰鬱な物思いに耽るアーサーにとって、炎は罪悪感や自虐性、自己否定といった負の感情と結びつくモチーフとなっていたが、エイミーが暖炉の火を起こすこの場面では、彼がそうした不吉な連想に悩まされることはなくなっている。“So they stood before the fire, waiting: Clennam with his arm about her waist, and the fire shining, as fire in that same place had often shone, in Little Dorrit’s eyes.” (687) と描写されるこのセンテンスの前半で、アーサーがエイミーの傍で炉端の炎を眺めている情景を想像した読者は、末尾まで読み進めると、二つ目の“the fire”とは実際の炎ではなくエイミーの瞳に映った像であり、したがってアーサーの眼差しは専らエイミーに向けられているであろうことに気づかされる。アーサーの視線の移ろいは、エイミーという伴侶を得て、彼の関心がもはやクレナム家の秘密を離れ、その執着から解放されたことを物語っているのではないだろうか。そして、自らアーサーに口づけをして、手紙を火に投じる前に“I love you” (687) と言わせるなど、過去の軛を断つ重要なこの場面で、“uncharacteristically flirtatious” (Oulton 147) と評されるエイミーの積極的な働きかけこそが、彼の眼差しの変化をもたらしているのだ。アーサーの追い続けた秘密が結果として彼ではなく、詮索や探求とは無縁であったエイミーの手に落ちるという顛末は皮肉というほかないが、そのエイミーが他ならぬアーサーを「共犯」として秘密を葬らせるという行為は、後者が前者のために好奇心を放棄し、前者が後者のために望まぬ秘密を引き受け、それぞれがお互いのために意に染まぬ現実を受け入れるという意味で、二人が真に対等な関係を結ぶ契機となっているとすらいえるかもしれない。

“The universal stare” (1) が支配する冒頭のマルセイユの情景が示すように、『リトル・ドリット』は「見る」こと、「知る」ことへの欲望に貫かれた物語であるが、無数の秘密を蔵した外界に対して完全に目を閉ざすのは容易でない一方、

そうした好奇心に駆り立てられた探索は自他にとって責め苦以外の何物にもなりえない。そうであるならば、アーサーが強迫的に抱く「見る」ことの欲望を逆手に取るかのように、その視線を巧みに誘導し統御するエイミーこそが、クレナム家の秘密を引き受け、隠匿し、かつ安全に封じ込めるうえで適役なのであり、自らにとって最上の導き手を見つけ出したアーサーを待ち受ける運命は、盲人に引かれる本作の表紙絵のブリタニア（Britannia）ほど悲観すべきものではないといえるだろう。

*本研究は科研費 23K12120 の助成を受けている。本稿はディケンズ・フェロウシップ日本支部令和 4 年度秋季総会における口頭発表に加筆修正を施したものである。関係者各位に感謝申し上げます。

Works Cited

- Bodenheimer, Rosemarie. *Knowing Dickens*. Cornell UP, 2007.
- Calvin, Jean. *Institutes of the Christian Religion*, edited by John T. McNeill, translated by Ford Lewis Battles, vol. 2, Westminster John Knox Press, 1960.
- “Compagnon de la Marjolaine.” *The Dickensian*, vol. 5, no. 2, 1909, pp. 44–45.
- Dickens, Charles. “Criminal Courts.” *Dickens’ Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1933–39*, edited by Michael Slater, J. M. Dent, 1994, pp. 194–98.
- . *David Copperfield*, edited by Jerome H. Buckley, W. W. Norton, 1990.
- . *Dombey and Son*, edited by Alan Horsman, Oxford UP, 2008.
- . *Little Dorrit*. London, 1857.
- . *Little Dorrit*, edited by Harvey Peter Sucksmith, Oxford, 2008.
- Hennelly, Mark M., Jr. “*Little Dorrit*’s ‘Wildernesses of Secrets.’” *Dickens Studies Annual*, vol. 52, no. 2, 2021, pp. 27–98.
- Lenard, Mary. “The Gospel of Amy: Biblical Teaching and Learning in Charles Dickens’ *Little Dorrit*.” *Christianity and Literature*, vol. 63, no. 3, 2014, pp. 337–55.
- Lucas, John. *The Melancholy Man: A Study of Dickens’s Novels*. Methuen, 1970.
- Miller, D. A. “Secret Subjects, Open Secrets.” *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1985, pp. 17–38
- Oulton, Carolyn W. de la L. *Dickens and the Myth of the Reader*. Routledge, 2017.
- Rosenthal, Jesse. “The Untrusted Medium: Open Networks, Secret Writing, and *Little Dorrit*.” *Victorian Studies*, vol. 59, no. 2, 2017, pp. 288–313.
- Schor, Hilary M. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge UP, 1999.
- Showalter, Elaine. “Guilt, Authority, and the Shadows of *Little Dorrit*.” *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 34, no. 1, 1979, pp. 20–40.
- Thurley, Geoffrey. *The Dickens Myth: Its Genesis and Structure*. Routledge and K. Paul, 1976.
- Tracy, Robert. “*Little Dorrit*: The Readers Within the Text.” *Dickens Quarterly*, vol. 28, no. 2, 2011, pp. 128–43.
- Trilling, Lionel. “*Little Dorrit*.” *The Kenyon Review*, vol. 15, no. 4, 1953, pp. 577–90.
- Zimmerman, James R. “Sun and Shadow in *Little Dorrit*.” *The Dickensian*, vol. 83, no. 412, 1987, pp. 93–105.
- 小池滋. 「マルジョレーヌの葉蔭」『イギリス / 小説 / 批評 —— 青木雄造先生追悼論集』小

- 池滋, 高松雄一, 野島秀勝, 前川祐一編, 南雲堂, 1986, pp. 60-80.
- 新野緑. 『小説の迷宮——ディケンズ後期小説を読む』研究社, 2002.
- 松岡光治. 「『リトル・ドリット』におけるアーサー・クレナムの罪悪感」『鹿児島大学英語英文学論集』20号, 1989, pp. 193-243.

Not to Be Philip Pirrip, but Pip: The Birth of a New Dickensian Protagonist

Aika SATORI

I. Introduction

Scrooge, Fagin and the other fanciful names that Charles Dickens (1812–70) gave his characters are listed in dictionaries. For example, the *Oxford English Dictionary* defines the word *Scrooge* as “[u]sed allusively to designate a miserly, tight-fisted person or killjoy” and provides four examples of its use (“Scrooge”). Combining ingenious characterisation and the elaborate naming, Dickens succeeded in creating distinctive characters who continue to leave an impression on readers. John Forster (1812–76) pointed out Dickens’s deep concern with naming; deciding the name of a protagonist was “one of his first anxieties” (2: 77).¹ As Peter Ackroyd says, “Without the names, he [Dickens] had no characters and no real story” (557). It was a crucial matter for Dickens while writing his novels. Critics have debated the Dickensian strategy of naming.² Richard Lettis examines the names and the act of naming in *David Copperfield* (1849–50) and concludes that “Dickens endowed some of its characters with almost as much concern for each other’s names as he had taken in creating them” (68). He observes that Dickens’s characters, especially the protagonists, are given names by other characters as well as by the author. Reading Dickens’s novels following Lettis’s observation, it is interesting to

1 Forster’s *The Life of Charles Dickens* (1872–74) including Dickens’s memorandum entitled “Available names,” also evidences his concern about character naming (3: 308–11).

2 Other critics discuss Dickens’s naming strategies from various aspects. John Mullan, for example, minutely analyses how Dickens named his characters and how these names function in the novels (155–88). Harry Stone also discusses Dickensian naming conventions and concludes that the names of his characters are “a token of being and of destiny” (203). Alastair Fowler points out that Dickensian names are Cratylic and compares him with Henry James (1843–1916) and William Makepeace Thackeray (1811–63) in his comprehensive work *Literary Names* (171–91).

note that protagonists are named by other characters, but they themselves seldom name anyone—until the appearance of Pip in *Great Expectations* (1860–61). Pip names himself, not others. This is his unique characteristic, formerly unseen in Dickensian protagonists. This essay examines the naming of Pip, proves his position as a new Dickensian protagonist and concludes that *Great Expectations* represents a turning point in Dickens’s portrayal of protagonists, from passive objects only given names, to more active ones pursuing self-fulfilment.

II. To Be Named or to Name Oneself: The Possibility of Self-Naming Protagonist

Dickensian protagonists can be divided into two types by means of the act of naming within the novel: those who are named by others and those who name themselves. Interestingly, the shift from the former type of protagonist to the latter begins in *Great Expectations*. For example, Oliver Twist is named by Mr Bumble, following “the alphabetical order” (*Oliver* 7). David Copperfield is called according to other characters’ preferences. Esther Summerson is given many nicknames by John Jarndyce, evoking images of housekeeping and is called by these; her “own name soon became quite lost” (*Bleak* 111). In *Little Dorrit* (1855–57), many characters call the protagonist by the eponymous name “Little Dorrit,” as well as by her actual Christian name, Amy (53). Unlike them, Pip starts to call himself Pip, and John Harmon in *Our Mutual Friend* uses his invented aliases. Dickens created protagonists as subjects naming themselves for the first time with Pip, and John Harmon followed, while the protagonists before Pip were objects being named. Thus, *Great Expectations* marks the birth of a new kind of Dickensian protagonist.

Among the former type of protagonist, David is the most typical and contrasts strikingly with Pip. Both *David Copperfield* and *Great Expectations* take the form of the protagonist’s autobiography. Their positioning as protagonists is, however, completely different. In the famous first line of *David Copperfield*, David, the first-person narrator, states, “Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show” (1). It is curious that though this novel is presented as David’s life story, he neither declares nor denies that he is the hero of his own life. At the beginning of the story, David does not own the certain role as the protagonist. In contrast, the first-person narrator of *Great Expectations*, Pip, proclaims at the outset that he is the protagonist of the story: “My father’s family name being Pirrip, and my

christian [sic] name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip” (3).³ With these sentences, Pip tells his real name and its origin as well as his familiar name and the cause of its invention.⁴ Dickens uses the words *my* and *I* several times in these two short sentences, and *Pip* is repeated three times in the latter part. These numerous self-representations conspicuously demonstrate that Pip is the protagonist of the story, and readers naturally reach this consensus immediately upon reading these first lines.

The reasons for the difference in the two protagonists’ positions can be traced to the way they are named. Dickens characterises David as a person who is always named by others. David’s aunt Betsey Trotwood, who calls him Trotwood Copperfield, marks the name “in her own handwriting, and in indelible marking-ink” on David’s new clothes and he thinks, “I began my new life, in a new name” (*David* 209). The name Trotwood visually and consciously supplants David’s life, and his aunt begins to have a great influence on his life from this moment. David’s schoolfellow James Steerforth calls him Daisy. Although it is generally a name for girls, David accepts it without hesitation. Rosa Dartle only poses a question about this curious naming and says, “[I]s it—eh?—because he [Steerforth] thinks you [David] young and innocent?” (289).⁵ As Michael Ragussis

3 As for the origin of the name Pip, Stanley Friedman points out the relation to Henry James Byron’s burletta *The Maid and the Magpie*, in which a character named Pippo appears (22–24). Jeremy Tambling tries to trace the name’s origin in the *OED* (569).

4 As Mullan points out, this form of self-introduction is apparently a homage to the opening of *Robinson Crusoe* in 1719 (186). The first paragraph of *Robinson Crusoe* is as follows:

“I was born in the Year 1632, in the City of *York*, of a good Family, tho’ not of that Country, my Father being a Foreigner of *Bremen*, who settled first at *Hull*: He got a good Estate by Merchandise, and leaving off his Trade, lived afterward at *York*, from whence he had married my mother, whose Relations were named *Robinson*, a very good Family in that Country, and from whom I was called *Robinson Kreutznaer*; but by the usual Corruption of Words in *England*, we are now called, nay we call our selves, and write our Name *Crusoe*, and so my Companions always call’d me” (Defoe 5).

In *Robinson Crusoe*, the family name is changed not by the protagonist but “by the usual Corruption of Words in *English*.” Dickens made Daniel Defoe’s description shorter and simpler.

5 Lettis argues that Steerforth “has wishfully feminized his friend [David]” and “the feminization is appropriate in the broader sense of desire to use” (80), while Mullan proposes that naming David Daisy suggests that “Steerforth wonders at David’s unworldly idealism, relishes it—and scorns it” (160).

argues, “[W]hat is at stake in the naming process is no less than an act of possession” (7). Naming is an act that allows someone to impose their will on another or to impose the status that the one giving the name desires or imagines.⁶ This is the function of naming. It suggests that Dickens’s protagonists, who were initially only named by others, have little power to manage their own lives. Because David’s life depends heavily on the will of others such as Betsy and Steerforth, he cannot navigate it himself.⁷ His position as a protagonist remains ambiguous because he is only named by others, while Pip, who names himself, is an undoubted protagonist.

Pip’s self-naming suggests the possibility that he can manage his life by himself. Joe Gargery explains that the name Pip is “a kind of a family name” (*Great* 69). However, this name represents nothing about his origin—his family relations. The only living blood relative he has is his elder sister Mrs. Joe Gargery, and she and the tombstone are the only sources offering him information about his family. Such a weak connection between Pip and his parentage explains his indifference to his true name. Pip attaches no significance to it—neither to family name nor his Christian name. When he introduces himself in the first paragraph of the novel, he presents the names Philip and Pirrip separately: “My father’s family name being Pirrip, and my christian [sic] name Philip” (3). The full name, Philip Pirrip, always refers to the father’s name. Pip never calls himself Philip Pirrip, nor is he called this by others. He is always Pip: the unique name which combines a family name and a first name. By his self-naming, Pip is the only person related to this name. Hence, the name Pip represents his independence from his family and frees him from the will of others and from any ideal image imposed by them. He has a chance to pursue his dream of crossing class boundaries by his own will because he names himself.

If a working-class child is to move upward, the parents need to gain a suitable amount of money for them to enter their child into the middle class and provide an education as their inheritable property (Davidoff and Hall 21–22). In these cases, the social mobility of the child is determined by the parents’ will. In contrast, Pip has no property to inherit, and his name represents his isolated but independent status. It indicates

-
- 6 Ragussis’s argument primarily discusses naming within family relationships, but his assertion can be adapted to a broader range of relationships. Naming occurs not only within family circles; people outside these circles are also motivated to name.
 - 7 Robert Douglas-Fairhurst points out that whether people can navigate their lives on the basis of their own free will was “still a question” when *David Copperfield* was published (23). Dickens’s treatment of David, who cannot manage his own life, was possibly a reflection of his time.

that no one has a deep influence on him and that no one other than himself can manage his life. Therefore, Pip's pursuit of becoming a gentleman can be ascribed to his free will. In the protagonist's self-naming, Dickens gives a working-class hero a chance to dream of becoming a gentleman according to his own will. This perhaps echoes Samuel Smiles's idea of self-help. Smiles claimed that people must have "self-respect and self-reliance," as well as "patience, courage, perseverance and self-control" to enable personal improvement (*Self-Help* 5, 7). Although "Smiles was less concerned with 'social mobility' than with mental and physical 'effort,'" his idea actually influenced diverse people during that time, prompting them to become more valued in the world via self-help (Briggs 108). The opening lines of *Great Expectations* imply that Pip will appear as a Smilesian self-help hero. Pip names himself and tries to manage life through his own will, while the heroes before Pip are named by others and pass the initiative of their own lives to others. Thus, Pip is in a distinguished position, emerging as a new type of Dickensian protagonist.

III. Returning to the Predecessor: The Ambiguity of Pip's Characterisation

Dickens's characterisation of Pip is, however, not so simple. Although the possibility of Pip's self-fulfilment is described in the first part of the story, it is doubtful that his advancement in society will be achieved through his own efforts. Pip's attitude toward the act of naming reflects this inability: Pip's self-naming, unlike John Harmon's, is not the result of his conscious decision. The name Pip does not implicate any of his desires or ideals because the creation of the name was accidental, as he was an infant. Pip is thus a protagonist who both names himself and is unaware of the power of naming caused by his action. As a result of this characterisation, Pip's life is consequently invaded by others as he unconsciously allows himself to be named by them. This suggests that Pip also has an aspect of the conventional, passive Dickensian hero.

Pip accepts the names given by Herbert Pocket and Abel Magwitch respectively. Herbert's naming of Pip is more obvious than Magwitch's. Herbert is the only character who directly gives Pip a nickname. Herbert, who rejects calling Pip by his Christian name, Philip, proposes a substitute nickname, Handel. It is derived from the composer Handel, because Herbert knows Handel's piece "called the Harmonious Blacksmith" (*Great* 163). The name Handel thus connotes the image of a blacksmith. This is an imposition of original identity by Herbert, but Pip willingly approves of it. Though Pip seeks to become a gentleman, he is identified as a blacksmith by accepting being called Handel. The scene

in which he is named by Herbert shows Pip's characterisation as a passive and unconscious protagonist, similarly to his predecessors.

The case of Magwitch, contrastingly, involves a more symbolic naming than Herbert's. This naming is done by the condition of the inheritance. The protagonist's benefactor, Magwitch, makes Pip heir to a considerable amount of property on two conditions. The solicitor, Jaggers, explains these conditions to Pip:

“Now, Mr. Pip,” pursued the lawyer, “I address the rest of what I have to say, to you. You are to understand, first, that it is the request of the person from whom I take my instructions, that you always bear the name of Pip. You will have no objection, I dare say, to your great expectations being encumbered with that easy condition. But if you have any objection, this is the time to mention it.”

My heart was beating so fast, and there was such a singing in my ears, that I could scarcely stammer I had no objection.

“I should think not! Now, you are to understand, secondly, Mr. Pip, that the name of the person who is your liberal benefactor remains a profound secret, until the person chooses to reveal it.” (125–26)

The first condition is that Pip must keep using the name Pip; the second is not to seek out the identity of the benefactor. Jaggers judges that this is the “easy condition” to fulfil, and Pip agrees to this requirement without any consideration as to how it could influence him and why the mysterious benefactor set this condition. However, the question of whether it can truly be “easy” needs to be considered.

Dickens does not clearly reveal the reason why the secret benefactor attached the condition about the name, but two reasons can be assumed. Firstly, this condition was possibly put in place so that Magwitch could more easily find Pip on his return to England. His name is the only thing that connects Magwitch and Pip. Anny Sadrin, on the other hand, claims that Magwitch wanted to “stop the clocks and arrest time” (103). For Magwitch, the name Pip represents the innocent working-class child he met. According to Sadrin, Magwitch demanding that Pip continue to bear that name is to impose on him such an image. Thus, this condition implies Magwitch's passive act of naming. Instead of giving the heir a new name, Magwitch confines him to the name that Pip originally bears. Magwitch's acts of assigning property to Pip and passively naming him suggests his status as Pip's “adoptive father” (Sadrin 104). To agree with the condition that forbids Pip from bearing other names is to accept the imaginative relationship with Magwitch, the criminal. These two effects of the condition—to impose the image of the innocent child and to be an adoptive child—put difficulties in Pip's path.

The difficulties are observed in two aspects. First, Pip would be put on insecure ground because his criminal father and the money he inherits are not respectable in English middle-class society. Even though Magwitch legally earned his fortune at a penal colony, he himself and his money are still not considered decent in England. Pip's status as gentleman is incompatible with the existence of Magwitch as his fictive father. The second difficulty is that even if Pip improves his social status, his name Pip remains to connote his origin as an innocent working-class child, as when he met Magwitch. When the identity of the benefactor is revealed, Pip experiences bewilderment in learning that his sponsor is Magwitch, not Miss Havisham, and realising that his hope of marrying Estella has been crushed. He declares when he realises the fact: "All the truth of my position came flashing on me; and its disappointments, dangers, disgraces, consequences of all kinds, rushed in such a multitude that I was borne down by them and had to struggle for every breath I drew" (*Great* 291). Marrying Estella is what had motivated him to become a gentleman, but he realises that he fundamentally remains an innocent working-class boy with his "coarse hands" and "thick boots," even if he has acquired the experience necessary to be a gentleman (55). Despite his gentlemanly status, the gap between him and Estella cannot be bridged since Pip is Pip.⁸ He cannot be completely untethered from his origins as long as he continues to bear the name Pip. These difficulties place a burden on his life as a gentleman. Therefore, what once seemed an easy condition to fulfil is really a difficult one, hindering the protagonist's pursuit of his dream.

All these difficulties are caused by Pip's easy acceptance of the condition. While Dickens describes Pip's self-naming at the start of the novel, Pip's attitude toward the condition as an adult indicates unconsciousness and ignorance about the effects of being so named. This ambivalent characterisation of Pip casts a shadow on his status as a new Dickensian hero. Pip appears to have the power to navigate his own life as a new hero, but he also passes control of his life to someone else because of his lack of insight into the act of naming. Consequently, his quest to become a gentleman ends halfway through the novel. This is a crisis for him. Pip cannot be either a gentleman or a blacksmith by himself any more. He confesses to Herbert about his difficult position and tells him, "What am I

8 On this point, Eiichi Hara argues, "That his name never varies and that it begins and ends with the same consonant have [sic] considerable symbolic significance in the development of the story itself" (29). F. S. Schwartzbach also claims, "Among the many salient points to be made about his names, Pip and Pirrip, is that they are palindromes, mirroring the journey of his life which begins and ends in the same place" (192–93).

fit for? I know only one thing that I am fit for, and that is, to go for a soldier” (*Great* 313). Losing hope and a home to return to, his place in the world is less stable than before. The only thing he can do is to ask for help: help from Joe and from Herbert. This reminds the reader of the characteristics of his predecessors in Dickens’s novels. While Pip is presented as a new Dickensian protagonist, he is not able to escape convention after all.

IV. “Little Pip” and John Harmon: The Failure of Pip and Emergence of the Successor

Pip changes from the self-help character to one who needs helps from others. With the emergence of his namesake, Pip’s position shifts from the hero of his own life to the benefactor of his namesake. At this moment, Pip’s self-fulfilment adventure finally ends. In *Great Expectations*, the protagonist’s self-fulfilment ends with failure, and it is succeeded by the next protagonist, John Harmon of *Our Mutual Friend*. This suggests that Pip in *Great Expectations* marks a turning point in the transformation of the Dickensian protagonist.

When Pip returns to England in the last chapter and visits Joe and Biddy, he sees himself in their son:

For eleven years, I had not seen Joe nor Biddy with my bodily eyes—though they had both been often before my fancy in the East—when, upon an evening in December, an hour or two after dark, I laid my hand softly on the latch of the old kitchen door. I touched it so softly that I was not heard, and looked in unseen. There, smoking his pipe in the old place by the kitchen firelight, as hale and as strong as ever though a little grey, sat Joe; and there, fenced into the corner with Joe’s leg, and sitting on my own little stool looking at the fire, was—I again! (*Great* 439)

This child is named after Pip, as Joe says, “[W]e hoped he might grow a little bit like you and we think he do” (439). Obviously, the child is presented as the protagonist’s double. The key difference between these two Pips is that the child is solely the object of naming and carries the hope, will and idealisation of his parents to be like his eponym. Those with high expectations for “little Pip” are not only his parents; “hero Pip” also sees him as his successor.⁹ “Hero Pip” talks to Biddy about the child’s breeding:

“Biddy,” said I, when I talked with her after dinner, as her little girl lay sleeping

9 In the following, the phrase “little Pip” is used to refer to the son of Joe and Biddy and “hero Pip” is used to refer to the protagonist when it is necessary to distinguish the two characters.

in her lap, “you must give Pip to me, one of these days; or lend him, at all events.”

“No, no,” said Bidley, gently. “You must marry.”

“So Herbert and Clara say, but I don’t think I shall, Bidley. I have so settled down in their home, that it’s not at all likely. I am already quite an old bachelor.”

(439)

He offers to sponsor the child, rejects marriage, and confesses his self-understanding as “an old bachelor.” This declaration suggests his choice to be a benefactor to his namesake despite not being a blood relative.¹⁰ Through “little Pip”, “hero Pip” will attempt to pursue his ideals and dreams, which he was unable to fulfil. This conduct echoes Magwitch’s and even Betsey Trotwood’s actions. Although “hero Pip” does not relate to the naming of “little Pip” directly, he seeks to be his godfather. His intention to bring up the child reflects his will and ideal as an adoptive father. Withdrawing from his position as the self-help hero, Pip attains a new status as the supporter of his inheritor.

This shift suggests a failure to create a new naming convention and the reproduction of the preceding one: self-naming hero Pip is finally involved in the former convention, in which one names and is named by others. When children who are named by their parents grow up, they name their children in turn, and these acts are repeated countless times as new generations are born. As times change, so does the significance of personal names. Ragussis points out that “the practice of giving a new-born infant the same first name as an elder deceased sibling, common in the Middle Ages and the Renaissance, similarly drops sharply by the middle of the eighteenth century. Such changes, of course, signal the growing belief in the uniqueness of the individual” (6). Since then, people have inherited their parents’ intention and passed it over to the next generation as they name using this convention. Shortly after this new convention was formed, however, the family name became more worthless than ever in the mid-nineteenth century because names no longer represented one’s social position “[i]n a world where personal or family history no longer offered a ready guide to social identity” (Adams 51). By the middle of the nineteenth century, the naming conventions had become more complex. The protagonist of *Great Expectations* was created in this context. Dickens gave him the power to walk his path by

10 The published ending does not exclude the possibility of further connections between Pip and Estella. Pip says, “[I]n all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw the shadow of no parting from her” (*Great* 442). The original so-called unhappy ending, however, implies their parting forever; Dickens rewrote it at the suggestion of Bulwer-Lytton, who feared “an unpopular reception” from readers (Schilling 109).

letting him name himself. Of course, Pip is not the first protagonist in fiction to name himself; naming oneself can be a tool for disguising identity now and then. However, Pip's naming is a tool not for the establishment of a disguise but for managing his life under his own power. His self-naming is a new kind of naming convention. Nevertheless, his attempt proves abortive. Pip seems to be a gentleman with a modest fortune by the end of the story, but he did not achieve this solely through his own efforts; he had the help of Magwitch, Herbert and Joe. He even becomes the sponsor of his namesake, and then his supposed power to manage is lost. Finally, Pip's power, derived from self-naming, ends in illusion. With *Great Expectations*, Dickens describes the incomplete self-fulfilment of the protagonist by using the function of the act of naming.

Three years after the completion of *Great Expectations*, Dickens started a new novel, *Our Mutual Friend*. Involved in a murder case and thought to be dead as a result of the misidentification of a body, the protagonist of *Our Mutual Friend*, John Harmon, appears in the story using the false names Julius Handford and John Rokesmith. Living as Rokesmith, he experiences a conflict: "Should John Harmon come to life?" (*Our* 372). His answer is no, but deciding which name to live by is not simple. It contains the problem of inheritance and marriage, and his decision has influence on others because John Harmon is enrolled in his father's bequest. Therefore, his choice not to revive John Harmon means a rejection of "a future which is determined by others" (Hara 39). Although his identity is discovered at last and he inherits property that was originally his, even this discovery is decided by his own intention. John Harmon is, therefore, unique. Pip appears to name himself and has the possibility of managing his life at first, but fails in the end because of his innocent and passive character. Dickens created John Harmon as a character who can artfully manage his alias and his life. Dickens's pursuit of the self-fulfilment protagonist, begun with *Great Expectations*, is finally achieved in *Our Mutual Friend*. Hence, "little Pip" and John Harmon are the successors who symbolise the failure of hero Pip's self-fulfilment by using the power of self-naming. Pip and *Great Expectations* represent a turning point in Dickens's protagonist-making.

V. Conclusion

As the self-naming protagonist, Pip was a new type of Dickensian protagonist whom Dickens endowed with the possibility of active self-fulfilment, in contrast to the previous, passive protagonists such as David. In *Great Expectations*, however, Pip does not attain his dream. The emergence of a protagonist who can fully manage one's naming and one's

life must wait until *Our Mutual Friend*. The difference between Pip and John Harmon is whether they name themselves with intention or not. The year before *Great Expectations* was first published—1859—is called by some critics “an *annus mirabilis*” when certain influential and controversial books were published: Charles Darwin’s *The Origin of Species*, John Stuart Mill’s *On Liberty*, and Samuel Smiles’s *Self-Help* (Wheeler 102). While the works of Darwin and Mill could not help but shock the readers of the time, Smiles’s *Self-Help* did not cause any argument as its ideas were not “new or controversial” (Briggs 103). This means that the idea of self-help was already widely spread at the time of its publication, but the sales of the book prove that people still had great concerns for the idea at that time: 20,000 copies were printed in the publication year and 15,000 copies in the following year (*Autobiography* 223). With the other controversial concepts of Darwin and Mill, Smiles’s idea undoubtedly gave an opportunity to renew former values to mid-Victorian ones. It was a time when people started to believe that one can improve one’s life by self-help. Dickens created *Great Expectations* and Pip at a turning point in society, and his decision in *Great Expectations* was to describe the failure of the self-help hero. It reflects the shifting concerns of people. Therefore, the protagonist of *Great Expectations* marked a shift in Dickens’s protagonist-making. Pip is a sign of Dickens’s new challenge.

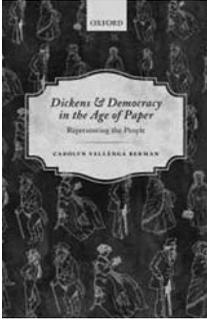
* The idea of this paper was originally delivered orally at the Annual Meeting of the Japan Branch of Dickens Fellowship on 2 October 2021.

Works Cited

- Adams, James Eli. “‘The Boundaries of Social Intercourse’: Class in the Victorian Novel.” *A Concise Companion to the Victorian Novel*, edited by Francis O’Gorman, Blackwell Publishing, 2005, pp. 47–70.
- Briggs, Asa. “Samuel Smiles: The Gospel of Self-Help.” *Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society*, edited by Gordon Marsden, 2nd ed., Longman, 1998, pp. 101–13.
- Davidoff, Leonore, and Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*. U of Chicago P, 1987.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edited by Thomas Keymer, Oxford UP, 2008.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Edited by Stephen Gill, Oxford UP, 2008.
- . *David Copperfield*. Edited by Nina Burgis, Oxford UP, 2008.
- . *Great Expectations*. Edited by Margaret Cardwell, Oxford UP, 2008.
- . *Little Dorrit*. Edited by Harvey Peter Sucksmith, Oxford UP, 2012.
- . *Oliver Twist*. Edited by Kathleen Tillotson, Oxford UP, 2008.
- . *Our Mutual Friend*. Edited by Michael Cotsell, Oxford UP, 2008.

- Douglas-Fairhurst, Robert. *The Turning Point: A Year that Changed Dickens and the World*. Johnathan Cape, 2021.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. J. M. Dent, 1927. 3 vols.
- Fowler, Alastair. *Literary Names: Personal Names in English Literature*. Oxford UP, 2012.
- Friedman, Stanley. "The Complex Origins of Pip and Magwitch." *Dickens Studies Annual*, vol. 15, 1986, pp. 221–31.
- Hara, Eiichi. "Name and No Name: The Identity of Dickensian Heroes." *Studies in English Literature*, 1982, pp. 21–42.
- Lettis, Richard. "The Name of David Copperfield." *Dickens Studies Annual*, vol. 31, 2002, pp. 67–86.
- Mullan, John. *The Artful Dickens: Tricks and Ploys of the Great Novelist*. Bloomsbury Publishing, 2020.
- Ragussis, Michael. *Act of Naming: The Family Plot in Fiction*. Oxford UP, 1986.
- Sadrin, Anny. *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Cambridge UP, 1994.
- Schilling, Bernard N. *The Rain of Years: Great Expectations and the World of Dickens*. U of Rochester P, 2001.
- "Scrooge, N." *Oxford English Dictionary*, Oxford UP, 2023, www.oed.com/view/Entry/173667.
- Smiles, Samuel. *Autobiography*. Edited by Thomas Mackay, 26 vols. Routledge/Thoemmes Press, 1997. The Collected Works of Samuel Smiles.
- . *Self-Help: With Illustrations of Character and Conduct*. Routledge/Thoemmes Press, 1997. The Collected Works of Samuel Smiles.
- Stone, Harry. "What's in a Name: Fantasy and Calculation in Dickens." *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1985, pp. 191–204.
- Tambling, Jeremy. "Great Expectations: Pip's Name." *Notes and Queries*, vol. 61, no. 4, 2014, p. 569.
- Wheeler, Michael. *English Fiction of the Victorian Period: 1830–1890*. 2nd ed., Longman, 1994.

書 評 REVIEWS



Carolyn Vellenga BERMAN,
*Dickens and Democracy in the Age of Paper:
Representing the People*

(353 頁、Oxford University Press、2022 年)

ISBN: 9780192845405

(評) 杉田 貴瑞
Takayoshi SUGITA

2020 年を過ぎた現在にあっても、いやむしろ現代になって一層、民主主義という政治を動かす根本の理念は大きく揺らいでいる。選挙における不正やポピュリズムの台頭など、民主主義を脅かす不安要素が指摘され、日本においては政治参加に対する関心の低下が叫ばれて久しい。だが、そもそも民主主義とは我々の国家に、あるいは世界にしっかりと根付いていたものであろうか。ジャーナリズムなど政治を監視する機構の構築を試行錯誤しながら先人たちが積み重ねた不断の努力によって、その危うい基盤を保ってきたものではないか。

言うまでもなく、人民と政治の距離が近づいたのは 18 世紀以降である。そこには、国民国家の成立という背景があり、当然ジャーナリズムもそのような土壌において成長した。19 世紀になるとイギリスではそれまで以上に階級の壁を越えて、政治への参画の機運が高まり、ジャーナリズムの役割と何より存在意義が重要なものになっていった。19 世紀英国において、ジャーナリズムは政治の在り方にも大きな影響を及ぼしたのである。

本稿で扱う *Dickens and Democracy in the Age of Paper: Representing the People* の著者キャロライン・ヴェレンガ・バーマン (Carolyn Vellenga Berman) は、*Dickens Studies Annual* の編集委員も務めており、19 世紀英国の小説と文化、あるいはメディア・スタディーズにも精通している。今回の研究書においても、その豊富な知識を惜しげもなく披露して、ディケンズの文学作品を民主主義 (democracy) という観点から読み解き、19 世紀英国における議会と出版文化の在り方を論じている。バーマンによれば、文学作品 (とりわけ小説) の出版文化と議会の青書 (blue book) は、同じような特徴を備えた存在として、政治改革期であった

1830年代以降に隆盛を極めていった。それは、取りも直さず民主主義の発展の歴史でもある、というのが本書の大まかな概要である。本書は3部構成になっており、第1部は議会記者としてのディケンズの仕事に焦点を当てて議会と表現との関係を探る。第2部では、政治改革期（1830～50年代）に行われた人民の声を聴く努力をディケンズの小説から考察する。そして、第3部では国民文学の一部として資本主義的出版文化が醸成されていく過程にディケンズがどのような反応を見せたかを、後期の小説テキストをもとに検証する。この流れを押さえることで、19世紀英国の議会と人民、そして出版文化の関係性を明らかにするというのが、本書の狙いである。以下順番に本書の概要を見ていきたい。

第1章は、『デイヴィッド・コパーフィールド』における速記習得を取り上げる。18世紀にトーマス・ガーニーが改良した速記術は、議会の進行をありのままに国民へ伝えるという点で重要な役割を果たしたが、それだけに留まらなかったと著者は述べる。普通の英語とは異なる方法と技術で議会のスピーチを「表象」(representation)する速記は、出版業界にも新たな革命を起こす側面を持っていた。一方で、デイヴィッドが悪戦苦闘する場面にも描かれるように、その習得の難しさから解読自体が困難であるという本末転倒な一面もあった。スピーチを再構築する難しさは、デイヴィッドの家でベツィー伯母とトラドルズ、そしてミスター・ディックが速記習得の練習に付き合う場面、あるいはデイヴィッドの幼少時にマーシャルシー監獄においてミスター・ミコーバーが債務者たちと抗議の草案を起草する場面において、パロディとして再現される。議会における討論という本来高尚であるはずのものが、一般民衆の喜劇の場面に置き換えられるという構図は、議会の言語という特権を奪うことにつながる。それはあたかも速記術が既存の言語に取って代わろうとする時勢とも重なっていると論じられる。

第2章では、1832年の改革に関連した議会特権の廃止について論じられる。小説、あるいはジャーナリズムという表現形式は、私的な(private)生活を公的な(public)空間に向けて明らかにすることであると述べられる。ディケンズが記者としても伝えた議会の記事は、非公式な形で盗聴されたが、それはディケンズの小説やジャーナリズムという公式の形で流布することになった。とりわけ1832年の改革法(Reform Act)は、貴族たちに多くの権限を残すように制定されたにも拘らず、議会を盗み見るジャーナリズムの眼を加速させることになり、その後の議会改革への先達となった。

第1章で速記術、第2章で議会の選挙制度を通して、民主主義の現代化を見てきた本書は、第3章において定期刊行物による表象というテーマに行き着く。特に著者が注目するのは、ディケンズが叔父である William Barrow に紹介されて議会討論の記者として執筆した *The Mirror of Parliament* である。誌名に mirror と掲

げるだけあって、*The Mirror of Parliament* は多くの情報量を詰め込むことで議会の内情を映す鏡としての機能を有していたが、同時に一言一句を積み込もうとしたために辞書や百科事典のごとく分厚くなり、むしろ大事な記事が分かりにくくなるという矛盾を抱えることになった。その事実を踏まえた上で著者は、議会の様子を忠実に伝えようとしたがために却って焦点が定まらないという *The Mirror of Parliament* の自家撞着を、ディケンズが『ピクウィック・ペイパーズ』における多声的な語りにも昇華させたとして主張する。議会改革を主導的に担う立場であった議員のヘンリー・ブルーム (Henry Brougham) は、挿絵画家シーモアの題材になることも多かった。著者は、彼の政策が議会改革を前進させたことを評価しつつも、救貧法の改革よりも鉄道施設など国内外のインフラ整備を優先させるなど、実際の国民感情とは必ずしも一致しない点があったことを明らかにする。その上で、その鈍感さがピクウィック氏にも共通すると指摘して、『ピクウィック・ペイパーズ』が議会のパロディ的要素を根底に抱える作品であると主張する。さらに筆者は、作品の中でも最も有名なバーデル夫人との婚約不履行の裁判における法律用語の運用と議会の国民に対する政策不履行についてのスピーチの類似を指摘して、そこにも諷刺的なディケンズの視線を読み取る。これらのことから、議会のスピーチを定期刊行物と小説というメディア上において逐語的に真似することが、当時の諷刺的なジャーナリズムの傾向であることを指摘して、その関係性の類似を指摘する。

第4章では、『オリヴァー・ツイスト』を、一般に知られる救貧法についての問題だけでなく、ニューゲイト監獄、さらに言えば犯罪者たちを取り締まる権力についてメスを入れた記事としても読み解くというものである。小説の中で救貧院は、働くことのできない貧者たちを収容する救済施設ではなく、まるで犯罪者を押し込む監獄としての機能を強調される。逆説的にフェイギン一味のような窃盗犯も正当な仕事から追い出された貧者としての側面も持っている。また、そのフェイギンたちが盗品として扱った服飾品が、大英帝国という大きな資本主義社会のなかで「商品」として扱われていたことを明らかにする。一方でオリヴァーがフェイギンによって無理やりコソ泥として働かされるように、ディケンズも自身が出版社の意向に従わされていると感じており、出版業界も帝国の資本主義競争の中に巻き込まれていた構図を明らかにする。以上のことから、救貧院に収監されるために、労働力としては機能せず犯罪者として表象される国民、そして犯罪者であろうと労働力としては資本主義の大きな枠組みに飲まれるフェイギンたちという構図が提示される。

第5章では、『荒涼館』を取り上げて、作品の中で旧泰然として実情に適応すべく改革が行われないと厳しく批判される大法官府を、国会を映した歪なパロ

ディイとして機能する鏡であると考察する。著者はまず『荒涼館』における語りの技法について考察する。ディケンズが『ボズのスケッチ集』のときには、対象の近くで写真を構えて撮るような近接的な描出手法を用いていたのに比べて、『荒涼館』では、描く対象から距離をとって覗く、つまり相手から語り手の存在が意識されない距離を保つような手法に変化したと指摘する（筆者はこれを *camera obscura* (179) の仕組みに譬えている）。この手法によって読者は、作品内の各場面の類似（たとえば大法官府とクルックの店）を検証しやすくなる。そして作品の中で最大の類似は、大法官府と国会であり、大法官府が批判されている裏には国会の議会改革が遅々として進まないことへのディケンズの憤りが表れていると述べる。

第6章は、『ハード・タイムズ』をとりあげ、政府の努力と読者を理解しようとする文学の姿勢を重ねていく。著者はまず『オリヴァー・ツイスト』との比較によって、『ハード・タイムズ』が青書 (*blue book*) の模倣であると論じる。さらに、ディケンズもしばしば作品に言及した童話『青髭』 (*Blue Beard*) と重ねていく。19世紀になって議会改革の一環として幅広い層に政治への参画を促すため、青書はワーキング・クラス向けにも出版されるようになったと述べられる。しかし、統計的な数字や事実の羅列である青書の内容は、ワーキング・クラスにとって簡単に理解できるはずもなく、単なる青書のばらまきは決して思うような効果を上げないどころか、大事な議会の内情を伝えるという本来の目的とは反対にベールで覆うことになったと述べられる。このような状態は、まさに『ハード・タイムズ』冒頭でグラドグラインドが掲げる事実偏重の考え方に呼応しており、その被害者となるのはワーキング・クラスを代表して描かれるステイブン・ブラックプールである。そのような意味で、ディケンズの小説は時代の社会的事実を直接批判するものではなく、その表象を批判していると結論付けられる。

第7章と第8章は、『リトル・ドリット』と『われらが共通の友』の二作品を扱って1850年代における議会改革が停滞したことへのディケンズの憤りについて論じる。第7章では、『リトル・ドリット』の *Circumlocution Office* と大英帝国内での経済循環 (*circulation*) という言葉の響きが似ていることに注目して、日用品が世界的に出回る、つまり経済的な観点と議会の関係を見る。そこで著者は『リトル・ドリット』のマードルと『われらが共通の友』のヴェニアリングの類似に着目する。この人物たちの経済活動の背後には奴隷貿易も仄めかされており、その影響は主人公であるアーサー・クレナムやジョン・ハーモンの中国との関係にまで影響すると述べられる。この世界規模での資本主義への警鐘が『リトル・ドリット』においては *Circumlocution Office* に代表される世界規模での資本主義と議会の結びつきへの警鐘であると語られる。続く第8章では、『われらが

共通の友』における‘dust man’のイメージと国会議員、そして出版業界を結びつける。1860年代になって、議会改革の一環として選挙権の拡大が図られると、有権者の中で「財産を持つ人間」(a man of property)の意味合いが広がった。作品の中でも主題として扱われるごみの中で、石炭は19世紀の大気汚染などの社会問題とも直接結び付くものであり、また議会の記者であるジャーナリストたちの真実を掘り起こすというイメージとも結びつく。そして『われらが共通の友』では、議員がごみを売るというグロテスクな商売のイメージとつながることを論証して、国民国家と出版資本主義の歪な関係を明らかにしていく。

これらの章を通してあぶりだされるのは、民主主義を司る議会と、それを牽制するジャーナリズム、そしてディケンズの作品との関係性である。著者が民主主義を脅かす最大の要因として挙げているのはポピュリズムであり、それは常にひとつの正しい価値観を押し付けるため、多様な考え方を奪ってしまうと述べる。本来出版文化はそのようなポピュリズムを回避する手段として有効であるはずだが、時にむしろポピュリズムを推奨してしまう道具ともなり得る。そのような緊張した営みは19世紀から現代まで常に行われていると述べられる。

このように本書では、ディケンズの作品、議会に代表される民主主義の在り方、そしてそれを国民に伝える出版文化という三つの軸が常に置かれており、その関係性を論じることが主眼に置かれている。その中で19世紀のメディアに関する入念な調査や、議会改革の動きへの目配せの細かさは、メディア・スタディーズに精通した著者の面目躍如であろう。青書の欠点として挙げている細部を描きすぎることによって、全体像が伝わりにくくなる（あるいは読者からその長さのために敬遠されてしまう）という箇所は、現代におけるディケンズ、ひいてはヴィクトリア朝文学に対する評価とも重なる点があるように思えて興味深かった。また、『デイヴィッド・コパーフィールド』における速記習得の場面から、増殖していく速記術を新たな言語として捉えて、その解読困難を指摘するだけでなく、しっかりと当時のジャーナリズムの情勢と結びつける箇所などは、すでに多くの研究において指摘される速記術とディケンズの文体という観念を越えて議論が広がっており、著者の力量が窺えた。しかし、同時に‘This study has shown how fiction became infused with political discourse and vice versa, in the age of parliamentary paper.’ (318) という一文にもあるように、批評の主眼は政治とジャーナリズムに置かれていて、ディケンズの作品はそれらを論じるための道具であるという印象は常について回る。とりわけ前半の3章分は、19世紀英国議会と定期刊行物の関係という言葉ば予備知識を解説するという色合いが濃く、紹介されているディケンズ作品は、その作品としての本質よりもヴィクトリア朝、とりわけ1830年代の政治というコンテキストを解説するための一資料に過ぎないように

感じられた。もちろん、作品だけではなくディケンズのジャーナリズムも射程に入れるどころか、メインの著作物として扱う本書にあって、各作品のストーリーと著者の主張を連関させることは主な標的ではないのだろう。だが、やはりディケンズアンとしては、現実のヴィクトリア朝における政治体制についての意見のみならず、ディケンズ作品に描かれる政治とその表象にもう一步踏み込んでほしかった。また、後半の章になるにつれて、言葉のイメージで論を繋げるような展開が目立った。たとえば、『リトル・ドリット』を論じた箇所では、lock という一語を文字通り監獄の「鍵」としてだけでなく、「水門」の意味で取り港を連想するなどしている。これはこれで面白い解釈として読めるのだが、前半から膨大な資料で手堅く論証を重ねる著者のイメージと結びつかず、やや困惑した（しかも作品内を縦横無尽に飛び回りたいという以上の結論を見出せなかった）。

とはいえ、ディケンズ小説、ひいてはヴィクトリア朝小説の背後にある政治とジャーナリズムの問題は避けては通れない。本書は、ある程度の知識を前提しているところ（たとえば第4章では Stockdale vs. Hansard 裁判の流れをある程度理解した方が読みやすい）があるが、それでも十分丁寧に解説されており、ディケンズと政治の関係を読み直すには歯ごたえ十分の良書と言えよう。

最後に、本書の結語には19世紀の印刷文化を今日のX（旧 Twitter）と重ねてポピュリズムに対する人民の武器としてジャーナリズムの価値が称揚されている。冒頭にも書いたように、ますますその重要性は世界中で高まっているように思えるが、それは本書のようにひとつひとつの小さな資料を読み重ねた努力の上に成り立つ本当に難しい所業であると思えてならない。19世紀とそのような形でリンクするのはいささか寂しい気もするが、それだけにかえて本書を読む意味があるのだろう。



Nick HORNBY,
Dickens and Prince: A Particular Kind of Genius,
 E-book edn

(112 頁、Riverside Books、2022 年)

ISBN: 978-0241585252

(評) 丹治 竜郎
 Tatsuro TANJI

「ディケンズとプリンス」(Dickens and Prince) という本書の題を聞いて、英文学研究者はどのような内容を想像するだろうか。おそらく、多くの研究者は、ディケンズとヴィクトリア女王の夫プリンス・アルバートのあいだにあった隠されていた関係を明らかにする本ではないかと考えるのではないだろうか。だが、著者がニック・ホーンビー (Nick Hornby) であり、副題が「特異な天才」(A Particular Kind of Genius) であることを知れば、事情は変わってくるかもしれない。1957 年生まれのホーンビーは、マニアックなロック・ファンを主人公にしたジョン・キューザック (John Cusack) 主演の大ヒット映画『ハイ・フィデリティ』(High Fidelity) の原作者として知られ、その他にもサッカー・ファンとしての自伝的エッセイ『フィーヴァー・ピッチ』(Fever Pitch) や、プレイボーイの独身男性と母子家庭の少年とのかかわりを描いた『アバウト・ア・ボーイ』(About a Boy) などのベストセラーを出している人気イギリス人作家だ。この本の中でホーンビーは「世界でトップ 1% に入る人気作家」を自称しているが、あながちそれは誇張ではない。ホーンビーが『ハイ・フィデリティ』の主人公同様にマニアックな音楽ファンであることも、またよく知られている。ここまで言えば、『ディケンズとプリンス』のプリンスとはいったいだれのことなのかは、予想できるはずだ。それは、1958 年にアメリカのミネアポリスで生まれ (ホーンビーの同世代である)、みずからが地元で作ったスタジオであるペイズリー・パーク内で鎮痛剤の過剰摂取によって死んだミュージシャン、プリンスのことなのである (プリンスの本名はプリンス・ロジャーズ・ネルソン (Prince Rogers Nelson) だが、本人は「プリンセス」という学校時代のあだ名が嫌いだったため、最初ミスター・ネルソン (Mr. Nelson) という名前で活動しようと考えていたものの、知り合いの音楽スタジオ経営者の助言を受けて、プリンスという芸名を用いるようになったらしい)。しかし、それがわかったとしても、いったいディケ

ンズとプリンスのあいだにどんな関係があるのかという疑問は残る。そのような疑問を読者に中に湧き起こし、読んでみたいと気持ちを掻き立てるシンプルだが巧妙なタイトルのつけ方は、さすがベストセラー作家と言うべきだろうか。

イントロダクションでホーンビーは、「僕好みの人たち」(My People)として、作家や映画評論家からサッカー選手、コメディアン、そしてミュージシャンまで多種多様な著名人の長いリストを示し、ディケンズとプリンスもその中に入っていると述べ、そのあとでちょうど同じころ二人を知ったことを明らかにする。1980年代中頃、大学生だったホーンビーは課題でディケンズの『荒涼館』を読み、ディケンズが読者を笑わせることを大切にしているエンターテイナーであると気づいたのであり、同じ時期に彼はまたロンドンでプリンスのコンサートを見て、ホーン・セクションを加えたバンドと男性ダンサーを従えて切れ目なく次々と曲を歌うプリンスの姿に魅了されたのである。ホーンビーの言う「僕好みの人たち」とは、彼に影響をあたえた人たちであり、ロール・モデルであり、英雄なのであるが、ホーンビーを魅了したディケンズとプリンスの共通点は、生涯にわたって才能を出し惜しみすることなく驚くべき量の作品を生み出し続けたことなのである。イントロダクションに続く各章において、ホーンビーは二人の生涯をたどり、彼らがいかに多くの共通点を持っているかを示していく。

第1章「幼少時代」(Childhood)が扱うのは、ディケンズとプリンスの幼少時代、とりわけ彼らが子どものときに経験した貧困生活である。ホーンビーの言葉を引用すれば、「彼らは貧しさにもかかわらず有名になったのではなく、貧しさゆえに有名になった」のだ。父親が債務者監獄に収容されたため、下宿生活を送りながら靴墨工場で働いたという惨めな経験を、ディケンズはのちに「意味深く、普遍的で、しばしばユーモアに満ちた芸術」に変容させた。監獄に入れられても楽観主義を失わない父親は『デイヴィッド・コパフィールド』に登場するミコーバーのモデルとなり、貧困の苦しみの経験はディケンズの作品の中に頻繁に現れる不幸な子どもたち(エイミー・ドリットなど)の描写に生かされることになった。ディケンズにとっての幼少期の経験の重要性について多言は要さないだろう。幼少期のプリンスは、両親の離婚後、再婚した母親といっしょに住んでいたが、継父から虐待を受けたため家出を繰り返し、叔母の家や実父の家で暮らしたり、バンド仲間の子どもの地下室に泊まったりしていた。ディケンズの子どもの時代に負けず劣らず哀れな生活である。両者の決定的な違いは、プリンスの子どもの時代の悲惨な経験が彼の作品の中で描かれることがなかったことだ。では、プリンスの子どもの時代の経験はディケンズのそれといかなる共通点をもっているのか。ホーンビーは、両者において貧しさから逃れたいという願望と表現衝動がつながっていると主張しているが、その主張に合理的な根拠はない。プリンスの幼少時代にお

いて重要なできごとは、彼が一時的に暮らしていたバンド仲間の家の地下室にさまざまな楽器が置かれていたことだ。ホーンビーは、まさにその地下室でマルチ・プレイヤーとしてプリンスが誕生したのだから、その意味でプリンスの哀れな幼少期はディケンズのそれと同様に意義深いものだったと考えているようだ。この章の最後で、ホーンビーは、ディケンズの観察と模倣の能力とプリンスの音楽に対する情熱と楽器演奏能力は元々二人の中に潜在していたが、彼らの幼少期の経験がそれらを顕在化させたのだと述べている。厳密な検証は難しい主張であるものの、これはディケンズとプリンスの共通点と言えるかもしれない（幼少期の経験が潜在的な能力を顕在化するということは、かなり普遍的な真理とも思えるが）。

続く第2章「20代」(Their Twenties)では、ディケンズとプリンスがともに若くして成し遂げた大成功が主題となる。1836年から37年にかけて雑誌に連載された『ピクウィック・クラブ』によってディケンズが人気を確固たるものにしたのも、1978年にデビューしたプリンスが1982年に発表した5枚目のアルバム『1999』で大ブレイクしたのも、24歳のときだったのだ。2作目の作品で大成功を収めたディケンズに比べると、プリンスの場合は成功までに時間がかかっているように思えるが、彼がわずか19歳でレコード会社と破格の契約を結びデビューしていることを考慮に入れるべきだろう。ここでホーンビーが強調するのは、長年にわたる地道な努力が天才を作るわけではないということだ。ホーンビーは、ディケンズが小説を書き始める前に演劇をむさぼるように見たこと、あるいはプリンスが10代前半のころから音楽を貪欲に聞きこんでいたこと、つまり二人が過去の作品を効果的に吸収したことが彼らの成功に寄与したことは認め一方で、元々才能があったからこそ過去の作品の吸収が大きな成果につながったのだとも主張している。ディケンズとプリンスがそれぞれ雑誌連載とミュージック・ビデオという伝統にこだわらない方式で作品を発表し、作品の受け手との新しい関係を作り上げたというホーンビーの指摘は、二人の天才の真価を語って余りある。

第3章「映画」(The Movies)で扱われるのは『オリヴァー・トゥイスト』と『パープル・レイン』(Purple Rain)である。ディケンズとプリンスの作品の中でもっとも人口に膾炙している作品だ。ただ、ここでホーンビーが着目しているのは、二つの作品が著名であるのは映画のおかげであるということである。『オリヴァー・トゥイスト』は1960年にライオネル・バート(Lionel Bart)によって『オリバー!』(Oliver!)という題でミュージカル化され、1968年にはそのミュージカルにもとづいた映画版『オリバー!』がキャロル・リード(Carol Reed)監督によって作られた。ミュージカルと映画がともに大ヒットした結果、『オリヴァー・トゥイスト』はディケンズの代表作と考えられるようになったの

だが、ホーンビーの評価では小説自体はそれほどの傑作ではないのである。同様に、プリンスのアルバム『パープル・レイン』は同名の映画のサウンドトラックとして1984年に発表され、映画の大ヒットとともに世界中で1,500万枚以上の売り上げを記録したのだが、アルバム自体はプリンスの最高傑作ではないとホーンビーは言う。ミュージカルと映画の『オリバー!』は、ディケンズの作品の暗い側面を消し去り、陽気で親しみやすい作家ディケンズというイメージを確立させ、レコード、ミュージック・ビデオ、映画を組み合わせたマルチメディア的なマーケティング戦略が、マニアックなミュージシャンだったプリンスを一躍大衆的な存在へと変えたというホーンビーの指摘は、非常に興味深い。

第4章「仕事生活」(The Working Life)でホーンビーが着目するのは、ディケンズとプリンスの仕事のスタイルだ。ホーンビーが考える二人の共通点は、彼らがともに完璧主義者ではなく、あふれんばかりの創作意欲に突き動かされて大量の作品を生み出し続けたことである。ディケンズは増え続ける家族を支えるために、エンターテイナーに徹して次々と小説を発表していったのだが、彼は一つの小説を書きながら次の小説の構想を練ったり、ときには同時に二つの小説を書き進めたりするという、ふつうの小説家であれば考えられないような仕方で仕事をこなしていた。プリンスは自宅にスタジオを作り、創作意欲のおもむくままに次々と曲を録音していった。彼は一曲を録音し終わると、それを手直しすることなく、次の曲の録音を始めたようだ。ホーンビーに言わせれば、ディケンズもプリンスも完璧主義者ではないが、彼らがあまり時間をかけずに生み出した作品はほぼ完璧に近かったので、あえてさらに時間をかけてそれを完璧にしようとするのは時間の無駄だったのである。ディケンズとプリンスの猛烈な仕事ぶりには、人をひるませるところがあると同時に解放感をあたえてくれるところもあるというホーンビーに言葉には、思わずうなずいてしまった。

「ビジネス」(The Business)と題された第5章のトピックは、芸術と報酬の問題である。ディケンズとプリンスがともに自分たちは搾取されていると感じて、それに対抗しようと試みたものの、結局うまくいかなかった経緯を、ホーンビーは語っていく。プリンスは同時代のスーパースター、マドンナ(Madonna)やマイケル・ジャクソン(Michael Jackson)と比べると、自分の契約金が少ないと考え、1992年に無謀な条件をつけてレコード会社と1億ドルの契約を結んだものの、人気に陰りが見えていた彼は契約条件に定められていたアルバム売上数を達成できず、契約金を手にすることはなかったのだ。その後のプリンスは「プリンス」という名前を捨て、読み方がわからない奇妙なシンボルによってみずからを表すようになり、しばしば自分のことをレコード会社の奴隷だと発言するようにもなる。結局プリンスは破産状態に陥ってしまうのだが、アルバムはコンサー

トのための宣伝手段と割り切るようになり、コンサートに注力することによって、破産状態から抜け出すのだ。ホーンビーは、プリンスがレコード会社との闘争に明け暮れることなくアルバム制作に専心していれば、すばらしい作品をもっとたくさん生み出していただろうと述べている。ディケンズはみずからの作品が発表されるや否や多くの盗作(エドワード・ロイド (Edward Lloyd) の『オリヴァー・トゥイス』(Oliver Twiss) など)が生み出されることや、作品の連載中から許可なく作品が戯曲化(エドワード・スターリング (Edward Stirling) による『ピクウィック・クラブ』の戯曲化など)されることに激しい憤りを感じていた。また、ディケンズはアメリカの出版社が彼の小説を無許可で出版して多大な利益を上げていることを厳しく批判したのだが、その結果アメリカの出版社からだけではなく一般の読者からも怒りを買うことになった。著作権に関する当時の一般の意識はその程度のものだったのだ。だが、この逆境において、ディケンズは朗読会が大きな収入をもたらすことに気づいたのである。小説の海賊版が広く出回っていたため、彼の朗読会にはたくさんの聴衆が詰めかけたのだ。ディケンズの朗読会はプリンスのコンサートを先取りしていたとホーンビーは言う。これもまたおもしろい指摘である。みずからも小説家であるホーンビーは、金銭をめぐるディケンズとプリンスのふるまいについて、アーティストは自分のしたいことをしているのだから、自分の作品のためにお金を払ってくれる人がいて生活ができていることに満足すべきであり、自分よりも成功しているほかのアーティストと自分を比較することは不幸をもたらすだけであるという個人的な感想も記している。

第6章「女たち」(Women)は、章題が示すとおり、ディケンズとプリンスの女性関係を扱っている。プリンスは美しい声と容姿を備えた女性たち(最初の結婚相手だったマイテイ・ガルシア (Mayte Garica)、その他シーラ・E (Sheila E)、マルティカ (Martika) など)を愛し、彼女たちのために曲を書き、アルバムを作った。彼は保護者としてふるまえる相手が必要としていたのだとホーンビーは指摘している。こうした女性たちとの濃淡様々な関係は、プリンスのキャリアの中で豊かな音楽的な成果をもたらすことになったのである。ホーンビーによれば、プリンスは「両性具有的な異性愛者」で、自分ことを男でも女でもないと考えていた点で極めて先駆的な存在だったということになる。周知のようにディケンズは若い女性が好きだった。彼の愚かさは、ロンドンの文壇で私生活についてのうわさが広まっていることを知ると、新聞にみずから投書をしてうわさに反論し、結局世間一般に醜聞を知られてしまったことだ。ディケンズにはPR エージェントが必要だったとホーンビーは述べている。妻の妹メアリー・ホガース (Mary Hogarth) が17歳で死んだときにディケンズが見せた異常なほどの悲しみ方や、ネリー・ターナン (Nelly Ternan) に対する熱愛ぶりには、性的な欲望と無垢な

幼年時代に対する憧憬が入り混じった不健康な感情が見られるとホーンビーは診断し、このような不健康な感情はプリンスよりもマイケル・ジャクソンを思い起こさせると付け加えている。この章の最後でホーンビーは、ディケンズが描く若い女性がみな退屈であるのは、メアリー・ホガースが死んだときにディケンズが経験した深い喪失感が原因ではないかと推測している。ホーンビーに言わせれば、ディケンズにはセラピストも必要だったのだ。

「最期」(The End)と題された最終章において、ホーンビーは二人の晩年を比較する。50歳を超えたプリンスは2010年代になってもアルバムを次々と出したが、あまり話題になることはなかった。ディケンズの晩年の小説は、『大なる遺産』を除いて、出版当時その価値に見合う評価を得られなかった。それにもかかわらず、彼らの仕事中毒は死ぬまで続いたのだ。ディケンズもプリンスも60歳になる前に死んだが、晩年の作品も一般的に晩年の芸術家が生み出す哀愁に満ちた内省的なものではなく、野蛮で活力あふれるものだったことに、ホーンビーは感動を隠さない。この章の最後で語られるのは、二人の死である。ディケンズは愛人ネリー・ターナンの家で発作を起こし、馬車でケントの邸宅まで運ばれ、そこで息を引き取った。プリンスはペイズリー・パークのエレヴェーター内で鎮痛剤の過剰摂取により死んだ。ホーンビーに言わせれば、二人は死ぬ直前まで移動していたわけだ。休むことなくつねに前進を続けてきたアーティストにまことにふさわしい死にざまということになる。

ホーンビーは事務所の壁にディケンズとプリンスの写真を飾っているそうだ。写真の中のディケンズとプリンスは、毎日毎日ホーンビーに「成し遂げた仕事はまだまだ不十分だ、もっと早く仕事をしろ、もっと早く頭を回転させるんだ、もっと野心的であれ、もっと想像力を働かせろ」と語りかけ、彼を鼓舞してくれるのだ。ホーンビーは最後に言う。「彼らは不幸せだったかもしれないし、狂っていたのかもしれないが、彼らほど多くの人と多くの時間関わりながら、高い水準を保って一心に仕事を続けた人はいない」と。この本を読むと、ホーンビーがいかにディケンズとプリンスを敬愛しているかがわかる。個人的な思い入れたっぷり、いかにもホーンビー的な脱線を繰り返しながら、二人の偉大な芸術家の人生行路をたどり、小説という芸術作品を売って暮らしている自分自身の生活を振り返りつつ、芸術を生業とする人間が社会で生きていくことの難しさを語る本書は、ニック・ホーンビーという作家が敬愛する二人のアーティストに対する極私的なオマージュということになるだろう。ディケンズ研究者が本書を読んでディケンズについて何か新たなことを学べるとは思えないが、社会的な桎梏に抗ってあふれんばかりの創造力の自由な表出を求めた破天荒な二人のアーティストの苦闘について教えられるところは多いだろう。



松本靖彦、
『〈線〉で読むディケンズ——速記術と想像力』
Yasuhiko Matsumoto, *Reading Dickens through
Lineation: Shorthand and Imagination*
(vi+291 頁、春風社、2022 年、本体価格 3,600 円)
ISBN: 97848611074734

(評) 新野 緑
Midori NIINO

本書は、チャールズ・ディケンズの人物造形の特質を、「〈線〉の問題」、つまり「大人と子ども」「自己と他者」「生と死」などの対照的な概念の境界線の線引きとその越境という側面に焦点をあて、彼の速記術的な想像力のあり方を解き明かす試みである。

「〈線〉で読むディケンズの世界」と題された「序章」では、まず「システムの境界線を超えて」音声言語から速記文字に情報を「写す（移す）」と同時に、点や線などの「ちよとしたしるし」が「概念やイメージに化ける」速記術が、個人の心理や外的特徴の描写の双方において「ディケンズの人物造形の比喩となりうる」（12-13）ことを、議論の前提として示す。続いて3部から成る本論と「終章」での議論の概略を説明するとともに、それぞれの部で取り扱うテーマに深く関わる先行研究を紹介し、それとの対比を通して著者の見解の独自性を明らかにする。

第1部「ディケンズの速記と想像力」は2章構成で、第1章「ディケンズの速記と人物造形」では、断片によって人物の全体、あるいはキャラクターを表すディケンズの人物造形と、文字が文字であると同時に「人物像を孕んでいる」（48）アルファベットの教本や、「落書きのような点や線がきちんとした概念に化ける速記」（58）との共通性を、『クリスマス・ツリー』や『デイヴィッド・コパフィールド』、『荒涼館』などの、文字や速記をめぐる具体的な記述から読み取る。同時に、速記文字を単なる記号の体系とせず、そこから過剰とも言うべきイメージを紡ぎ出すディケンズの想像力に、「細部の装飾のエクスタシーに魅せられた」（61）ラスキンとの共通項を見て、ディケンズをヴィクトリア朝文化全体の中に位置付ける。

このディケンズの速記的想像力のあり方を、彼と同じく下積み時代に速記術を

身につけたホガースのそれと比較し、その類似と相違を論じるのが、第2章「ディケンズとホガースの速記術」である。ホガースの理論書『美の分析』を手掛かりに、人物を「速記的線文字に凝縮」(75)するのと並行して、「人物を文字の形態に沿って描き込んで」「文字と人物像とが入り混じる装飾文字のような、ハイブリッドな視覚的テキスト」(76)を織り上げるホガースの人物造形に、ディケンズと通底する速記術的な特質を見出す。その上で、登場人物の特徴をいったん自分の身体に写し取りながら小説を書いたディケンズの速記術(転写術)を演技者のもの、そして脳裏に蓄えた素材と構図を作品へと転写したホガースの速記術を舞台監督のそれと定義して、両者の相違を示す。

ディケンズの人物造形、とりわけその外的特徴の描写に、些細なしるしが「概念やイメージに化ける」速記術の特質を見る第1部に対して、3つの章から成る第2部「境界線をめぐるドラマ」は、作品に描かれる登場人物の心理を、「システムの境界線を超えて」情報を「写す(移す)」速記術のいま一つの側面との関わりから論じている。第3章「大人と子どもの境界線」では、ロマン主義復興の流れを汲む「大人の中の子ども」という概念をドラマティックに表現した『クリスマス・キャロル』を取り上げる。守銭奴スクルージの改心を導く「過去のクリスマスの精霊」との出会いを、スクルージが記憶を遡り子ども時代の自分自身との対峙を経て本来の自己を取り戻す心理療法的プロセスと捉え、それを作家自身が過去のトラウマを克服する過程に重ね合わせて、彼が自伝の執筆を試みた1846年以降の作品における「過去」の扱いの変遷を辿る。

第4章「自他を隔てる境界線(1)『大いなる遺産』」は、「親に見捨てられた」ディケンズのトラウマの投影を『大いなる遺産』の主人公ピップに見て、虐待によって心の境界線を絶えず侵され、自他の線引きが不安定となったピップの心理的葛藤を、「『自己実現』と『自己疎外』が表裏一体になった」(129)プロットの相剋を通して読み解く。そして心に潜む根深い欠損感からの回復のプロセスを、ディケンズの「外国旅行」(1860年)や『大いなる遺産』(1861年)に登場する主人公の「内なる子ども」との邂逅場面に辿って、『大いなる遺産』の対照的な二つの結末に、人生の主導権を回復する過程で、作家自身が繰り返し経験したはずの「覚醒とその揺戻し」(148)の表象を見出す。

『大いなる遺産』が提示した自他の境界線の問題を、『ドンビー父子』の中心をなすドンビーとフローレンスの親子関係を中心に、さらに掘り下げて論じるのが、第5章「自他を隔てる境界線(2)『ドンビー父子』」である。登場人物が互いの意向を探り合う『ドンビー父子』において、ドンビーの欲望をなぞるカーカーと、父親の意思や感情を自分の心の内に写し取ろうとするフローレンスの「心理的転写」(157)を対比しつつ、両者とドンビーとの関わりを、「人間関係における線

引き」(170)の問題として論じる。そして、他者に転写された「もう一人の自分」を通して自己疎外や自己実現が行われるこの物語が、最終的に、フローレンスが彼女の分身である娘を介して父親の心に自身の欲望を転写し、そのことによって願望充足を果たすことに注目し、この作品をフローレンス的世界の成立を語る物語と定義する。

「境目の想像力」と題された第3部に含まれる2つの章は、境界線の線引きではなく、そのほかに焦点が当てられる。第6章「生きているのか死んでいるのか」では、パンチや臘人形、フリークたちがひしめき、さながら見世物小屋の様相を呈する小説『骨董屋』が、その静かでゆっくりとした死によって「人形として完成させられていく過程」(204)を示すネルと、パンチ人形として物語に登場しながら死の間際に急激に人間臭くなるクウィルプとの対照を通して、人間と人形、生と死の境界線を揺さぶる様を論じる。第6章の議論を引き継ぐ形で、『骨董屋』におけるネルの緩慢な死をフロイトの『快楽原理の彼岸』との関わりの中に論じるのが、第7章「いずれは死なねばならぬから」である。ネルの死を仄めかしつつ、その実現を2ヶ月以上も遅延した背後に、フロイトの言う「死への迂回」(228)を読み取るとともに、『互いの友』の登場人物たちが翻弄される危険な自己の境界線の「揺さぶり」を、フロイトの *fort-da* 遊びとの類似性を通して論じる。

終章「越境するディケンズ (の想像力)」では、これまでの議論の総括として、第2部や第3部で取り上げた「内なる子ども」や他者による自己の「侵犯」、さらにその結果としての「自己疎外」や「自己実現」の問題を、登場人物を通して「自己の分身を増殖させ」(257)ようにするディケンズの欲望の発露とし、それを、第1部のホガース論でも示した「線を越えて」で「写す(移す)」という速記的想像力と結びつける。同時に、こうしたディケンズの想像力のあり方を、セラピー文化や植民地主義、フロイトやラカンの精神分析的理論と関連づけながら、ディケンズの想像力の現代性を主張する。

本書を特徴づけているのは、まず何よりも、ディケンズの人物造形の特質を速記術との関連の内に解き明かそうとするその着眼の斬新さだろう。作家となる前のディケンズが、叔父の導きで速記を身につけ、議会報道記者として腕を振ったことはよく知られているし、半自伝的小説『デイヴィッド・コパフィールド』で、作家の分身ともいべき主人公がアルファベットや速記文字の物質性に注目して、文字自体に独自の人格を与える場面も、ディケンズの想像力の特徴を示すものとして誰もが記憶しているだろう。しかし、その速記術をディケンズの想像力の根源に据えて体系的に論じた研究書は、管見の限り、2019年にオックスフォード大学出版局から出版されたヒューゴー・ボウルズ (Hugo Bowles) の

『ディケンズと速記的精神 (Dickens and the Stenographic Mind)』のみである。そのことは、それに7年先立つ2012年に松本氏が名古屋大学言語文化研究科に提出、受理された博士論文を基盤にした本書の着眼の斬新さと妥当性を明らかにする。

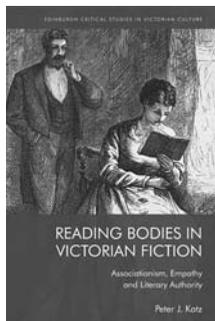
速記術がディケンズの言葉や執筆に与えた影響を実証的に跡づけるボールズとは異なり、松本氏の関心は、ディケンズの人物造形と速記術との共通項を通して、彼の想像力の特質を炙り出すことにある。『骨董屋』、『ドンビー父子』、『大いなる遺産』を議論の中心に据えながらも、『デイヴィッド・コパフィールド』をはじめとする前期後期の長編小説群から、クリスマス物語、『ボズのスケッチ』や『非商用旅人』などのスケッチやエッセイまで、多様な作品を、先行研究にも細やかに目を配りつつ、詳細且つ包括的に論じる本書は、斬新な発想と細密な論理が接合されたものだ。とりわけ、ディケンズと同じく速記術を学んだホガースが具体的な人物像を線文字へと凝縮するとともに、それを実際の画布へと引き伸ばす作業を、ディケンズと比較しつつ、速記術的転写として論じた部分は興味深い。この議論を通して、「平板な文字のうちに微細な表情を見てとり、そこから生き生きとした人物像を紡ぎ出して」(69) いくディケンズの速記的想像力のあり方が、具体性をもって浮かび上がってくる。

ディケンズの速記的想像力を論じる本書は、一種のテーマ批評で、個々の作品の独自性を論じるものではないが、ドンビーとフローレンスの父娘関係を中心に、主要人物間の人間関係を、「線引き」あるいは「転写」の問題として論じた第5章は、いわゆる作品論としても充実している。他の章に比較して、この章が突出して長いことから、この作品に対する著者の思い入れの強さが感じられる。他者の心を読み取ることを、「自他を隔てる境界線を超えて相手の内部へと入り込んでいく」(154) 行為として、人間関係をこの境界線の線引きや越境の問題として捉える視点は興味深いし、適切な自他の線引きが成立し得ない世界で、自己疎外に陥った人々が、自己を増殖させ、他者の中に見出した自己の分身を経由することで自己実現を目指す過程を一種の「転写」として論じるこの章は、ディケンズの描く人物や人間関係を極めて現代的なものに見せてもいる。

こうした興味深い解釈は、速記術という斬新な視点の設定によって導かれたものだが、主にディケンズの人物造形における外的描写を論じた第1部と、その心理描写や人間関係を論じた第2部や第3部との間に、微妙なギャップがあることは否めない。たしかに、松本氏が言うように、速記術には、仔細なしるしが概念やイメージに化けることと、境界線を超えて情報を「写す(移す)」という2つの側面があって、第1部が前者に、第2部以降が、後者に焦点を当てていることは理解できるし、それらが結局は「転写」の問題に収斂するという主張も頷ける。

しかし、実際にアルファベットや速記文字に関する登場人物の台詞を引用しつつ、断片が人物全体を表したり、人物を文字化したりするディケンズの人物造形の特質を論じる第1部と、登場人物の心理や人間関係を、大人と子ども、あるいは自他の境界線の線引きや他者への自己投影の問題として、フロイトやラカンを援用しつつ精神分析的観点から論じる第2部以降の間には、やや分析方法のズレが見られるのではなかろうか。そのことは、第2部以降、「速記」あるいは「速記術」という言葉が第1部に比較して極端に少なくなっていることから窺える。もちろん、第2部以降で論じた自他の境界線を越えて他者の中に自己を増殖させるディケンズの人物造形の特質と、「線を超え」て「写す（移す）」という速記術との共通性を論じる終章で松本氏が確認しているように、両者の間に通底するものがあるのは確かだろうが、精神分析が人間一般に当てはまる普遍的概念の確立を目指すものであるとすれば、それを速記術という特定の行為に収斂させるためには更なる議論が必要とされる、という意見もあろう。

しかし、作家の人物造形という一見するとオーソドックスすぎるかとも見える問題に、速記術という新たな視点からのアプローチを試みる本書が、その外面や心理の描写にとどまらず、文字やテキストと身体との関係や、演劇的要素、子ども時代のトラウマや過去との関わり、さらに分身や自己疎外、自己実現など、ディケンズの創作を特徴づける多様な要素を包括的に捉え、現代の読者にとっても切実かつ魅力的な作家像を提示する示唆と洞察に富む一冊であることは間違いない。



Peter J. KATZ,
*Reading Bodies in Victorian Fiction:
Associationism, Empathy and Literary Authority*
(viii+248 頁、Edinburgh University Press、2022 年
本体価格 £85.00)
ISBN: 9781474476201

(評) 原田 昂
Takashi HARADA

文学作品を読むことに何の意味があるのか？あるいはどんな利益があるのか？このような質問は、文学研究に携わる者にとっては聞き馴染みのあるものだろう。本を読むという行為は、決して現実的な利益を追求することを目的とはしていないはずなのだが、実学主義に慣れ親しんだ人々は、文学研究という学問にも社会に役立つことを要求する。このような質問に対して古くから繰り返し用いられてきた回答は、優れた文学作品を読むことによって読者は道徳的に高められる、というものである。物語に登場する人物の思考や感情を理解することで、人は精神的に豊かな経験を積むことができ、結果的に現実世界でも他者に共感できるようになるという。

優れた文学作品を読むことが、読者の道徳性を高めるために役立つという考えは、現代に特有のものではなく、19世紀英国においても既に主張されていた。それだけでなく、この考えは19世紀英国で大きな論争を招いた。価値ある優れた作品とは何か、優れた作品を読むことを許される読者は誰か、文学作品の価値や理想的な読者を決めるのは誰か、など文学的権威を巡って、異なる陣営がそれぞれの主義主張を展開した。その論争の中では、ことばの物質性が1つの論点となった。19世紀中頃の作家たちにとって、架空の物語である文学作品が、現実世界を生きる読者の感情に影響するためには、ことばは比喩や表象や記号として解釈されるのではなく、物質としてあるがままに理解されなければならなかった。

ピーター・カッツ (Peter Katz) が注目するのは、まさにこの点である。彼は、ことばを物質とみなすアソシエーションズムの思想に注目する。この思想は、19世紀中頃の作家たちによって支持されたものの、20世紀に否定された。20世紀の文学研究は、ことばや文学と物質科学を明確に分けた。そして、ことばはその裏に別の意味を隠し持つ暗号とみなされ、解釈されるものとなった。しかし、21

世紀に入ると文学研究者の目は、再びことばの表面に向けられる。カッツは本書の中で、21世紀の思想に従って、解釈学に陥ることなく、ことばの表面に向き合いながら、19世紀に書かれた英文学作品を読む。この試みは、それぞれの作品の中で、ことばを解釈することが失敗につながる過程と、ことばを物質として読むことが成功につながる過程が描かれていることを示す。このような読みは、2つのことを明らかにする。1つは、ヴィクトリア朝の人々が、本を読むことによって現実世界を生きる自分たちの物理的の身体がどのように影響を受けると考えたか、ということだ。もう1つは、感情を働かせて読書をすることが、物理的な倫理的体験となる、ということだ。

本書は、読書と感情を巡る思想や論争を詳しく知らない読者にも易しく書かれている。評者は、この問題に明るくないばかりか、創作物や空想が生きた人間の感情に作用するという発想に対して、これまで特に疑問を抱いてこなかった。古くから叙情詩が好まれた日本で生まれ育ったからか、評者には創作物と感情は無条件に結びつくとさえ思われていた。もちろん、日本人の感覚をこのように一般化することができないことは十分承知しているが、それでもこの問題を巡る西欧の思想や論争の歴史には、日本とは大きく異なる思想が反映されているようだ。本書は、西欧社会における19世紀から21世紀に至るまでの、読書と感情を巡る科学的・非科学的追求の思想史を概観し、その移り変わりを分かりやすく説明している。その上で、19世紀英文学の助けを得ながら現代の最新の思想を応用し、同時に現代の最新の思想によって19世紀英文学を読むことを実践して見せる。このように、本書は最初から順番に読めば理解しやすいよう書かれている。

本書の構成は次の通りである。まず序論では、本書の手法や目的に加えて、ことばと科学の関係性を巡る西欧の思想史や、アソシエーションイズムやサーフェス・リーディングといった用語がおおまかに説明される。続く第1章では、ことばと科学を巡る理論や、アソシエーションイズムの考え方について、詳細に解説される。その後、第2章から第6章では、各章で1点ずつ文学作品を分析しながら、それぞれの作品がアソシエーションイズムの考え方に基づき、ことばを比喩や表象とみなしたり解釈したりすることを否定し、反対にことばを物質として表面的に理解することを奨励していることを明らかにする。第2章では『ボズのスケッチ集』の1編が、第3章では『大いなる遺産』が、それぞれ分析対象となっている。これら2つの章は、読者が本書の分析手法に慣れるための助走のような役割を担っているので、ディケンズファンにとって本書は比較的読みやすい。欲を言えば、第2章で分析される作品がもっと知名度の高いものであれば、なお読みやすかったように思われる。もっとも、後述するように、第2章の分析においては、作家がディケンズではなくボズである必要があるため、致し方ないと言う他な

い。本書において分析対象となるディケンズ作品は、上に挙げた2点のみだが、これらの作品は第4章以降も度々言及されることになる。そういう意味では、本書の主張を理解する上で、ディケンズの作品は重要な役割を担っている。また、形式主義的な性質を持つカツツの分析においては、連載という出版形式も重要な意味を持つ。第4章では、ディケンズの知己ウィルキー・コリンズ (Wilkie Collins) によって、ディケンズの『一年中』誌上で連載された『月長石』(*The Moonstone*) が、第5章では、出版社の倒産によって2度連載されることになった、メアリー・エリザベス・ブラッドン (Mary Elizabeth Braddon) の『オードリー夫人の秘密』(*Lady Audley's Secret*) が、それぞれ分析される。これら2つの章では、ことばと科学の問題に加えて、女性が犠牲にされ、余白に追いやられるという問題までも俎上に載せられる。ただし、本書は急にその目的をフェミニズム読解に変えるという訳ではなく、あくまでも文学作品を読むことと道徳性の関係性を追求している。最後に、第6章では、ウォルター・ベサント (Walter Besant) の『ギベオン子どもたち』(*The Children of Gibeon*) が分析される。おそらく、この章がカツツにとって最も重要な章だと思われる。第5章までで説明されたことは全て、第6章の分析を導くための準備となっている。アソシエーションイズムや、ことばを物質として読むことに詳しい読者であれば、本章から読むと本書の主張を手早く理解することができるだろう。それ以外の読者は、先に第2章から第5章までを読み、本書の分析手法に慣れた後で本章を読む方が理解しやすいだろう。ここからは、各章の内容について、少しずつ触れておく。

第1章では、ことばが感情を呼び起こし、最終的に身体的変化を引き起こすのは一体どうしてか、という疑問の背景にある西欧の思想史が確認される。文学作品を読むことによって、読者が道徳的に高められるのだとすれば、読者はことばを通して、ことばで書かれた物語世界の登場人物に同情し、現実世界に存在する他者に共感できるような感覚を身につけることになる。このように言語と、精神と、身体が連関する理由を説明するために、様々なモデルが考案された。

この問題を説明する1つの方法として徐々に形作られたのが、言語も精神も、身体と同じように物質であるという考えである。この物質主義的思想はあらゆる言語を、それがどれほど抽象的な概念を表す語であったとしても、物理的に知覚できる経験に基づくものとみなす。言語が単なる音であるというだけでなく、異なる人々の間で感覚や印象を想起させながら伝達されるのは、人々が知覚した言語をそれぞれの身体的経験と結びつけて意味を生成しているからだ。これはイデア論のように、あることばには絶対確実な意味があり、1つのことばが私たち一人ひとりに全く同じ意味を伝えているという理解とは全く異なる。物質としてのことばは、私たち一人ひとりが過去に外部から受けた物理的的刺激を再び呼び起こ

しているに過ぎず、能動的に意味を生み出しているのは私たちの身体の方であり、当然そこで生み出される意味は、それぞれが過去にどのような経験をしたかによって異なる。この理解は、精神に対しても当てはめられる。感情や思考、意識や記憶といった精神的活動は、必ず物理的器官が外部から物理的刺激を受けた時に生じる。常に身体が先にあり、言語も精神も、身体が外部刺激を受けた時に、後からやってくる。アソシエーションイズムはこの考え方に賛同し、ことばを比喩や記号とみなすことに反対した。なぜなら、比喩や記号は、ことばを感情や身体から切り離してしまうからだ。そして、このアソシエーションイズムは、19世紀英国で作家たちから支持された。

本書では言及されていないのだが、このアソシエーションイズムという考え方は、『イタリアのおもかげ』とも関係性があるように、評者には思われる。本作品の中でディケンズは、新しいピクチャレスクを宣言する。それまでは、美しい、あるいは印象的な、絵になるような風景だけを切り取る手法が、ピクチャレスクと呼ばれた。ディケンズはこれを良しとせず、ある風景は常に、その背景で営まれる人間の生活と結びつくと考えた。その生活が美しいか否かは関係ない。風景は美しさの記号ではなく、物質的な生活から生じたものであり、そこで営まれる生活の物質的な表面である。ディケンズの言う風景をアソシエーションイストの言うことばに、ディケンズの言う生活をアソシエーションイストの言う感情や身体に、それぞれ置き換えられるように思われる。19世紀英国の作家の中でも、ディケンズは特にアソシエーションイズムと関係が深い作家と言えるのだろう。だからこそ、カッツは本書の中で2つの章をディケンズ作品の分析に割いているのだろう。アソシエーションイズムの考え方と、ディケンズの新しいピクチャレスクの関係性について、カッツ自身の意見を聞いてみたいと評者は思う。

第2章は、『ボズのスケッチ集』に収録されている「病院患者」の分析を通して、現実的な物質とフィクションの間にある区別を取り除き、ことばによって書かれた架空の登場人物の身体に共感するとはどういうことか、について説明している。カッツによる物語分析ももちろん見どころではあるものの、本章の最大の特徴は、ボズが存在そのものを分析対象に含めていることである。カッツにとってボズが興味深いのは、ボズが現実とフィクションの間で揺らぐ存在だからである。ボズは、物語世界に存在する架空の語り手であり、フィクション性を帯びている。しかし同時に彼は、対象を詳細に観察し、ありのまま描写する優れた能力を持ち、その意味で現実性を帯びている。『ボズのスケッチ集』が売上を伸ばすと、この作品の著作権は売却される。この時ボズは、金銭的に取引される、譲渡可能な身体として、再びフィクション性を帯びる。その後、ボズがディケンズのペンネームであることが世間に明かされると、ボズはその架空の身体の下に生きた

肉体を持つ者として認識されるようになり、再び現実性を帯びる。作家、登場人物、商品全ての名前であるボズは、このように現実世界とフィクション世界の間で、どっちつかずの存在となる。本章では、ボズのこの特殊性に基づいて、読書行為と道徳性の関係性についての議論が展開される。

第3章では、『大いなる遺産』が、アソシエーションズムに基づいて書かれ、またアソシエーションズムを支持することが示される。『大いなる遺産』の中で主人公ピップは、アソシエーションズムに反する方法で物質や他者の身体を読み、だからこそ失敗する。アソシエーションズムでは、ことばも感情も他者の身体も全て物質としてありのまま受け入れなければならない。しかしピップは、対象を観察するよりも、自身の知識に頼って推測したり決めつけたりする。これは、ことばそのものを見ることなく、ことばの裏に本当の意味が隠されているはずだと決めつけ、自身の知識に基づいて解釈を披露することと同じであり、アソシエーションズムを支持する19世紀中頃の作家にとって否定すべき態度である。だからピップは、マグウィッチのために食料を盗んだ後、自身の周囲にあるあらゆる物が自分を盗人として告発しているかのような錯覚を覚える。ピップが声を出さずに口の形だけで、「囚人って何？」とジョーに質問した時、同じく口の形だけで返されるジョーのことばの中で、ピップに理解できるのは「ピップ」だけなのも同じ理由である。ピップを犯罪者と呼ぶのは、周囲にある物でもジョーでもなく、ピップ自身の知識だけである。これは、ピップの解釈が間違っていることを示しているのではなく、解釈をすること自体が間違っているというメッセージなのだ、カッツは主張する。

別の場面でも、ピップは自身の知識に基づく解釈を行って失敗している。それは、ピップの姉が怪我の影響で話すことができなくなり、粘土板にTのような記号を書く時だ。この場面では、ピップだけでなくジョーもまた、ピップの姉が伝えようとしていることを理解できない。代わりに、彼女の意図をたちどころに理解するのはビディである。自身の知識にこだわるピップと違い、ビディは決して自身の知識を他者に押し付けない。そのおかげでピップは、姉が言わんとしていることを知ることができるようになる。この構造は、『大いなる遺産』の中だけで見られるものではないと、カッツは言う。感情や共感歴史的に女性の領分であり、男性が他者に共感できるよう、自己を放棄する。この女性の役割が、本書の続く2つの章の中で重要な概念となる。

第4章は、コリンズの『月長石』を分析している。本章では、獲得的習慣というアソシエーションズムの概念が導入される。この習慣とは、意志の力に基づく行動でも、自動的な反射的行動でもない、訓練によって獲得される身体的な反応に基づく行動を指す。この概念は、科学と道徳をめぐる19世紀の議論が、生氣

論と機械論によって二分されていた中で、第3の道として提示された。そして『月長石』は、小説を読むという行為を通して、読者が感情的に訓練され、他者への共感を習慣として身につけるよう要請している、とカッツは言う。

しかし、本章でより興味深いのは、そしてより中心的な議論になっているように見えるのは、『月長石』の中で非白人、非異性愛者、非男性が余白に追いやられること、とりわけ、女性が自己を放棄しなければならないことだ。カッツは、本作品に登場する白人で異性愛者の男性が、ことごとく謎解きに失敗することに触れ、その原因は、彼らが比喩や解釈に頼り、物質をあるがまま受け入れないことにありと指摘する。一方、本作品の登場人物の中で、物質を物質として受け入れられるのは、インドのパラモンたちや異国的な要素と同性愛的な要素を持つ、病気の男性だ。しかし、パラモンたちは英国人の登場人物たちからは理解されず、エセ科学によって否定される。病気の男性は、その病気によって苦しみ、自然と自己放棄へと向かっている。彼らよりもさらにはっきり余白へと追いやられるのは女性たちである。『月長石』の中で女性は、地力で謎を解明することに失敗する白人異性愛男性のために、自身の身体を放棄し、男性と男性によって読まれる物質を仲介する役割を果たす。『大いなる遺産』のビディの場合と異なり、『月長石』の女性たちによる自己放棄は、自発的に見えるが実際には強制されると、カッツは指摘する。カッツは、その背景にある19世紀英国の女性に対する考え方や、多くのディケンズ作品に使われたハプロ・ナイト・ブラウンによる女性の挿絵に関する近年の研究にも触れており、この章だけ本書の他の部分から切り離して、一種のフェミニズム論として見ることもできるだろう。

第5章では、ブラッドンの『オードリー夫人の秘密』が分析される。本作品の中でも、『大いなる遺産』や『月長石』の場合と同じように、登場人物の男性が情報を読み間違える。それはこの男性が、身体という物質そのものではなく、身体の表象を通してその身体を知ろうとするからだ。しかし本作品は、この男性が物質を物質としてあるがまま受け入れられるよう、自らの身体を犠牲にして導いてくれる女性がない点で、他の2つの作品と異なっている。だからといって、ブラッドンがアソシエーションイズムを否定しているわけではない、とカッツは指摘する。ブラッドンが批判しているのは、自分の頭の中にある知識に頼りきって、目の前にある対象を正しく認知しないような、単純化された科学なのだと、カッツは言う。つまり、勝手な決めつけは失敗に陥る原因となるということであり、それ自体はこれまでも本書の中で繰り返し指摘されてきたことだ。

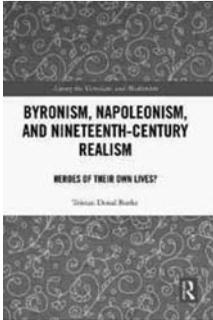
本章が面白いのは、『オードリー夫人の秘密』で起こるあらゆることが、未完成な状態によって引き起こされる点に注目していることだ。この物語は、連載形式で出版されたため、常に読者に対して未発表の部分を持つ、未完成の作品だ。

しかも本作品は、一度連載が始まった後、出版社の倒産により未完成のまま終わり、後に別の出版社によって初めから再び連載が開始された。作者ブラッドンは、この作品の未完成な状態を利用して自身の目的を達成する。同時に、作品の中では、登場人物の男性が未完成の肖像画を見て身体を読むことに失敗し、別の登場人物である女性は読んでいる本を未完結の状態にすることで自己放棄を回避する。本作品は、未完成であることを共通項とする、現実世界と物語世界の入れ子構造をなしている、という構造主義的な読み方に独自性が見られる。

第6章では、『ギベオンの子どもたち』が分析される。この物語では、登場人物が物質を比喩や記号として非物質化したり、対象を観察することなく自分の知識に基づいて勝手に決めつけたりする時、その人物は目的を達成することができないか、女性が犠牲にされる。本章は、いわば本書の集大成になっている。そのため、ことばは感情や身体と同じように物質であるとか、知識を知ることと対象を認知することの違いについて、既に十分な理解がある読者にとっては、本章を最初に読めばカツツの主張を素早く理解することができるだろう。

本章では繰り返し、登場人物が労働者全体を一括りにして、皆同じとみなすことが、彼らが社会改良に失敗する原因として挙げられる。この物語を通して主人公が学ぶことは、複数の異なる人々を労働者という記号でまとめあげることではなく、個人を正しく認識することであると、カツツは言う。そうすることによって主人公は、救うべき労働者階級の登場人物たちに物質的に同情することができる。ディケンズの『ハード・タイムズ』では、ルイーザ・グラッドグランドがスティーブン・ブラックプールと対面する際に、それまで皆同じと思っていた労働者が、実際には個性を持つことに初めて気づくという場面がある。カツツは特にこの場面に言及はしていないが、この章でカツツが披露する分析は、ディケンズ作品の新しい読み方も広げるかもしれない。

以上の通り、本書は5点の19世紀英国小説の分析を通して、19世紀中頃の作家たちが支持したアソシエーションイズムという思想が、それぞれの物語の中でどのように表現され、どのように機能しているかを明らかにしている。この試みは、カツツが序論で言及する読書と道徳性をめぐる問題について考えるための視点を提供するだけでなく、本書の中で分析されている作品や、その他の19世紀英国小説を、新しい視点から読む方法を提示している。



Tristan BURKE,
*Byronism, Napoleonism, and Nineteenth-Century
 Realism: Heroes of Their Own Lives?*
 (204 頁、Routledge, 2022 年)
 ISBN: 9780367749033

(評) 岡本 佳奈
 Kana OKAMOTO

チャールズ・ディケンズの『デイヴィッド・コパフィールド』(*David Copperfield*; 1849–50) 第1章は、「私が私自身の人生の英雄／主人公となるのか、それとも他の誰かがその地位を占めるのか、この先のページが示すことだろう。」という言葉とともに始まる。またウィリアム・メイクピース・サッカリー(William Makepeace Thackeray)の『虚栄の市』(*Vanity Fair*, 1847–48)に付された副題は「英雄／主人公不在の小説」である。19世紀の小説家たちは、英雄性という概念に対して関心を寄せると同時に、その作品において「ここに英雄あり」と明言することに対しては躊躇いを見せていたようである。本書 *Byronism, Napoleonism, and Nineteenth-Century Realism: Heroes of Their Own Lives?* は、19世紀における英雄性の変異という問題に着目し、『オネーギン』(*Onegin*; 1825–32)、『現代の英雄』(*A Hero of Our Time*; 1839–41)、『デイヴィッド・コパフィールド』、『赤と黒』(*The Red and the Black*; 1830)、『虚栄の市』という5つの19世紀リアリズム小説の分析を行うものである。

本書は、著者が2012年から2017年にマンチェスター大学で執筆した博士論文、‘Mutations of Heroism in Nineteenth-Century Modernity’の内容を基盤としている。英雄性という問題を検討するにあたり、著者はバイロン卿(Lord Byron; 1788–1824)とナポレオン・ボナパルト(Napoleon Bonaparte; 1769–1821)という2人の人物に着目する。19世紀初期から中期にかけての資本主義化が進む社会においては、バイロンやナポレオンが象徴する国家的な出来事を動かす英雄像から、より私的な領域に属し専門職やブルジョワの世界を支える英雄像へと、求められる価値観に変化が生じた。だが、急進的かつ革命的な英雄のイメージはただ消失したのではなく、ブルジョワ的価値観の中で不協和音を起こしながら残存し続けているというのが著者の主張である。著者は5つの小説の分析を通じて、英雄からブルジョワへの移行、そしてブルジョワ的価値観に取り憑く英雄という2つの

特徴が、国境を超えて 19 世紀のリアリズム小説に普遍的に存在していることを示し、一方で、そのようなメタナラティブでは捉えきれない個別作品の特殊性が存在していることを明らかにする。

第 1 章 *Byronism, Revolution, and the Birth of Bourgeois Individualism Heroism in Pushkin and Lermontov* は、資本主義社会において英雄はもはやそれ自体で存在する事が許されず、外部からの要求に応える形で、すなわち資本主義に奉仕する形でのみ存在できるというジョルジュ・バタイユ (Georges Bataille) の議論の紹介から始まる。著者は、英雄の専門職化という問題に着目し『オネーギン』と『現代の英雄』を読み解く。バイロンの著作をロシア語に翻訳したアレクサンドル・プーシキン (Alexander Pushkin; 1799–1837) とミハイル・レールモントフ (Mikhail Lermontov; 1814–41) にとって、バイロンは革命思想の重要なモデルであったが、両作においてバイロンのかつ革命的な英雄主体から、資本主義的な英雄への移行が描かれていることが論じられる。

『オネーギン』において、主人公オネーギンは、『チャイルド・ハロルドの遍歴』 (*Childe Harold*) の主人公としばしば比較され、彼の書齋にはバイロンの肖像画が飾ってあり、『ジアウール』を特に好んでいるという描写がある。オネーギンとバイロンの関連が示唆される一方で、語り手は、バイロンと異なり自分は詩を書く事がないと主張することで自身とバイロンの間に距離を持たせる。著者は、語り手自身の中に自分がオネーギン、さらにはバイロンと同一の存在として読者に認識されるのではないかという危惧があるからこそ、このような弁明を行うのだと述べる。一方、『オネーギン』よりも近代化が進んだ社会を背景とする『現代の英雄』において、著者は、グルニツキーに関する「彼の狂信的なロマンティズム ('his fanatic romanticism')」 (43) という描写などにバイロンのイメージを読み取る。だがさらに『現代の英雄』では、どれほど多く人間が「アレクサンドロス大王かバイロン卿のように ('as Alexander the Great or Lord Byron')」 (44) 生きることを想像しながら、実際には平凡な文官として生涯を終えることだろうと語り手が問いかけるように、2つの作品においてロマン主義的な英雄は時代にそぐわないものとなりつつあることが示される。

バイロンという人物イメージの否定によって価値観の移行が強調される中、興味深いのは、『現代の英雄』におけるヴェルネルの描写である。彼は医師であり、専門職に従事する人間である。また彼は、子供のような小柄な体躯を持ち、唯物論者かつ懐疑論者でありながら詩人でもあると表現され、近代合理主義とロマン主義の特徴を併せ持った人物として紹介される。決闘によって命を落とすグルニツキーに代わり、バイロンのものを未来へと残存させるのは、決闘の介添人を務めグルニツキーの死を確認するヴェルネルであると著者は述べる。ブル

ジョワに完全に包摂されるのでもなく、英雄になるのでもない形で、2つの価値を融合させたハイブリッドなヴェルネルという人物の中でのみ、バイロニズムは維持されるのだと著者は結ぶ。

第2章、*David Copperfield: Byronic Heroism and Bourgeois Privacy* では、『デイヴィッド・コパフィールド』において主人公デイヴィッドに代表されるブルジョワ的英雄性と、ステアフォースに代表されるバイロンの英雄性の対立が分析される。ディケンズ作品におけるバイロンの表象に関する先行研究としては、*Romantic Echoes in the Victorian Era* (2008) に収録されているヴィンセント・ニューイ (Vincent Newey) の ‘Rival Cultures: Charles Dickens and the Byronic Legacy’ を始め、複数の事例がある。だが著者は、バイロンからブルジョワへの価値観の流れが先行研究において単純化されていることを問題視し、前者が覇権的なイデオロギーとして浮上したように見えても、依然としてバイロンのものはテキストに取り憑いていることを主張する。

著者は、バイロンとブルジョワの差異を主観性の違いに見てとる。D・A・ミラー (D. A. Miller) も指摘するように、バイロンの自己語りにおいては主体が世界へと開かれるのに対して、ブルジョワのそれは自己完結したものであり、個人の内面の中に閉じられている。世界の壮大さに向き合い崇高性を発見するバイロンとは異なり、ブルジョワの視点は「私的で内向き (‘private and inward-looking’)」(78) なものなのだ。著者は、幼少時のデイヴィッドと義父マードストンの関係が、ジークムント・フロイト (Sigmund Freud) の「ねずみ男」症例における父子関係と重なることを指摘しつつ、家父長への抵抗という衝動を抑制することをデイヴィッドが学んでいき、文筆を通じた「自己鍛錬 (‘self-discipline’)」(83) によって、ブルジョワ的秩序に適応した主体を獲得していくことを指摘する。

だが著者は、本作は単にデイヴィッドのブルジョワとしての成長のみを描いているわけではないと主張する。その根拠となるのは、物語の随所においてバイロンの資質を披露するステアフォースの最期に関する描写である。デイヴィッドは、船が沈没する際に赤い帽子を振るステアフォースを目撃する。著者は、この赤い帽子を1830年の7月革命のシンボルと結びつけ、また、自身の死に怯えるのではなく、歓迎するかのように帽子を振るという動作に、バイロンの反逆の精神を読み取る。また著者は、デイヴィッドがステアフォースの夢を見る宿であるゴールデン・クロスが、『ピクウィック・クラブ』においてチャールズ1世の処刑と関連づけられる空間である点から、ステアフォースという人物には複数の革命との関係が存在していることを指摘する。そして、ステアフォースの死を描く章「あらし」の冒頭において、この経験はデイヴィッドにとって

「忘れがたく、恐ろしい事件であり、それ以前のすべての出来事と無数の絆で結びついて（‘so indelible, so awful, so bound by an infinite variety of ties to all that has preceded it’）」（103）いたと表現される。著者は、物語全体がステイアフォースの反抗的な最期へと繋がっており、その死がデイヴィッドの記憶に刻まれている点において、革命的かつバイロンの英雄主義は単に消失しているのではなく、新たな時代のブルジョワ的英雄であるデイヴィッドの中に取り憑き続けているのだと主張する。

第3章 ‘I Can Pick the Right Uniform for My Century’: Napoleonic Heroism and Regimes of Representation in Stendhal’s *The Red and the Black* では、『赤と黒』において主人公ジュリアンが抱くナポレオンへの憧憬と、彼を取り巻く世界のブルジョワ的価値観のギャップを示しながら、ナポレオンの英雄性が19世紀フランスにおいて変容を迫られていたことを明らかにする。支配者となる前はナポレオンも無名の軍人だったという考えで自分を慰めるように、主人公ジュリアンにとってナポレオンは憧れの対象であるだけでなく、彼の主観を補完する存在である。一方で、19世紀中期を舞台とする同作においては、ナポレオンや革命思想は既に力を失っており、ジュリアンは身を立てる方法として司祭になることを目指さざるを得ない。ここで興味深いのは、ジュリアンは、40歳の司祭が稼ぐ10万フランという金額は「ナポレオン軍の高名な将軍の3倍（‘three times as much as famous generals in Napoleon’s army’）」（137）であると思ひ描くことで、自分の選択を正当化することである。ジュリアンはナポレオンをその英雄的思考の原動力としつつ、ブルジョワが覇権を握る世界に適合するべく英雄主義を変異させているのだと著者は述べる。

だが、ナポレオンは既に時代錯誤なものとなっており、ジュリアンが最終的に処刑されることで作品は幕を閉じる。処刑の要因が政治的なものではなく、レーナル夫人との情事であるという点も、ナポレオンの体现者が既に陳腐かつ役に立たないものと化していることを強調する。と同時に著者は、ナポレオンという存在はテキストから完全に排除されているわけではないと述べる。著者はジャック・ランシエール（Jacques Rancière）によるリアリズムの定義、すなわちリアリズムとは「表象のヒエラルキーの逆転（‘the reversal of the hierarchies of representation’）」（147）であり、「描写されるものに対する物語の優位性あるいは主題のヒエラルキー（‘the primacy of the narrative over the descriptive or the hierarchy of subject matter’）」（147）が反転することであるという議論を参照する。著者はここで、ジュリアンの処刑の場面、そしてジュリアンがナポレオンの絵を寝室に隠し持っているという描写の意義を検討する。ジュリアンが処刑される時、語り手は、「切り落とされる瞬間ほど彼の頭が詩的に見えたことはなかった（‘Never had his

head looked so poetic as at the moment it was due to fall')」(149) という描写と共に、「すべてが単純かつ適切に行われ、ジュリアンの態度にも何の気取りもなかった ('Everything happened simply, appropriately, and with no affectation')」(149) と述べる。詩的なものとしてジュリアンは処刑され、美学的な体制の中で平等に取り扱われる主題となる。著者は、詩とはすなわちサロン文化の中で貴族を楽しませる芸術であり、ジュリアンの処刑にヒエラルキーに根付いた芸術の死が重ね合わされることによって、リアリズム小説として本作が完成しているのだと述べる。そしてまた、ジュリアンが保有しているナポレオンの肖像画についてそれがどのようなものか作品内で正確な言及は行われませんが、著者は、この絵が版画、すなわち機械的な複製である可能性を指摘する。ナポレオンとの同一化を夢みるジュリアンは、時代とのギャップによって処刑に導かれるが、彼の死後もナポレオンは、英雄としてではなく、交換可能かつ複製可能なイメージとして、つまりリアリズムの一環として社会に流通し続けるのだ。

第4章 Napoleon at *Vanity Fair*: Costumes of Exiled Heroism では、『虚栄の市』におけるベッキーとサポレオンの同一性、そして彼女のヒロインとしての特性が、ブルジョワ社会において英雄主義を再活性化させようとするサッカリーの挑戦として論じられる。先行研究において、本作が英雄の時代からブルジョワを中心とした社会への移行を描いている点についてはおおむね意見が一致しているものの、作品の結末がブルジョワを肯定的に見做しているのか否かという点については議論が終着していない。著者は、先行の議論においてベッキーの持つ既存の社会構造に対する破壊的エネルギーが十分に評価されていないことを指摘し、ベッキーは、本書において初めて未来への革命的な変化を示唆できる人物として着目される。

1816年にセント・ヘレナ島でナポレオンを目撃して以来、ナポレオンはサッカリーにとって印象深い存在であり続けた。一方で、本作は「英雄／主人公不在の小説」という副題にもあるように、英雄的な人物の存在どころか、ナポレオン戦争とその後の時代を背景とする小説でありながら、戦争の実態などの歴史的な出来事そのものがプロットから排除されている。さらに、ジョス・セドリートの戦場からの逃亡をめぐる滑稽な描写などにも顕著であるように、英雄あるいはナポレオンのイメージは、読者の笑いを誘うパロディとして男性登場人物と結びつけられる。英雄のモチーフがもはや英雄的なものではなく滑稽なパロディと化した世界において、英雄性を蘇らせる唯一の可能性を持つのがベッキーである。

寄宿学校を出発する際に「ナポレオン万歳！」と叫ぶベッキーは、挿絵においてナポレオン風の衣装を纏うなどナポレオンとの直接的な関連が目立つ。さらに著者はここで、シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire) の「現代生活にお

ける英雄性」の議論を引用し、ボードレールの述べる「一過性のもの、儂いもの、偶発的なもの（‘the transient, the fleeting, the contingent’）」(176)としてのモデルニテという概念をベッキーと結びつける。なぜなら彼女は「外国人、貧困者、自立した女性、ガヴァネス、ユダヤ人、ボヘミアン、そして娼婦（‘foreigners abroad, of the poor, of an independent woman, of the governess, of the Jew, of the Bohemian, and of the prostitute’）」(178)といった様々なアウトサイダーの衣装を身につける人物であり、彼女の主体は固定化されず、一過性のものであり続けるからだ。言語や衣装を使い分け無数の人物を模倣する彼女の能力は、表象の秩序を破壊し既存の構造を覆す破壊性を持った力であると著者は述べる。自分の意味するものを変化させることによって表象のネットワークの安定を打ち崩すベッキーは、徹底的にモダンな存在であり、革命を可能にする主体であると論じられる。

本書は5つの小説を考察するにあたって、オリジナルな国の文脈のみに目を向けるのではなく国家や言語という枠組みを意識的に越境することで、これまでの文学研究において見落とされてきた文化現象の遍在性を指摘することに成功している。さらに本書は、既存の文学史において詩から散文、ロマン主義からリアリズム、英雄からブルジョワへという直線的な流れが前提とされていることに批判を投げかけ、いかに複雑な形で英雄性概念が19世紀小説に内在しているかを明らかにする。本書の際立った魅力は、既存の文学研究における複数の固定観念を乗り越える大胆さと独創性にあると言えるだろう。

本書の議論に独自の視座が光ることは間違いないものの、いくつかの問題点も指摘せざるを得ない。まず、ナポレオニズム、バイロニズムという概念に対する著者の主張が一貫したものであったがゆえに、各章の議論が幾分か結論先行的に見えてしまったことは否めない。また、英雄性やリアリズムの思想史、批評理論的位置付けに関しては丹念な論証がなされているものの、各小説の先行研究およびテキスト分析についてはやや偏りと狭さを感じ、十分な説得力を持つとは言い難い部分があった。たとえば、第2章において著者は、ステアフォースのバイロンの英雄主義が持つ政治性に焦点を当てるために、「登場人物としてのステアフォースとデイヴィッドの対人関係、人生に対する態度一般やリトル・エムリへの誘惑（‘the interpersonal relationship of Steerforth and David as characters, on a sort of general attitude to life and on the seduction of Little Em’ly’）」(76)に対して過剰に注意を払うことは避けたいと述べる。だが、ステアフォースの寄宿学校における振る舞いやエムリとの関係など、彼の登場人物としての特性を脱色しバイロンの側面のみを考察するのであれば、そもそもなぜ本議論を『デイヴィッド・コパフィールド』論として展開する必要があるのか、またテキストをそのように恣

意的に切り分け分析することに十分な正当性があるのか、疑問が浮かぶ。

さらに第4章の『虚栄の市』論において、著者はベッキーが表象の安定を破壊するヒロインであることを19世紀における新たな革命可能性の萌芽として強く評価し、「英雄性の不在（‘this absence of heroism’）」（157）は「ヒロインの可能性（‘the potential for a heroin’）」（157）を指し示すのだと述べる。だが、ベッキーが役割を演じ分けるヒロインであることは先行研究でもしばしば考察の対象とされており、決して斬新な議論ではない。『虚栄の市』の「シャレード（謎解き芝居）」と演技の機能に着目するマリア・ディバティスタ（Maria Dibattista）の‘The Triumph of Clytemnestra: The Charades in *Vanity Fair*’（1980）や、リュス・イリガライ（Luce Irigaray）の模倣概念に依拠しつつベッキーの振る舞いを分析するリサ・ジャドウィン（Lisa Jadwin）の‘The Seductiveness of Female Duplicity in *Vanity Fair*’（1992）、あるいはミカエル・クラーク（Micael Clarke）の *Thackeray and Women*（1995）など、ベッキーの模倣性とジェンダーの問題については多くの蓄積がある。だが著者は、このような先行論には全く言及しておらず、ベッキーが女性であるという事実を強調し彼女を異化する一方で、その女性性やヒロイン性がいかなる意味を持つのかという議論にはさほど踏み込んでいない。またサッカリーは、『ペンデニスの歴史』（*The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Great Enemy; 1848-50*）においても主人公の非英雄性を描いているが、そのような作品との比較も本議論では行われない。各小説の先行議論や、その作家の他作品も踏まえたうえで考察がなされていたならば、各章の議論はより説得的なものとなっただろう。4つの章において異なる国、作家の作品を取り上げるという試みは果敢なものではあるものの、その問題系の大きさゆえに、それぞれの作品における英雄という概念の分析可能性を十分に展開しきれていない印象があった。

また、おそらく本書の最も大きな懸念点として挙げられるのは、著者が『赤と黒』、『オネーギン』、『現代の英雄』という3つの作品について翻訳を参照している点である。序論において著者は、『赤と黒』については適宜原語を確認したが、ロシア語はほぼ全く解さないため『オネーギン』、『現代の英雄』は出来るだけ複数の翻訳を確認し、ロシア語専門家の助言を求めたと明かしている。著者は、翻訳をもとに分析することには限界もあるが、このような比較探求によって得られるものは「その限界をはるかに凌駕する（‘far outweighs the limitations’）」（25）と述べ、その方法論に正当性を持たせる。確かに、デイヴィッド・ダムロッシュ（David Damrosch）が *What is World Literature?*（2003）において述べるように、翻訳は原語テキストの副産物ではなく、それ自体によって文学の「豊かさが増す」ものであるという認識は共有されて久しい。だが一方で、著者が原語を全く

読解しないという状況においては、たとえ複数の翻訳を参照したとしても、果たしてその翻訳が妥当であるか否か著者自身の観点から判断することができないという大きな問題が存在する。各作品のテキストを直接読解できないという難点は、あくまで小説分析を基礎とする研究書において看過し難い。とは言え本書の試みは、世界文学、そしてグローバル・モダニズムという領域における小説分析の新たな方法論を示した点において大きく評価できるものである。ナショナルな枠組みにとらわれない越境的な作品読解は今後さらに重要性を増していくことが予測されるが、本書がそのような流れにおける貴重な試みであることは間違いないだろう。



吉田一穂、
『ヴィクトリア朝時代の文学
—— 社会・アイデンティティ・ジェンダー』
Kazuho YOSHIDA, *The Literature in the Victorian Age:
Society, Identity and Gender*
(355 頁、英宝社、2022 年 6 月、本体価格 3,800 円)
ISBN: 978-4-269-72158-6

(評) 木島 菜葉子
Nanako KONOSHIMA

本書は著者が 2002 年から 2021 年にかけて論文誌や共著書に発表した論文の中から、副題のとおり、文学における社会やアイデンティティ、ジェンダーに関する要素に特に着目して論じたものを一冊にまとめた論文集である。第一部では「男性作家による作品」として主に *Vanity Fair*, *Little Dorrit*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Tess of the d'Urbervilles*, *Jude the Obscure*, *Dracula* が、第二部では「女性作家による作品」として *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *Villette*, *Mary Barton*, *Silas Marner*, *Middlemarch*, *Daniel Deronda* が、そして第三部では「旅行記」として *Pictures from Italy* と *Unbeaten Tracks in Japan* が取り上げられている。さらに補遺として、*Robinson Crusoe* についての論考がつけられている。以下、まずは著者を簡単に紹介し、その後本書の各章の内容を順にごく簡潔に紹介してから、本書全体の特徴や特に優れていると思われる点について、また評価が分かれると思わ

れる点や疑問点について述べる。

本書の著者は、2006年に『ディケンズの小説とキリストによる救済のヴィジョン』、2014年に『ディケンズの小説——社会・救済・浄化』（いずれも単著、英宝社から刊行）を発表し、その後もほぼ毎年、『人間文化研究』（桃山学院大学発行）などに論文を発表し続けている精力的な研究者である。本書『ヴィクトリア朝時代の文学——社会・アイデンティティ・ジェンダー』が扱う上記の作品タイトルのリストからも察せられるとおり、著者の研究対象はヴィクトリア朝小説が中心でありながらも、文学ジャンルも時代領域もそれに留まらない。

本書の第一部第一章「*Vanity Fair*——ベッキー・シャープの人物描写と時代の肖像としての作品の性格」は、画家とフランス人歌劇女優との間に生まれたサッカーの『虚栄の市』の主人公ベッキーは階級から自由な存在であり、他の登場人物よりも「可動性」があると指摘した *Dorothy Van Ghent* の議論を出発点に、ベッキーがいかに社交界で成功を収め、最終的に「ドビンの真価を見抜く目」(31) を持っていたかを確認する。

第二章「ディケンズとジェンダー——家父長制神話の崩壊とディケンズの限定的理解」は、まず *Dombey and Son* と *Hard Times* に焦点を当て、これらの作品でディケンズは父娘の関係を描く中で、「人間の自然な状態の重要性」(36) を訴えると同時に、家父長制神話の崩壊を描いていると述べる。その一方で、*Bleak House* のジェリビー夫人に見られるようにディケンズの女性の権利への理解はあくまで限定的で、女性の社会進出を全肯定するまでには至っていないことを論じる。そしてこれはディケンズ自身が経験していた自分の母親への失望に由来している可能性があることを示唆する。

第三章「*Little Dorrit*——エイミー・ドリットとグランド・ツアー」では、ディケンズは環境の変化によってアイデンティティ・クライシスに陥るウィリアムとエイミーを描き出すことで「アイロニー」(52) を表現していると論じる。そして、エイミーが「マーシャルシー監獄の子供」としてのアイデンティティから抜け出せないという現象は、「財産や名誉も真の幸福を保証するものではない」(63) ことを示していると結論づける。

第四章「*Alice's Adventures in Wonderland* におけるアイデンティティの問題」では、ファンタジー文学は既存の価値観を逆転させることにより逃避の場を提供するが、この作品はそれと同時に様々な暗示により、イギリス社会の問題点を提示していると述べる。またこの作品はアリスの経験を通して、「子供の精神の偉大さや子供が本来持つ完全性を大人が奪ってはならないことを訴えている」(85) と結論づける。

第五章「*Tess of the d'Urbervilles*——エンジェル・クレアとテスの過去」は、

作品の悲劇性が、テスがエンジェルに過去を告白せざるを得なかったこと、そしてそれを聞いたエンジェルがテスをすぐに赦せなかったことにあると議論する。

第六章「*Jude the Obscure* —— 新しい女と翻弄される男」は、ジュードの生い立ちから「新しい女」であるスーに翻弄されるまでを追いながら、「社会と運命に翻弄される無力な人間の姿」を描き出す作者ハーディの手法を考察する（102; 113）。

第七章「*Dracula* 中の超越的存在 —— ヴァン・ヘルシング教授による魂の救済」は、作者ストーカーがヴァン・ヘルシング教授を物語の進行役や魂の救済者としてだけでなく、キリスト教思想の代弁者としても機能させていることを論じる。

女性作家による作品を取り上げた第二部は第一章で「*Wuthering Heights* —— 復讐心と孤児の運命」としてヒースクリフの運命について説明し、作者エミリー・ブロンテは「人間は赦しを実践することでしか復讐心から解放され」ないことを示していると述べる（156）。

「*Jane Eyre* におけるヒロインの願望と選択」と題した第二章は、ジェインは他者を選択を委ねるのではなく、自身の願望に沿って選択をしたことにより、最終的に望みの人生を手に入れることができたと述べる。

第三章「*Villette* —— 〈女性が一人で生きていくこと〉に対するイギリス人女性ルーシーの意識とムッシュ・ポール・エマニュエルの許容性」は、作者シャーロット・ブロンテが異国におけるルーシーの経験を通して、「ヴィクトリア朝的なジェンダーの桎梏から解放され、女性として一人の男性に受け入れられる過程」（190）を描き出していること、そしてそこに女性の自立と性的な解放への願いを表現していると論じる。

第四章「*Mary Barton* における父親と娘の階級意識」は、作品の舞台を同じくイングランド北部の工業都市に設定したディケンズの *Hard Times* と対比させながら、作者ギャスケルがメアリの行動と選択を通して、中産階級と労働者階級の和解の可能性を示唆していることを考察する。

ジョージ・エリオットの『サイラス・マーナー』を取り上げた第五章「*Silas Marner* における自己と他者」は、この作品では信仰を失ったサイラスがエピーとの出会いによって神への信頼を取り戻すことから、自己と他者をキーワードにこの作品を論じる。そしてサイラスにとって神とは、教会の中ではなく、他者との関係の中において認識される存在であると結論づける。

第六章「*Middlemarch* —— 〈妻として夫を援助すること〉とドロシアの二回の結婚」は、ドロシアと最初の結婚相手のカソーボン、また二度目の結婚相手であるウィル・ラディスローとの関係を通して、エリオットは「保守的な」態度を貫

くドロシアを描いており、それはヴィクトリア朝時代における「理想的女性の枠からはみ出ることのない」ものであると述べる (230; 237; 235)。

第七章「*Daniel Deronda* —— デロンダによるグエンドレンへの精神的感化とユダヤ教への理解」ではまず、デロンダがユダヤ人であるモーデカイとマイラーとの関係を通して経験することになるユダヤ教の理解と自身のアイデンティティの認識について考察がなされる。その上で、作品では彼の視点を通して、キリスト教を中心としたグエンドレンの世界が描かれ、彼との交流の中で、グエンドレンは生き方を変える大きな影響を受ける様が描かれていることを指摘する。

本書の第三部では、まずディケンズのイタリア旅行記が第一章「*Pictures from Italy* —— 美と宗教に関するディケンズの思想」として取り上げられる。そこで著者は作品から多くの引用をしながら、ディケンズは「特に歴史あるもの」を評価し、芸術でも自然の姿でも「超越的なものに崇高」(277)を感じていると結論づける。また、宗教に関しては基本的にローマ・カトリックに批判的だが、隣人愛を実践しているカプチン修道会には理解を示していることから、ディケンズの理想的なキリスト教の姿とは隣人愛の実践にあることが確認されるという。

第二章「*Unbeaten Tracks in Japan* —— イザベラ・バードの見た宗教の混在と近代日本の礎を築いた明治時代の宣教」は、1873年にキリスト教禁止が撤廃された後の日本における宣教について、バードが抱いた印象、さらに宗教が混在した日本におけるキリスト教の存在についてのバードの考えを検討するものである。

補遺はデフォーの『ロビンソン・クルーソー』を論じるが、これは本書の第三部第一章で取り上げられたディケンズの *Pictures from Italy* 論と繋がりをもつものである。ディケンズは *Pictures from Italy* の中で、カトリックに改宗させようとしてくる老人との出会いについて、その老人と自分を、ロビンソン・クルーソーとフライデーの関係を逆にしたような関係と言及していた。著者は「*Robinson Crusoe* —— ヒーローと神の恩寵」と題し『ロビンソン・クルーソー』の主人公が旅と試練を経験する過程でいかに信仰を確立していくかについて論じる。

キリスト教に造詣が深いとみられる著者は、各論の中で、作者や作品のキリスト教思想について、時に聖書からの丁寧な引用を交えながら考察している。また、ダビデとヨナタンの逸話や十戒、ヨブの運命などについて、非キリスト教圏に育った読者が十分な知識を持っていないことを前提に、本論の中で説明が加えられることも本書の特徴の一つと言える。

本書は特に奇抜で新しい論点を提示したり、先行研究でなされてきた作品の読みを覆すような挑戦をするわけではないかもしれない。しかし本書に収められた各論は、いわば真正面からその主人公の人物像や作品の中心的主題を再検討しようとし、また作品の時代的なコンテキストやそこに見られるジェンダーの問題

について、再考察しようとするものである。些細な点では、表記のミスや行間の統一ミスなどが散見されたことは残念であった。さらに著者は、作品の語り手と作者を多くの場合で同一視しているように思われたが、もう少し説明が欲しいと思われる箇所もあった。また同様に、時に論理展開が難しく、結論が分かりにくい議論もあった。しかしこれは逆に様々な解釈の余地を残す各作品の魅力を再発見させるとも言えるかもしれない。

本書の重要な特徴として、作品を時代のコンテクストの中に丁寧に据えるというものがある。したがって本論の中でも注においても、議論とは一見直接関係がないように思われても、前提となる情報が十分に提示される。例えば、『リトル・ドリット』を論じた第一部第三章では、グランド・ツアーについて説明する中で、先行研究から旅行者の年齢についての表や目的地の表が転記されていたり(64)、『ジェイン・エア』についての第二部第二章では、タイムズ紙に掲載されたガヴァネス募集の広告が転記されていたりする(173-74)。こうしたディテールは時に、本論から読者の意識を逸らしてしまうとの批判もあるかもしれないが、歴史的な一次資料は、いつ参照しても興味深い。同様に、『ミドルマーチ』を論じた第二部第六章では、ジョルジュ・サンドとジョージ・エリオットを比較した先行研究が注で紹介されており、その注と本論の論旨展開との関係は必ずしも明確ではないものの、国は違えど同時代を生きたこの二人の女性作家の共通点や相違点は、やはり大変興味深いものだ(241)。またディケンズのイタリア旅行記を取り上げた第三部第一章では、ディケンズの「ピクチャレスク」という語の使い方について検討する中で、ギルピンのピクチャレスクの定義が注で紹介される。ここでもその注と本文の連動がなく、読者はなぜそこでギルピンの言葉だけが引用されるのか考えてしまうものの、時代の変遷とともに様々な意味や印象を内包していったピクチャレスクという語について、ギルピンに改めて立ち返ることは、一次文献の重要性を改めて認識させるものだ(268; 279)。

このように、各論の中に見られる多くの周辺情報の提示や一次文献からの引用は、本書の大きな特徴である。そしてこれは、著者が終章の末尾に記載している謝辞の中で、筆頭に故松村昌家氏の名を挙げていることから、筆者に納得のいくものとなった。各文学作品の時代背景に関する情報や、本論の内容から敷衍して様々な関連情報が一次・二次文献からの引用の形で提示される点などは、松村氏の著述に類似したところがあるように感じられたからである。その業績の多さと分野横断的な研究手法もまた、著者と松村氏の共通点なのかもしれない。読者はこうした注や議論の中に挟まれた関連情報により、多くを学ぶことができる。数えてみると著者は、八年に一度のペースで著書を刊行している。松村氏同様、着実に研究成果をまとめ続けるその姿勢にも、筆者は学ぶところが多かった。

本書の読者は、著者の調査の広範さや、詳細に一次文献にあたる研究姿勢に刺激を受けると同時に、本書を通して、いかに一つの文学作品について考えることをきっかけに作品に関わる時代や社会、宗教や思想へと知識や関心を広げ、自分の世界を豊かにしていけるかを、改めて実感することができるだろう。また各章が作品の中心主題を見据え、そこに表されたモラルや作者の人間性を改めて確認しようとするのを読みながら、作品そのものを再読したいという思いに駆られるだろう。



佐々木徹、
『ことば、ことば、ことば』
——小説の英語を味読する』
Toru SASAKI, *Words, Words, Words:*
Perusing English in Novels
(361 頁、大阪教育図書、2022 年)

(評) 植木 研介
Kensuke UEKI

「運命」と言う「ことば」で説明しよう。『ことば、ことば、ことば』の書評を引き受けた理由である。理由はいくらでも挙げられるが、大きくいって3つあるのだ。

一つは私が『チャールズ・ディケンズ研究』（2004年）を上梓した時、4人の方が書評を書いて下さり、小池滋氏が『週刊読書人』で、西條隆雄氏はフェロウシップの『年報』で、高橋和久氏が『英語青年』で、佐々木徹氏が『図書新聞』でそれぞれ発表された。一番驚いたのは、高橋氏のもので、最終部分で、「…著者の（植木の）肉声を聞いてみたいという誘惑にかられる。植木さん、今度はそれについて禁欲を解いて語ってください。少くも誠実を削って良心を眠らせても文学は死にませんよ、おそらくは。」と書かれた文章である。『英語青年』と言う、私が公の場だと勝手に思っていた紙面で、親しさを込めた個人的な呼びかけの形で、一番痛いところを突かれてしまった。最後の「おそらくは」はお見事と言うほかない。ここで触れておくが、佐々木氏のこの度の著書には、そうした、高橋氏が私に対して指摘した、拙い所は全くない。それどころか佐々木氏の肉声

が満ち溢れている本である。拙著の「書評」を佐々木氏に書いてもらったことが1つの理由。私は2004年以降、研究書は出版していないので、高橋氏には私の「人生」で判断してもらうほか手立ては無いだろうと思っている（補足すれば、この著書をもって博士論文とし広島大学に提出したが、端倪すべからざる原英一氏には、外部審査委員として加わって頂き、「書評し難い立場」になって頂くと言う悪知恵を、広大英文学教室の誰かがおもいついた。わるい人がいるものだ）。蛇足ながら、自分自身を考え直すきっかけは1994年7月にケンブリッジ大学のホマトン学寮で参加した学会にある。思い違いで参加した分科会で気付かされたのだ。詳しくは、*The Uses of Autobiography* (Taylor & Francis 1995) ed. by Julia Swindells 参照。併せて『広島平和研究』(広島市立大学平和研究所、2019年)に所収の「ある活動の精神史的記録——どこまで行けるか」(植木研介)を読んでもいただければ幸いです。「どこまで行けるか」はD・ロッジを振ったつもり。

二つ目は、2022年度のフェロウシップ日本支部の秋季総会がコロナ禍を乗り越えて3年ぶりに対面式で行われこと。私は喜び勇んで広島から、大阪公立大学の杉本キャンパスへと向かった。天王寺駅まではよかった、そこで待ち受けていたJR阪和線の車両に飛び乗ると、直ちに出発はした。ところが電車の加速がやけに強い、もしやと他の乗客に訊ねたら、快速電車で、その人たちは公立大学へ行くために降りる駅名さえ知らない。次の駅で各駅停車に乗り換え、折り返すしか手が無いと腹を括る。止まった次の駅で跨線橋を小走りでも渡り、静かに待ち受けていた電車を捕まえたが、これまた走り出して快速の天王寺行きであると気付く有様。全くの弥次喜多道中で、天王寺駅で、忌々しい車両を降りたら、佐々木氏の姿が見えた。地獄で仏と、氏と話をしながら会場に行きつくことが出来た。楽しい総会と愉快的懇親会の後で、新大阪に私が着いた時も、偶然だが京都に向かう佐々木氏と、彼の教え子の方とご一緒していただきたい。総会の翌日から、私は疲れはてて横になりまる二日をやり過ごした。年齢のせいでもあろうが、体力が約3年のコロナ期の間に衰えていたのだ。散歩の歩数を増やすことに決め、2023年の賀状には「1日6000歩を目指す」と書いた。200人以上の人に書くことで、自分を奮い立たせるためである。以上が第2の理由。2022年の暮れ、12月22日に『以文』という小冊子が届いた。

話は変わるが、1975年の8月末に出発し、私が、ブリティッシュ・カウンシルの奨学生としてケンブリッジ大学トリニティ・ホール(トリニティ・コレッジとは別物なのでご注意)で学ぶようになったのも、偶然ないし運命だったように思える。願書には、当然、マイケル・スレイター氏(ロンドン大学バークベック学寮)の許で学びたいと記入したが、その学年暦に氏は交換教授としてアメリカに行かれるため、第2希望のグレアム・ストーリー氏のトリニティ・ホールに急

遽まわされ博士コースの院生（学位取得には3年以上必要なのだ）にされていた。[因に指導教官は『ヴィクトリア朝の小説家たちと彼らの挿絵画家たち』（1970年）の著者、エマニュエル学寮のジョン・R・ハーヴェイ氏]。両氏とも別々の機会に、広島大学で講演をして頂いていたから顔見知りではあった。だが、まるで、私が「理論物理学」を学ぼうと京都に遊学したが、我が才能の無さに気付き鬱状態になり、頓挫。そこから気を取り直して方向転換、「英文学」を学んだのとあまり違わぬ「運命」のような気がする。

行ってみると多くの発見があった。既知の事実が繋がるという体験である。幾人かの文筆家がこのホールの卒業生であり、佐々木氏の著書でも第18章の冒頭付近で〔ウルフの父親レズリー・ステイブンは名高い文人で、ハーディと親交があった〕と説明を挿入されているが、ヴァージニア・ウルフの父がこのホールで学び、後にホールの礼拝堂の司祭となるが、同じ大学のダーウィンの『種の起源』等と共鳴して起こる信仰への疑義の念から、チャプレンを辞して、キリスト教と縁を切り立ち去ることになった場所でもあった。

更に、ディケンズの、10人の子供の内唯一大学教育を受け法曹界に入った、8番目のヘンリー・フィールディング・ディケンズ（1849-1933）が入学したのもこのホールである。よく知られたディケンズの1868年10月15日付の、入学したての息子ハリー宛の手紙は、送る予定の各種のお酒の件と、学費を含むこまごまとしたお金に関する指示、そして『新約聖書』の大切さを語り、既存の教会や習慣を蔑ろにしても、朝と晩の「主の祈り」は欠かさぬようにと論している。ディケンズの人となりをよく示しているこの手紙はホールの宝として、中世以来の図書館（外観は中世のまま、1階は現代の図書館として改装、2階は中世の姿）の2階の中央に置かれていた。

ピルグリム版『書簡集』は、書簡の書かれた日を確定するため、日付の曖昧な手紙に添えられたディケンズの署名の変化を詳細に分析した過程を「プリフェス」で述べている。まさに佐々木氏の得意分野である「探偵小説」のような、その推理の過程が描かれる「プリフェス」は、マデライン・ハウスとグレアム・ストーリーの両名で書かれた形になっており、所はケンブリッジと記された。第1巻（1965年）は発案者でありながら1955年46歳で突然逝った夫君ハンフリー・ハウスに「献呈」されている。この『書簡集』の意義は直ちに世に認められハウス女史は英国学士院からローズ・メアリ・クローシェイ賞を授与された。私は、博士論文を目指す1年目の学生を対象とした夜の談話会「ワーキング・イン・プログレス」の第一回目の少人数の集まりで、講演者ストーリー氏の口から改めて聴くことが出来た。またこの『書簡集』は、研究に役立つ詳しい注釈でも名高いが、どうやってそうした注が出来るのかを個人的に尋ねる機会があり、質問する

と、「ハイ・テーブルの慣習があるからできるのだ」と言うのが答えだった。古い体質・差別の象徴のように屢々語られる、学寮の研究者（フェロウ）にのみ与えられる特権が、食堂で毎晩いろいろな分野の研究者（その昔フェロウは独身者）が、学生・大学院生より一段高い食卓で、イギリスでもこんなに上質な料理が味わえるのかと感心する場所がハイ・テーブルでもある。毎晩の食事・宴であると同時に学問知識交流の場（シンポジウム）であるとは知らなかった。オックス・ブリッジは意外とコネ社会でもあり、ストーリー氏はホールの玄関の真上に当たる部屋（1994年にはP・D・ホランド氏の部屋になっていた）に独り住んでおられたが、氏の親戚である学部生から「グレアム・ストーリー氏は学部では経済学を学んだが、ホールで英文学のフェロウのポストが空いた時、英文学を学ぶことを条件に、ホールが彼を呼び戻した」との裏話も聞いた。ケンブリッジ大学のシステムは融通が利くと言えば聞こえは良い。が、怪しさも垣間見える。

1994年、既にホールを引退して郊外の村キヤクストーンで一人暮らしをしておられたストーリー氏を、在外研究中の私が妻の運転で訪ねたら、『書簡集』第12巻の校正を芝生の上で陽に当たりながらしておられた。出版のプロジェクトが動き出したのが1949年、第1巻が1965年刊行で第12巻は2002年に発刊。フェロウシップの皆様は『ザ・ディケンジアン』で補遺が付いてくるのでご存知のように、第1巻が刊行されると、新たな手紙が、編集者のもとに沢山集まりだし、「これからはオンラインで補遺を作るほか方法が無い」と私に語られたのは1975年の事だった。先行したのはOEDだが、オンラインなら、挿入箇所はどこにでも瞬時に動かせる。ただし書簡編集作業はこれからも続く。終わりは何時なのだろう。

ただAIの発達が「生成AI」の形で、これほど我々を悩ませることになろうとは！検索の面で研究の幅は広く、速度は上がったが、足元から掬われる事態になっている。広島大学では「平和を考えるレポート」（1500字）を学長宛に提出するのが「必修2単位」の一部分となっているが、2023年の春から「あなたは生成AIを使用しましたか？使った際の『コマンド』は何ですか？」の質問が説明に加えられた。ディケンズ・フェロウシップの仲間の一人から「先生はその年齢でまだ講義をしておられるのですか？」と問われたが、被爆者は生きている限り、被爆者で、「広島大学設立の理念」の変更がない限り「平和科目」は生き続ける可能性があるのだ。この講義が発足して13年以上たつ。AIのおかげか、ロシアのウクライナ侵攻が理由なのか判然としないが、学生からの「レポート」が俄然、「味読に値する」ものが増えてきた。話が、「運命」の如く、校正中のストーリー先生から再び逸れてしまった。だが、あの『書簡集』第1巻から12巻まで「校正」に携わることが出来たのはストーリー氏だけだったことは保証する。勿論、

多くの協力者がいたことは言うまでもない。

佐々木氏の『ことば、ことば、ことば』には誤植がほとんどない。気付いたのは3つだけだった。その内1つはこちらも自信がない。120頁の下から5行目「おもしろい工夫」は「い」が多い。133頁の下から7行目「月間分冊」は「月刊分冊」が普通。137頁上から4行目のサッカーの手紙の中「wh」はピリオドがあるのが普通だが、サッカーがこう書いていたのだろうか。また、第24章「文学、伝記、歴史」の中でカーライルの引用文が幾つかあるが、この章で佐々木氏は「僕はカーライルの文体が好きになれない」と率直な意見を述べておられる。これに倣えば「私はカーライルの文章が好きになれない」ので、誤植に気付く以前に、引用された英語を斜め読みして精読を放棄し、佐々木氏の論旨を追いかけて、その通りだと頷いている自分がいた。「『過去が詩だ、ミラクルだ』と言うあたり、トレヴェリアンはかなりカーライルの念仏癖の悪影響を受けているようにおもわれる。」(249頁)と言う佐々木氏の発言は正鵠を射ていると思うが、数行後の「念仏的」と共に何とか別の表現が穏当かなとも思った。誤植ではない。

先ほど「コロナ禍を乗り越えて」と書いたが、この書評を引き受けた後になって、長年不思議に思っていた疑問が一つ解けた。オックス・ブリッジの中で、どの学寮（現在80以上あるだろう）も紋章を掲げているが、ホールのみが黒白の紋章で、他のコレッジの紋章は色鮮やかである。不思議に思った。ホールの成立はどこにでも書いてあるのだが、当時納得できなかった。どうも正解は「1347年から始まったヨーロッパの黒死病と呼ばれた疫病（ペスト）、がやがてイギリスを襲う。一般住人のみならず、司祭も次々と亡くなってゆく、そこでノリッジのビショップは、急遽、不足する司祭を、正式な教育を授けて、養成するために1350年トリニティ・ホールを完成させた」。だから死を連想させる「黒白」の紋章がふさわしい。「COVID 19」と名付けられた疫病を体験して初めて私には分かったのだ。納得のいく説明に行きつくには、歳月を要することもある。

第3の書評を引き受けた理由は、去年の12月22日に『以文』と言う小冊子が届いたからである。かの地の文学部の関係者で発行している雑誌だが、以前は、退屈な冊子だったので書齋の奥にある書庫へ放り込んでいた。ところが次のような卒業生の文章が偶然目に留まった。多賀雅史氏の「ことば」である。

「鎌倉殿の13人」をご覧になっているだろうか。あのドラマで和田義盛役の横田栄司さんとお仕事をした。私が勤めている会社は華やかなマスコミ業界である。こんなことはしょっちゅうである。

ウソである。

出版社とはいえ私が勤務しているのは教科書会社。担当は漢文である。横田さんのお仕事は漢詩の朗読 CD の収録で、収録に立ち会うためにお会いしたのは本当だが、華やかとは程遠い。この話もほとんど唯一の話なので学校訪問の際に使いまわしている。

何時からこの小冊子には、この様な軽やかな文章が載るようになったのだろう、と腰を据えて読んでみた。とにかく、この小冊子は昔の退屈なものではなくなっている。引用した人物は大学院で学ばれた方のようなのだが、少しでも楽しそうな文章にして、学生が集まりにくい「中国哲学史」へ、学生の流れを誘導するよう教室の方が依頼したのかもしれないという想像も成り立つ。佐々木氏の著書の 17 章の出だし部分では、「冗談はほどほどにして」の文に出会うまでは、私も危うくひっかかるところだった。ロラン・バルトを使い、写真を使い佐々木氏の聴衆を引き付ける技は、多賀氏の物より、数等手が込んでいる。先に注 1 を読めば何でもない事なのだが。書かれた年は、15 年ほど佐々木氏が多賀氏より早いし、「太平洋を挟んで、西の横綱が（エドモンド）ウィルソン、東の横綱が（V.S.）プリチェットというのが僕の批評家番付」といった日本人好みの相撲番付になぞらえた、佐々木節も見られるのだが、論旨はじっくり追う必要のある、好論となっている。題は「サッカーの『虚栄の市』とシャーロット・ブロンテ」で聴衆は「日本ブロンテ協会関西支部」の面々。

谷さんという社会人となった元学生の、佐々木氏の発言の活写もあるので披露したい。「不勉強にもペンシルヴァニア州の略語を知らず、Pa. を『パ』と読み、『パやない、Pennsylvania や！ シルバニアファミリーのシルヴァニアや!!』と仰天された事、『wonderful は【素晴らしい】やないで。wonder+ful で【驚きに満ちた】や。そこから【素晴らしい】になるんや』と教えて下さった事も懐かしい」佐々木氏の言葉の抑揚まで分るのだ。京都弁と言うべきか大阪弁と言うべきなのかは私にも判然としない。私の下宿では夫は京都の人だったが、妻は滋賀県の人だった。関西弁と言えば安全なのだろう。でもこの表記から佐々木徹氏の言葉の響きが感得されるのだ。そしてそれが徹氏の人柄として私には認識されているのだ。安心して良い、信じて良い、頼りになるのだ。どうもこの著書の副題「小説の英語を味読する」は、少し変容すれば、242 頁の「小説のスタイルを教える——それは結局、小説の言葉を味読する楽しさを伝えることである。味読と言ってもいろいろな形があるだろうが、僕が手本にしたいのは、小説家でありすぐれた批評家でもあるデイヴィッド・ロッジのような読みだ」と成る。242 頁を内包する 23 章はサッカーの文章とヘミングウェイの文章の文体の比較から説き起こし、誰の視点なのか、誰の言葉か、誰の意識かと言った文体を論じ、

自由間接話法まで見事に教えてもらえる章である。機会があれば、そのままで使用したい誘惑に駆られるほど、あざやかな章を形成している。

この女性は次のようにも語っている。「今でも忘れられないのは、修論を書いていた時、大晦日に大学へ行き、自転車置き場に愛車を止め、ふと新館を見上げると、佐々木先生の研究室に電気が点いていた情景である。気が引き締まると同時に、学問に生きる事の厳しさを垣間見た気がした。」文章とは不思議なもので、何ゆえに修論で忙しい学生が大晦日に大学に自転車で行くのか疑問が浮かぶかもしれない。学問の厳しさに気付いて博士課程への進学をあきらめたのかもしれないともとれる。電灯を消し忘れたのだろうかと思っても仕方がない。いずれにしても「大晦日」は想像を逞しゅうさせる。佐々木氏に面会に行かれたのではないと全体から分かる。ただ学生は、一心不乱に、英語で書かれた文章と格闘している、あるいは、味読している佐々木先生を想像している。彼女の文章は2頁近いが、佐々木氏を描く文章が一番生き生きしている。これは間違いない。佐々木氏のこの著書を読み終えた現在、私が思うのは、とにかく、熱心に何かに打ち込んでいる佐々木氏を思い描く。

実は、引用した2名の元学生の方より前方の頁で、5人の2022年の春退任される先生の一人として氏は筆を振るっておられる。ここでも佐々木氏の文章が、他の4人の退職者と比較しても、ことのほか楽しく、しかも貴重な情報源となった。少し長い引用する。

文学部に勤務した二十九年間は実に幸せだった。研究においても教育においても、自分の好きなことをやらせてもらった。こんな居心地のいい職場はほかにもどこを探してもなかっただろう。我ながら自分の運の良さに驚きを禁じ得ない。

この幸運な人生の土台は文学部の学生時代に築かれた。こんな居心地のいい大学はないから、僕は全くと言っていいほど勉強しなかった。学部の四年間はひたすら音楽に打ち込んだ。ゼロからはじめたのだが、毎日八時間練習したおかげでベースを引いて人と一緒にジャズの演奏ができるレベルに達した。こんなとんでもない学生が後に教授になるのだから、京大文学部はほんとうにおもしろいところだ。

音楽を続けたいという不純な動機で受験したバチが当たったのか、大学院の試験は落第した。と言うか、実は寝過ぎて試験に間に合わなかったのだった（晩に停電があって目覚ましは鳴らなかった——電気時計の悲劇）。しかし、うまい具合にニューヨーク大学の大学院に拾ってもらえた。当時はまだジャズの巨人たちが生きていたので、信じられないぐらい安い値段でた

くさんライブ演奏を聴くことができた。映画館もたくさんあったから、毎日新聞で上映の広告を見るのが楽しみだった。同時にようやく学問に目覚め、真剣に勉強し始めた。よく遊んだが、よく勉強もした。

それから京大の博士課程に戻った。…」

ここに書いてあることを信じるなら、私のように鬱になり挫折することなく、楽しく学生時代を「楽器演奏」と共におくり、意地悪なボケ時計にもめげず、アメリカに渡り、ジャズのライブ演奏を聴き、間違いなく浴びるほど映画を見て、同時に学問に目覚めたとある。私の微量なニューヨーク体験からしても、ロンドンに比べて、チケットが安く買え、いつでも好きなミュージカルを幾つも観られた。したがって、「運命」はいつも佐々木氏には微笑んでいたとしか思えない。どおりで、この『ことば、ことば、ことば』は後半に行くほど映画や音楽が沢山、論じられている。しかも、詳しく、細部まで、論じてあるのだ。『第3の男』は10回以上見たと著書で述べておられるが、私だって『七人の侍』なら10回以上見ているし、やたらに映画も見ている。ブックレットも買い込んで結構感想も書き込んでいる。ただし、論じて研究の対象にはしてこなかった。したがって『ことば、ことば、ことば』の後半の多くは映画・音楽に言及される部分だが、私はそうしてこなかった自分に対して腹を立てながら、読ませていただいた。早くから、小池滋氏は、ディケンズの「ことば」での描写を「カメラ・アイ」と呼ばれ、映画が育てた文法として知られる「モンタージュ」の手法にも言及されていた。それをすっかり忘れていた。デイヴィッド・リーン、ケン・ローチもよく観ているというのに。音楽、楽器演奏については、私は全く資格がないと自認するのみ。

そして、大学を去るにあたっての氏の最後の一行で、佐々木氏が「アメリカ文学」を学んで卒業されたと知った。しかし、「ディケンズ・フェロウシップの会で会って以来」、イギリス文学畑の人だと私は思い込んでいた。H・ジェームズもT・S・エリオットの例もあり、今では英語圏文学と言う表現があると、分かっているのに、頭での理解と、心での理解は違うのだ。思い込みは恐ろしい。年が明けて2023年の1月の末、編集部から、佐々木先生の『ことば、ことば、ことば——小説の英語を味読する』の書評をしませんかとの打診がきた。喜んで引き受けた。

ジョンソン博士は、「『まえがき』はかくかくしかじかを取り扱おうと述べるが、『あとがき』はそれが出来なかった言い訳を、自分と読者にして詫びるところだ」という内容を手紙で書いていた。ところが、この書の「あとがき」には簡潔に謝辞とお礼が述べられており、「本書には日本語で書いた文章を収め、英米で発表した論考は別の1冊にまとめた」と書いてある。この文章の後半は、*The*

Conspiracy of Words (大阪教育図書、2021年)の事らしいが私は未読。本書の各章の終わりにある「初出」を見ると、どうやら、「初出の姿」そのものを並べ替えられたらしい。初めの方でディケンズの章が並び、次に、ディケンズの編集する週刊誌に掲載された(すべてがそうだととは限らないが)W.コリンズの作品に関する論考が並ぶ。その後に作家の比較や視点の問題、話法の問題、意識の問題と、関連のある作家・作品が論じられる、後半には映画に関連したものがきて最後に再び小説の問題に戻る並びを取っておられる。大まかに言うとなりのような構成になるのだ。初出の姿を出来る限りそのまま並べられた良い点は、各章の独立性が強く1つの章を読んでそのままで完結度が高い点である。リニアな論旨を追いかけて、論考を全て頭から終わりまで読んで納得する本になっているわけではない。「ことば」に関連した、小説、伝記、歴史、映画、音楽といった分野を「いかに味読するか」を中核に据えた著書であると言える。その意味でどこの章から読んでも見事に考察された論点を持つ章を形成している。弱点は、その長所から出てくる軋みといってもよい。注を使って弊害を取り除いておられる努力が見られる。第19章「ヘンリー・ジェームズと『視点』」では、注と詳注を施した、重要な章となっている。

第21章「マーク・トウェインはアメリカのディケンズか?」では、「ディケンズはアメリカの奴隷制度に強い嫌悪感を示したのだが、黒人に対する差別意識から決して自由ではなかったのである」と的確に指摘されているし、ある側面ではディケンズにハリエット・ストウとの近似性を指摘されている。こうした比較を私は考えてもみなかった興味深い章である。だが、章の構成としては、かなり苦勞をしておられる。201頁の中頃で、(本稿は「ディケンズとトウェインの接点?」と題された講演(2014年6月)に基づくものである。講演後の質疑応答に際して述べた内容を、本文中に組み込むのが困難であったため、以下に記す)との記述がある。講演の論旨だけでもかなり複雑で、この章には苦闘した。

次に「第1章 序に代えて——文学研究の王道とは」を読み始めて驚愕した。オバマ大統領が出てきたからで、佐々木氏は次のように書いている。「アメリカのオバマ大統領が小説家のマリリン・ロビンソンと対談して、次のように述べているのである。

大統領である以前に、社会の一員としての自分の役割をどう理解するか、社会の一員である自分にとってどういう物の見方が大事なのか、といった問題を考慮するに当たって、もっとも重要な点は小説から学んだと私は思います。それは他者への感情移入 [中略]、自分とはずいぶん異なる人とでもつながりを持つことができる、という観点でした。(Obama and Robinson, 6)

文学無用論のまかり通るご時世にあつて、これほど心強い証言もちょっとあるまい。どこの国の政治家にも是非お手本にさせていただきたいものだ。」私は、氏はどこでこのような文章を的確に見つけられるのかと、感心する。氏はさらに「これと同じような内容のことをジョージ・エリオットは、さすがに、もっと上手に言っている」と話題を展開していく。この章の初出は2017年で、前年の2016年5月27日にオバマ大統領はヒロシマに来た。

広島訪問の際、オバマ氏は二人の被爆者と、慰霊碑の傍で握手しハグしている。その時の様子を、2019年8月に改訂版として文庫本の形で刊行された『原爆で死んだ米兵秘史』の冒頭2頁を用いて、森重昭氏は「序に代えて——オバマ大統領と通じ合った心」の中で描かれている。

私は個人的関心から、この本のハードカバーの初版本（2008年8月）を持っている。被爆した米兵が相生橋に括りつけられていたという記述は複数の「被爆体験記」に書かれているので、詳しく知りたいとこの本を購入した。この初版本の28頁で、現在私が住んでいる己斐の、国民学校（小学校）で約2300人の犠牲者の屍が荼毘に付されたという事実が、10年以上の調査の結果に基づき記述されていた。実は、母方の叔父にあたる永野純夫は、当時旧制中学の1年生で、学徒動員で建物疎開に従事して爆心地から約1kmの地点で被爆、翌日8月7日に「己斐国民学校」で亡くなった。その日のうちに遺体に逢うことのできた祖父が自ら荼毘に付すことが出来た。私も2.3kmの地点で被爆したが、ガラス破片が左目の網膜を壊し失明し傷跡が残ったが、命は助かった。未だ一歳にもならない赤ん坊であったので記憶には何も残っていない。「運命」としか言いようがないのだ。同級生は体にあるいは心に傷跡はあるが、記憶の無い学年である。

著者の森重昭氏にはお会いしたことは無いが、同じ己斐の団地の人だということも知っていた。私は去年の10月からの早朝散歩のとき、できる限り氏の家の前を通る。お辞儀もしないし、ことばも発しない。ただそこを通るのが森重昭氏へのオマージュだと思っている。家族にも言ったことは無い。相生橋に括りつけられたアメリカ人の被爆者の話を幾つも読んでいたにも関わらず、森氏の取られた行動を私はしなかった。アメリカ軍も米軍兵士の原爆による死を知りながら長らく隠していた。最初に触れたのはレーガン大統領が、1985年の米国での追悼式で触れた時である。森氏の調査では12名の名前があるが、レーガン大統領の演説草稿では9名だったらしい。

「アナザー・ストーリーズ」というタイトルのテレビ番組をご存知だろうか。「an+other だからその後は単数形が必ずくる」と私は標準語で教えているが、佐々木氏の「視点」を読めば、視点は複数ある場合があり、複数の物語が生まれる。このタイトルにはいつも感心させられている。この番組では、「オバマ大

統領の広島訪問」の際にアメリカ側が最も気にしたことは、広島の人が謝罪を求めるか否かだったという。番組の中で、被爆者団体の長である坪井直氏は「謝罪はいらない」と言い切っている。「世界の平和、核兵器をどう禁止するかが問題だ」と坪井氏は語り、オバマ氏がプラハで行った演説では、何度も声を再生して聞くと、間違いなく、「核兵器を初めて使用したアメリカには、核兵器をどうなくするか『モラル・リスポンシビリティ』がある」と言っている。坪井氏も森氏も握手とハグでオバマ大統領とのこころの交流が可能となるのだ。

とても「書評」とは思えぬ連想のつながりになってしまった。私が佐々木氏のこの著書の中で一番気に入った箇所は、第22章「推理小説の語りの歴史——ディケンズ、ポーからフォークナーへ」に付いている長い注13、結局は映画化の際、削られてしまったフォークナーの脚本の部分の面白さの説明で、煩雑だがこうしたことを探り出すくだりである。私は囲碁を打ち、将棋も指す。チェスも嘗てしたことがある。したがって、ここでの佐々木氏の熱の入れ方が面白くて、楽しめたのだ。次は、何で楽しませてもらえるのか。論文でか、翻訳でか、講演でか、はたまた演奏でか。佐々木氏の言葉の操り様を観ていると、小説をものするのもありか。

ロンドンの街を歩く パークベック・カレッジ留学記

Day Walks in London: An Essay on my Studies at Birkbeck

佐取 愛香

Aika SATORI

2023年から2024年にかけて、ロンドン大学パークベック・カレッジで学ぶ機会に恵まれた。最初に、留学にあたり、出発前にご助言をくださった先生方、そして、過去の『年報』にご自身のイギリス留学・滞在のご経験を寄稿してくださったディケンズ・フェロウシップ日本支部の皆様には感謝の気持ちを記したい。本稿を執筆している今は、入国後1週間ほどしか経っていない時期で、分からないことも多い。そのうえ、皆様に読んでいただくまでに事情が変わっていることもあるだろう。しかし、私が皆様の記事を参考にさせていただいたように、私の経験も将来、どなたかのお役に立てればと思い、留学の準備から入国後数日間の様子を報告させていただこうと思う。

1. 2週間で決まったスピード留学： 出国までの大騒ぎ

はじめに、パークベックへの出願か

ら、出国までの経緯を簡単に記しておきたい。博士課程に入学した頃から、少なくとも一年間留学をしたいと思っていた。しかし、その頃はコロナ・ウイルスが流行中だったため、留学先の大学院やコースの下調べをすることしかできなかった。家庭の事情も重なり、本腰を入れて動き始めたのは2023年の春頃、すべての書類を揃え、ようやく出願することができたのは同年5月31日のことだった。先方からの返答には時間がかかるだろうと思っていたが、なんと、1週間も待たずに面接の連絡が届いた。そして、6月14日に受けた面接のなかで、口約束のオファーをいただくことができたのである。出願から約2週間で留学が決まってしまったスピード婚ならぬスピード留学に、自分のことながらたいへん驚いた。どうやら、留学生在が今年度のオファーを貰える最後のチャンスに私は滑り込んだらしい。その代わり、ビザの取得が間に合わない可能性が

高いということ、希望していた pre-sessional に出席することは叶わなかった。

正式なオファー・レターを受け取ってから、学生ビザの申請や航空券の予約、寮の申し込みなどを全て並行して行わなければならない、7月は本当に忙しく過ごした。当然のことながら、出願が遅くなれば、オファーを受けるのが他の学生よりも遅くなる。すると、ビザの申請や寮の申し込みなど、いろいろなことに少しずつ影響が出てしまう。私のようにギリギリに出願することは絶対にお勧めしない。たとえば、寮の申込は5月ごろから始まっており、部屋の選択肢は日が経つにつれ、だんだんと少なくなっていく。寮の食事に不安を感じていた私は、残された選択肢のなかから自炊できる部屋を希望した。また、コースが始まる前にイギリスでの生活に慣れておきたいと思い、渡英日は早めに設定した。しかし、航空券の予約時には正式な入寮日が分かっていなかったため、結果的に、他の学生よりも1週間ほど早く寮に住み始めることになった。私は運が良く、早期到着を受け入れてもらえたが、寮によっては入寮日前には受け入れてもらえないところもあるらしい。入寮についての詳細がわかってから航空券を取ることもできるが、その場合、高額の航空券や不便な乗継便しか残っていないかもしれないという不安が生じるだろう。

パークベックでの私の所属は MA

Victorian Studies で、ヴィクトリア朝の文学・歴史・文化を横断的に学ぶコースだ。夜間大学のため、授業は午後6時から9時まで行われる。私は週に2つの授業を受講する予定になっており、最初は必修の“Progress and Anxiety, 1789-59”と“Modernizing Victorian”というクラスを受講する。今は大量のリーディングリストを前に、不安と期待が入り混じった気持ちで過ごしているところである。

2. 諦め（と時々主張）が肝心： いろいろなやり取りから学んだこと

出願からオファーの獲得までの過程はかなりスムーズに進んだものの、トラブルも避けられなかった。特に、出願書類について大学に問い合わせをしたときには本当に困った。というのも、出願にあたり、名字が結婚により変更になったことの証明を用意しなければならなかったのだが、日本では「結婚証明書 (Marriage Certificate)」という名前で発行してもらえる書類がなく、また、私の住む自治体では謄本類の英訳にも対応していなかった。そのため、「どの書類をどのように翻訳すれば認めてもらえるのか」ということを大学側に確認する必要が生じたのである。そこで、出願者用のオンライン・フォームから問い合わせをしたのだが、なかなか返事が来ない。出願の締切が迫り、なんとか電話窓口を見つけて問い合わせることができたものの、

電話の受付時間が勝手に変更されていたり、たらい回しの挙句、結局何もわからないということがあったりした。出願者にとって、質問をするということがかなり難易度の高いタスクになっているように思われる。ちなみに、オンラインで出した質問への回答がきたのは、オファーを受け取ったあとのことだった。

一方で、一度オファー・レターを獲得してしまえば、その後のやり取りは簡単だった。Visaの申請に携わる部署からはしつこいほど確認のメールが送られてくるし、ロンドン大学の学生寮を管轄する部署も丁寧にメールでの質問に答えてくれた。自分のところの学生になるかどうかかわからないお客様である出願者という立場と、学生になることが決まっている、いわば身内という立場の差なのだろうかと感じた。

ロンドンに到着してからも、寮や学校のスタッフは親切だ。とはいえ、早々に細々とした問題に見舞われた。まずは、寮に頼んでおいた Bedding pack (リネン類や枕、掛布団がセットになっているもの) のシーツが小さすぎて使用できないという問題が起こった。隣の部屋に来た学生にも同じ問題が起きていたので、おそらく Bedding pack 用のシーツのサイズが間違えて発注されたのだろう。寝具に関するトラブルは、出国前に他の先生方からも聞いていたし、最近ロンドンに到着した友人も経験したそうなので、よくあるトラブルなのだと思う。仕方なく、

サイズの合ったものを買直したが、小さすぎるシーツは交換することも捨てることもできず、私の部屋のチェストの奥に眠っている。また、私宛の荷物が届いたという連絡を受けてレセプションを訪ねたところ、他の学生の荷物もたくさん届いており、「探しておくから2時間後に来て」と言われた。ところが、いざ2時間後に訪ねると、スタッフが変わっていて、引き継ぎもされていなかったのである。このときは「探してほしい」と強めにお願ひし、山のような荷物のなかから、無事に探し出してもらうことに成功した。約1週間の滞在で同じようなことをすでに2回経験している。「〇〇しておくからあとで来て」という言葉は信じてはいけない。

おそらく、これからの一年間はこのような小さなトラブルに見舞われ続けるのだろう。自分にも相手にもどうにもならないことは潔く諦め、どうにかなりそうな可能性があるものについては、したたかに主張していくことで、快適な生活を目指していきたいと思う。

3. 「細々としたもの」の有難みを 実感：寮生活を快適に

快適な生活といえば、日本の100円均一で買えるような「細々としたもの」や文房具を持ち込んだほうが良いというアドバイスを事前にいただいたため、とりあえず「あったら便利そうなもの」を荷物に詰め込んだ。実際に、

マスキングテープとネームペンは共有スペースに物を置くために役に立っているし、ラップや生ごみネット、S字フック、つっぱり棒などもかなり重宝している。もっとも、ロンドンでいろいろなお店を覗いていると、「日本ではないと買えない」というものは少ないという印象だ。しかし、「日本では100円で買えるのに」と思ったら躊躇ってしまう値段が付けられているうえに、どうにも使い勝手の悪そうなものが多い。個人的に持って来て良かったものは折りたたみ式の踏み台だった。部屋やバスルームに備え付けの棚は高いところにあり、私の身長では物を置こうにも骨が折れる。日本のホームセンターでは1,000円ほどで折りたたみ式の軽い踏み台が買えるが、こちらで買おうとすると安くても£10は超えるし、大きくて重そうなものしか見当たらないのである。

また、イギリスで生活をするとなると、気になるのはやはり「食」のことだった。以前、慣れない食事が続いたことで体調を崩してしまったことがあったため、特に不安が大きかった。これまでの渡英の経験で、日本風のレストランが流行っているということは知っていた。しかし、いざ生活を始めてみると、至る所で日本食の食材を買うことができるので驚いた。近所のスーパーでも、醤油やみりんはもちろん、うどんや蕎麦などを気軽に購入することができるので有難い。とはいえ、日本食だけを食べていてもつまらないので、こちら風の食事と日本風の食事を3:1くらいで楽しみ、心身ともに健康に生活したいと考えている。

滞在1週間目にして、自炊の寮を選ぶこと、そして、通常よりも早い時期から寮に住み始めることのメリットとデメリットに気づきはじめた。たとえ



正式な入寮日にはロビーが飾りつけられ、賑やかなウェルカムパーティーが開かれた。

ば、正式な入寮日は寮のエントランスに飾り付けがされ、ウェルカムパーティーが開催されるため、とても賑やかで暖かみがあるが、早期到着の対応は素気なく、その雰囲気は味わえない。大きな建物に人の気配が少ないと、寂しい雰囲気になる。私が到着したときは、自炊のタウンハウスには私一人しか居らず、食事付きの部屋に住む早期到着の学生達が集まって食堂に居る姿を見るたびに、少しばかり孤独を感じていた。一方で、早期到着の一番のメリットは生活を整える時間を十分に確保できるということだろう。自炊の寮のキッチンにはIHや冷蔵庫、電子レンジなど必要最低限のものしか設置されていないため、フライパンやフライ返しなどの調理器具や食器類、カトラリーなどはすべて自分で用意しなければならない。到着後の一番疲れている頃に、それらを準備することは骨が折れたが、早くから準備ができたおかげ

で、授業がはじまる頃にはすっかり生活も落ちつくだろう。今は寮に滞在し始めて1週間が経ち、ようやく他の学生が入寮し始めた。人恋しさから解放されるという安心感と、共同生活がうまくやっているとだろうかという不案の狭間にいるところだ。

4. 4年越しにロンドンを訪れて

前回、私が渡英したのは2019年9月のことだった。その頃はまだビック・ベンの工事は終わっていなかったし、ブレグジットは議論の最中だった。コロナ・ウイルスもまだ発生していない頃だ。今回の渡英では、ブレグジットやコロナ禍という大きな課題を乗り越えたイギリスの変化を、この目でしっかりと観察したいと思っている。

この1週間の体感では、ロンドンの街はすっかりコロナ前に戻ったようだ。ピカデリー・サーカスには観光客が



コロナ・ウイルスで亡くなった人を記録する壁。

戻っているし、たくさんの人が劇場から出てくる場面にも遭遇した。大英図書館には開門前から人が集まり、開館15分ほどでリーディングルームの外の席は埋まってしまう。一方で、地下鉄などの人混みではマスクを着用する人を時折見かけるし、寮の入り口は「マスク着用」を呼びかける注意書きが貼られたままになっている。コロナ・ウイルス流行の面影をあちこちから発見することができるのも、また事実である。

4年前にはプレグジットに関する大きなデモと混乱を目にしたが、今回はまだ、そのような大々的なデモには遭遇していない。しかし、テレビでは環境、戦争、移民などさまざまな問題に取り組む活動が報道されており、まだ目にしていないだけなのだと感じる。2022年、ゴッホの『ひまわり』にトマトスープを投げつけたことで日本でも話題になった環境活動団体、Just Stop Oli もまだ健在のようだ。いつか出会うかもしれない。

インフレ、物価高についてはいろいろと新聞などで報じられている通りだが、6月からの急な円安と相まって、生活のしにくさを実感している。街のカフェのメニュー表には手書きで値段を書き換えた跡が見られたりもする。観光地の入場料も高騰しているようで、試しに調べてみると、4年前に一人あたり21ポンドで購入したウェストミンスター・アビーの入場チケットは、現在27ポンドに値上がりしているよ

うだ。この状況の終わりはまだ見えない。

5. 二つの目標：これから始まる 大学院生活について

これまで、個人的かつ生活感のあふれることばかりを綴ってしまい、果たしてこれが『年報』に掲載されてしまって良いものかと恐縮しているところである。10月から始まる大学院生活に向けて、なんとかイギリスでの生活を整えているところなので、どうかご容赦いただきたいと思う。とはいえ、アカデミックな生活は目前に迫っている。

先日は早速、ディケンズ・フェロウシップのミーティングに参加させていただき、Malcolm Andrews先生の素晴らしい朗読を拝聴し、フェロウシップのみなさんとフィッシュ&チップスを囲む機会に恵まれた。また、日本支部の会員証を携えて訪れたディケンズ博物館では、館長のCindy Sughrie先生にもご挨拶させていただくことができた。留学先にロンドンを選んで良かったと感じた瞬間だった。

私は今回の留学に向けて、二つの目標を立てている。一つはパークベックのコースワークでしっかりと学び、これからの研究に結びつくような修士論文を仕上げること。もう一つは、ロンドンの地理的な感覚を身体で会得することである。私の寮はブルームズベリーにあり、パークベックの校舎はも



『ドンビー父子』を朗読する Malcolm Andrews 先生。



ミーティング後はフェロウシップの年長者の方々に
フィッシュ&チップスに誘っていただいた。

ちろん、セネット・ハウスやディケンズ博物館、大英図書館などが全て徒歩圏内という素晴らしい立地にある。実際のところ、留学先の候補として他の地方にある大学も考えていたが、あえて学費も物価も高いロンドンの大学を選んだのは、ディケンズが歩いたロンドンで研究がしたいという気持ちが強

かったからだ。ロンドンに到着してからは毎朝、ブルームズベリーの寮を出て東西南北、道の名前を地図と照らし合わせながらぐるぐるとロンドンの街を歩き回っている。ディケンズのように眠れない夜に街を出歩くことはできないが、代わりに、昼のロンドンの街を歩き回り、地理的な感覚を身体に刻

みたいと思っている。

今回のパークベックへの留学は、日本に戻ってからの博士論文執筆や、今後の研究活動の糧になるものだと信じている。渡英してから、これまでの私

の研究生活は多くの先生方、先輩方、友人たちのお力添えをいただいていたものだと実感している。どうかこれからも温かいご指導、ご支援を賜りたい。

イギリス王室と大衆とマスコミ

The British Royal Family, the People and the Media

新井 潤美

Megumi ARAI

イギリス王室は常に国の内外の注目を集めているが、ここ数年は、アンドリュー王子のスキャンダルやヘンリー王子の公務からの‘step back’、エリザベス女王の突然とも言える死、そしてチャールズ王の即位と戴冠式等、様々な出来事やイベントが続いて、さらにスポットライトが当たっていると言えるかもしれない。特に日本では昔からイギリスに対する憧れと興味が強く、日本で好まれる各種の文化論でも特に「イギリスもの」はより売れると編集者から聞いたことがある。私自身、正直言って特に王室に詳しいでわけでも、ものすごく興味があるわけでもないが、イギリスにおける「階級」の表象について書いていたりするためか、時々、「イギリスの王室」関連の映画のプログラムの解説文の仕事が入ることがある。

例えば 2022 年 6 月公開の *Elizabeth: A Portrait in Part(s)* (邦題『エリザベス女王陛下の微笑み』) という、エリザベス女王即位 70 年を記念したドキュメンタリー映画のプログラム、さらにその年の 9 月公開のドキュメンタ

リー映画 *The Princess* (邦題『プリンセス・ダイアナ』) のプログラムの解説文と、イギリス王室関係の仕事が続いたが、この 2 つのドキュメンタリー映画はなかなか興味深かった。*Princess Diana* については、ちょうど同じ頃に日本では *Spencer* (邦題『スペンサー —ダイアナの決意』、2021 年制作) という、かなりダイアナ寄りの映画も公開されたが、このように「ダイアナもの」が続いたのも、2022 年が彼女が事故死してから 25 年という時だったからである。

なにが興味深いかというと、いずれの映画も王室に対する賛美だけでなく、厳しい批判も入っているということで、それを「バランスの取れた表象」と受け取れるかどうかは別として、見ていて感じるのは「民衆」の反応の怖さである。イギリスの王室のメンバーでは一番文句なく国民に愛されていたはずのエリザベス女王でさえ、ダイアナが 1997 年にパリで事故死した時に、女王がすぐに国民の前で哀悼の言葉を述べなかったことに、国民が強い不満を表明した様子が *Elizabeth: A Portrait in*

Part(s)にも描かれている。ダイアナの死があまりにもドラマティックであったこと、彼女とチャールズ皇太子（当時）の不仲がイギリスのタブロイドに報道される中で、カミラとの間はかなり恥ずかしい電話の会話の内容（と言っても本人たちは全くのプライベートな会話のつもりだったのだから盗聴して公表する方が明らかに悪いのだが）が *Daily Mail* で公表されて、国民の同情がダイアナに集まったことが大きく影響をしている。と言っても、少なくともタブロイドはダイアナのサポートに徹しているわけではなかった。あの事故のあった時に私はたまたまロンドンにいた。事故の前日には、ダイアナがイギリス政府を批判する発言をしたとかで、タブロイドの一面には、‘Shut up, Diana!’ というような見出しの下に、彼女の顔の写りが載っていたが、口のところに合成でジッパーがつけられていたののである。そして翌日の事故の後には、一転して彼女は ‘saint’ と称えられるようになった。

こうして見ると、怖いのは「民衆」だけではなく、それを煽るマスコミでもあり、言うまでもないことだが、王室は常にマスコミを味方につけている必要がある。*The Princess* ではダイアナを追うマスコミの言い分も強調している。彼女がいかにうまくマスコミを利用してか、そして利用するのならば、その弊害も受け入れるべきだと、マスコミのメンバーが抗議する姿が写し出される。そしてこのような王室と

マスコミと民衆の関係は今に始まったことではない。立憲君主という立場上、王室の人々は国民に対して自分たちの行動を説明する義務がある。そして国民もまた彼らに説明を求めるし、必要があれば非難するし、抗議もする権利があるという意識が共有されている。また王室の側でも、国民の前に姿を表し、可能な限りその共感を得る必要があるのだ。

例えば俗に ‘Regent Valentine’ として知られるようになった手紙がある。当時 Prince Regent（摂政皇太子）だった、のちのジョージ四世（1762-1830）に、別居していた妻のキャロライン皇太子妃が書いた手紙が新聞に掲載されたのである。Prince Regent は 22 歳のときに、カトリック教徒の未亡人だったマライア・フィッツハーバートと恋に落ちたが、彼女との結婚が認められないため、父親の言いつけに従って、いとこのキャロライン王女と 1795 年に結婚した。二人は結婚する前に会ったこともなかったし、会ってからも互いに気が合わず、1796 年、娘のシャーロット王女が生まれた後に二人は別居した。問題の手紙は、娘に会わせてもらえなくなったキャロラインが、夫に向けて、娘と会わせて欲しい、そして娘をもっと世の中に出させて欲しいと訴えたものだった。この手紙は 1813 年 1 月 14 日に書かれ、夫のもとに送られたが、その後 2 月 8 日に *Morning Chronicle* に掲載され、さらに、その一週間後の 2 月 15 日に *Hamp-*

shire Telegraph にも掲載された。皇太子妃はこの手紙を次のように締めくくっている。

“The pain with which I have at length formed the resolution of addressing myself to your Royal Highness is such as I should in vain attempt to express. If I could adequately describe it, you might be enabled, Sir, to estimate the strength of the motives which have made me to submit to it. They are the most powerful feelings of affection, and the deepest impression of duty towards your Royal Highness, my beloved child, and the country, which I devoutly hope she may be preserved to govern, and to shew by a new example the liberal affection of a free and generous people to a virtuous and constitutional monarch.

“I am, Sir, with profound respect, and an attachment which nothing can alter,

“Your Royal Highness’s

“Most devoted and most affectionate

“Consort, cousin, and subject,

(Signed) “CAROLINE LOUISA.”

(quoted in Huish)

私が殿下にお手紙を書くことと最後の決意を固めた際の苦しみは、口に出してみたところでしょせん言い表せる

ようなものではありません。もしそれをうまく言葉にできたなら、私がこうしてこれを書いている、その動機がいかに強いものかお分かりいただけるものと思います。この動機とは殿下に対して、私の愛する子に対して、そしてその子がいつか治めてくれるようにと願っているこの国に対して、私が抱く強い愛情と深い敬意なのです。娘がいつの日か、徳のある立憲君主に対して、自由で懐の深い民衆が寄せる愛情が、どのようなものかをこの目で見られることを望んでいます。

殿下を深く愛し、お慕い申し上げている連れ合い、いどこ、そして臣民であるキャロライン・ルイーザより

ジェイン・オースティンが読んだのは恐らく *Hampshire Telegraph* に掲載された手紙だろう。1813年の2月16日、友人で、のちに義姉となったマーサ・ロイドに宛てた手紙で次のように書いている。

I suppose all the World is sitting in Judgement upon the Princess of Wales’s Letter. Poor Woman, I shall support her as long as I can, because she is a Woman, & because I hate her Husband — but I can hardly forgive her for calling herself ‘attached & affectionate’ to a Man whom she must detest —

(Austen, pp. 216–17)

現在みんなが皇太子妃の手紙を読んで非難しているのでしょうね。お気の毒な方。私はできる限り皇太子妃を支持します。なにより彼女は女性であるわけですし、彼女の夫君が大嫌いなのです。でもご自分が忌み嫌っている相手に対して「深く愛しお慕い申し上げている」などと書いているっしょるのは、ちょっと許せません。

皇太子妃の手紙は終始相手に敬意を示した、丁寧な文体で書かれているが、それは当然としても最後の「最大の愛情を込めて」と言う表現は、この二人の不仲をめぐるスキャンダルに国民が辟易していることを考えると、あまりにも見え透いていると思われたのも無理はない。全ての国民がオースティンのようなシニカルな見方をしていたかどうかはわからないが、すでにこの時代において、マスコミを使って国民にアピールし、ここで敢えて‘constitutional monarch’と言う言葉を使うことによって（この場合は娘のことだが）、国民の支持の重要さを仄めかしているのである。

ジョージ四世の時代においてはそれでもまだ王室は大部分の国民にとってはかなり遠い存在だったが、ヴィクトリア女王の時代になると、様々な要素が重なり、王室は国民にとってより目に見える、身近な存在になっていく。ヴィクトリアが即位した時にわずか18歳だったことや、母親の方針に

よって、派手な生活様式の貴族が出入りする宮廷から遠ざけられ、公の場にもほとんど出ることがなく、堅実で地味な生活を送っていたことなどが、彼女を、それまでの華やかな王室や貴族たちとは違い、より「普通の」、国民に近い存在であるかのように人々に思わせた。その意味では、伯爵令嬢でありながら、社交界で派手に振る舞うアッパー・クラスの「お嬢様」とはほど遠いイメージだった、婚約報道時のレイディ・ダイアナと共通するところがあるかもしれない（ちなみにヴィクトリアが育ったのが、のちにダイアナがチャールズとの離婚後に暮らすことになるロンドンのケンジントン宮殿だった）。

ヴィクトリアはさらに、いとこのアルバートに一目惚れして自ら結婚を申し込んだが、この夫婦の仲の良さや温かい家庭のイメージは、当時『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』などの挿絵入りの雑誌によって、国民の間に広められた。例えばヴィクトリア女王とその家族が、大きなクリスマス・ツリーを囲んでいる「ウィンザー城のクリスマス・ツリー」と題されたイラストが『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の1848年のクリスマス号に掲載され、「暖かい家庭的イベントとしてのクリスマス」のイメージを国民の間に広めた。さらに夫婦が新しもの好きで、写真の技術に大いに興味を示し、すすんで撮影させたので、夫婦とその子供たちの姿は頻繁

に公開されるようになった。

こうしてヴィクトリア女王時代において王室のイメージは写真やニュース刊行物を通じて、より好意的なものになっていったのだが、当然その代償として、それまでの王族以上に、常に公の好奇の目にさらされるようになる。彼らはプライベートな時間を確保するために、ワイト島とスコットランドにそれぞれ別荘を購入したが、スコットランドのバルモラル城は今でも王室のメンバーが休暇を過ごすプライベートな住居として使われている。

しかし、このようにより身近な存在として、好意的な目を向けられるようになって、君主は 'constitutional monarch' としての責任を果たすことが要求されるのは言うまでもない。この 'noblesse oblige' は実は王室だけでなく、イギリスのアップパー・クラス全体に求められることだった。貴族や大地主は自分の所有する土地に暮らす人々に対して責任を持ち、常に彼らから注目され、場合によっては批判や抗議を受ける。20世紀初頭にはアップパー・クラスは新聞や雑誌の記者に追いかけられ、その言動や写真は多くの人の目にとまることになる。特に「社交界デビュー」のセレモニーがまだ宮廷で行われていた時代には、セレモニーが行われる日には群衆が道に集まり、社交界デビューをする令嬢とその付き添いが自動車で到着して建物に入る様子を遠巻きに眺めていた。授賞式に到着する映画スターを見に来る群衆

のような光景だったのである。

しかし第二次世界大戦後にはこの「社交界デビュー」のセレモニーは正式に廃止され、「アップパー・クラス」の社交界そのものは間違いなく存在するものの、見えにくくなっていった。その分、スポットライトは王室に集中することになる。そして同時に王室もメディアを通して、積極的にポジティブなイメージを国民に伝える新しい試みを次々と始めていった。例えば王室は戦後、テレビにも出演した。1957年には、それまでラジオで放送されていた王／女王の Christmas message (1932年にジョージ五世が始めた) が、初めてテレビで放映された。今ではこれを見るのが国民にとって、クリスマスの行事の一つとなっている。さらに画期的な試みとして、BBCのドキュメンタリー部門が一年かけて王室をカメラでフォローしたのである。英語で 'fly-on-the-wall documentary' と呼ぶもので、つまり「部屋の中の壁にとまっている蠅の目線」ということである。エリザベス女王が仕事でアメリカの大使と会っているところから、バルモラル城で一家がピクニックを楽しむシーンまで、王室の「日常」を捉え、それは *The Royal Family* というタイトルで1969年6月21日にBBCで放映され、一週間後にはITVでも放映された。この試みは大成功で、国民の68パーセントがいずれかの放送を見ていたそうである (Low, p. 30)。同じ時期に、今では王室のメンバーが国民の前に姿

を現わすときにはお馴染みとなった‘walkabout’の習慣も導入された。王室のメンバーが、道沿いにぎっしりと並んだ人々の前を歩き、言葉をかけるという、今は当たり前ようになった光景も、当時はかなり斬新なものだった。そしてその姿がまたテレビのニュース番組で報道されて、「親しみやすい」王室のイメージを広めていく。

こうして王室はマスコミを使って国民との距離を縮めて、好感度の高いイメージを築き上げることに成功したわけだが、それに伴う弊害をも当然受け入れなければならない。前述のドキュメンタリー映画 *The Princess* でも「自分勝手にパパラッチを追いかけるべきではない」というマスコミ関係者の発言がでてくる。自分たちのイメージを良くするためにマスコミを利用するのなら、その弊害をも受け入れないのはフェアではないという考えだ。このような考え方は、それに共感できるかどうかはともかく、いかにもイギリス的だと言えるかもしれない。ハリー王子がタブロイド紙 *The Daily Mirror* などに対して、電話の盗聴などの違法な手段を使って彼の私生活を報道したと告訴し、2023年の6月に法廷で証言をした。ハリー王子は母親のダイアナがパリでパパラッチに追いかけられた結果、乗っていた車がスピードを出しすぎて事故死したことなどから、容赦なく私生活に踏み入ってくるマスコミに対して極めて強い嫌悪と怒りを感じていて、それは無理もないことだろう。

しかも *Daily Mirror* は実際に盗聴を行ったことを認め、賠償金も支払っている。しかし例えばこの件を報道した保守系の週刊誌 *The Spectator* はかなり辛辣だ。

Self-pity is one hell of a drug. On Tuesday, a day late, Prince Harry appeared in the High Court to ‘give evidence’ against the *Mirror*. The only testimony he was willing to provide, however, was his familiar gloom about the pain he suffered growing up rich, famous and royal. He can’t help himself, poor boy, and we should probably stop indulging him. We won’t though.

(Gray, p. 12)

自己憐憫は強烈なドラッグだ。火曜日に一日遅れて、ハリー王子は『ミラー』紙に対して「証言する」ために高等法院に出廷した。しかし唯一すすんでした証言と言え、金持ちで、有名で、王室の一員として育ってきたのがいかに苦痛だったかという、例のお涙頂戴だった。かわいそうに、あの坊やは自分で自分を抑えることができないんだろうし、それを助長するようなことをしていた我々もいけなかったのだろう。もっとも、我々は今後も助長し続けるわけだけれども。

自己憐憫はイギリスでは最も嫌われることの一つだ。オースティンの小説を見てもわかるように、体調の不調を頻繁に訴える人間も自己憐憫の表れと見なされ、*hypochondriac* と呼ばれて風刺や揶揄の対象となったりする。まだ子どもの時に、悲惨な事故で母親を失ったハリー王子はもちろん同情の対象ではあるが、あまりにもそれを自分で言ったり書いたりすると印象は急激に悪くなる。王室は自分たちの考えや感情を公に発することはできないし、しても顰蹙を買うだけである。うまくマスコミを利用して発信していかなければならない。人の姿や言葉を捉える技術があまりにも発達した今、行き過ぎ報道は残酷ではあるがそもそもは王

室が国民に対する義務に応える必要から生じたことだとも言えるのである。

Works Cited

- Austen, Jane. *Jane Austen's Letters*. Fourth Edition. Collected and edited by Deirdre Le Faye. OUP, 2011.
- Gray, Freddy. 'The Prince's Crusade against the Press', *Spectator*, 10 June 2023, pp. 12-13.
- Huish, Robert. *Memoirs of Her Late Royal Highness Charlotte Augusta, Princess of Wales*. (https://play.google.com/books/reader?id=wrE4AAAAMA AJ&pg=GBS.PA62&hl=en_GB&fbclid=IwAR3CifaBeEfsIeKIkTdTdRFgccqG6JdLtlE3Fhbq19xRp4bvUXazS0MYwrE)
- Low, Valentine. *Courtiers: The Hidden Power behind the Crown*. Headline, 2022.

2022 年度 秋季総会

Annual General Meeting of the Japan Branch 2022

At Sugimoto Campus, Osaka Metropolitan University

日時：2022 年 10 月 8 日 (土) 13 時より

会場：大阪公立大学 杉本キャンパス 法学部棟 3 階 730 教室

2022 年度の秋季総会は、2019 年秋季総会以来 3 年ぶりの対面での開催が実現しました。なお新型コロナウイルス感染症 (Covid-19) の影響が残る中、最大限の配慮をしつつの開催となりました。会場となったのは 2022 年春に大阪府立大学と大阪市立大学とが合併して誕生したばかりの大阪公立大学で、田中孝信氏が合併に先立つ数年前より準備しながらコロナ禍が明ける日を待ち続け、このたび数年越しでの開催が実現したかたちになります。

総会では通例どおり財務理事および監事による財政報告を受けて予算と決算について問題なく承認されました。また、「19 世紀イギリス文学合同研究会」の発足を受けて、ディケンズ・フェロウシップの総会を最低年に一度の開催となったことを受け、同研究会が開かれなかった春季に総会を開催することが承認されました。



研究発表 1 Short Paper Session 1

司会：金山亮太（立命館大学教授）Introduction by Ryota KANAYAMA
(Ritsumeikan University)

『ハーパーズ・ウィークリー』における『大いなる遺産』

Great Expectations in Harper's Weekly

一瀬 真平（北海道大学大学院 学生）

Shinpei ICHINOSE (Graduate Course, Hokkaido University)

一瀬氏の発表は『大いなる遺産』が掲載された米雑誌『ハーパーズ・ウィークリー』が北軍支持の論調を掲げていたことを手掛かりに、当時の英米間の影響関係を文化的・政治的側面から問い直そうとするものである。この発表を聴いて思い出したのは、滞英中のカール・マルクスが1852年から10年間にわたり『ニューヨーク・デイリー・トリビューン』紙に寄稿しており、南北戦争前夜のアメリカ北部の世論構築に影響があったという事実である。ジャーナリズムの視点から文学を取り巻く状況を考察することの重要性を再確認した。残念ながら『大いなる遺産』に対する発表者の解釈が今回の議論には十分組み込まれていなかったが、19世紀後半の西洋社会という大きな枠組みに関わる発表であり、多方面への発展を期待させる。本作品が提示する階級意識の変化や植民地問題などが当時のアメリカとどう関わっていたのかを指摘するだけでも一つのポイントとなったのではないかと考えさせられた。（金山亮太）



本発表は、アメリカにおけるディケンズ作品の文化的意義について、『大いなる遺産』と『ハーパーズ・ウィークリー』（*Harper's Weekly*）の関係に注目して検討した。『大いなる遺産』が雑誌『一年中』に連載されていた頃、アメリカでは、1860年11月24日から1861年8月3日まで週刊政治雑誌『ハーパーズ・ウィークリー』に掲載されていた。この政治雑誌は、アメリカのナショナリズムの形成の観点からも重要な意味を持っており、この雑誌に掲載された文学作品が批評的関心となっている。『ハーパーズ・ウィークリー』自体に影響力があることを踏まえると、この雑誌の中で読まれるディケンズ作品には、アメリカの読者にとって、英国国内とは別の意義もあったのではないだろうか。本発表では特に、作品の掲載時期が南北戦争勃発と重なることを視野に入れ、アメリカ読者にとっ

て、『大いなる遺産』が南北戦争の記憶と関連しえたことを考察した。

その関連を検討するにあたり、『大いなる遺産』の読者として以下の人物たちを事例とした。南北戦争時期のアトランタでの生活に関する日記が重要な記録資料とされているサム・リチャード (Sam Richard)。南部の立場から戦争を描いた日記が、その文学的価値からも評価されている著述家メアリー・チェスナット (Mary Chesnut)。近代的戦術を駆使し北部連邦軍の勝利に貢献した名将ウィリアム・T・シャーマン (William T. Sherman)。南北戦争期にそのペンネームを名乗るようになったアメリカ作家マーク・トウェイン (Mark Twain) などである。

本発表では、『大いなる遺産』の掲載時期の『ハーバース・ウィークリー』が戦争関連の記事に溢れていたこと、つまり、『大いなる遺産』が戦争関連の記事に囲われるようにしてこの雑誌に掲載されていたことに注目した。例えば、『大いなる遺産』の発表の一週間前に掲載された、ディケンズのこの新連載を宣伝する記事の隣には、リンカーンの大統領選の当選記事がある。『大いなる遺産』最終話が掲載された8月3日号には、南北戦争最初の大会戦である第一次ブルラン (Bull Run) の戦いの記事と挿絵が大きく載っている。これらの並置は作品と戦争の記憶の結びつきを強めた可能性がある。また、先行研究は、この作品と奴隷制との間接的な関連を指摘している。本発表は、その制度が論争の渦中にあるアメリカの読者も、その関連に敏感であった可能性に注目した。そして最後に、作品と戦争の記憶の連関がどのような意義を持つのかについて、展望も含めて述べた。その一例として、ディケンズの『大いなる遺産』が、トウェインの代表作『ハックルベリー・フィンの冒険』(Adventures of Huckleberry Finn) に影響を与えたことを議論した。

以上のように、南北戦争中のアメリカ読者という観点から本発表は『大いなる遺産』を論じた。近年、南北戦争の文化研究、具体的には、記憶研究・表象研究は注目を集めている。また、『ハーバース・ウィークリー』に掲載された文学作品も関心を集めている。しかし、ディケンズは、それらの研究の中では注目を集めてこなかった。しかしながら、ロバート・マクパーランド (McParland Robert) らが研究しているように、ディケンズは当時のアメリカではアイコン的存在となっており、アメリカの読者に影響力あったことは確かである。そのため、南北戦争期の文化研究の枠組みの中でも、ディケンズ作品研究には潜在的な意義があると考えられる。(一瀬真平)



研究発表 2 Short Paper Session 2

司会：金山亮太（立命館大学教授）Introduction by Ryota KANAYAMA
(Ritsumeikan University)

『リトル・ドリット』における秘密と好奇心

Secrecy and Curiosity in *Little Dorrit*

筒井 瑞貴（大阪教育大学 特任講師）

Mizuki TSUTSUI (Lecturer, Osaka Kyoiku University)

筒井氏の発表は『リトル・ドリット』に込められた謎や秘密に迫る登場人物たちの態度を「好奇心」というキーワードを手掛かりに新たな読みの可能性を探ったものである。発表中に言及されたように、好奇心を危険な欲望であるとみなすカルヴァン主義的な考えは、「創世記」にある禁忌（善悪の木の実）に由来する。「好奇心は猫をも殺す」という諺は、いわば「知ること」が人間の「悟性」に繋がるという西洋近代の理性崇拜に掣肘を加えようとする、全知全能の神からの警告なのだと言える。真実の鍵となる手紙の束を手渡してアーサー自身の手で焼却させようとするエイミーの行為は、一見するとメロドラマ的だが、実は好奇心に囚われた恋人を「原罪」から遠ざけ、彼を喧騒に満ちた現実の世界に引き留める「現代のイヴ」の「誘惑」に見えてくるのである。いずれの発表にもフロアから質問が寄せられており、若手二人の誠意と情熱に満ちた研究態度に触発された聴衆も多かったことと思われる。（金山亮太）

本発表では、『リトル・ドリット』における「秘密」と「好奇心」の表象に着目し、詮索や隠蔽行為を介して結ばれる他者や外界との関係性を考察した。『ボズのスケッチ集』のニューゲート監獄や、『デイヴィッド・コパーフィールド』のミス・マードストーンが持ち歩く鍵のかかった箱の描写からは、固く閉ざされ排他的な空間であるように思われる「牢獄」が、実は常に外部の興味本位の人間が侵入してくる可能性を孕んでおり、その中に閉じ込められる秘密もまた絶えず他者からの好奇の視線に晒され、彼らの知ろうとする欲望を喚起するという図式が読み取れる。個人の内面や秘密がしばしば比喩的な「牢獄」の中に隠匿されている『リトル・ドリット』においても、この「好奇心」は無視できないテーマの一つを形成していると考えられる。

冒頭のマルセイユの描写では、あらゆる場所に差し込む陽光が作中の詮索行為や秘密への執着といった主題を先取りし、同時に読者自身の好奇の眼差しとも重なり合う。読者の知への欲望をプロット上で代行するのは、ドリット家やクレナ

ム家の秘密を詮索する主人公のアーサー・クレナムに他ならない。しかしながら、アーサーの好奇心には、自分の両親が犯したであろう罪に対する漠然とした意識が常に纏わりつき、彼の詮索行為は、自らの罪を明らかにし、罰を受けたいという願望と隣り合わせとなり、自虐的な様相を呈することとなる。こうした主人公の人格形成に深くかかわっているのは母親の奉じる厳格なカルヴァン主義であり、好奇心そのものを害悪とみなすこの宗派の教えの影響下にあるアーサーにとって、知ろうとする行為それ自体がさらなる罪悪感の源となってしまう。このように被虐的な好奇心に囚われるアーサーは、同じく旺盛な好奇心の持ち主でありながらも、他者の言動に歪んだ解釈を施し、自らを苦しめる自虐的な性向に支配されるミス・ウェイドと類似した性質を有していることが浮き彫りになる。反対に秘密を抱え、比喩的・心理的な「牢獄」に閉じこもる人物たちもまた、多くの場合においてその内奥を自ら曝け出すことで自滅の道をたどる。例えば自身の尊厳を脅かす無数の「メス」に怯えていたはずのウィリアム・ドリットが、マーシャルシー監獄での恥ずべき過去を自ら公衆の面前で暴露してしまうのは、自身の頸動脈を文字通り「切開」して自死するマードルの運命と相似しており、作中で反復される一連の「解剖」のイメージは、本作において秘密の開示行為の帯びる暴力性を象徴しているといえる。

以上のように、「知ろうとすること」や「知らせること」に基づく関係性が往々にして破局をもたらす一方、結末で敢えて秘密を共有せず葬り去るというエイミーとアーサーの選択は、「知らせない」「知ろうとしない」意思のうえに将来を築く決断であるといえる。その関係性には自己欺瞞に陥る危険性があるにせよ、作中で印象的に繰り返されるフランスの民謡「夜警の騎士」の歌詞と重なる二人の作品末尾での姿には、相互の深い信頼に根差した、明るい未来の展望が確かに示唆されているように思われる。(筒井瑞貴)



講演 Lecture

司会：松本靖彦（東京理科大学教授） Introduction by Yasuhiko MATSUMOTO
(Professor, Tokyo University of Science)

ディケンズと群衆

Dickens and the Crowd

新野 緑（ノートルダム清心女子大学 教授）

Midori NIINO (Professor, Notre Dame Seishin University)

久方ぶりの対面開催となった秋季総会のとりをお務めくださったのは新野緑前支部長。ディケンズという書き手が、ロンドンの雑踏という刺激を必要とした「群衆の人」であったことは良く知られている。新野氏も自身のディケンズ群衆（描写）論をこの点から説き起こされたのだが、その議論の展開には2点の驚くべき新味があった。1つ目は、新野氏がディケンズの群衆描写が重要な変化を遂げる契機を、1842年の訪米体験の中に見出していること（ここでアメリカが出てくるのか！？という新鮮な驚きがあった）。アメリカで好奇の視線に晒されるという体験を通して、ディケンズは初めて（「見られる」対象ではなく）「見る」主体としての群衆に対峙し、そのことが群衆の孕む脅威について彼に認識上の変化をもたらしたのだと新野氏は指摘した。そして2つ目は、新野氏がロンドンの街路を往来する生身の人間たちだけでなく、ディケンズの想像力が召喚する膨大な死者の群れすらをも「群衆」の範疇に含めて論じられたことだ。『バーナビー・ラッジ』に出てくる狂乱の暴徒と、首都にひしめき合う蘇った死者たちの大集団とを同時に扱われたのはとても意外なアプローチで吃驚したが、間違いなく議論の重層性と凄みが増した。フロアも新野氏の刺激的な論点に反応し、異論を含め、様々な興味深い質問やコメントが寄せられ、講演、質疑応答ともに厚みのある充実した内容であった。（松本靖彦）



ディケンズが、ロンドンの、とりわけそこに集まる人々の群れを自身の創作の原動力とし、彼らを作品の中で頻繁に描いていることはよく知られている。もちろんロンドンの群衆を創作のモチーフとするのはディケンズだけではない。たとえばディケンズ小説の挿絵も手がけた諷刺画家のジョージ・クルックシャンクや、フランス人画家のギュスターヴ・ドレも、ロンドンの街路にひしめく群衆を、絵

画という異なる表現手段を用いて生き生きと描いている。作家や画家が共有する群衆へのこうした強い関心の背後には、経済学者マルサスが指摘したような、産業革命後の19世紀イギリス、さらにヨーロッパ全土における人口の急激な増加があろう。しかし果たしてそれだけだろうか。ディケンズの群衆描写の諸相をその生涯にわたる作品群の具体的な描写を通して読み解くと同時に、1842年のアメリカ旅行を転換点としてディケンズ小説にもたらされた群衆表象の変化とその意義を論じ、当時のロンドンの単なる現実の写実にとどまらない、作家の想像力の根源において、群衆とその表象が果たす役割を明らかにした。(新野緑)



懇 親 会

懇親会も3年ぶりに開催されました。場所は大阪天王寺ホテル17階のスカイレストラン エトワール/都シティで、感染症への配慮から着席により行われました。フェロウシップのメンバーが久しぶりの対面による再会を祝しました。



ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約

Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship

制定 1970 年 11 月 12 日
改正 2000 年 6 月 10 日
改正 2005 年 12 月 1 日
改正 2018 年 10 月 13 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 4 条 (設立日) 本会の設立日を 1970 年 11 月 12 日とする。

第 II 章 目的および事業

- 第 5 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 6 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 7 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 8 条 (役員の職務) 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 9 条 (役員の選出および任期) 役員の選出は、理事会の推薦に基づき、総会においてこれを選出する。
(2) 役員の任期は 3 年とし、連続 2 期 6 年を越えて留任しない。
(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10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11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、役員の出選、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12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13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14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15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16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	埼玉県越谷市瓦曾根 1-4-22-407	松本 靖彦
副支部長	奈良県奈良市あやめ池南 6-7-39-403	玉井 史絵
監事	埼玉県新座市栄 5-7-13	梅宮 創造
財務理事	東京都目黒区東が丘 1-2-5	田村真奈美

- (2) 本支部の事務局は、千葉県野田市山崎 2641 東京理科大学 松本靖彦研究室に置く。

- (3) 本支部の財務事務局は、東京都千代田区神田三崎町 1-3-2 日本大学経済学部 田村真奈美研究室に置く。

- (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2018年（平成30年）10月13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

論文投稿規定

- (1) 論文を投稿する資格を持つのは、会員として認められ、会費を既に納入した者のみとします（ただし、ゲストによる論文や特集論文など編集委員会から依頼して執筆していただく論文については、この限りではありません）。
- (2) 過去に刊行されたもの、もしくは他媒体で掲載の予定があるものや審査中のものを投稿することはできません。ただし、口頭発表を行った内容で、そのことを明記してある論文については投稿することができます。
- (3) 投稿論文は、日本語または英語によるものとします（日本語、英文いずれの場合も母語でない言語で執筆した場合は投稿前にネイティブ・スピーカーによるチェックを受けてください）。論文の分量は、原則として、日本語の場合は18,000字以内（スペースを含めない文字数）、英語の場合は7,000語以内とします（ともに註や参考文献を含む）。投稿論文はMicrosoft Word形式のファイルで用意してください。
- (4) 論文には、「投稿者の氏名」、「謝辞」、「元となった口頭発表の情報」等を、一切書かないでください。
- (5) 論文とは別の「投稿者情報ファイル」に、「投稿者の氏名・ふりがな・氏名の欧文表記の綴り」、「論文タイトル」、「論文の英文タイトル」（日本語執筆の場合も）、「執筆にあたって依拠した書式スタイル（MLA第9版など）」、「謝辞」（掲載を希望する場合）、「元となった口頭発表の情報」（先立つ口頭発表がある場合）を明記してください。
- (6) 論文の一部として図版・写真等の掲載が必要な場合には、論文ファイル内に貼り付けず、文章内に「図1」などと参照箇所を示し、イメージファイルのファイル名にそのナンバリングをして別個に添付してください。著作権のある図版・写真等については、予め論文の著者が掲載許諾の処理を済ませてから投稿をするものとし、著作権料や使用料が発生する場合の費用は著者負担とします。あわせて、写真に人物が写っている場合、本人の掲載許可を得てから投稿をしてください。使用許諾にまつわり特段の問題がある場合は別途ご相談ください。
- (7) 投稿にあたっては、「論文原稿ファイル」と、「投稿者情報ファイル」、必要があれば「図版等のファイル」を、電子メールに添付し、編集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）。論文投稿の締切は6月10日です。編集長はメールを受領したら必ず確認の返信をしますので、それが届かない場合は届いていない可能性がありますのでご注意ください。
- (8) 編集委員長による受理の後、編集委員会による審査（採・否・再提出）を経て、採用になったものについて掲載をします（ただし、編集委員会から依頼して執筆していただく論文については、この限りではありません）。
- (9) 掲載にあたって、校正は最低1回、編集委員会が認める場合は2回まで行うことができます。
- (10) すべての論文は電子化し、ウェブ上で公開されます。投稿した時点でこの点に同意したものとします。論文を電子化して公開する権利はディケンズ・フェロウシップ日本支部が有するものとします。ただし、執筆者は1年を経過して以降は日本支部の許可を得た上で他の電子媒体に転載することができます。

- (11) 論文執筆時の書式については、以下の規定にしたがって執筆をするものとします（編集委員会から依頼して執筆していただく論文も含む）。
- a. 書式については、原則として、MHRA Style Guide (<http://www.mhra.org.uk/style/>)、MLA style (<http://www.mla.org>) 等、既定の書式の最新版に従ってください。最終的な書式形式は編集で統一します。
 - b. 文献表については、引用した文献を、論文の末尾に付けてください。
 - c. 日本語で執筆する場合の「かっこ」() は、すべて全角フォントのかっこを用いてください（そのかっこ内に欧文が入っている場合も含む）。
 - d. 数字については、原則として、アラビア数字とし、すべて半角フォントで表記してください。（例：「11 月 6 日」、「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。
 - e. 日本語論文では、原則として、欧米人名を「サッカー」などとカタカナ表記し、初出時に「サッカー (William Makepeace Thackeray)」とカッコ内に原語を表記し、その後はカタカナ表記を用いてください。事物や書籍の名称など、人名以外の表記においても可能なものは極力これに準ずる表記を心がけてください。
 - f. デイケンズの著作・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、上記に従って一貫して表記してください。

論文以外の書評、国際学会報告、その他エッセイ等

- (1) 寄稿する資格を持つのは、会員として認められ、会費を既に納入した者のみとします（ただし、編集委員会から依頼して掲載するものについては、この限りではありません）。
- (2) 編集委員会の方針により掲載することが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。
- (3) 文章の分量は、書評（劇評／映画評／その他のレビュー）、国際学会報告、その他の文章、いずれも 8,000 字以内とします。Microsoft Word 形式のファイルで用意してください。
- (4) 寄稿者の「氏名」に加え、「ふりがな」、「氏名の欧文表記の綴り」、「文章のタイトル」、「英文タイトル」を付記してください。
- (5) 論文の一部として図版・写真等の掲載が必要な場合には、論文ファイル内に貼り付けずに、文章内に「図 1」などと参照箇所を示し、イメージファイルのファイル名にそのナンバリングをして別個に添付してください。著作権のある図版・写真等については、予め論文の著者が掲載許可の処理を済ませてから投稿をするものとし、著作権料や使用料が発生する場合の費用は著者負担とします。あわせて、写真に人物が写っている場合、本人の掲載許可を得てから投稿をしてください。使用許諾にまつわり特段の問題がある場合は別途ご相談ください。
- (6) 原稿はファイルを電子メールに添付し、編集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）。投稿の締切は 8 月 10 日です。編集長

はメールを受領したら必ず確認の返信をしますので、それが届かない場合は届いていない可能性がありますのでご注意ください。

- (7) 掲載にあたって、校正は最低1回、編集委員会が認める場合は2回まで行うことができます。
- (8) すべての文章は電子化し、ウェブ上で公開されます。投稿した時点でこの点に同意したものとします。論文を電子化して公開する権利はディケンズ・フェロウシップ日本支部が有するものとします。ただし、執筆者は日本支部の許可を得た上で他の電子媒体に転載することができます。
- (9) 書式等については、論文とは異なり、原則として執筆者の自由です。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、それ以外の表記も論文の投稿規定をガイドラインとしてこれに準じることが望ましいです。ただし、最終的な表記法は編集で決定します。

‘A Letter to Editor’のコーナーは、以下のルールで運用します。

- (1) 本誌に掲載された書評やその他の執筆に対して、反論、異論、追加説明などを行うことを希望する場合
 - a. 本誌に掲載された書評やその他の執筆に関して、批評対象となった著作物を著した当事者、あるいはそれ以外の者が、反論、異論、追加説明を展開する機会を提供します。長さ2,000字以内の文章に限り、本誌に掲載します。
 - b. 元となった書評等を執筆した者にも同様に、更なる反論や意見を掲載する機会を認めます。
 - c. ただし、上記いずれの場合も、最終的な掲載の可否は編集委員会が判断します。
 - d. 反論や異論の提出は一人一回に限り認め、元となった書評等の執筆者にも一回に限り認めます。
 - e. 会員以外による反論や異論の掲載の可否も編集委員会が判断します。
 - f. 以上のルールを設けるのは、対立を深めるためではなく、フェロウシップの会員同士が相互の理解を深め、研究の一層の発展につながることを目的としています。
- (2) 上記(1)の目的以外に編集委員会に対して伝えたいこと、編集委員会を通じて会員に伝えたいことがある場合(本誌へのご意見、記事にするほどでもない程度のディケンズにまつわる発見、本誌に過去に掲載の記事をアップデートした後日談、など)

前号の訂正とお詫び

第45号(2022年)にて以下のとおりの誤りがありました。訂正の上、伏してお詫びを申し上げます。

- 38 ページ 下から3行目 (誤) 本作は舞台上で用いているの工夫の数々が、
- (正) 本作は舞台上で用いている工夫の数々が、

追悼 小池滋教授

(ディケンズ・フェロウシップ日本支部元支部長／
ディケンズ・フェロウシップ日本支部名誉支部長／
東京都立大学名誉教授／元東京女子大学教授)

In Memoriam
Professor Shigeru KOIKE
(1931–2023)



小池滋先生の思い出

金山 亮太 Ryota KANAYAMA

小池先生の業績については今さらここで述べるに及ばないであろうと考えたため、今回は私的な回想をしたためさせていただきたい。1981年に大阪外国語大学（現・大阪大学外国語学部）に入学した当時、秋の大学祭の時期に合わせて発行される『世界のわかものよ』という冊子があった。これは各専攻の学生が、自分の学んでいる言語で書かれた短編小説などを投稿するという体裁のもので、今年には英語専攻からの投稿がないようだねえ、という話が出ていることを伝え聞いた私は、その頃読み始めていた Christopher Dolley ed., *The Penguin Book of English*

Short Stories の中から適当な長さのものを訳してみようと思い立った。この短編集の最初に掲載されているのは“**The Signalman**”という作品である。大学1年生の英語力ではとても歯が立たないとも思えたが、この不気味な物語の魅力を何としても日本語に移し替えたいという奇妙な情熱に駆られた私は、おそらく1週間程度で訳文を作り、大学祭記念論集の編集部に持参したと記憶している。印刷された冊子を手にとって初めて私は、ディケンズと言えは有名な作家ではなかったかと思いついた。当時の私は比較言語学か米文学を専攻したいと考えており、英文学はまったく眼中になかったのである。

当時の大阪外大の図書館には英米文学関係の参考文献が乏しく、ディケンズ関係の本はさらに少なかった。そこで最初に手に取ったのが冬樹社から1979年に出されたばかりの小池滋『ディケンズ—19世紀信号手』だったことは偶然としか言いようがない。一読してその自由闊達な文体、のびやかな知性、そして何よりも自家葉籠中の物としている文学や鉄道について語ることが楽しくてたまらないという口ぶりでディケンズを縦横に論じる小池先生の魅力の虜になった私は、当の冊子を当時東京都立大学に務めておられた小池先生に送りつけるという暴挙に及んだ。先生の『ディケンズ』を読んで大変な感動を覚えた、自分の訳した「信号手」を批評してもらいたい云々という、今思い出しても赤面しそうな、いかにも世間知らずの大学生が書きそうな手紙と共に。

間もなくして小池先生からご自身の訳された「信号手」を含む『世界鉄道推理傑作選』第2巻（講談社文庫）が送られてきて雀躍したのも束の間、そこに添えられた手紙には背筋の凍るような、今でも忘れられない忠告が書かれていた。私はこの物語の信号手の台詞を、いわゆる労働者階級の人物が使いそうな訛った言葉遣いで訳していたのだが、その点に対する厳しい指摘だった。いわく、ディケンズは無教養な人が話す英語はそれらしく間違いだらけのスプリングで書くが、この信号手の話す英語は端正できちんとした教育を受けた人のものである。信号手という鉄道事業の末端の仕事のように見えるかもしれないが、この人物自身は科学的素養もあり、およそ迷信や幻影など信じそうにない人物として造型されている。そのような合理的知性の持ち主である彼が幽霊を見た信じ込んでしまう心理こそ、この物語が名状しがたい恐怖を読者に覚えさせる点なのだから、それを無知で無教養な人間の妄想のように歪めてはいけない。

小池先生は私の中に無意識にあった職業差別とでも言うべき先入観を別抉し、斬って捨てられた。私が信号手という職業についても無知であり、そのせいで教養のある英語の話者を訛った日本語を話す人物に捏造してしまったことも小池先生は見抜かれていた。いわば、小池先生自らの手で、私は自分の「高慢と偏見」を突きつけられたのである。文は人なり、という言葉がこれほど身に染みて理解

されたことはない。自分のいい加減さ、未熟さを自覚させられた私は絶望的な気分には囚われた。しかし、それと同時に、どこの馬の骨とも分からぬ大学生を相手に真剣に返事を書いてくださった小池先生への憧憬は募り、大学院に進学してこの人の下で学びたいと熱望するようになるまで、あまり時間はかからなかった。小池先生は嘘のない厳しい評価をされるけれど、そこには紛れもなく相手への愛情と教育に賭ける情熱があると当時の私は直感したのである。

1985年に都立大の大学院に入学したものの、小池先生はその年から人文学部長に選出されており、1991年に実現することになる八王子市南大沢への移転問題の渦中にあった。当時の都立英文には錚々たる面子が揃っており、助手の常駐する通称「大部屋」に集う教員の顔ぶれを見るとまさに「梁山泊」の様相を呈していたが、小池先生ご自身は学部長室にすることが多く、週に一回の授業でお目にかかる以外、個人的な指導を受けることはできなかった。一度、意を決して学部長室を訪ねた時も、ドアの向こうで電話の対応をしておられる声が聞こえるばかりで、それも一つの会話が終わるとまたすぐに電話が鳴るといった具合で、私は修論の草稿を抱えてすすすごと帰るしかなかった。論文の出来が不甲斐ないものであることを指摘されるのが、当時の私には怖かったのだろうと今ならわかる。人文学部長を2期4年務めておられる間に小池先生の頭髪は見る見るうちに白くなり、学部長の重責が先生の心労となっていることは傍から見ていても明らかだった。間違いの目立つ英語で書かれた未熟な修論の口頭試問の折に、「どうして一度くらい修論の中身について相談に来なかったのかね？」と不思議そうな顔をして質問した小池先生に向かって、「だって先生、全然つかまらないじゃないですか！」と心の中で叫びながら、自分の修士課程がこんな形で終わることになるのをひどく後悔したことを覚えている。

その後、博士課程1年の時にギッシングのディケンズ論を訳さないか、というお話をいただいた。既に最初の3分の1まで訳し終わっているのだが、学部長職も2期目に入り、いよいよ移転問題が佳境に入りつつあるため、とてもこれ以上は翻訳に時間を割けない。ついては、残りの部分を仕上げるように、ただし時間は半年以内、という注文だった。ギッシングなど当時は作品もろくに読んでおらず、どうなることかと不安な気持ちのまま訳出すことになった。最初に小池先生の訳した部分を読み、その文体と違和感のないように繋げることだけを考えたが、幸い固有名詞などには朱を入れて下さったため、あとは気楽な作業だった。1988年6月に秀文インターナショナルからギッシング選集の1冊として『チャールズ・ディケンズ論』が刊行された。あの「信号手」の未熟な訳から6年経って小池先生と共訳書を出せることになるとは、と感慨にふけたのも束の間、夏休み明けに当時の助手の一人から衝撃的な一言を聞くことになる。「おい

金山、小池先生、都立を辞めるらしいぞ。おまえ、何か聞いていないか？」

私が都立大の大学院を選んだのはひとえに小池先生の指導を受けたいと願ったからである。翌年に博士課程の最終年を迎えようとしていた私にとって、これは青天の霹靂というよりほかにないことだった。おそらく血相を変えて学部長室に乗り込んだ私の顔を見て、小池先生はすべてを見てとられたのか、東横線の中目黒駅近くにあった飲み屋に誘ってくださった。実は人文学部長の2期の任期がやっと終わると思っていたら、来年度から都立大の総長に推挙されそうになっている。それでなくても、ここ数年は自分の勉強が全くできず、徒労感が募っていた。幸い、声をかけてくれた学校があるので、そちらに移ることにした。淡々と話されるその調子から、もう話はまとまっているのだと感じたものの、私としては見捨てられたような気分が拭えなかった。先生が移られる先に大学院はあるんですか。あることはあるけれども、そこは女子大でね。あくまでも転出先の名前を出さない小池先生に焦れた私は、西日本の某大学から英語教員の公募が出ているので博士課程を中退して応募したい、については小池先生に推薦状を書いてもらいたいと食い下がっていた。まあまあ、そんなに焦ることはないんじゃないかねえ。博士課程2年で中退するより単位取得満期退学ということにしておいた方が、これからのことを考えると賢明だと思うがねえ。そんなふうに論され、一介の学生としては引き下がるより仕方なかったが、一時的な衝動に流されないような方向付けをしていただいたのだと後になって気づいた。

1990年に新潟大学に就職して東京を離れた後は、ディケンズ・フェロウシップや日本英文学会でお目にかかる以外、小池先生とゆっくり話す機会はなかった。2000年3月に東京女子大学を定年退職された折にかつての都立大の教え子が大挙して吉祥寺のお宅に押し掛けたことがあったが、人の輪の中心にいて上機嫌で笑っている小池先生を独り占めすることは叶わず、喜志哲雄先生などと共に午前4時まで二次会のカラオケに付き合っただけだった。小池先生はその温顔の背後に厳しく鋭い観察眼を備えておられることを早々に思い知らされていた私は、結局その懐に飛び込む勇氣を持たないままに終わってしまった師弟関係を残念に思うことがある。おそらくいつまでも自立できない私を呆れて見ておられたのではないかという忸怩たる思いは今も消えない。ただ、英語をありのままに正確に読むことの難しさ、大切さを骨身に染みるほど叩きこまれたあの経験が今日の私の一部を形成していることは間違いなく、その点一つをとっても私は恩師に恵まれたと断言できると思う。

1995年9月から1年間、ロンドン大学バークベック・カレッジに文部省在外研究員若手枠として派遣された私は、受け入れ側の教員であったマイケル・スレーター先生から「本なんていつでも読めるんだから、ディケンズの歩いたロン

ドンという街を経験することに時間を使いなさい」と助言されていた。夜間大学院のこととて昼間は授業がないのをいいことに、毎日のように *London A to Z* と半年間有効のトラベルカードを携えて出かけ、地下鉄の Zone 1 と 2 すべての駅に降り立ち、そこからひたすらロンドンの街路をさまよいながら、やがてあることに気づいた。歩いているうちにいつの間にかハムステッド・ヒースへと繋がるロンドン北部、ドックランドを越えたあたりから急に視界が開けて背の高い建物がなくなるロンドン東部、ある時期に一斉に建てられたことが分かる建物とインド系の住民の姿が増えるロンドン西部、そして高級住宅街と低層のタウンフラットが併存しているようなロンドン南部、それらの間を縫うように蛇行して流れるテムズ川、というロンドンの地形がほぼ体感されるようになったのである。ロンドンタクシーの運転手になるための資格試験として、出発点から目的地までの最短ルート进行を答えるというものがあるが、今でもロンドンの地名を聞くと、その最寄りの地下鉄の駅から当時住んでいた大学寮近くにあるパディントン駅までのルートが自然に頭に浮かぶ。そんな体験を葉書に書いて小池先生に送ると、早速、それは僕が人の住所を聞いたらすぐに最寄りの国鉄の駅が分かるのと同じだよ、という返事が届いた。鉄道繋がりと同じようなことをしていることが妙におかしく、「乗り鉄」ではなかった自分が少しは小池先生に近づいたと思えた瞬間だった。

その後、ロンドン大学オペラグループという学生劇団に入り、サヴォイ・オペラの『ペイシャンス』や『ミカド』に出演するといったおまけまでついた在外研究だったが、いよいよ帰国が迫ったある日、小池先生自身が留学時に滞在したというロンドン南部のクラッパム・ジャンクションへ行ってみようと思立った。ウォータールー駅から半時間もかからず到着したクラッパム・ジャンクション駅は複数の路線が乗り入れ、雑多な人々が行きかう乗換駅であり、小池先生がおられた頃の面影がどの程度残っているのか分かるはずもない。駅構内の売店で購入した水を飲みながら、アニメの「聖地巡礼」でもあるまいし、自分は単なる小池先生の「追っかけ」ではないのか、と不意に思いついた途端に笑いがこみあげてきた。そうか、自分は小池先生というアイドルのファンだったのか。恩師の衣鉢を継ぐなどという大それたことを考えず、ひたすら気楽に英文学と付き合っていれば、どこかでまた先生の歩みと交わることもあるだろう。

数年前、川端康雄先生が「英文学のどんな分野に手を出しても、必ずそこに小池先生のフラッグが立っている」と言われたことを思い出す。結局のところ、最後まで自分は小池先生の不肖の教え子の一人として終わることになるだろうが、恩師と思える人に巡りあえた幸運だけは確かである。そして、これからも英文学研究を進めて行く先々で先生の足跡を見つけることは間違いない。小池先生、こ

んなところにも来ておられましたか！そんな感嘆の言葉をこれからも口にできる
よう、精進を重ねようと思う。40年以上にわたるご指導をありがとうございますま
した。



追悼 小池滋先生

宮丸 裕二 Yuji MIYAMARU

小池滋先生が亡くなった。

本当は、本支部の支部長以外のあらゆるところでも活躍された際の肩書きや役どころをここに並べるべきかも知れないし、各分野での数限りない業績を羅列してもいいし、業績を別にして英文学者として、鉄道愛好家として、シャーロック・ホームズとして、推理小説全般の愛好家として、紅茶などの英国文化の紹介者として、大変広い範囲での活躍を挙げるべきかも知れない。

それとも、飛び抜けて優秀であった人物の裏話的な趣向で、小池先生を知る人からするとどうしても気になるあたりの、下世話できなくさい話を書いておくべきか。例えば、出版社でリーダーの役割を担って翻訳するべき書籍を選定すべく毎月輸入されてくるおびただしい数の書籍を読んでいたという話は本当なのかどうか。当然のことながら東京大学の伝統ある本郷の文学部に奉職すると目されながらそうはならなかったのはどんな事情によるのか。実はカメラアイと言われる瞬間記憶能力を持っていて本をパラパラとめくって全ページを画像として記憶してしまい、あとから電車の車窓からゆったりと景色を眺めながら頭の中でそれを

読んでいて、だからこそあれだけの仕事をする事ができたのだという、ちょっとSFめいた話の真偽について。あるいは、「鉄道ファンは鈍行列車を愛するの」という言葉どおり本当の本当に一度も新幹線に乗車したことはないのかどうかについて。そういったことについてここに書き残しておくのもいいかも知れない。

あるいは、せっかくの誌面をそんな下卑た話ではなく、小池先生を知る人ならもうとっくに聞いたことがあって知っているような話をここにまとめて書き記しておく方が相応しいという話もあるかも知れない。戦中戦後の相次ぐ学制改正のたびに旧制校から新制校へ編入を強いられたため（それもその分岐点で毎回優秀な側に立っていたからになるのだが）小学校以来、大学学部卒業までは一切まともな卒業を経験しなかったという話。恩師の青木雄造先生と共同で文学全集に所収の『荒涼館』を翻訳することになって、前半を青木先生、後半を小池先生と担当したもの、小池先生が分担部分を訳し終えてその報告をするたびに分担の境界線が前倒しになり、青木先生が前から進んでくるのに対して小池先生が後ろから前へとさかのぼって訳し進めてという話。あるいは同じく青木雄造先生の東京大学での最終講義で、登壇することをどうしてもと固辞するご当人を本郷キャンパスにお連れするようにと東京大学と何の関係もないのに特命が下り富山太佳夫氏と共にその作戦を実行した話。そういった話を記録に残すべくもう一度繰り返して書いておくとしたら、ここののかも知れない。

小池滋先生がどんな人物なのかについてはあまり争いや異論はないと思う。私の知る小池滋先生というのは、きっとみなさんもよく知る小池滋先生とほぼ同じで、この方くらい、どんな人にも同じ印象を与えている人はいないのではないだろうか。ディケンズ・フェロウシップという集まりにはなかなかの「人物」が揃っていて、まるでディケンズの小説からそのまま出てきたキャラクターのような人々で満たされているのであるが、小池先生こそその筆頭である。長身で左利き、車掌専用の懐中時計とディーゼル車のネクタイピンを身につけている。人との交流を好み、いつも大らかで、いつだって大笑いしていて、基本的に楽しい。お酒を好まれ、スポーツを好まれない。所作ふるまいを言えばヴィクトリア朝研究者のご多分に漏れずお行儀が悪いのだが、お行儀が求められる場所に出るとなるとお行儀よくするべく努めつつもしかしそわそわしているのが確実に目視で確認できる。また、話題が誰かの悪口に及ぶとピタリと黙るあたりは紳士であり、誰かが自分のことを誉めたり絶賛し出したりを始めるとそっぽを向いて「聞こえていません」となるあたりは完全なる大根なのである。そして昔のことを言えば、慶應義塾の故安東伸介先生による「滋君はね、いつだってその時の年齢相応の歳

のとおり方をしていて、そういう人は珍しいのだよ」という証言がある。そして、英文学をもちろん深く愛していたけれど、突きつめると英文学よりもどうやら鉄道を愛していたらしく、さらに突きつめると鉄道を越えてカラオケを愛していたという話もある（一度、その日に有効期限を迎えている一枚だけ余った青春18切符を使って北関東周遊に出ることより優先して、カラオケへ行こうと我々を先導したことがある）。そういうわけで、誰にでも等しく同じ印象を与え、知った人は誰でも例外なく小池先生を愛してしまうのである。

そして、これはもしかして後年になってからの所見かも知れないが、ディケンズならディケンズを、鉄道なら鉄道を、それについて人より深い知識を持っているとか、その関連の業績をどれだけ残しているかとかといったことよりも、「それを好きである」ということを優先してお考えになっていたように思う。それをめぐる知識や研究成果で優劣や階層をつけることよりも、それを愛好する者同士でいかに楽しく語らえるかということを重要視されていた。これというのは生きる上での優先順位とか目的と手段とかの問題で、好きな物を分かち合う同士で楽しい時間を持って笑い合うことが最も大事なことで、そのかけがえのない時間を持つための環境を築くためにこそせねばならないのが仕事であり、業務であり、経済的基盤であり、教育であり、英文学なのである。そうした楽しい時間の前には、英文学だろうと、ディケンズだろうと、鉄道だろうと、そのためのダシに過ぎない。そう考えれば上記のカラオケの説明がつかないでもない。このことを、誰よりも分野に関する深い知識があり、誰よりも業績をあげてきた人物が言うところに大いに意義がある。

小池先生先生の関心の範囲と仕事量という、それはもう並び立つ者のない凄まじさで、出版情報を追っているともう毎月のように本を出版されていたし、翻訳作業のスピードは常人の想定するところを超えとは多くの方の証言する通りである。そして、ずば抜けて出来て、どこへ出ても一番だったが、それはどうやら学生時代からのことらしい。そして、大いに余裕があった。論文集やシンポジウムの企画など、「誰がどの作家を担当しよう」となるとき、「じゃあ、これが余ってるので私がやりますね」と誰も取らなかったのを拾っては、果たしてそれを鮮やかな論に仕上げってしまう。小池先生が日本におけるヴィクトリア朝をはじめとする英国文学や英国文化の理解や研究に寄与したところは非常に大きいのはいまさら言うまでもないことなのだが、視点を変えて考えてみると、この先生がこの分野に興味を持ってくれたことは日本の学術史という歴史的な観点から見てもかなり幸いなことだったのだと言っていい。

小池先生のような方のことを語ることは結構に辛いことで、語れば語るほどに

自分の愚鈍さをいよいよ露見させるという貧乏くじのようなところがあるわけだけれど、それでもこれも恩返しと思って書くならば、そういう愚鈍な人間の考えることの一つとして、いかな自分が愚鈍にして蒙昧であるにしてもその僅かな知恵の中で、かの小池先生がこれは研究する価値ありと見極めたのと同じ分野を自分も選んだという程度の判断能力だけは自分も備えていたことを考えると、さすがに底なしの愚鈍まではとはいかないのだろうという慰めにもなるし、また、鈍才ながらも自分もその価値あることに関われているのだという自信も湧いてくるのだ。

そしてまたこの愚鈍さに上塗りをして凡俗さをさらに披露するならば、「じゃあ小池滋先生はいつからこんなに優秀だったんだろうか」という疑問が、愚昧にして心の汚れた者の内にはこうして湧き上がってくるのである。つまり、小池先生の本を読んで、あるいは話を聞いて、いつも必ず例外なく与えられる「分からなかったことがくっきりと分かってしまう」この明晰さというものは、あるいはミスというものをほぼ見つけることができないような正確さは、その人生のいつどここの段階から始まったものなのだろうかという疑問である。こういう下衆な疑問を抱くのは、もちろんその人物の凡庸さゆえなのである。そうすると、探せばなんと出てくるのである。本当に本当の初期を辿っていくと、小池滋先生の遺した駄文というものが、間違いなく小池滋の署名がはっきりとありながら、一文一文に意味として分からないところがあり、そして全体にも言わんとしていることが明白でない文章というものが、なんと存在するのである。果たしてみなさんに分かるだろうか。こういうものを見つけたときの、愚かさに満ちた安堵というか、なんとか弁明の糸口を得たサリエリの卑屈さというか、凡庸であることを赦された解放感というか、この発見は、悪趣味の極みようでありながら、下衆にして浅ましい小人にとっての大いなる救いなのである。そして、愚か者の内情はさておくとして、この発見は一つの大きなことを教えてくれる。つまり、小池滋といえども、やはり、経験や努力、鍛錬と積み重ねの上で、ああした文章を書く能力を獲得するに至ったということなのである。遡って辿っていくと、それは人並み外れて早熟な脱皮であったことが分かるけれど、やはりそこは生まれついて最初から天才ということでもないのだということを我々に教えてくれるのであるからして、やはり非学非才の輩が自己を過大評価して慢心したり、一時のことで安易に人の出来不出来を即断したりする愚を犯してはいけないのである。

さて、私自身が小池先生を知ることができたのは、先生の研究者として、教育者としてのキャリアが晩年に入ってからのものである。それまでにも大学や大学の外で、偉くて威張っていて怖い先生というものはたくさん見てきていて、そう

いうものだと思っていたところが、小池先生にはちっとも威張っているところがなく、実に本当の本当に偉い人はこうまで威張る必要のないものなのかという実例を見せていただいた。昔をさかのぼれば小池先生というのは怖くて有名だったというのは各方面から聞く噂なのでおよそ嘘のないところなのだろうけれど、私がお近づきになることができた頃にはもうそういうのは済んでいた時代で、学生を叱咤叱責なさった機会も軽いのが二度、三度くらいのことに限られる。

小池先生に限らぬこととして、特定の先生に習いたいために進学する大学を選んだというような人もいなかで、慶應義塾大学で学部の2年生に上がるときに数ある専攻の中からようやく英米文学専攻に進むことを決めただけだった私は、どんなことだろうとひたすら学びたいという動機に突き動かされていたものの、いかんせん基本的に物を知らないから、小池滋という見覚えのある名前を履修要項の中に見ても、数ある著述家の一人だと認める程度でいた（1990年代当時、英国を題材にした書籍は雨後の竹の子のごとく出版されていたのだが、それでいて書店に並ぶそのジャンルの書籍の中でも研究者によるものはそう多くはなく、ましてまともな研究者によるものはさらに少なかったのである）。だから、「この小池滋という人は、いろいろといる英国関連の著述をする中でも、大学でも教えていて、直接に英語も読めたりする方の人なのか」くらいの認識でいたりするから、実に大学生の不見識たるや恐ろしいのである。

そして、小池先生が非常勤講師として慶應義塾で担当する授業の内、学部に設置されているものも、大学院生と共通の授業だったので、大変な緊張感で出席をしたところ、これが、学部生がもう1名だけと大学院生が数人で、あとはいわゆるポスドクの方々や、高校の英語の先生が何人もいたり、市井の社会人、ご隠居の方、ご高齢の建設会社会長など、学生以外の方々が所狭しと座っていて、大学の普通の教室とはちょっと違うところなのだということが分かった。その皆さんが小池先生の授業に出られるようにどうやりくりして都合をつけたかという事情を話しながら待っていると、小池先生が入ってこられて大きな声で挨拶をされる。この先生はどういう方だろうと思って、調べて本を読みまくったが、読んで読んでも次が出てくる。当時図書館に導入されていたMLAの書籍・学術論文の検索機で「小池滋」と入力するとおびただしい数の出版物がリストとして出てきて、それは「ディケンズ」と検索するのの数倍の件数が出てきたのをよく覚えている。そして、生涯で出版なさった著作は、今もってなお総覧として把握し尽くすことができていない。

そして著作を読みまくるとあわせて、それ以来、先生の授業に出まくった。慶應義塾で2つの講座を担当されていて、先述の学部・大学院共通の授業でテキ

ストを読解する講読の授業で、もう一つ大学院設置の授業では研究発表を含む演習となっていて、前者を学部生から先生が慶應義塾の定年に達するまでの7年間、後者を学部を出てからの5年間、フルで学ぶことができたのは私の大変な自慢で、これは先生が専任として所属する大学に入学したとしてもなかなかできなかった贅沢だったと考えている。講読の授業はいくらでも読み続けていくべき続きがあるからいいのだが、演習の方は毎年テーマが変わる。今現在教員の立場になったらある程度のところで昔のネタに戻って再び使い回したい心情はよく理解できるのだが、当時こちらは人の事情なんて考えられない学生だからそんなことをまったく理解せずに、また次の年も授業に出る。だいたい1~2年で履修生の顔ぶれが変わりそうなものだが、私がまた教室に座っているのが分かるので、先生の方でもへいちゃらな顔をして毎年重複しない新たな別のテーマ設定での授業にすることで応じてくださった。そういうことで、その間を通じて学ぶことができたテーマを並べると「ヴィクトリア朝文学と視覚芸術」、「教養小説」、「ゴシック小説」、「ヴィクトリア朝文学の同時代批評」、「社会小説」となっている。

履修者が毎週毎週自分のテーマで発表をする際に、そこで扱う作品をもうほとんど先生の方では読んであって、稀に読んでいないものがあったとしても学生に予告されてから一週間で読んでできてしまうのだった。あの忙しさで、どうなっていたんだろう。そして、学生が行ったその発表の質がいろいろであってもその質に関わらず、小池先生がその作家や作品に関する既存の議論と引き比べ、その学生の発表内容を掘り下げては拡張し、あるいは別文脈に置いてみたりとやっている、どの発表も気づいたら素晴らしく画期的で意義あるものに生まれ変わっていて、発表をした学生自身が驚くという体験を毎週する。こちらなりにいろいろと勉強して来たつもりでも、聞いたこともない刺激的な話に毎週触れ、批評というものの可能性がなおまだまだ先に広がっていることを知らされるという、その鮮やかさに目が回りそうな体験をし、世界の中のこんなに限られた人数でこんな話を独占していて果たしていいものなのかとある種の罪悪感や、これをなんらかのかたちできっと活かさねばという使命感を、出席している者に本当の本気で抱かせるのである。

また、こうして通算で12コマの授業に出るのは決して平坦な道ではなく、その過程には大いなる危機もあった。慶應義塾大学の後期博士課程の入試に不合格となって（そうやって慶應義塾大学はなかなか合格させてくれないのである）、次年度も再度受験するにしてもまた不合格となった場合に備えて他の可能性も考えておかねばと他の大学を羅列してみた際に、当然有力候補として私の中で挙がったのが、小池先生が東京都立大学からすでに移られて、当時専任教員としてお務めになっていた東京女子大学である。そこで東京女子大学の大学院には男性

は入学できるのかどうか電話をして聞いてみたところ、電話の相手が代わるがわる交代し、その度になんだかクスクスと笑い声が聞こえた末に、「男子学生は受け入れておりません」との回答を得た（参考までに、日本女子大学に電話したところ、当時でも大学院に限っては男子学生を受け入れているとのことだった）。この学問分野の門を叩こうとする者なら誰もが師事することを願うような、国宝級の先生をその組織内に擁しながら、自ら選ぶところなく生まれてきた性別をもって特定の学生の受け入れを拒むとは、なんたる理不尽にして横暴なる因襲。爾来、私からすると性差別は学問の仇でござる。まあ、そこを奉職先として選んだのはもちろん小池先生なのだけれど。

そして、先に挙げた講読の授業というのはいわゆる伝統的なやり方で英語をひたすら読んでいくというものである。今では少しだけは英語が読めるようになったけれど、自分が本当に英語というものを読めていなかったと思うあの頃、学生の読解能力の出来不出来にかかわらず本当に根気よく教えて下さったと思う。こちらが英文を読んでから用意してきた日本語訳を読み上げるのに対して、先生がもう一度英文を読み上げて、先の訳を直しつつ、時に『オックスフォード英語辞典』(OED)を参照しつつ、内容の解説をしていくというシンプルなスタイルだけれど、一文が10行とかに及ぶこともそう稀ではない、この結構に入り組んだ複雑なディケンズの英文を、それぞれの学生が独自の訳出順や流儀で訳して様々なスピードで読み上げるのを、一度で聴き取ってすべてを直してしまうというこの技術がすでにして一つの名人芸なのである。これは英語から完成した自分流の日本語文を即時に作り出すという翻訳ということとはまた別の技能であり、つまり、その人その人が提出する元の文の構造に沿いつつ正確に修正を施す技能なのである。翻訳の出版においても、およそ自身単独で取りかかった方がよほど正確で速かったことも少なくないであろうところ、小池先生は後世の育成という教育的見地からも、ご自身を責任者とする共訳や監訳をずいぶん手がけられている。それを担当する人によって小池先生が直しを入れる度合いは様々だったとお聞きしているけれど、この時にも一度だけ読んで担当者の文体を活かしつつ誤りを修正していくというかたちでこの人並み外れた技能が活かされているのは間違いがないのである。

授業の話に戻ると、そうして結構に難解な英文を扱うものだから、予習段階で分からないことが山ほどあって、ページによってはもう分からないことだらけで、読んでも読んでも言わんとしている様子が頭にまるで浮かばない。それが授業で、英語について、内容について、解説を聞くと、すべてがすっきりと明確に分かるようになってしまうのである。分からないことばかりで満たされていたページがすっきりと明確に分かることだけしかない状態に変わっているという実に魔法の

ような時間だった。これは先生のご著書を読んでも体験できるところだけれど、お話をお聞きしている際にもそうで、聞き終わったあとで不明瞭なところが一切残らないすっきりとした議論をされる。これは英文を読むときの一文一文においてもそうだったのである。

思うに、これは英文学に限らないことだろうが、外国のことをその言語を通じて学ぼうとするとき、明確に分からなくても仕方がないし、最終的に分からないところがあってもやむを得ないという考え方が、どこか学問の中の伝統としてあったように思う。あるいは、本の記述の中に読んでいる側に理解できないところがあってもある程度は仕方がないことなのだろうとか、事柄によっては説明の方法にかかわらずそもそも日本人には今のところ理解し尽くすことは無理なこともあってという諦めもそこかしこにあっただろう。翻訳書においても日本語として分からない文章に出会ってもこれはきっと日本語に置きかえたことで分からなくなったのであってと了解して、まさか翻訳者本人さえ分からなかったことが日本語に置きかえられているなどとは疑ってみもしないことだって習慣化してしまっていたのである。不明なことを宿題として先延ばしにしている内はいいが、やがて「きっとすべて分かるのは無理な世界なのだろう」という認識が醸成されていく。かつて外国研究について書かれたものは本当にそういうことを含むものばかりだった。あるいは、読者全員には分からないことを書いた方がむしろ格好いいのではないかという向きもそれなりにあったろう。さらには、今では信じられないことだけれど、「偉い先生ほど著述に手を染めない」という伝統だって堂々とあったし、そこから転じて「著述を遺しているくらいだからこの人は偉くないのだろう」という伝統さえあって、これも「全部すっきり分かるような世界じゃありませんよ」という考えの延長にあったのかも知れない。

そして、小池先生のお話されることというのはこういうことと一切無縁で、すべてが「分かってしまう」か、あるいは例外的に分からないところをご自身「ここだけは分からない」ということを明確にされていた。そして、歳下の人間からだろうと、学生からだろうと、その分野の門外漢からだろうと、小池先生はご自身の言ったことや書いたことについて、事実把握においても解釈においても、いつでも指摘に耳を傾け、誤りがあるならそれを受け入れて自ら修正・訂正を準備ができていた。

もう一つ、広くは外国世界について研究する学問ということとの関連でつけ加えたい。私は英文学や英国全般の歴史や文化について知ろうとしたり、研究というものに足を踏み入れようとしていたとき、自分自身の頭の中にあったのが「この英国という世界が自分の知る日本という世界と比べてどう違うのかを知ろう」という方向性で、これはひとり私のみでなく日本での英国紹介というものがそう

いうスタンスを基礎としていたと言っているのではないと思う。遠い異世界である英国の紅茶、英国の庭、英国の伝統、英国の紳士、英国らしいジョークといった一つひとつに英国性を見出そうというところに理解の主眼を置いていて、むしろ違いを見出そうとするあまり自分独自の英国像を実像や歴史的事実とは別個のところで勝手に夢想さえしていたかも知れない。そういうところへ小池先生の授業を聞いて、どちらかという和日本との違いというより共通点の方を足がかりに理解する方法というのを知った。訳や解説を聞いていても‘constable’が「旦那」だったり、‘judge’が「御奉行」だったり、‘landlord’を「宿六」とくる（さすがに‘wine’を「葡萄酒」、‘hanger’を「衣紋掛け」とまではこないけれど）。全く意味の分からないことや頭の中に描けないことが先生のお話を聞いて、一切の不明点が氷解する中には、こうした、「すでに知っているもので理解する」が大きく作用していたと思うのである。それによって「英国という世界はどれほど我々の知る日本と違うのか」ではなく、「我々の知る日本といかに同じなのか」を教えていただいたと思っている。そのことで、自分の理解がまったく届き得ぬような異世界を相手に虚しくも取っ組み合っているのだと捉えることなく、またそれが高じて理解を断念することを無意識に繰り返す弊に陥ることを免れ、また共通項を理解の基礎とすることで本当に異なることがむしろ際立って見えてくるという効果も大いにあったことと思っている。以上は個人的に授業で体験したことへの延長としての話なのではあるけれど、ただ、このことが、文明開化以来の日本人にとっての英国の理解、あるいはそれに先立つ時代以来の西洋や他の外国の理解や研究において大きな変節点を、迎えるところでは迎えていたことの証言にもなっているとも思っていて、そこに大きな存在として小池滋先生が立っているのである。



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

(2022～23)

著書・編著・共著

- 新井潤美、『執事とメイドの裏表―イギリス文化における使用人のイメージ [増補版]』、白水Uブックス (白水社、2023年)
- 中村隆、『ホガースの時代―版画で読むイギリス』(山形大学出版会、2023年)
- 新野緑 (共編著)、惣谷美智子/新野緑編、『オースティンとエリオット―〈深遠なる関係〉の謎を探る』(春風社、2023年)

論文

- 市川千恵子、「世紀末のシスターフッドと *Mona Maclean, Medical Student*」、『英国小説研究』、第 29 冊 (英宝社、2023 年)、89-108
- 川崎明子、『人形とイギリス文学―プロンテからロレンスまで』(春風社、2023年)
- 桐山恵子、「ヴィクトリア朝のバレリーナたち―トウシューズの妖精と裸足のサロメ (特集: シンポジウム「*Ballets Russes*―ロマン主義からモダニズムへの変革)」」、『ヴィクトリア朝文化研究』第 20 号 (2022 年)、25-49
- [木島葉菜子] Nanako Konoshima, 'Developing the "lines": Politically Significant Landscapes in *Great Expectations* and *A Tale of Two Cities*', *Dickens Quarterly*, 40.2 (2023), 174-85
- [佐取愛香] Aika Satori, 'Who Knows Who the Veneerings Are? Gossip and Middle-Class Society in *Our Mutual Friend*', 『藝文研究』(慶應義塾大学文学部)、第 124 号 (2023 年)、249-60
- 永岡規伊子、「*Monica Sone, Nisei Daughter* の背景―Betty MacDonald との友情をめぐって」、『大阪学院大学外国語論集』、第 83・84 号合併号 (2022 年 12 月)、1-24
- 中和彩子、「R・L・スティーヴンソンの都市小説―自宅のジキルと街路のハイド」、『言語と文化』(法政大学言語・文化センター)、第 20 号 (2023 年)、79-92
- 新野緑、「ジャーナリストから小説家へ―『ボズのスケッチ』の構成をめぐって」、『英国小説研究』、第 29 冊 (英宝社、2023 年)、5-26
- [長谷川雅世] Masayo Hasegawa, 'Contrasting Uses of Rhetoric in *Hard Times*', *Dickensian*, 119.1 (Spring 2023), 25-35
- 堀正広、『仲よし単語を知って英語を使いこなそう! コロケーション学習のすすめ』(小学館スクウェア、2023年)
- 松本靖彦、「鴉、鴉、鴉―ポーとディケンズ、濡れ羽色の緑」、『Random』(東京外国語大学大学院英語英文学研究会)、第 23 号 (2023 年)、1-13
- 吉田朱美、「『水に流』されるのは何か―エリオット『フロス河の水車場』から谷崎『細雪』まで、小説の中の洪水風景点描」、『渾沌』(近畿大学大学院総合文化研究科紀要)、第 19 号 (2022 年)、1-26

[吉田朱美] Akemi Yoshida, 'A Comparative Reading of Yasunari Kawabata's *The Lake* (Mizuumi, 1955), James Joyce's *Ulysses* (1922) and George Moore's *The Lake* (1905)', in *Ireland-Japan Connections and Crossing* (Cork University Press, 2022), pp. 283-34

吉田一穂、「都市の随想録としての *American Notes*」、『人間文化研究』、第 18 号 (2023 年)、74-102

[渡部智也] Tomoya Watanabe, 'Mr. Pickwick Was Roused: Sleeping and Awakening in *The Pickwick Papers*', 『Albion』、第 68 卷 (2022 年)、28-41

渡部智也、「Appear VS. Disclose — 『大いなる遺産』における、ある修正について」、『福岡大学研究部論集 A：人文科学編』、第 22 巻第 1 号 (2022 年 12 月)、13-48

翻訳

井原慶一郎 (訳)、アダム・ネイマン (著)、『デヴィッド・フィンチャー マインドゲーム』 (Du Books, 2023 年)

佐々木徹編訳、『英国古典推理小説集』、岩波文庫 赤 N207-1 (岩波書店、2023 年)

松岡光治 (訳)、メアリ・ブラッドン (著)、「最後の舞台出演」、『愛知学院大学語研紀要』第 48 巻第 1 号 (2023 年 1 月)、55-76

コラム

市川千恵子、「新しい女」、『論点・ジェンダー史学』 (ミネルヴァ書房、2023 年)、121

会員業績報告についてのお願い

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。本誌に未掲載の、著書、編著、共著、論文、翻訳、その他の執筆を刊行された会員の方は、本号に掲載の書式にならって、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『年報』編集長宛てメールにてお知らせ下さい。ご協力のほどよろしくお願い致します。

書評対象図書および書評執筆者、国際学会報告者、その他の執筆の募集

『年報』の書評では、ディケンズおよびディケンズと関係の深いヴィクトリア朝文学・文化・歴史関係の書籍の評、劇評、映像作品のレビューなどを扱っております。国内・国外を問わず、取り上げるべきとお考えの出版物や作品がありましたら是非ご推薦下さい。書評執筆者についても自薦・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は毎年 2 月末日までにご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、ご連絡下さい。そして、ディケンズに直接間接に関連する興味深いエッセイのご投稿も、随時お待ちいたしております。いずれも『年報』編集長までご執筆前にお申し出下さい。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

〒278-8510 千葉県野田市山崎 2641
東京理科大学 松本靖彦研究室
URL: <http://www.dickens.jp/>
email: <matsuko@rs.tus.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。

Dickens Fellowship (Central Fellowship)
<https://www.dickensfellowship.org/>

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
会 員

現会員数 121 名

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」に従って2020年総会において選出された以下の役員に加え、名誉職・補佐職をもって、運営にあたっています。役員の任期は2020年10月より2023年10月までです。

支部長	松本 靖彦	東京理科大学教授
副支部長	玉井 史絵	同志社大学教授
理事（財務担当）	田村 真奈美	日本大学教授
理事	金山 亮太	立命館大学教授
理事	中村 隆	山形大学教授
理事（学会誌編集担当）	宮丸 裕二	中央大学教授
理事	矢次 綾	松山大学教授
理事（IT 担当）	松岡 光治	名古屋大学名誉教授
監事	梅宮 創造	早稲田大学名誉教授

『年報』編集委員

宮丸裕二（委員長）・金山亮太・玉井史絵・中村隆・矢次綾

VOD 担当補佐	渡部 智也	福岡大学准教授
	西垣 佐理	近畿大学准教授
	橋野 朋子	関西外国語大学准教授
書誌作成担当補佐	大前 義幸	岩手県立大学准教授
文献作成担当補佐	長谷川 雅世	高知大学准教授
大会案内作成担当補佐	木島 菜菜子	同志社女子大学准教授

『年報』第46号 編集詳記

投稿論文の審査結果		非支部会員ゲスト寄稿者
応募論文数	3	丹治 竜郎（中央大学文学部教授）
採用数	2	
		編集
投稿論文審査担当		宮丸 裕二
宮丸 裕二（編集委員長）		
金山 亮太	玉井 史絵	
中村 隆	次次 綾	

編集後記

今号では、投稿論文が審査を通過し、ようやく論文を掲載することができました。嬉しい限りです。私が編集長になってから初めて論文掲載に至ったということもあり、「掲載されないのが編集長個人のせいだと思われたらいやだなあ…」ということももちろんあるのですが、『会報』が第23号（2000年）に『年報』と改称して以来、やはり機関誌の目玉は学術論文というのは揺るがないところでありますので、こうして『年報』が本来的目的を果たせるのはなによりです。それと同時に、早いもので現編集委員体制になって発行する3号目となり、編集委員会の構成員はここで一部は継続、一部は交代となります。編集委員のみなさんは、書評対象の書籍選定にあたっては、また論文審査に際しても、全力で取りかかってくださった。それでいつつ、編集作業の都合上、臨機応変で対応せねばならない場面においては、寛容にも決定を編集長に一任していただき、大変やり易かったので、この場で感謝を申し上げたいと思います。交代となる方々は私が就く前から継続して編集委員をお務めでいらっしやり、誠に長年にわたりお疲れ様でございました。

ところで編集作業の話で言うと、見た目にはそうも見えないけれど、実際に関わってみると、これが大変気を遣い、非常な集中力を必要とし、実に緊張感の伴う、時に肉体も精神もボロボロにされる大変な作業なのであることはあまり知られていない。そして、この点はなかなか信じてもらえないかもしれない。しかし、編集という作業の一体どういう点が人間を疲弊させるのか、みなさんお分かりだろうか。それは各号に振られているノンプルと出版年月日を、間違えずに忘れずに正しく表記することだ。編集作業に入ったらまずやらねばならないのが「第45号」を「第46号」に、「2022年」を「2023年」に直すことだ。これが表紙だけやっておけばいいかという、最後の奥付や裏表紙までありとあらゆるところに表記がある。そして、この修正を忘れて発行したりしたら「第45号」が2種類発行されてしまい、未来永劫にわたる混乱と、あわせて「あの人が号数を間違えたからなんだよね…」と末代までの恥を招くことになる。そして、実際にそういう雑誌を自分自身目にしたことがあり「あの人なんだよね…」と数十年の後にまで言われていた。その人からしたって、できることなら時間を逆回しにして痛恨

の過去をやり直したい気持ちにちがいない。「ああ、本当に「第46号」と間違えずに表記したろうか」と考え出すと夜も眠れない。ふと電車を乗り換える瞬間かなにかに「ノンブルは振り直したのだろうか」が念頭に思い起こされると、「ノンブル、ノンブル…」と家に帰って確かめて見るまで心は休まらない。そんなにまで心配ならばと、では「第45号」の編集を終えて脱稿したその瞬間に「第46号」に直して次のために備えておけばいいじゃないかと思うかもしれない。そうしたらそうしたで、「あれ、去年本当に自分は直したのだろうか」、「修正すると二重修正をする弊をおかすから敢えて修正しなかったんじゃないだろうか…」と頭の中はグルグル周りを始め、果たして、編集作業を通じてノンブルを何百回と見直しながらの作業となるのである。この不安が続くのはいつまでなのか。もちろん編集作業から退く年になるまでこの不安から解放されることはないのである。いや、そんなに甘くはない。次の人に引き継いでその人がきちんと号数を直して発行してくれているどうか、毎号手に取るたびに緊張が走る宿命なのである。編集に携わるということは、そうした命を賭した営みなのである。そういうわけで、本号がみなさんのお手元に渡った際には「第46号」と印字してあることを切に願っている。ただ、しかし、本当の本当に「第46号」であっているんだっけか。

(宮丸裕二)

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報
第46号

発行 2023年12月1日

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

代表 松本 靖彦

〒278-8510 千葉県野田市山崎 2641

東京理科大学 松本靖彦研究室内

印刷 明文舎印刷株式会社

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

No. 46

ISSN: 1346-0676

Edited by Yuji Miyamaru

Editorial Board

Ryota Kanayama

Yuji Miyamaru

Takashi Nakamura

Fumie Tamai

Aya Yatsugi

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Tokyo University of Science and Technology

2641 Yamazaki, Noda-shi, Chiba 278-8510, Japan

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

©2023 The Japan Branch of the Dickens Fellowship