

『オリヴァー・トゥイスト』における 群衆表象とヴィクトリア朝の小説読者

伊 藤 正 範

要 旨

ディケンズ『オリヴァー・トゥイスト』に三度登場する群衆は、いずれも正義への熱狂的な関心に突き動かされた存在である。その表象の背後には、大衆文化やジャーナリズムの隆盛に伴って形成されつつある新しい大衆の姿が見えてくる。しかし、最終的に小説の語りは、少年オリヴァーの祈りの場面へと読み手の目を導くことで、群衆の無感覚さが支配する公的領域から、個別の共感が作用する私的領域へと舞台をシフトさせる。本論では、小説の連載出版の流行や、ジャーナリズムとの融合が進行するヴィクトリア朝初期にあって、大衆化が進む現実の小説読者を、テキストがどのように取り込んでいるかについて考察する。

キーワード：群衆 (crowds)、ヴィクトリア朝 (Victorian era)、小説の語り (fictional narrative)、ジャーナリズム (journalism)、連載小説 (serialized novels)

I ヴィクトリア朝小説における群衆

その勃興以来、多岐にわたる様式・主題を生み出しながら最大の文学ジャンルへと成長を遂げてきた小説を、一口に定義することは当然ながら不可能である。しかし、E・M・フォースター (E. M. Forster) が、「隠された生をその根源で暴き出す」(“reveal the hidden life at its source,” 55-56) 点に、歴史家とは異なる小説家の最大の役割を見出すように、小説の関心の中心には絶えず個人の生のあり様が据えられてきた。「固有名称がただ一つのもの

を想起させる一方で、普遍名称は多数のものの中のいずれか一つを想起させる」(“wheras a Proper Name bringeth to mind one thing onely; Universals recall any one of those many,” 21) というのはトマス・ホブズ (Thomas Hobbes) の言葉だが、イアン・ワット (Ian Watt) はこの一節を引きながら、小説の特徴が、固有人物名への言及を通して同時代の社会環境における「完全に個別化された存在」(“completely individualized entities,” 20) を提示する点にあると論じる。そして、小説が特殊なく個の生に焦点を絞れば絞るほど、自明の理として、普遍的なく多との対比は鮮明化していく。むしろ、そのギャップを介することによってこそ小説の語りは成立するとも言えるだろう。その傾向が特に顕著になるヴィクトリア朝前期の小説では、例えばチャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) の『バーナビー・ラッジ』(*Barnaby Rudge*, 1841) や『二都物語』(*A Tale of Two Cities*, 1859)、シャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë) の『シャーリー』(*Shirley*, 1849)、エリザベス・ギaskell (Elizabeth Gaskell) の『北と南』(*North and South*, 1854) のように、現実世界における革命や暴動の群衆を背景に埋め込むことによって、対照的に登場人物たちの個々の生き様を浮かび上がらせる仕掛けが施されている。

そこでは群衆は概してネガティブなもの、愚かさや過剰や退行、あるいは法的・倫理的な逸脱を内包するものとして現れる。例えば、反カトリック運動から発展した1780年のゴードン暴動を下敷きとする『バーナビー・ラッジ』では、ロンドンで破壊と殺戮の限りを尽くす群衆は、「一切の理性も思考も持たず、向こう見ずな感情によって突き動かされた」(“never reasoned or thought at all, but were stimulated by their own headlong passions,” 421) ものとして描き出される。また、フランス革命を舞台とする『二都物語』の群衆は、「野蛮この上ない装いをした凶暴この上ない未開人たちの容貌よりも恐ろしく残忍な」(“more horrible and cruel than the visages of the wildest savages in their most barbarous disguise,” 251) 顔相を抱えるものとして提示される。1810年代のラッドライト運動期を舞台とする『シャーリー』でも、貧困

にあえぐ労働者の一団は、獣のような「叫び声」(“yell,” 289) を挙げながら、怒りのままにロバート・ムア (Robert Moore) の工場へと襲いかかっていく。ディケンズの筆による暴徒とは異なり、労働者たちの窮状にはある程度の語りの共感が差し向けられるものの、群衆がおしなべて非理性的で浅薄な存在であることは変わらない。群衆と階級闘争の結びつきは、工業都市を舞台とする『北と南』にも見られる。生活に窮した労働者のデモ隊が向かうのは、ジョン・ソーントン (John Thornton) の工場だ。「千もの怒りに満ちた目」(“a thousand angry eyes,” 177) を工場主に差し向け、「とどろき渡る怒りのざわめき」(“the rolling angry murmur,” 177) でその場を満たす彼らは、結局マーガレット (Margaret) への投石を咎めるソーントンの義憤と威容の前に勢いを失い、そそくさと退却していく。ここでの群衆もまた、害意と無思慮な衝動に突き動かされた存在である。

こうした群衆描写に、グスタフ・ル・ボン (Gustave Le Bon) による群衆理論との合致を見ることは容易であろう。著書の『群衆心理』(*Psychologie des foules*, 1895) によると、群衆の一部となった人間は、「一人でいるときには必然的に抑制下に置いている本能に身を委ねる」(“yield to instincts which, had he been alone, he would perforce have kept under restraint,” 10) という¹⁾。また、群衆状態においては、「あらゆる感情や行動は感染性を持つ」(“every sentiment and act is contagious,” 10) といい、さらには「暗示」(“suggestions”) によって「意識的な個性」(“conscious personality”) が奪い去られ、催眠状態に導かれた個人は、「脊髓の無意識的活動の奴隷」(“the slave of all the unconscious activities of his spinal cord,” 11) になり下がるというのだ。ル・ボンの定義づけを背後で支えているのは、基本的に群衆を管理統率し抑制すべき社会的害悪として捉える、ある種のエリート主義である (McClelland 213)。ヴィクトリア朝小説の語りは、しばしば群衆の激情や無思慮との対照を通して、主人公やその周囲を取り巻く登場人物たちの理性的

1) 以降の本書からの引用は、英訳版 *The Crowd: A Study of the Popular Mind* (1896) に依拠する。

で善良な人間性を強調していく。〈多〉としての群衆は、〈個〉としての彼らの生を鮮やかに浮き立たせるための、語りの道具立てとなるのである。

しかしながらディケンズの群衆表象は、そうした単純な図式に収まらない、より拡大した社会性を内包している。具体的にはテキストの外部にある読者をも部分的に包摂しながら、小説を取り巻く環境が劇的な変化を迎えつつあるヴィクトリア朝初期において、小説がどのようにあるべきなのか、またいかに読まれるべきなのかという点にまつわる指針を提供しているのである。ここからは、ディケンズの『オリヴァー・トゥイスト』(Oliver Twist, 1839)を主に取り上げながら、大衆文化の隆盛、小説出版の変遷、ジャーナリズムの発展と並行して、小説が読者を非大衆化し、同時に自らの文化的位置を定めようとしていくプロセスについて考察する。

II 追走する群衆と連載小説

『オリヴァー・トゥイスト』において最初に群衆がその牙をむく相手は、主人公オリヴァーである。ロンドンに出奔してきて間もない彼は、無知につけ込まれ、少年スリ団へと言葉巧みに誘い入れられるのであるが、仲間たちの「仕事」に同行した際、老紳士のポケットからハンカチを盗み取る彼らの姿を見て、ようやく真実に気づく。しかし時すでに遅く、逃げ遅れたオリヴァーは犯人として群衆に追いまわされる。

‘Stop thief! Stop thief!’ The cry is taken up by a hundred voices; and the crowd accumulate at every turning. Away they fly: splashing through the mud, and rattling along the pavements; up go the windows; out run the people; onward bear the mob; a whole audience desert Punch in the very thickest of the plot; and, joining the rushing throng, swell the shout: and lend fresh vigour to the cry, ‘Stop thief! Stop thief!’

‘Stop thief! Stop thief!’ There is a passion *for hunting something* deeply implanted in the human breast. (74)

「泥棒を止めろ」という叫び声は、さらに「百の声」によって引き継がれ、

群衆は街路の角を曲がるごとに膨れあがっていく。もはや「暴徒」となった人々の群れは、「人間の胸に植え付けられた、何かを追跡することに対する熱情」に駆り立てられるまま、一人の少年を追いかけていく。

暴走する群衆が、ただ一人の非力な少年を捕らえるためにその数を増やしていく様子には、ル・ボンの群衆理論において提示される感情の感染性や、催眠による個性の喪失を見て取ることができる。確かに、一見してスリを働いたかに見える浮浪少年を捕まえようとしている群衆は、『バーナビー・ラッジ』の暴徒のように、法や社会に対する反逆心に突き動かされているわけではないだろう。しかし「泥棒を止めろ」という呼び声に無思慮に追従し、その熱狂を増幅させながら街路を駆け抜けていく群衆が、世間知らずながらも誠実で善良な少年として描き出されてきた主人公オリヴァーと鮮明な対比をなしていることは明らかだ。

しかし、実はフィクションの枠外では、この両者の差異はそれほど確かなものではない。原英一 (Eiichi Hara) は、オリヴァーを追跡する「敵意に満ちた群衆」(“hostile crowd,” 26) に表されているものが、彼にとっての「消滅の危機」(“threat of annihilation,” 26) であると論じる。身元不明の母親によって救貧院で産み落とされ、すぐに孤児となったオリヴァーは、名なし子に関する慣例に従ってアルファベット順に「トゥイスト」という姓を与えられる。「紳士」としての隠された出生の秘密を抱え、生まれ持つ純真さと高潔さを身につけているとはいえ、それはあくまでもフィクションの語りの上に構築された人物像にすぎない。原は、ヴィクトリア朝のイングランドにおいて「名もなき孤児が直面する苦境の即時性と現実性」(“[t]he immediacy and actuality of the predicament a nameless orphan faces”) を強調しながら、オリヴァーが、中産階級によって構成される世界から排斥された——スラムに住み、煙突掃除などでかろうじて命をつなぐ——数多の「名もなき子供たち」(“nameless children”) の一人であることを指摘する (24)。テキストの外側にいる現実のオリヴァーは、大都市ロンドンの街路に当たり前のようにたむろする素性の不確かな孤児にすぎないのだ。言ってみれば、オリヴァー

を追跡する群衆と彼自身との間には、極めてあやふやな境界しか存在しないのである。

では、当の群衆についてはどうだろうか。オリヴァーが無名の浮浪少年という現実世界における「正体」を隠し持っているのだとしたら、このフィクショナルな群衆の「正体」とは何であろうか。一見するとこの問いは的外れに見えるかもしれない。彼らが現実世界においても同じように街路を満たす無数のロンドン住民であることは疑いを容れないし、よしんばスリ少年を捕らえようという意思に促されていたとしても、結局は感情の感染によって非理性的な行動に駆り立てられる、無個性な群衆であることに変わりはないからだ。しかし、彼らは同時に、現実世界におけるある存在との間に類似性を抱えている。それを読み解く鍵は、上記の引用において現れる「パンチ」という言葉だ。

イタリアのコメディア・デラルテに起源を持ち、18世紀後半から19世紀初頭のイギリスにおいて「パンチ&ジュディ」として型が成立していったこの人形劇は、子殺しや妻殺しといった不条理な暴力から悪魔との戦いまでもが登場する荒唐無稽な筋立てに、陽気な歌と踊りとが組み合わせられたある種のナンセンス芝居である (Leach 9-17)。古い経済システムが破綻しつつあるイギリスでは、慣習と共同体意識によって支えられていた旧文化が崩壊し、その中で正統な労働者階級の文化と呼びうるものが出現してきた。その一つが「パンチ&ジュディ」である (Leach 30)。いわば既存の権力や法、慣習に対する反抗を内包した大衆文化であり、ヴィクトリア朝の街角において群衆を大いに引きつけたエンターテインメントであった。「泥棒を止めろ」という声を聞いた観衆は、まさに物語の筋が佳境を迎えたこの人形劇を差し置いて、一斉にオリヴァーの追跡に加わる。それは、ヴィクトリア朝の街路で繰り広げられる犯罪少年の捕縛劇が、他に比類のない魅力的な見世物スペクタクルだったということの意味するが、同時に見えてくるのは、オリヴァーを追走する群衆が、「パンチ&ジュディ」という大衆文化を消費する観客と重なり合うという事実である。

そして大衆文化を鍵語とすることによって、この群衆の背後には、あるもう一つの重なりが隠れていることが見えてくる。『オリヴァー・トゥイスト』が書かれた1830年代後半に大衆化を急速に進行させていた文化、すなわち小説である。小説の大衆化のきっかけをもたらしたのは、他ならぬディケンズであった。1836年に、チャップマン&ホール社との連携のもと1シリングの月刊分冊で出版された『ピックウィック・ペーパーズ』(*Pickwick Papers*)は、商業面で空前の成功を収め、それまで高価な3巻本形式が主流であった小説出版のあり方に大きな一石を投じた(Sutherland 20-22)。これを境に急速に一般化したのが、書籍版に先立って文芸誌などにおける連載を経るという出版形態であり、『オリヴァー・トゥイスト』もまた、1837年から2年間にわたって雑誌『ベントリーズ・ミセレーニー』(*Bentley's Miscellany*)に連載された後、書籍版として出版された。こうした変化にともなって、小説の読者層に大きな階級の変動が生じたわけではない。連載小説の中心的市場は依然として中産階級の読者たちであったし、もともと労働者階級においては、『ピックウィック・ペーパーズ』以前より固有の^{ベニー・シリアル}三文連載小説が浸透していた(Sutherland 22)。しかしディケンズが作り出した出版モデルそのものが、そうした低層階級向け出版物を原型としていたこともまた事実であったし、何よりその成功によって、従来と比べてより多くの読者が、より安価に小説を購入できるようになったのである²⁾。そうした意味において、「パンチ&ジュディ」を楽しむ大衆と、小説の読者層との隔たりは従来よりも縮小しつつあったと言える。

だが同時に、『オリヴァー・トゥイスト』という小説テキストを通して、両者が明確に異なる立ち位置に置かれるのも事実である。そもそもフィクション的な群衆と現実の小説読者との間には、歴然とした視野の差が存在する。表面的で過剰な刺激に身を委ねてナンセンス芝居に興じる群衆と、社会の不

2) 従来の標準的な3巻本小説が1,000部以上の売り上げを達成することはごく稀であり、ほとんどの読者が貸本屋を経由して本を手に入っていたのに対し、『ピックウィック・ペーパーズ』の分冊購読者は最終的に40,000人近くにまで上った。Law 11-15 参照。

正義と悪意に苛まれる幼い主人公の歩みを目にしてきた小説読者とは、その眼差しの捉えるものが決定的に異なるのである。そうした読者にとって、「泥棒を止める」という呼び声に無思慮に追従し、結果的に弱者を虐げることになる群衆が、洞察の点において自らの下位に位置していることは明白だ。連載小説の時代を迎えつつあったイギリスにあって、小説読者もまたオリヴァー同様、現実社会において不安定な立ち位置を占める存在であったことは前述のとおりだ。だが、ディケンズの語りは、「パンチ&ジュディ」に集う街角の群衆を一つのアンチテーゼとして提示することによって、ヴィクトリア朝の大衆読者が自らの立ち位置を再確認できるような仕掛けを施しているのである。

Ⅲ 法廷の群衆

『オリヴァー・トゥイスト』において次に群衆が大きく登場するのは、終盤におけるサイクス (Sikes) 追跡の場面である。自らを裏切ったという誤解から愛人のナンシー (Nancy) を殺害したサイクスは、人目を避けて田園地帯に逃れるものの、なおも死んだナンシーの幻影と急速に拡散する事件のニュースに付きまとわれる。たまりかねてロンドンに舞い戻ったはいいが、どこからともなく現れた人の群れは、またたく間にその数を膨れあがらせながら、サイクスを捕らえようと夜の街路を怒号で満たしていく。命からがら逃れた屋根から転落した彼は、手にしていたロープで誤って自らの首をくくり、絶命する。

原は、突如として出現する暴力的で敵意に満ちた大群の正体を問いながら、「群衆は、名もなき悪党たちが最終的にこの怒れる人間の顔の海に飲まれなければならないという、『オリヴァー・トゥイスト』の世界における必然性である」(“The crowd is an inevitability in the world of *Oliver Twist* where nameless wretches have to be finally drowned in this angry sea of human faces,” 27) と論じる。オリヴァーを始めとする登場人物たちの本質的な無名性は、テキストの要所に埋め込まれた群衆を介してリマインドされ続ける仕掛けに

なっているのである。

だが、ここで存在が脅かされているのは物語の無名のヒーローたちばかりではない。テキストの外側で連載誌のページを繰るヴィクトリア朝初期の読者もまた、潜在的にこの群衆の一部となってしまう可能性を有しているのだ。むしろ両者の近似性は、オリヴァー追跡の場面よりも強まっていると言える。なぜなら今回の追跡対象は、サイクスという明白に断罪されるべき殺人犯であり、因果応報を求める群衆と、物語の大団円を期待して読み進める読者は、その関心において同一方向を向いているからである。他方で、サイクスの縊死は、よくよく見ると適正な法の手続きを経ない単なる私刑にすぎない。殺人犯が相手とは言え、一人の人間を結果的に死へと追い込むほどの激情と暴力性を備えた群衆は、明らかに現実の小説読者とは異なる位相に置かれるべきものである。

そのような位置修正リポジショニングがテクスチュアルなレベルにおいて行われるのが、浮浪児スリ団の親玉、フェイギン (Fagin) の裁判シーンだ。ここでも再び、正義に対する苛烈な関心によって突き動かされた群衆が登場する。

The court was paved, from floor to roof, with human faces. Inquisitive and eager eyes peered from every inch of space. From the rail before the dock, away into the sharpest angle of the smallest corner in the galleries, all looks were fixed upon one man—the Jew. Before him and behind: above, below, on the right and on the left: he seemed to stand surrounded by a firmament, all bright with gleaming eyes. (427)

ナンシー殺しの事前共犯罪に問われるフェイギンを取り囲むのは、法廷を隙間なく埋め尽くした無数の顔と目である³⁾。被告席に立つ彼へと熱心な眼差しを注ぐこの群衆は、やがて下された有罪判決に歓喜の叫びを上げ、法廷を「怒りの雷鳴」(“angry thunder,” 428) で震わせていく。この法廷の群衆と

3) 殺人犯の裁判に関心を寄せたのは、基本的に「大衆」(“the million”) と呼ばれたヴィクトリア朝の労働者階級であったが、19世紀も半ばを過ぎると中産階級や、ときに貴族階級もが数少ない傍聴席の権利を巡って争うこともあった。Altick 42 参照。

はいったい何であろうか。悪に対して憎しみの視線を注ぐという点において、サイクス追跡の群衆と同じベクトルを有しながらも、法廷という空間を占めるといふ点において、彼らはより正当化された立場にいるように見える。

ジョン・プロッツ (John Plotz) は、ヴィクトリア朝小説における群衆の顕在化が、都市化の進行とそれに伴う社会の変容に密接に関連したものだと言論しながら、その群衆表象に「本質的な流動性」(“inherent unfixity”)を見出す。プロッツが提示するのは群衆の三つのバリエーションだ。一つ目が「街路に集まったひとかたまりの集団」(“a set of bodies collected on the street”)としてのあり方、二つ目が「特定の社会階級に属する分散したイングリランド市民」(“the dispersed English citizenry of certain social classes”)としてのあり方、三つ目が「イングリランドの人^{ネイション}民」(“the English nation”)としてのあり方だ(7)。『オリヴァー・トゥイスト』の法廷を埋め尽くす群衆は、身体的現前を伴う集合体であるという点では、明らかにプロッツの言う第一のカテゴリーに属するであろう。しかしながら、社会悪に鋭い視線を注ぎ、法の適正な運行を監視するという役割を果たしている点において、彼らは社会全体の提^{シネクドキ}喩として機能しているようにも見える。いわば、法廷の群衆は第三のカテゴリーにも当てはまる公的性格を有しているのだ。

見てきたように、小説の語りは、物語がまさに大団円へと到達する直前に再び群衆を舞台に上げる。しかし、それはオリヴァーを追走した群衆、あるいはサイクスを追い詰め、死に至らしめた群衆とは少しばかり性質を異にする存在だ。同じように正義への関心によって動機づけられながらも、彼らは、法廷という公的空間において法の裁きが行われる瞬間の立会者であり、その意味において、これまで登場した群衆の中で、最も現実の小説読者に近づいた存在である。『オリヴァー・トゥイスト』の読者は、悪が裁かれる過程を法廷の群衆の目線を通して眺めながら、予定された調和へと向かうプロット進行を読み進めることになる。それはオリヴァーの地位と名誉の回復を^{リーガライズ}合法化する語りの道具立てであると同時に、街角の暴徒とは明らかに差異化された——あるいはより正確に言えば、街角の暴徒から作り替えられた——

小説読者のフィクショナルな相似物なのである。

とはいえ、法廷の群衆が現実の小説読者と完全に合一するわけではない。なぜなら被告席に注がれる無数の「光り輝く目」(“gleaming eyes,” 427)からは、〈個〉の生に対する関心が完全に欠落しているからだ。

But in no one face—not even among the women, of whom there were many there—could he read the faintest sympathy with himself, or any feeling but one of all-absorbing interest that he should be condemned. (427)

フェイギンに向けられる群衆の視線には、彼に対する「かすかな共感」すら見あたらない。やがて下された死刑判決に狂喜し、叫び声をとどろき渡らせる彼らを駆り立てているのは、フェイギンという人間そのものに対する関心ではなく、犯罪という公的な害悪に対する敵意だ。そこにはディケンズの語り光が当て続けてきた登場人物の生が、言い換えればフェイギンを始めとする悪党たちと主人公オリヴァーとが織りなしてきた転落と上昇の私的なドラマが、まったく介在する余地を持たないのである。

こうした群衆の様態は、小説読者というよりは、むしろ新聞読者に近いところにある。『ボズのスケッチ集』(*Sketches by Boz*, 1836)に収められたディケンズ自身による中央刑事裁判所オールド・ベイリーの見聞記では、入場料を払って裁判を傍聴する人々が、法廷全体を「あたかも娯楽のために特別にしつらえられたものであるかのように」(“as if it were got up especially for their amusement,” 232)捉えていることが記されている⁴⁾。傍聴席では、「完全に朝刊紙に夢中になっている者もいれば、無頓着にひそひそおしゃべりをしている者も、また静かにまどろみながら一時間を過ごす者もいる」(“some wholly engrossed in the morning papers, others carelessly conversing in low whispers, and others, again, quietly dozing away an hour”)ありさまで、「裁判の結果が一人の哀れな出廷者の生死を左右するものであるとはとても信じがたい」(“you can scarcely

4) オールド・ベイリー (Old Bailey) は、当時ロンドンのニューゲート監獄に併設されていた中央刑事裁判所の別称で、作中で明示はされていないものの、フェイギンの裁判もおそらくここで行われたものと推測できる。Horne 525 参照。

believe that the result of the trial is a matter of life or death to one wretched being present”) 状態だ (232)。ここに見えてくるのは、被告席に着く人間が抱えているはずの個々の事情にはおよそ興味のない大衆の姿だ。「朝刊紙」を読んでいるという描写に比重を置いて捉えるのであれば、当時の法廷の傍聴者たちは、日々のニュース記事を読むのと同じ感覚をもって重罪人の裁判を「消費」する、ある意味、新聞読者に大きく近接した存在であったと言える。

また、『オリヴァー・トゥイスト』そのものが、ジャーナリズム的な要素を多分に内包していることも見落としてはならない。そもそもこの小説の原型となったのは、架空の町「マドフォッグ」(Mudfog)を舞台とする社会・政治諷刺シリーズとして『ベントリーズ・ミセレニー』に掲載された、「オリヴァー・トゥイスト、または教区少年の成り行き」(“Oliver Twist; or, The parish boy’s progress”)という標題の読み物であった。実際の小説中で描き出される偽善に満ちた——十分な食事を与えられず、お腹を空かせたオリヴァーが「もう一杯」を懇願して殴打される——救貧院の様子は、1834年に改正施行された救貧法 (Poor Law) に対する痛烈な批判と告発を含んだものとなっている (Drew 42)。また、ディケンズがジャーナリストとして経験を積んだという事実も忘れてはならない。もともと議会記者としてキャリアをスタートさせたディケンズは、10代から20代の前半にかけて、新聞・雑誌の記者として身を立てていた。先述の『ボズのスケッチ集』に収められているのも、その時期に彼が「ボズ」のペンネームで発表した小見聞記のコレクションである (Drew 6-34)。

そうしたジャーナリストとしての経歴がディケンズの小説に大きな影響を与えていることは、すでに広く論じられている。ジョン・M・L・ドゥルー (John M. L. Drew) は、ディケンズ作品全般の——特に初期作品から『オリヴァー・トゥイスト』の冒頭3分の1ほどに至るまでの——文体において、「新聞口調」(journalese)が席卷していると指摘する (159)。また、ダグ・アンダーウッド (Doug Underwood) は、連載小説という形態の採用がテク

ストの構造やスタイルに大きな影響を及ぼし、ヴィクトリア朝の日刊紙に見られるような常套的描写が作中にしばしば顔を出す結果を導いたと論じる(67)。いずれにしろ、ディケンズ小説が本質的にジャーナリズム的であることは、同時代の批評家からも広く認知されていた事実であった (Tulloch 59)。このように連載形式が躍進を遂げたヴィクトリア朝の初期において、ジャーナリズムは、従来の小説の領域を次第に浸食していく。そして群衆に満たされたディケンズの法廷は、その現在進行形の浸食が可視化される空間として現れてくるのである。

IV オリヴァーの祈りと小説の語り

しかしながら、それまで語りを通して紡がれてきた〈私〉の生に対する関心が、〈公〉の秩序に対するジャーナリズム的な関心へと完全にすり替えられてしまうわけではない。ディケンズのテキストは、法廷という開かれた空間から、閉ざされた、群衆不在の空間へと舞台を切り替えることによって、小説の本来あるべき領域がどこであるかを指し示す。それは裁判の夜、オリヴァーがブラウンロー氏 (Mr. Brownlow) とともに、とある——おそらくは自らの出生を証明する——書類の手がかりを求めて、死刑執行を待つフェイギンをニューゲート監獄を訪ねる場面だ。

絶望から錯乱を来したフェイギンは、ベッドの上に座りながら、謔言のように支離滅裂なつぶやきを続ける。立派な身なりのオリヴァーに向かって、まるで父親のように「すっかり紳士になって」(“quite the gentleman now”) と話しかけたかと思うと、次の瞬間には「この餓鬼をベッドに連れて行け」(“take that boy away to bed”) と怒鳴り散らす始末だ (434)。しかし、ブラウンロー氏に説きつけられたフェイギンはオリヴァーを手招きし、その耳にそっと書類の在処をささやく。なおも「お前と話したいんだ」(“I want to talk to you,” 435) と繰り返すフェイギンに、オリヴァーの心は揺り動かされる。

‘Yes, yes,’ returned Oliver. ‘Let me say a prayer. Do! Let me say one

prayer. Say only one, upon your knees, with me, and we will talk till morning.’

‘Outside, outside,’ replied the Jew, pushing the boy before him towards the door, and looking vacantly over his head. ‘Say I’ve gone to sleep—they’ll believe *you*. You can get me out, if you take me so. Now then, now then!’

‘Oh! God forgive this wretched man!’ cried the boy with a burst of tears.

(435)

祈りの言葉を捧げさせてほしいと懇願するオリヴァーに対して、愚にもつかない脱獄の計画を打ち明けるフェイギンの様子には、悔恨や改心どころか、往時のずる賢さすらも見られない。オリヴァーは、とめどなく涙を流しながら、「神よ、この哀れな男を許し給え」と祈るよりほかない。

最終章の直前に展開するこの場面は、一見、オリヴァーを転落の道に誘おうとした張本人の断罪を決定的にし、その哀れな末路を印象づけようとしているかに見える。これによってオリヴァーの地位回復は確定的なものとなり、物語は無事に予定調和へと至るといふ段取りだ。しかし、それならなぜディケンズはフェイギンの死刑執行場面を描かなかっただろうか。確かに、夜が明け、処刑を見物しようと集まった大勢の人々が押し合いへし合いしている様子や、その視線の集中する先に不吉な様子で絞首台がたたずんでいる様子は言及される。だがフェイギンの絞首刑そのものの様子は、不思議なことに語りからすっぱりと欠落しているのだ。彼が収監されるニューゲート監獄では、1783年以降、建物にすぐ隣接した処刑場で絞首刑が行われるようになっていた (Emsley 272)。実際にディケンズの描写でも、フェイギンの独房に向かうオリヴァーたちは、屋外から響いてくる絞首台設営の音を耳にしている。であればこそ、あとわずかに時間を進めるだけで、そしてあとわずかに場所を移すだけで、当時の人々が歓声を上げて見物したであろう、ロープが首に回され、落とし戸が開き、罪人の体が宙にぶら下がるという光景が、物語により明確な決着をもたらしたはずなのである。

しかし同時に、そうした光景は、フェイギンという悪党の末路にかかわるプロットを、非共感的な法廷シーンの延長線上に置き去りにしたであろう。それはこれまで語りが積み上げてきた登場人物の生にまつわる色彩豊かな絵画を、黒インクで刷られた人情味のない新聞記事に取り込ませてしまうようなものである。実際には、ディケンズの語りは、フェイギン処刑の瞬間に代えて、オリヴァーの独房訪問をそこに差し挟む。本来、群衆の目には届かないはずの閉ざされた領域へとオリヴァーを差し入れ、その純朴な心がかつての父親代わりとも言える男の末期を哀れみ、魂の救済を祈る様子を描写出すことによって、正義への熱狂に感染した数多の視線が到達することのない、私的な——言うなれば擬似的な家庭内の——ドラマへと読み手の目を導いていくのである。その後、オリヴァーと引き離され、監獄の壁を貫くほどの悲鳴を上げ続けるフェイギンの様子や、あまりに壮絶な光景を目の当たりにしたオリヴァーが気を失いかげ、歩くこともままならなくなる様子からは、最終的なフェイギンの改心やオリヴァーとの交感といったものを読み取ることはできない。だが、ここでの語りには、法廷で不在だった「共感」が確かに混じり込んでいるのである。こうして、終幕の間際、小説はジャーナリズム的な関心によって支配された〈多〉の空間から、閉ざされた〈個〉の空間へと舞台をシフトさせながら、共感が血を通わせる私的領域の物語を回復していく。

連載出版の流行と小説のジャーナリズム化、そしてそれらに伴う小説読者の大衆化を経験しつつあったヴィクトリア朝初期にあって、ディケンズのテキストは、群衆へと次第に近接していく新時代の読者層をフィクション内部に取り込みながら、同時にその視線を小説固有の領分へと導いていく。このようにして小説読者は群衆から再び差異化され、小説の戦略的な自己再配置は達成されるのである。セルフ・リポジショニング後のセンセーション小説の流行によって、ディケンズが法廷から隔てた私的領域は、再び法廷という公的空間に取り込まれていくことになるのだが、それはまた別の場で考察したい。ここでは、そうした融合と差異化の繰り返しが、ヴィクトリア朝の語りの形成に大

きな関わりを持っているということを述べて結語とする。

(筆者は関西学院大学商学部教授)

引用文献

- Altick, Richard D. *Victorian Studies in Scarlet*. W. W. Norton and Company, 1970.
- Brontë, Charlotte. *Shirley*. Edited by Herbert Rosengarten and Margaret Smith, Oxford UP, 2008.
- Dickens, Charles. *Sketches by Boz*. Edited by Dennis Walder, Penguin, 1995.
- . *A Tale of Two Cities*. Edited by Andrew Sanders, Oxford UP, 1998.
- . *Barnaby Rudge*. Edited by Clive Hurst, Oxford UP, 2008.
- . *Oliver Twist*. Edited by Kathleen Tillotson, Oxford UP, 2008.
- Drew, John M. L. *Dickens the Journalist*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Emsley, Clive. *Crime and Society in England, 1750-1900*. Routledge, 2018.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Edited by Oliver Stallybrass, Penguin, 1990.
- Gaskell, Elizabeth. *North and South*. Edited by Angus Easson, Oxford UP, 2008.
- Hara, Eiichi. "Name and No Name: The Identity of Dickensian Heroes." *Studies in English Literature*, vol. 58, 1982, pp. 21-42.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Edited by Richard E. Flathman and David Johnston, Norton, 1997.
- Law, Graham. *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Palgrave Macmillan, 2000.
- Leach, Robert. *The Punch and Judy Show: History, Tradition and Meaning*. Batsford Academic and Educational, 1985.
- Le Bon, Gustave. *The Crowd: A Study of the Popular Mind*. Macmillan, 1896.
- McClelland, J. S. *The Crowd and the Mob: From Plato to Canetti*. Routledge, 1989.
- Plotz, John. *The Crowd: British Literature and Public Politics*. U of California P, 2000.
- Sutherland, J. A. *Victorian Novelists and Publishers*. Athlone Press, 1976.
- Tulloch, John. "Charles Dickens and the Voices of Journalism." *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, edited by Richard Keeble and Sharon Wheeler, Routledge, 2007, pp. 58-73.
- Underwood, Doug. *Journalism and the Novel: Truth and Fiction, 1700-2000*. Cambridge UP, 2008.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Penguin, 1972.
- Horne, Philip. Notes. *Oliver Twist*, by Charles Dickens, Penguin, 2003, pp. 485-529.

【謝辞】本研究は JSPS 科研費 JP18K00440 の助成を受けたものである。