

Charles Dickens のメディア論分析

2017 年 3 月

北九州市立大学大学院社会システム研究科
博士（学術）学位請求論文

原田 昂

論文要旨

本研究は、19世紀イギリスの国民作家である Charles Dickens と彼の作品を、メディア論分析するものである。これは、純粹にメディア研究の知見を用いて文学作品を分析するだけのものではなく、文学作品やその作家をもメディアとして捉え、分析するものである。当然ながら、ある作品の内と外は、つまり虚構と現実とは異なるレベルに位置するものであり、通常同一地平で語ることはできない。しかし、作品の形態がそのコンテンツに影響する一方で、作品の内容が現実のメディア環境を表現し、メディアの及ぶ範囲の人々にメディアの力学を見つめる機会を与えるという相互作用については、語る事が可能だ。19世紀のメディアとしての小説を論じるうえで、Dickens をその中心に置くことは、この点で意味がある。彼の作品は、その人気からメディアとして大きな価値をもっただけでなく、作家のメディアに対する深い理解と鋭い意識によって書かれているからだ。

本研究には、大きく分けて2つの意義がある。1つ目は、メディア論の立場から小説、特に Dickens を扱う点にある。Dickens は19世紀において、イギリスのみならず世界で最大のメディア性をもったにも関わらず、メディア研究史において議論の対象とされてこなかった。これは、従来のメディア研究が主に社会学の分野において行われてきたことが原因であろう。Dickens とその小説を対象とする以上、文学的な分析を避けることはできない。そのため、メディア論的文学分析という、学際的な研究によって Dickens をメディア研究の対象として埋める必要がある。

2つ目は、メディア論の視点から作品を読むことで、これまでとは全く異なる Dickens の読み方を発見できるという文学研究上の意義である。従来の研究において Dickens は、当時の社会状況をよく理解していた作家と評価される。しかしこの場合の社会状況とは、例えば *Oliver Twist* や *A Christmas Carol* に見られるような社会福祉であったり、あるいは *Nicholas Nickleby* や *Our Mutual Friend* に見られるような教育の問題であったりといった、社会的課題を指すのが一般的である。一方本研究では、物語中に見られる情報伝達手段に注目することで、Dickens が当時の人々の目には見えにくかったメディア環境やメディアによって変化する社会を理解していたことを示す。本研究は、メディア論という新しい視点から、Dickens の評価を試みるものである。

本研究では、まず第1章において先行研究を挙げることで本稿の独自性を示しながら、同時にその研究手法を明確にする。Marshall McLuhan や Friedrich Kittler といったメディア

研究者は、各情報伝達手段の分析に注力しており、その研究の重要性を明確に示しているとは言い難い。一方 W.J. Ong や Benedict Anderson は、諸メディアに十分注意しながらも、それらによって変化する人間や社会に焦点を当てている。しかし、いずれも文学作品のメディア性を十分に検証できておらず、社会学的な研究の領域に留まっている。Richard Menke や Jonathan Grossman といった研究者は、Dickens を公共交通機関や電信と結びつけた研究を発表している。しかし、Dickens とメディア全般を扱う研究は、決して困難な作業ではないにも関わらず未だ発表されていない。さらに、Dickens の作品が現実世界のメディア環境を受けて制作されただけでなく、出版された後メディアとして機能するという最も重要な点が言及されていない。本研究は、これらの先行研究に部分的に依拠しながらも、過去の研究者が見落としている現実世界と小説の相互作用を、学際的に明らかにする。

本稿第 2 章と第 3 章では、*David Copperfield* と *Great Expectations* を取り上げ、Dickens の作品発表の手段である連載形式に注目する。ここでは、19 世紀以前の文学作品と比較しながら、Dickens の小説がその形態の点で 19 世紀的なメディアであったことを示す。作家が物語を全て書き終えてから本が出版される形式と異なり、連載形式において作家は、物語を書きながら同時に読者の反応を知る機会をもつ。これは、作家にとって情報の速度が増したことを意味する。こうした形態や情報速度の変化に言及するだけでなく、それらが生み出す 19 世紀的な意識を作品中から読み解く。さらに第 4 章では、Dickens の公開朗読に言及する。現実の聴衆に向かって語りかけるこの形式は、読者の反応を受けながら執筆する 19 世紀の連載形式によって発表された小説を確認する唯一の手段であった。

第 5 章から第 9 章では、Dickens 作品の分析から、メディアやその影響に対する作家の意識を読み解く。第 5 章と第 6 章で扱う *The Haunted Man* では、それぞれ橋メタファーと幽霊表象の分析を通して、つなぐ、統合するというメディアの性質が描かれていることを明らかにする。第 7 章では *Barnaby Rudge* を、メディア論というよりもむしろメディアオロジー的に分析することで、群衆を発生させるメディアの統合機能が表現されていることを確認する。また、この作品は 18 世紀を舞台としているが、随所に見られるネットワークへの意識から、作家が 19 世紀を意識していることを検証する。第 8 章では、*Mugby Junction* から特に“The Signalman”を分析する。この作品では、幽霊とネットワークの関係が描かれており、メディア論以前にメディアを捉える Dickens の試みが見られる。最後に第 9 章では、*A Christmas Carol* における charity に注目し、小説がメディアとして現実世界で果たす機能を確認する。

以上の分析によって、Dickens 作品を現実の社会、読者、メディアとの関係から読み直す。

Synopsis

This study employs media theory to analyse literary works written by Charles Dickens who was the most popular novelist in the nineteenth century Britain. It is not simply a literary criticism based on sociological knowledge, but also an exploration of novels and even the writer as a form of media. It is a matter of course that we should not regard a fiction in the same light as the reality; the contents and the environment of a novel are on the different levels. It is possible, however, to investigate the interrelationship between them. The publication format or the environment of a novel have a certain effect on the writing process and consequently the text of the novel while the fiction artistically expresses the reality including the social change caused by the latest media. Dickens must be the centre of this analysis. His works were the most outstanding media among the nineteenth century novels because of their popularity, and his understanding of the importance of media in society.

There are two significant objectives of this study. One is Dickens's influence as the subject of media theory. Although Dickens was the most influential novelist in the nineteenth century Britain and the world, he and his works have not been discussed in the history of media. The reason is assumed to

be that the media study has hitherto been done mostly in the sociological fields. Addressing Dickens and his novels, we cannot neglect literary analysis. Therefore, this interdisciplinary study examines the author in the context of media.

The other objective of this thesis is that of literary criticism: a new way of reading Dickens will be proposed. Critics have pointed out that the novelist was well conscious of the contemporary social situation, such as social welfare mainly addressed in *Oliver Twist* and *A Christmas Carol* and educational issues mainly referred to in *Nicholas Nickleby* and *Our Mutual Friend*. This study, on the other hand, verifies that Dickens comprehended the media-based society and its radical shift, focusing on how means of communication and information technologies are depicted in his works. New media and their function are elusive to most of the contemporary people, but he understood them and expressed them in his literary arts. This interdisciplinary study will reassess the writer and his works from the perspective of media theory.

In the first chapter, this paper refers to preceding studies to show the uniqueness of this research. Also, the method of this study is clearly defined here. Media theorists, such as Marshall McLuhan and Friedrich Kittler, focused on the analysis of information technologies, which made the significance of

their study unclear. W. J. Ong and Benedict Anderson, on the other hand, clarified how media affect people and society. These studies, however, stay in sociological fields. They do not go beyond it and verify the function of novels as a form of media. Richard Menke and Jonathan Grossman published studies which evaluate Dickens's specific consciousness about public transportations and electric telegraph respectively. They exemplified that his novels are written based on that consciousness. Dickens's general concern with media has not been yet discussed although it is not a difficult work. Besides, the most important fact is not covered that his works themselves are the media. This interdisciplinary study, partly relying on these preceding studies, clarifies the interaction between fiction and the reality which scholars have failed to notice.

In the second and the third chapters, this thesis analyses *David Copperfield* and *Great Expectations* to verify that the serial publication was a unique form of media in the nineteenth century. In order to accomplish this, Dickens's works are compared to other fiction written before the nineteenth century. Serialization allowed the writer to know the readers' reactions through the course of writing. In addition to the changes in forms of publication and the speed of information, this thesis analyses the novels to reveal the nineteenth century way of thinking caused by those changes. In the fourth chapter,

the focus is on Dickens's public readings. It is not a novel, but it allows the author to see the readers' reactions since it is performed to the real audience. That is why the public reading was the only means for a serial writer to confirm his work.

From the fifth to the ninth chapters, this paper deciphers Dickens's consciousness of the media and its effect in his novels. It is made clear that *The Haunted Man* is a novel which depicts the function of media: connection, linkage and integration through the analysis of metaphor bridges and representation of ghosts respectively in the fifth and sixth chapters. In the seventh chapter, *Barnaby Rudge* is mediologically analysed to elucidate that the integrating function of media is the theme of this novel. Also, it is shown clearly that this work is written with the consciousness of society in the nineteenth century: networks rather than the mob are more important in this story although it is about the riots in the eighteenth century. In the eighth chapter, focus is on "The Signalman" from *Mugby Junction*. Dickens tried to visualise the unnoticed power of media before media theory was proposed by describing the relations between ghosts and networks in the story. In the ninth chapter, "charity" is investigated in *A Christmas Carol* to exemplify how a novel works as a medium in the reality.

Through these media theory analysis this thesis re-reads Dickens's works not simply as novels,

but as works including interactions among media, society and readers.

目次

序論.....	1
第1章 本研究におけるメディア論文学分析の方法および先行研究との相違.....	9
第2章 メディアとしての <i>David Copperfield</i> —移動と月刊分冊をめぐって.....	15
2-1. 同時存在性の効果と作中の移動.....	17
2-2. 海を回避する David の終点意識.....	20
2-3. <i>Joseph Andrews</i> との比較に見る David の 19 世紀的特質.....	22
2-4. <i>The Pilgrim's Progress</i> との比較に見る <i>David Copperfield</i> の終点意識.....	24
2-5. 月刊分冊と David の移動の関係におけるメディア論的分析.....	27
第3章 <i>Great Expectations</i> における繰り返される虚構—Dickens の世界劇場.....	30
3-1. 繰り返される Estella への愛—現実化する虚構.....	31
3-2. 繰り返しの2つの形態—「多頭の怪物」とレギオン.....	34
3-3. 劇場における虚構化される観客.....	38
3-4. 虚構上の読者集団—Dickens の世界劇場.....	39
第4章 Dickens の公開朗読—メディアとしての小説の確認作業.....	44
4-1. Dickens の小説に見られる劇場性.....	45
4-2. メディアによる大衆形成.....	47
第5章 <i>The Haunted Man</i> における Milly Swidger と橋に見る Dickens のメディア理解.....	51
5-1. Dickens の橋に対する感心と理解.....	52
5-2. 橋としての Milly Swidger.....	54
5-3. 橋としてのキリスト—キリストとしての Milly.....	57
第6章 <i>The Haunted Man</i> における近代的社会意識の形成と得体の知れないメディア.....	62
6-1. <i>The Haunted Man</i> における幽霊の得体の知れないメディア性.....	64

6-2. 記憶という幽霊と集団形成.....	65
6-3. 得体の知れない疫病のメディア.....	68
6-4. <i>The Haunted Man</i> における 2 人のメディア的人物.....	70
6-5. 作中人物に対する惑星の影響力—占星術的視点から.....	71
6-6. メディアとしての Dickens.....	73
第 7 章 <i>Barnaby Rudge</i> と群衆のメディアオロジー—イメージとネットワーク.....	78
7-1. <i>Barnaby Rudge</i> における群衆.....	79
7-2. イメージなき群衆形成—象徴と群衆の関係性.....	82
7-3. イメージによる群衆形成—統合機能としての <i>Barnaby</i>	85
7-4. 18 世紀のネットワーク—メディアとしての酒場、コーヒーハウス.....	87
7-5. ネットワーク化社会の起源としての 18 世紀.....	90
第 8 章 “ <i>The Signalman</i> ” におけるメディアと ^{メディアム} 霊媒—ジャンクションとしての 19 世紀.....	96
8-1. “ <i>The Signalman</i> ” におけるメディアと幽霊.....	97
8-2. 幽霊と電気のジャンクションとしての 19 世紀.....	99
8-3. <i>Mugby Junction</i> に見られるジャンクション性への意識.....	103
8-4. 認識におけるメディアと幽霊.....	104
第 9 章 <i>A Christmas Carol</i> に見る Dickens 作品のメディア性.....	108
9-1. <i>A Christmas Carol</i> と聖書における「7 年間」—宗教から経済へ.....	111
9-2. メディア論から見る世俗化と経済の関係.....	115
9-3. 神の愛から人の慈善へと変化する charity.....	118
結論.....	124
引用文献.....	128

Charles Dickens のメディア論分析

Media Theory Analysis on Charles Dickens

序論

本研究は、19 世紀イギリスの国民作家である Charles Dickens と彼の作品をメディア論分析するものである。これは、純粹にメディア研究の知見を用いて文学作品を分析するだけのものではなく、文学作品やその作家をもメディアとして捉え、分析するものである。当然ながら、ある作品の内と外は、つまり物語と現実世界は異なるレベルに位置するものであり、通常同一地平で語ることはできない。しかし、作品の形態がそのコンテンツに影響する一方で、作品の内容が現実のメディア環境を表現し、メディアの及ぶ範囲の人々にメディアの力学を見つめる機会を与えるという相互作用については、語る事が可能だ。19 世紀のメディアとしての小説を論じるうえで、Dickens をその中心に置くことは、この点で意味がある。彼の作品は、その人気からメディアとして大きな価値をもっただけでなく、作家のメディアに対する深い理解と鋭い意識によって書かれているからだ。

本研究には、大きく分けて 2 つの意義がある。1 つ目は、メディア論の立場から小説、特に Dickens の小説を扱う点にある。19 世紀は、英国が最も繁栄した時代の 1 つであることは疑いの余地がない。ロンドンの出来事が、海を越えて見も知らぬ人々にまで伝えられるということが、決して特別でなくなったのがこの時代だ。もはやロンドンのような大都市や、法的に定められた地図上の区分だけでは、英国というものを捉えることができなくなった。この時代における最大のメディアは、活字メディアであった。産業革命、またその結果労働者が都市部へ集中したことで、18 世紀から 19 世紀にかけてイギリスでは識字率が上昇し、印刷技術が向上し、輸送交通路が整備された。こうした背景から、読書行為が大衆の娯楽になったのは当然の帰結であったと言える。Dickens はこの時代に新聞記者として活動を始め、そのかたわら新聞に連載した日常生活のスケッチが認められたことで、後に大変な人気を博す小説家となった。19 世紀において最も影響力をもった小説の中でも、

人気作家 Dickens の作品は特に、広い範囲で大勢の人々に受容された。Dickens 作品は、当時の基準からすると非常に巨大な読者層を形成しただけでなく、読者間にあるいはそれさえも超えて、共通の意識を形成した。これは、彼の作品やその登場人物を基にした語が今も辞書に残り¹、しかもそうした用法が長い時間をかけてではなく、作品の発表後すぐに使われ始めた事実を見れば明らかだ。

Dickens は 19 世紀においてこれほど重大なメディア性をもっていたにもかかわらず、これまでメディア研究史において議論の対象とされてこなかった。これは、従来のメディア研究が主に社会学の分野において行われてきたことが原因であろう。メディア研究の古典とも言うべき *Understanding Media* は、確かに文学研究者であった Marshall McLuhan によって著されたが、膨大なメディア分析に紙面が割かれており、文学に焦点を当てるものではない。それでも彼が“[T]he printed book created a third world, the modern world, which now encounters a new electric technology”と言うのは (*Understanding Media* 186)、メディアとしての文学作品に特別な価値を見出していたからだろう。それは 1 つの時代と密接に結びついており、また変わりゆく世界観を捉えるうえで参照すべきものだ。しかし、メディア研究という新しい学問分野を提示することに尽力した結果、McLuhan 自身が文学作品をメディア論分析することはなかった。それ以降、メディア研究は社会学の分野で盛んに行われるようになった。社会学がメディア論を発展させたことに疑いの余地はないし、そこから得られる知見は非常に有用である。しかし、文学研究の高い専門性からか、本来中心とされるべき文学がメディア研究から抜け落ちてしまっている。小説を対象とする以上、文学的な分析を避けることはできない。一方、文学研究の分野では McLuhan 以降もメディア論的視点が重要視されることはほとんどなかった。McLuhan のメディア論は、未だ画竜点睛を欠いた状態なのだ。そのため、メディア論文学分析という学際的な研究によって、メディアとしての文学の中でも最も重要な Dickens 作品を、メディア研究の対象として扱う必要がある。

2 つ目は、メディア論の視点から作品を読むことで、これまでとは全く異なる Dickens の読み方を発見できるという文学研究上の意義である。従来の研究において Dickens は、当時の社会状況をよく理解していた作家と評価される。しかしこの場合の社会状況とは、例えば *Oliver Twist* や *A Christmas Carol* に見られるような社会福祉であったり、あるいは

¹ 例えば *Pickwick Papers* に登場する Sam Weller を基にした“Wellerism”や、*David Copperfield* における悪人の名をそのまま取った“Uriah Heep”がある。

Nicholas Nickleby や *Our Mutual Friend* に見られるような教育の問題であったりといった、社会的課題を指すのが一般的である。一方本研究では、物語中に見られる情報伝達手段に注目することで、Dickens が当時の人々の目には見えにくかったメディア環境やメディアによって変化する社会を理解していたことを示す。本研究は、メディア論という新しい視点から、Dickens の評価を試みるものである。

メディア研究において、メディアという語は情報の移動、伝達、交換を可能にするあらゆる人、物、行為を指す。ただし、19世紀時点においてメディアは未だ学問の対象ではなかった。当然ながら Dickens 自身が、本研究において用いられる意味で、メディアという語を使用したことはない。それどころか、Asa Briggs と Peter Burke による *A Social History of the Media* によると、‘the media’ という語が‘medium’の複数形としてでなく、それ自体で単数形扱いのマス・コミュニケーションを表す語として用いられるようになったのがようやく1920年代のことである(1)。つまり、現代的な意味でメディアを表す語の必要性が高まったのは、Dickens の時代から少し後のことなのだ。本研究の意図は、Dickens が言葉の使い方のうえでメディアを理解していたか否かとは関係がない。メディア論の概念が生まれる以前に、メディアという語を用いることすらなく、Dickens が現代のメディア論的感覚で文学作品をメディアと捉えていた事実を、作品分析によって浮かび上がらせることが、本研究の意義である。

Dickens の作品がメディアとして研究の対象となるという点、および Dickens が現代のメディアという語が意味するものを意識し、理解し、作品の中で表現しているという点について、ここでいくつか例を挙げて明確にしておきたい。

この作家に特徴的な点として、その作品の多くを連載形式で発表したことが挙げられる。月刊、後期には週刊でも発表された分冊は、当時一般的に出版されていた単行本よりも安価であったため、新しい読者層であった労働者階級を購買層として意識したものであった²。また、物語全体が発表されるよりも前に、各分冊が読まれる度に読者の反応を得られるこの形式は、作家にとって読者の存在を大きくした。つまり Dickens の作品はメディアとして、その情報伝達の範囲や速度、メディアと内容の関係の点で、それまでの文学メディア

² 当時一般的な単行本は1冊10シリングの3巻本形式で、合計すると1ポンド10シリングであった。それに対して月刊分冊は1冊1シリング、全20巻で、合計しても1ポンドと単行本より10シリング分安価であった。さらに、単行本形式では一度に最低でも10シリング必要となるが、月刊分冊形式では一度に必要な金額は1シリングのみであるため、経済的負担が少なかった。

アと一線を画するものなのだ。

ただし、彼が自らの作品のメディア性を本当に知ることになるのは、1842年のアメリカでのことだったかもしれない。セントルイスからニューヨークへ向かう途中、Dickensが馬の交換のために訪れた場所を、旅に同行した G. W. Putnum は“in the midst of the almost unbroken forests of Northern Ohio”と表現している (Wilkins 229)。Putnum がそこに住む女性たちに、好奇心から、今やって来た客は Dickens であると伝えた。それを聞いた女性たちは、Dickens の名前を知っていたばかりか、彼の作品を読んだことがあると言って喜んだという。大西洋を越えた深い森の中でさえ Dickens の小説は読まれており、少なくともこの体験以降 Dickens は自らの作品が影響力をもつ範囲の広さを知っていたのだ。おそらく、Dickens の作品に見られるメディア理解は、この体験と無関係ではないだろう。本稿第6章で詳しく論じるが、彼が *The Haunted Man* という作品で描くのは、自分自身でも制御しえないメディアの影響力だ。この作品において Dickens は、自分の意志とは無関係に、自分の身体を越えて、まるで疫病に感染するかのごとく他者に影響するメディアの力を、幽霊イメージによって捉えようとしている。メディア研究の成果を用いることなくこの現象を理解するためには、幽霊の力によって拡大する影響を描く以外の方法はなかったであろう。

Dickens の幽霊表象は、彼のメディア理解を捉えるうえで最も重要な要素の1つであるため、ここでもう少し詳しく論じるべきだろう。Dickens は1859年のクリスマスに向けて、自身が編集する雑誌で *The Haunted House* という作品を掲載した。この作品は、物語の枠組みとなる章を Dickens が書き、残る章を Wilkie Collins や Elizabeth Gaskell を含む5人の作家がそれぞれ担当する形式となっている。ここで注目したいのは、当然ながら Dickens が担当した章である。その中でもとりわけ、第1章“The Mortals in the House”では、本稿が明らかにする Dickens のメディアに対する意識が読み取れる。この章の冒頭で語り手は、幽霊屋敷を見つける。

I saw it in the daylight, with the sun upon it. There was no wind, no rain, no lightning, no thunder, no awful or unwonted circumstance, of any kind, to heighten its effect. More than that: I had come to it direct from a railway station: it was not more than a mile distant from the railway station; and, as I stood outside the house, looking back upon the way I had come, I could see the goods train running smoothly along the embankment in the valley. (225)

その日は晴れていて、幽霊を連想させるような雰囲気とはかけ離れている。ただし、そこは鉄道の駅からほど近い場所である。Dickensにとって、幽霊が現れるにはただこれだけで十分である、というよりも鉄道の駅ほど幽霊が現れるのにふさわしい場所はないのだ。

鉄道が登場し、19世紀に多数の線路が建設されると、人、物、情報の行き来が爆発的に加速されることとなった。しかもそれは一本道ではなく、多数の線が複雑に絡み合うネットワークである。大量かつ高速に、情報が網目状に発信されることが引き起こす変化については、McLuhanをはじめメディア研究者たちがこれまでに議論してきたことなので、ここでは特に触れる必要はないだろう。重要なことは、いかなる影響や変化であれ、その正体は実体のない情報交換にすぎないということだ。現在でこそ、それはメディアと呼ばれるが、Dickensの時代においてはミディアム（霊媒）と呼ぶ他にないものだ。だからこそ、この作品だけでなく *Mugby Junction* における“The Signalman”においても、Dickensは幽霊と鉄道の線路上に登場させる。“The Signalman”分析と、幽霊とネットワークの関係性については、本稿第8章で詳しく論じる。

既に鉄道ネットワークについて触れたように、Dickensのメディアに対する理解は活字出版のみに留まらない。このことは、Dickensが子どもに向けて物語風に書いたイギリスの歴史書 *A Child's History of England* を少し見るだけで分かるだろう。この作品の第1章でDickensは、紀元前のイギリスについて“*There were no roads, no bridges, no streets, no houses that you would think deserving of the name*”と書いている³ (130)。このようなことは、言うまでもなく当時の子どもでさえ知っていたと思われるかもしれない。しかし、これはまったく意味のない一文ではない。なぜならこの一文が挿入されているという事実が、作家がこれらの情報伝達手段を意識していたことを示しているからである。19世紀における輸送、交通、情報伝達の発達に意味を見出していなければ、2000年以上前に道路があったか否かに言及することはないだろう。18世紀を舞台にした *Barnaby Rudge* においても、“*The roads, even within twelve miles of London, were at that time ill paved, seldom repaired, and very badly made*”と書かれていることから (16)、決して偶然言及されたものでないことは明らかだ。これまでDickens研究においてメディア論の視点が抜け落ちていたことを考えれば、この一文は

³ McLuhanが *Understanding Media* の中で、“*Closing and housing, as extensions of skin and heat-control mechanisms, are media of communication, first of all, in the sense that they shape and rearrange the patterns of human association and community*”とるように (138)、メディア研究において家はコミュニケーションの媒介とされる。また、道路や商業施設と並んで、家は都市という別のメディアを構成するメディアの1つでもある。

18世紀のインフラ状況を説明しただけのものとして読まれてきただろう。しかし、18世紀イギリスでは産業革命に伴って、軍事目的でなく、荷運びを目的とした道路が作られ始めた時代である。19世紀にはさらに輸送交通路が整備され、鉄道の敷設と併せて人、物、情報の伝達が加速した。こうした背景を考えれば、19世紀と比較して18世紀の道路事情に言及することが、メディア環境を意識したものであることは明白だ。

また、彼の意識は当時最先端の情報伝達手段にも向けられていた。Richard Menke は *Telegraphic Realism* において Dickens の電信に対する関心を、Jonathan H. Grossman は *Charles Dickens's Network* において Dickens の公共交通網に対する理解を、それぞれ指摘する。19世紀当時まだ新しく、歴史上における評価の定まっていなかったこれらのメディアを、例えば *Mugby Junction* の“The Signalman”において、Dickens は確かに捉え、表現している。本稿第8章で詳しく論じるが、この作品では鉄道線と電信線が幽霊の媒介として描かれており、Dickens 作品の中でも最先端メディアに目を向けたものである。

本稿では、このような Dickens 作品のメディア性、および文学分析を通して見える Dickens のメディアに対する意識と理解を、9つの章で検証する。

まず第1章では、先行研究を挙げることで本稿の独自性を示しながら、同時にその研究方法を明確にする。McLuhan や Friedrich Kittler といったメディア研究者は、各情報伝達手段の分析に注力しており、その研究の重要性を明確に示しているとは言い難い。一方 W.J. Ong や Benedict Anderson は、諸メディアに十分注意しながらも、それらによって変化する人間や社会に焦点を当てている。しかし、いずれも文学作品のメディア性を十分に検証できておらず、社会学的な研究の領域に留まっている。既に挙げたように、Menke や Grossman といった研究者は、Dickens を公共交通機関や電信と結びつけた研究を発表している。しかし、Dickens とメディア全般を扱う研究は、決して困難な作業ではないにもかかわらず未だ発表されていない。さらに、Dickens の作品が現実世界のメディア環境を受けて制作されただけでなく、出版された後メディアとして機能するという最も重要な点が言及されていない。本研究は、これらの先行研究に部分的に依拠しながらも、過去の研究者が見落としている現実世界と小説の相互作用を、学際的に明らかにする。

本稿第2章と第3章では、*David Copperfield* と *Great Expectations* を取り上げ、Dickens の作品発表の手段である連載形式に注目する。ここでは、William Shakespeare の作品や19世紀以前の文学作品と比較しながら、Dickens の小説がその形態の点で19世紀的なメディアであったことを示す。作家が物語を全て書き終えてから本が出版される形式と異なり、連

載形式において作家は、物語を書きながら同時に読者の反応を知る機会をもつ。これは、作家情報の速度が増したことを意味する。こうした形態や情報速度の変化に言及するだけでなく、それらが生み出す 19 世紀的な意識を作品中から読み解く。さらに第 4 章では、Dickens の公開朗読に言及する。これは一見して小説という形態とは無関係のように思われる。しかし、Dickens が自らの作品を基に劇の脚本を書くのではなく、朗読という行為に傾注したことはメディア分析にあたって無視できない点だ。現実の聴衆に向かって語りかけるこの形式は、読者の反応を受けながら執筆する 19 世紀の連載形式によって発表された小説を確認する唯一の手段であったからである。

第 5 章から第 9 章では、Dickens 作品の分析から、メディアやその影響に対する作家の意識を読み解く。第 5 章と第 6 章では、主に物語内部で描かれるメディアの表象を取り上げる。この 2 つの章で扱う *The Haunted Man* では、それぞれ橋メタファーと幽霊表象を通して、つなぐ、結ぶ、統合するというメディアの性質が描かれている。この作品は、Dickens がメディアを人間の思考や行動の間にあるものとして理解していたことを示すだけでなく、その理解を文学作品として表現していることを明確に示すものである。第 7 章と第 8 章では、現実の世界においても見られるメディアとその機能を、主なメディア分析の対象とする。第 7 章では *Barnaby Rudge* を、メディア論というよりもむしろメディアロジー的に分析することで⁴、群衆を発生させるメディアの統合機能が表現されていることを確認する。また、この作品は 18 世紀を舞台としているが、随所に見られるネットワークへの意識から、作家が 19 世紀を意識していることを検証する。第 8 章では、*Mugby Junction* から特に“The Signalman”を分析する。この作品では、幽霊とネットワークの関係が描かれており、メディア論以前にメディアを捉える Dickens の試みが見られる。特に、幾多の方向に張り巡らされる鉄道ネットワークと、電気をを用いた電信線という、当時の最先端技術が本作品では幽霊を媒介している。この幽霊は、当時の一般的な感覚では捉えることの難しかったメディアを認識可能にするものである。最後に第 9 章では、*A Christmas Carol* におけるチャリティに注目し、情報速度の増加と世俗化の関係を示す。本作品において、チャリティは神の愛から人の愛へと置き換えられている。同時に、宗教やクリスマスも、形而上的なものではなく人間的なものとして描かれている。また、*OED* における例文の分析から、こ

⁴ 伝達するもの、伝達されるものに注目する一般的なメディア論とは異なり、メディアロジーは伝達作用そのものに注目する学問である。詳しくは、本稿第 7 章において引用を交えて説明している。

の作品が発表された前後で、実際に‘charity’という語の用法が変わっている点から、小説がメディアとして現実世界で果たす機能を確認する。

第1章 本研究におけるメディア論的文学分析の方法および先行研究との相違

メディア論の原則は、McLuhanの著 *Understanding Media* 第1章の章題にもなっている“*The Medium is the Message*”である(7)。メディアこそがメッセージであるという彼の主張の意味するところは、内容の如何に関係なく、メディアそのものが人間の思考や社会の構造を変化させるということだ。鉄道というメディアが登場すれば、運ばれるのが人間であれ物であれ、駅を中心に人が集まり、宿場や工場が並び、都市が整備されるというように。都市というメッセージは、鉄道というメディア自体によって成立するということもできる。コンテンツが一体何であるか、すなわち人が運ばれたか荷物が運ばれたか、あるいは人の中でも誰が運ばれたか、荷物の中でも何が運ばれたかということは、都市ができること自体とは関係がない。

この理論を文学研究に応用する場合、ある文学作品の内容、物語を分析するのではなく、その形態およびその作品が歴史と社会の中でもつ意味を明らかにする方法がまず挙げられるだろう。しかし本研究は、この純粋に社会学的な方法論に留まるものではない。文学作品にとってのコンテンツである物語の中で、メディアがどういう物として理解され、利用されているのかを分析することが重要だ。メディアのメッセージがメディア自体にあったとしても、そのメディアを用いる作者のメッセージはその中身にあるからだ。つまり、作者がメディアの働きについて意識的であるならば、その意識が物語中に読み取れるならば、文学メディアがある社会に与える影響、すなわちメディアのメッセージもまた作者の意識の範疇にある。

こうした背景を踏まえると、Dickensの作品というものを想定するとき、もはやそれをあたる1冊の本の中だけに求めることはできない。彼の物語とそれに伴う諸メディアによって形成される共同体、その中で同じ感情や同じ情報が共有されるコミュニティを含めて、1つの作品と扱われるべきだ。そしてこの作品を分析可能にするのは、メディア論的視点を取り入れながら、文学テクストを読み解く方法だけだ。

この方法は、OngやAndersonの方法に部分的に似ている。Ongは“*The Writer’s Audience is Always a Fiction*”において、音声と文字の速度差から、作家が想定上の「読者集団」

（“Audience”）を形成する点を指摘する⁵（11）。一方 Anderson は、出版資本主義をその主な基盤とする「想像の共同体」（Imagined Communities）の形成過程を（24）、同名の著書で分析する。両者はともに、活字出版物をメディアとして捉えることで、それと不可分に発生する共同体の存在を明らかにしている。

しかし、同時に両者に共通するのは、その共同体を想像上のものに限定してしまっている点だ。確かに、この主張はメディアの機能の一面を正しく説明している。特に活字メディアと輸送交通メディアの登場によって可能となったのは、不特定多数の人間が、全く同じ情報を同時に共有するという状況だ。口頭や写本では限られた時間と範囲の中でしか行われなかった情報交換が、今や爆発的に拡大した。この時点で発生するのは、現実の国民や読者集団ではなく、情報が共有されているという意識に過ぎない。まさに想像の共同体である。しかしここで無視されていることは、あるメディアに触れた個々人が自らその情報を運ぶメディアとなることだ。こうして本来のメディアを離れて情報が交換され続けるとき、それは必ずしも空想に留まらず現実作用する、というより現実そのものに成り代わる。これについては第3章で詳しく論じるが、ここで簡単に説明するために都市伝説に触れておきたい。

1979年の日本において、少なくとも一時的には最も世間の注目を集めた話題は口裂け女だろう。大きく裂けたその口をマスクで隠した若い女性として語られるこの怪異は、道行く人の前に現れ、人々を脅かしたり危害を加えたりするという、妖怪や妖精の典型的行動を取る。つまり、一見よくある怪談話と代わり映えのしないものだ。しかし、新聞という活字マス・メディアがこの存在を取り上げると、瞬く間にその影響力は拡大し、遂には現実に警察が出動する事態にまで発展した。これは、想像の共同体で起きた想像の事件などでは断じてない。ある時代の権威的なメディアや、聞き手にとって現実感を感じさせるようなメディアによって繰り返される虚構は、いつしか現実のものとなる。

メディアの効果を現実世界にまで拡大して論じているのは、Menke と Grossman だ。彼らは、それぞれ電信と公共交通機関というメディアによって変化した社会を、Dickens の作品が生まれる環境として捉え、また非常に早い時点で Dickens がその環境を作品内部で表現してみせた点を指摘する。これは Ong や Anderson と異なり、McLuhan の“Medium is the Message”という主張、つまりメディアそのものが社会や人の意識を変化させるという立場

⁵ Ong は聴衆のように集団的な読者を表すために“Audience”という語を用いているが、本稿ではより明確に「読者集団」と呼ぶ。

に再び立ち返るものだ。この新しい手法は、メディアによって運ばれる実体のない情報が現実に作用するという指摘に留まらず、さらに現実世界の変化が芸術作品、すなわち虚構の形成に影響する点を見落としていない。それは小説を現実世界の一部として捉えることである。だからこそ Menke は、“My object in this book is not only to explore one aspect of Victorian life as treated in novels, but ultimately to recognize nineteenth-century realism as part of a world of new media and industrialized information”と宣言する (9)。この視点は小説そのものが、19 世紀の現実世界を認識する手段でもあることを意味している。

メディア論的視点と文学作品分析を見事に合致させた両者の功績は偉大なものであり、否定すべきところはないように思われる。しかしながら、2 つの点でこの方法を発展させる必要はある。

まず、Menke と Grossman はそれぞれ特定のメディアのみを取り上げている。これは分析対象のメディアを限定することで、メディア全般の働きについては留保し、問題意識を明確にするのに役立っている。しかし実のところ、メディア一般を扱うことは決して難しい作業ではない。McLuhan や Ong、Kittler といったメディア研究者が様々なメディア装置を列挙し、それぞれに異なる分析を企ててきたことが、むしろメディア理解を妨げているのかもしれない。Menke の電信、Grossman の馬車と鉄道、Kittler のグラモフォン、フィルム、タイプライター、その他あらゆるメディア分析の対象は、そこから一切の差異を除いたとき残ったものを指してメディアと呼ばれる。ある人と別のある人、ある地点と別のある地点、ある時点と別のある時点の間に位置し、人、物、情報を移動させるあらゆる人、装置、場がメディアとして分析されてきた。そのため本研究では、特に必要な場合を除いて、各メディアの差異に拘泥せず、主に 19 世紀のメディア一般を取り扱う。

もう 1 点は、メディアによる影響を受けた現実世界内部で生まれた小説が、再びメディアとして機能する循環構造に目を向けることだ。Menke と Grossman の著書においても、小説は現実の変化を受けて書かれ、現実を認識するための手段として相互的な位置付けをされている。Anderson はここから一步踏み込み、小説そのものがメディアとして大衆の意識を形成する点を論じているが、先に説明したように文学作品の働きは「想像上」に限定されはしない。煩雑で解読し難い説明を避けるため短い記述を連ねると、次のように考えることが重要である。まず、18 世紀から 19 世紀にかけて産業革命が起こる。これに伴い、メディアとその受容者が一変する。メディアの性質によって、現実世界に様々な変化が起こる。この変化を背景とした文学作品が出版される。一般読者は、文学作品を通して自ら

の環境を知る。同時に、文学作品はメディアとして、再び現実の世界と読者に変化をもたらす。この最後の過程を含めて、1つの作品として読まれるべきなのだ。当然ながら、ある文学作品が現実にも与えた影響を客観的に測ることは容易ではない。本研究が目指すのは、芸術が社会に及ぼす影響を数値化することではなく、小説という芸術作品が、またその制作と発表のどちらもが現実を離れ宙に浮いたものではないことを、メディア論的視点から示すことだ。

文学分析にメディア論の視点を用いる上で、メディアという語の用法についてももう少し説明を加える必要があるだろう。なぜなら、山下昇が『メディアと文学が表象するアメリカ』において鉄道、自動車、飛行機をメディアとして扱うために、「メディアの機能が時間・空間を越えるということから言えば、空間を越えるものとして交通メディアを採り上げるのに異存はないだろう」とやや控えめに言わなければならなかったように(12)、文学研究においてメディアは未だ十分に理解されていないからだ。本研究では、メディアという語を多義的に用いる、というよりもほとんどあらゆるものを指して使っていると思われるかもしれない。わざわざメディアと呼ぶ理由は、本章の最初にも挙げた通り、メディアそのものがメッセージだからだ。メディアを考えることはすなわち、それに触れた人間の思考や行動、社会の変化を説明することにつながるのだ。McLuhanがもはや顧みられなくなってしまったのは、自ら打ち出したこの命題を説明しきれていないためだろう。この概念をうまく利用したのはOngである。彼は、口誦、手書き、ラジオ、印刷などのメディア性を理解していたからこそ、声の文化と文字の文化を分析可能な対象として発見するに至った。Ongの研究では扱われるメディアの数がそれほど多くはないため、メディアという語を積極的に使わずとも、影響関係が見失われることはなかった。上に挙げたように、MenkeとGrossmanの著書でもそれは同じである。一方、本研究では物語と現実両方の世界で多種多様な影響の関係を扱う。しかも純粋なメディア研究とは異なり、それ自体を目的とするでもない。そのため、様々な物、場、行為が本稿で扱われる場合、常にその意味を明らかにするためにメディアという語を積極的に用いるのである。

現実的な事物との関係を前提とした芸術論を考えるうえで、レジス・ドブレ(Régis Debray)にも言及する必要があるだろう。特にメディアを中心とした議論をするならば、メディアオロジーという学問の創始者を無視することはできない。そのためやや長い引用になるが、ドブレが自らの思想を端的にまとめている箇所を確認したい。

私はつまり、高度な社会的機能を伝達作用の技術的構造とのかかわりにおいて扱う学問を「メディアロジー」と呼んでいるのだ。人間集団（宗教、イデオロギー、文学、芸術など）の象徴活動と、その組織形態、そして痕跡を捉え、保管し、流通させるその様態の間に、できるならば検証可能な相関関係をケース・バイ・ケースで論証すること、それを私は「メディアロジー的方法」と呼んでいる。作業仮説として私は、最後にあげた様態というレベルが、他の二つのレベルに決定的な影響をもたらすと考えている。ある時点「t」におけるある社会の象徴の生産は、その同じ時点で用いられている記憶技術から切り離して説明することはできない。つまり思想の力学というものは、いわば痕跡についての物理学から分離しえないのだ。（『メディアロジー宣言』 15）

ドブレは先に挙げた Menke や Grossman よりも密接に芸術を技術と結びつける、というよりも、技術なくして芸術を語ることはできないと主張する。『イメージの生と死』において、彼の学問が「宗教唯物論」へと向かっていると宣言したとき（125）、また同じ章で「美学と技術の分断」を批判したとき（138）、ドブレが芸術一般を唯物論的に捉えていることは明らかだ。芸術を産業から分離させないと言ってもよいだろう。加えて、徹底的に間や境界の学問であるメディアロジーは、芸術の伝達プロセスにも目を向ける。すなわち、ある作品とその前後に必ず現実の介入があることを認める学問が、メディアロジーである。

ドブレの視点と指摘は、本研究の目的にとって有意義なものである。何かを何かに伝達する間のものを、ドブレは分析の中心に据える。インター、つまり「間」であることを強調するためか、彼自身はメディアという語を象徴的に用いてはいないが、彼が対象とする「間」こそ本研究がメディアと呼ぶものである。しかし、ドブレのメディアロジーと本研究は方法論の点で異なっている。ドブレの関心は、そのほとんど全てがプロセスのみに向けられているからである。芸術に言及するのも、それが伝達される過程とその後の影響や機能を明らかにするためであり、芸術批評のためではない。ドブレが芸術作品を市場や産業の文脈で扱うのも、作品の内容とは無関係である。一方、繰り返しになるが、本研究はメディア論的手法を用いた文学研究である。本稿は現実的に芸術が伝達されるプロセスにも注目するが、同時にその作品の内部におけるメディアへの意識にも同じように目を向ける。あるいは、小説を産業と結びつけて論じる場合、それが作品の内容といかに関係するかを考える。メディアロジーが「哲学、歴史学、批評、心理学、社会学、記号学……のい

ずれとも婚姻関係にいたることはなく、ただそれらすべてから成果を失敬する」のに対して (『イメージの生と死』 124)、メディア論的文学分析はメディア学と文学批評の婚姻である。

以上のように、本研究は複数の先行研究と部分的に類似しながら、しかしこれまでに説明されてこなかった、メディア論的文学分析において最も重要な点、すなわち文学作品そのものがメディアとして現実と影響し合う点を明らかにするための新しい方法を取る。特に、文学作品を捉える方法は他の研究と大きく異なるが、これは決して突飛な発想ではない。文学作品とはすなわちテキストであり、‘textile’や‘texture’と同じく織るという語源をもつ。本研究で扱うテキストは、文字や思想だけでなく、社会意識や共同体によって織られ、編まれるのである。

第2章 メディアとしての *David Copperfield*——移動と月刊分冊をめぐって

Dickens は、都市の様子やそこに住む人々の生活を描写し、新聞に投稿したことで作家としての活動を始め、その後の作品の多くも新聞や雑誌に連載するという出版形式を用いた。当時労働者階級の識字率が向上し、また印刷技術が発達し、小説が大衆の娯楽として認められたとはいえ、小説本1冊の値段は多くの庶民にとって手の届くものではなかった。雑誌連載の小説はそのような人々にも文学作品に触れる機会を与え、特に Dickens が *The Pickwick Papers* で初めて試みた月刊分冊という出版形式は、その価格設定や装丁から、明らかに労働者階級を狙った出版物であった。

このような Dickens の作品をメディア論の視点から考える場合、McLuhan の提唱する基本原則、“the Medium is the Message”というフレーズを無視することはできない。既に説明した通り、McLuhan が意味するところはメディアがコンテンツそのものであるということではない。あるいは、枠組みが内容と同じようにメッセージを伝えるということでもない。コンテンツがもつメッセージとは異なる水準で、コンテンツとは無関係に、メディアが人間の行動、思考、およびそれによって生じるコンテンツのあり方を規定するのだ。つまり、雑誌や月刊分冊といった連載メディアが労働者階級を購買層と設定する以上、Dickens の作品の内容そのものにもその影響が見られるはずである。

最も単純で明快な影響として作品の長編化が挙げられる。また長編作品を分割し、各号を定期的に発行する中で、読者を飽きさせず購買意欲を持続させるために、作家が毎回山場を設けなければならなかった。この点について例えば西垣佐理は、「喜劇としての暴力——舞台と社会の間」において *Nicholas Nickleby* が小説として統一感を欠く理由の1つとして、「これが『ベントリーズ・ミセラニー』誌の連載作品であり、月刊分冊ごとにそれぞれ挿話上の山場と物語展開によって読者を惹きつけ一喜一憂させる必要があったという点を指摘できるだろう。その意味において、この小説は現代の連続テレビドラマの演出技法をいわば先取りしていたといえる」と論じている (55)。しかし読者を惹きつけるうえで、作品中で多用される登場人物の移動が重要な役割を担っていることは十分に議論されてきたとは言えない。登場人物を移動させることによって、露骨な場面転換や不自然な事件の発

生を防ぎ、また各号の終わりに主人公がいる場所、あるいは向かっている場所によって、次号への期待をもたせる効果があるのだ。本章で扱う *David Copperfield* においては、主人公 David がブランダストーンやロンドン、ヤーマスといった土地を行き来する。それだけでなく、*The Pickwick Papers* では Pickwick 氏一行が各地を旅して回り、*The Old Curiosity Shop* では Little Nell とその祖父が放浪する。その他挙げればキリがないが、*Oliver Twist* や *A Tale of Two Cities* においても頻繁な移動によって物語が進行する。

しかしながら、Dickens の短編および中編小説では頻繁な移動が見られることはない⁶。例えば怪談話的なクリスマス・ストーリーとして有名な“The Signalman”では線路脇の小屋が主な舞台となっているし、*A Christmas Tree* は語り手が目の前にあるクリスマスツリーを見ながら語る物語である。*A Christmas Carol* にしても、最後に Scrooge が甥の家に行く場面以外は、時を超えるという性質のものであり、移動とは異なるものである。文字を読むのに慣れておらず、まとまった読書時間を確保することが難しい読者でも一度に読み終えることができるであろう短編、中編小説に頻繁な移動が見られないことから、次のように言うことができる。つまり、Dickens が作品中で移動を多用するのは、移動がなければ物語を進行させられないという理由からではなく、読者や市場を意識したからであった。これは明らかに、メディアが作家に与えた影響である。

McLuhan は、連載メディアの影響によって生じる、作品の成立過程が逆転する現象を指して同時存在性 (Simultaneity) と呼ぶ (“Media Log” 180)。これは始点から経時的に移動や作業を進めた結果終点へ至るというものではなく、何かを始めた時点で終点も同時に存在するような現象だ。この場合、重要なのは始点から終点に辿り着くまでの時間ではなく、始点と終点を結ぶ空間や計画となる。連載形式による作品がこの同時存在性に制限されるならば、David の移動もまた同時存在性と関係があるはずである。当然ながら作品内部のメディアである David の移動は、小説や連載といったメディアとしての作品形式とは明確に区別されるべきものである。しかし実際には同時存在性は、作家にとって物語進行の円滑化を助ける David の移動に関係するだけでなく、始点と終点の逆転現象によって物語中の登場人物であるはずの David の意識にも働きかけ、彼に終わりの感覚を強くもたせる。これは Dickens が、2つの異なる水準におけるメディア、すなわち作品の内と外のメディアの関係性を意識していたからに他ならない。

⁶ *The Haunted Man* のように移動が意味をもつ作品は確かに存在するが、頻繁に移動が繰り返されることはない。

本研究では、連載メディアの影響が単純なレベルだけでなく物語中の人物の意識にまで強く見られる作品として *David Copperfield* に焦点を当てる。その中で多用される主人公の移動が常に終点を定めたものであることから、David がもつ終わりへの感覚をも明らかにする。また、この終わりの感覚が 19 世紀に特有なものであることを示すことで、David を 19 世紀のメディアを前提とした感覚の持ち主として捉え直す。終わりの感覚を特に分析するのは、この感覚が物語世界において成立するものでありながら、現実におけるメディアと同時存在性の影響を受けた、メディア論的文学分析において見逃せないものだからである。本章ではまず、McLuhan が同時存在性と呼ぶものを明らかにし、それが作品における制限として存在するのみならず、David の移動に利用されている点を論じる。続いて、David が海を避けるという点を、同時存在性とそこから生じる終わりの意識との関係から捉え直す。第 3 節では、18 世紀の小説である *Joseph Andrews* と比較することで、David の移動における同時存在性と終わりの感覚が 19 世紀的なものであることを検証する。第 4 節では、*The Pilgrim's Progress* と *David Copperfield* の成立過程を比較することで、作品そのものにおけるメディアの影響が David の終点意識に関係している点を確認する。最後に、よりメディア論的な立場から、作品のメディアと David の移動の関係を分析することで、David が意識する終わりの感覚が作品全体に働くことを検証する。以上の分析は、作品内部のメディアと作品の枠組み、言い換えれば、メディアとしての *David Copperfield* とメディアとしての *David Copperfield* の相互作用を明らかにする。

2-1. 同時存在性の効果と作中の移動

まず、現実の世界において作品を統御する同時存在性について明らかにしたい。McLuhan は新聞と Dickens の関係について *Explorations in Communication* に収録された“Media Log”において“Edgar Allan Poe, a newsman and, like Shelly, a science fictioneer, correctly analysed the poetic process. Conditions of newspaper serial publication led both him and Dickens to the process of writing backward. This means simultaneity of all parts of a composition”と言っている (180)。新聞記者であった Poe と Dickens は共に、実際の話の流れとは逆方向の執筆過程を経験した。このように終点と始点が同時に存在する状態を、McLuhan は同時存在性 (Simultaneity) と呼ぶのだ。連載という形式は、作家が作品を書くより前に作品の枠組みを与える。そのために作家は、定められた分量に満たないことも、あるいはそれを超えることも許されない。その結果 Dickens は、推理小説の結末がまず決められるように、物語の最終点から逆方向

に物語を作る必要があった。つまり、McLuhan が呼ぶところの同時存在性が生じる。連載という出版形式においては読者を飽きさせないことが重要であり、同じ展開が続くことは避けなければならない。終点と始点が同時に存在することは、作品の重要な要素を前もって成立させることで、作者に同じような展開が続くことを避ける機会を与える。もちろん、書き下ろしの場合においてもそのような手法は見られるものの、それはメディアによって強制されるものではない。つまり、連載形式という情報速度の加速によって生じる同時存在性は、メディアによる影響でありながら同時に、同じメディアに要請される商業性を満たす支えにもなるのだ。

Dickens が現実のメディアによる制限を満たすために利用するのは、物語内部における主人公の移動である。第 10 分冊でヤーマスを訪れた David は、Mr. Barkis の死、James Steerforth と Emily の駆け落ちにより落ち込んでおり、分冊全体を通して暗いイメージとなっているが、次の第 11 分冊では David がロンドンに戻って来る。ここで彼は Dora との婚約を果たし、すっかり浮かれて“Her idea was my refuge in disappointment and distress, and made some amends to me, even for the loss of my friend”と感じる (474)。この直後に、伯母 Betsy Trotwood の破産という形で David に再び悲劇が訪れることになる。David のロンドンへの移動は、悲劇と悲劇の間に全く雰囲気異なる話を挿入する役割を果たしているのだ。これは明らかに、連続性をもって発行されるメディアである月刊分冊によって、作家が読者を飽きさせない配慮を強いられた結果であり、同時に物語の執筆過程が逆転したことで容易になった手法でもある。Dickens は、月刊分冊がターゲットとする読者層を意識させられながら、反対にメディアを利用もするのだ。

ここで、David の移動そのものを作品内部におけるメディアとして確認しておきたい。Dan Laughy によるメディアの定義の 1 つに “[W]e can confidently claim that media are not objects (newspapers, television sets, telegraph messages, and so on) but means of communication” というものがある (2)。Laughy は一般にメディアと呼ばれるものを定義から除外しているが、これは知覚には対象、感覚器、メディアの 3 つが必要であるという 17 世紀の考え方を基盤としているためだ。対象物は媒介ではないというのだ。ただし知覚の対象を、例えばテレビ番組と設定すれば、Laughy もテレビをメディアと呼ぶだろう。この理解における重要な点は、メディアとはコミュニケーションの手段であり、媒介であるということだ。Laughy による定義は、メディア論的視点から文学作品を分析するには不足だが、移動がメディアであると理解するためには最適であろう。移動とはコミュニケーションの手段に他ならな

いからだ。また、移動する人間が知覚の対象であれ、行為者であれ、その知覚を媒介するのは移動である。

David の移動先はロンドンやヤーマス、カンタベリーといった都市である。第 58 章で傷心のため外国へ行ったときにも、鬱状態にありながら彼が向かうのはやはり都市である。

When this despondency was at its worst, I believed that I should die. Sometimes, I thought that I would like to die at home; and actually turned back on my road, that I might get there soon. At other times, I passed on farther away, from city to city, seeking I know not what, and trying to leave I know not what behind. (813-14)

また、現在の David がこのときのことを回想しながら目に浮かべるのは、道を通って行く自分の姿である。都市はそれ自体メディアであるが、道路や移動という別のメディアによって形成され、発達したものである。都市間を結ぶ道路は連続性をもったメディアに他ならず、McLuhan の呼ぶ同時存在性を生む。徒歩や馬車といった手段にかかわらず、この道路上に行く移動もまた連続性を持ち、同時存在性が生じる機会をもつ。実際、第 12 章の最後で David が伯母に会いに行く決心をした際、“[I] faced about for Greenwich, which I had understood was on the Dover road”と書かれる (179)。つまり、グリニッジという終着点が最初にあり、そこに通じるドーヴァー街道に沿うというのだから、明らかに実際の移動方向とは反対のプロセスをたどっている。

このように David の移動が終点を定めて実行される一方で、Mr. Peggotty の移動には同時存在性が見られない。第 32 章で Emily を探す旅を始めた Mr. Peggotty は、行き先について“Anywhere! I’m going to seek my niece through the wureld [sic]”と話している (454)。David が行き先を尋ねたときも、彼は首を横に振るだけである。つまり、目的地がはっきりしないのだ。終点が始点と同時に存在しないのだから、当然同時存在性とは無関係な移動である。その結果、“He turned, alone, at the corner of our shady street, into a glow of light, in which we lost him”とあるように (473)、彼は光の中に消えて行くと描写されるだけである。道を通り、都市へ向かう David の移動と異なり、Mr. Peggotty の移動には明確な道筋がない。この対比は David の移動を、連載形式と同じく、初めから決められた終点を基に逆算的に進行するものとして強調している。

以上のように、同時存在性は作中の David の移動に繰り返し用いられる。これはもちろん

ん、月刊分冊が作者に制限を課した結果ではある。しかしそれだけに留まらず、この特殊な移動が David の意識と関係している、というよりむしろ、David がもつ 19 世紀特有の感覚の背後に同時存在性があるということを、次の節で検証する。

2-2. 海を回避する David の終点意識

現実のメディアである連載形式においては、特にその商業的性質を考えれば、全ての章が意味をもたなければならない。このことが、物語内部における David の行動や思考に影響している。

川崎明子は本作品について「デイヴィッドが主体を確立する過程において海を回避し陸を選び、語り手としても海を抑圧」すると論じている (134)。川崎が「海においては海流は不可視で航跡もすぐに消滅する」点に言及しているように (144)、海上では同時存在性を生じさせるような線的で連続的な移動は不可能である⁷。このことは物語の第 1 章で説明されている。海難避けとされる羊膜をくじで引き当てた女性の発言について、“[S]he, to the last, expressed her indignation at the impiety of mariners and others, who had the presumption to go ‘meandering’ about the world”という描写がなされる (2)。人工的な道のない海の上では、船乗りはあてどなく彷徨うしかないのだ。

連載の期間と分量があらかじめ決められる連載小説では、始点と終点は最初に作られる。しかしその中身は、当然ながら、後から決められる。Dickens が読者の反応によって物語の筋を変更したり、しばしばプロットの弱さを指摘されたりするのもこのためだ。だからこそ、間違いなく結末に向かっているという確信が非常に重要である。反対に、あてどなく彷徨ったり、不要な章を書いたりすることはできない。語り手の David が自身の語りについて、第 1 章できっぱりと“Not to meander myself”と宣言するのはこのためである (2)。また、第 2 章では“I might have a misgiving that I am ‘meandering’ in stopping to say this”というように (13)、ふらついてしまっているのではないかと不安を感じているのも同じ理由からだ。常に結末を目指すというのは、本来現実のメディアである連載形式による要請であるが、本作品においては物語中の登場人物が同じ意識をもっているのだ。

⁷ 19 世紀イギリスにおいては、大型蒸気船の発明により海上の移動も不安定なものとなりつつあったが、作中において David が乗った船は“packet vessel”と書かれているのみである (819)。また、確かに大型蒸気船の建造、運航は始まった時代ではあるものの、多くの人々にとって身近なものではなく、海に対して安定的なイメージが生まれるのはより後の時代のことと思われる。

複数の新聞に掲載した素描を、*Sketches by Boz* という名で1つの作品として出版したとき、Dickens は不安を感じている。この点について Danielle Coriale は、*Sketches by Boz* の表紙に描かれた気球を Dickens の不安のメタファーと捉え、次のように指摘している。

Ballooning was still a very risky endeavour during the 1830s, as speed, direction and altitude were notoriously unpredictable. The metaphor thus allows him to stress that authors and aeronauts shared a deep sense of uncertainty in their risky journey toward the unknown.
(803)

方向が定まらないこと、あるいは進行が不確実であることを、作家は恐れる。出版の形式が連載であれば、なおさらである。川崎は、海が暴力や死のイメージをもつことを挙げた上で、「比喩的・字義的溺死を回避する」ために David が海を避けるのだと主張する (144)。しかしそれ以上に、現実世界と物語の世界がメディアを文字通り媒介として相互作用しているという理由が大きい。*David Copperfield* が結末への道筋からそれる章を避けなければならないのと同様に、*David Copperfield* は道をもたない海を避けなければならないのだ。月刊分冊の同時存在性が、外部から作品に影響すると同時に、作品の内部でむしろ利用されている。興味深いことに、『新約聖書』によると最後の審判の後には海が残らない (Rev. 21:1)。アルファでありオメガでもある神は、究極的な同時存在である。その神とともにあるとき、もはや不安定な海は存在しえないのだ。最後の審判という終わりの感覚が重要視されるキリスト教において、海がこのように避けられることは、同様に終わりの感覚を強く意識しなければならない連載形式における不確定要素の排除と共通する。

フランク・カーモード (Frank Kermode) は、「人間は、詩人同様、生まれるといきなり『事の最中に』突入し、死ぬときも『事の半ばで』死ぬ」としたうえで (18)、「中間時に生きる人間は終末を設けることによって、始原および中間との満足のゆく調和を可能にする首尾一貫したパターンを構築することに相当の想像力を投入する」と主張する (29)。カーモードは、人間が自らの生と死に意味づけを行うために不可欠なものとして終わりの意識を論じているのだが、連載形式で執筆する作家や連載形式の登場人物についても同じことが言える。カーモードのことばを用いるならば、Dickens と David は共に結末を最初にもつことで「首尾一貫したパターンを構築」するのだ。カーモードは終わりの意識を19世紀に特有の現象としてではなく、一般的な感覚として扱っている。現実の月刊分冊という形式

が、物語の中で生きる David にも終わりの意識をもたせるという 19 世紀の特殊な現象にも、カーモードが主張する普遍的な感覚が垣間見られる。

終わりの意識と、それを欠くことによる不安が 19 世紀的な現象であることを、18 世紀に分冊形式で出版された *Joseph Andrews* との比較から確認したい。この作品は 4 つの分冊からなる作品であるが、この分冊形式は連載形式とは異なっている。当然、労働者を購買層とするためのものでもない。そのため Dickens の場合と違い、読者を飽きさせてはならないという制約はない。この作品では、章を分けることが読者を疲れさせないために重要であると説かれている (100)。後述する *The Pilgrim's Progress* が、思いつくまま書いた結果 1 つの作品となったのに対して、*Joseph Andrews* には 19 世紀に近い感覚が表れていると言えるだろう。しかし作者 Henry Fielding は、章分けについて説いた直後に、その章は全体にとって何の意味ももたず、読み飛ばしてもよい章であると宣言している。これは、連載形式では許されざる手法だ。意識的な章分けによって読者に配慮しているにもかかわらず、Fielding と Dickens の間に決定的な違いがあるのは、作品のメディアが異なるからである。終わりと無関係であることに不安を覚えない *Joseph Andrews* に対して、常に不安を抱きながら終わりへと向かう *David Copperfield* は、19 世紀的なメディアが生み出す意識を表している。また、それを成立させるために用いられる David の移動は 19 世紀的移動と呼べるだろう。現実における出版形式の差のみならず、物語内部における移動という点でも *David Copperfield* と *Joseph Andrews* を比較することには意味がある。次節では、Joseph の移動が同時存在性をもたず、ときに移動が成立させない点に注目することで、David の移動が特殊なものであることをさらに検証する。

2-3. *Joseph Andrews* との比較に見る David の 19 世紀的特質

移動が重要な意味をもつ文学作品として、時代的に近い 18 世紀の教養小説を無視することはできない。既に第 2 節で挙げた *Joseph Andrews* では、物語の大部分で主人公の移動が見られる。しかも、やや自発的ではあるものの、追い出されるという形の移動から始まる点で *David Copperfield* との比較対象として適切と思われる。さらにこの作品には、娯楽性や構成の点で読者への意識、および移動というメディアに対する理解が見られるため、特にここで取り扱う。

Joseph Andrews では、語り手が素晴らしいと考える本を挙げながら “In all these, delight is mixed with instruction, and the reader is almost as much improved as entertained” と評している (40)。

このことから本作品もまた、読者の楽しみを意識して書かれていると考えられる。この作品の中で、楽しみと教訓を両立させているものは、他ならぬ移動である。教訓を伝えるためには事件が起こる必要があるが、本作品における事件のほとんどは主人公 Joseph の移動中、あるいは移動先で起きている。しかもそうした事件は、読者を楽しませうるものである。例として、Lady Booby からの誘惑を退けたために Joseph が屋敷を追い出された場面を見てみる。詳細な分析は本研究と関係ないため省くことにするが、この場面が教訓的であることは語り手が Joseph を“*So perfectly modest was this young man*”と呼ぶことから明らかだ(69)。しかもこの教訓的場面が含まれる箇所は、その章題が示すように、“*Containing many surprising Adventures*”なのである。これはまさに、“*[D]elight is mixed with instruction*”を満たすものであり、本作品において主人公の移動が、読者の楽しみと教訓を意識したものであることが分かる。このように *Joseph Andrews* は、主人公の移動を多用するだけでなく、その移動が読者を意識したものである点でも、*David Copperfield* と類似している。

しかしながら、メディアという視点から見ると、やはりこの両作品における移動は異なっている。上に挙げた Joseph の旅立ちの場面、つまり第 10 章の終わりを再び見てみたい。

He had proceeded the length of two or three streets, before he absolutely determined with himself, whether he should leave the town that night, or procuring a lodging, wait 'till the morning. At last, the moon, shining very bright, helped him to come to a resolution of beginning his journey immediately.... (64)

ここから分かることは、彼の移動が衝動的とも言えるほど計画性を欠いているということだ。しばらく悩んだ末に、月明かりを受けて突如移動を決めてしまう。彼が目指す地は、姉 Pamela に宛てた手紙の返事を受け取っていたならば異なっていたはずだが、Lady Booby の田舎屋敷である。その教区には Fanny という女性がおおり、彼女に会うことがこの旅の目的である。しかし実際には、Joseph は当初の目的地にたどり着くことなく Fanny との再会を果たしてしまう。このように Joseph の移動は、その始まりも終わりも曖昧である。言うまでもないが、同時存在性とは無関係な移動である。既に説明したように、本来道路は同時存在性を生じさせるメディアだ。ある地点と別のある地点が明確に結ばれるからである。しかし道路上を移動し続けながらも、Joseph は自身にとっての始点と終点を明確にもっていないため、同時存在性ももたない。メディア A がある形質をもっている、その内部で

機能する水準の異なるメディア B が必ずしも同じ形質をもつとは限らない。道路が始点と終点を明確にしたとしても、その上を歩く人間も同じであるとは限らないのだ。水準が異なる 2 つのメディア間に相互作用が認められるとすれば、それは意識的な働きかけがあるからだ。

Joseph と同じく、*David Copperfield* において David は、職場である Murdstone and Grinby から逃げ出している。しかしここで David は、長い時間をかけて伯母の家に行く決心を固め、Peggotty に手紙を送って自らの目的地を確認し、さらに土曜日の夜までは働いてから出発すると決めている。つまり、移動の開始点が明確にされており、だからこそ彼の移動には同時存在性が生じる。なぜならば、あるメディアがその終着点から逆方向に成立するという同時存在性にとって、見かけ上の始点こそ実際には終着点なのである。始点を欠いたままでは、同時存在性をもったメディアとなりえない。当然ながら、見かけ上の終点は同時存在性の始点であるのだから、同様に不可欠である。メディアと Joseph Andrews との関係、あるいはメディアと *Joseph Andrews* との関係とは異なり、*David Copperfield* と *David Copperfield* はともに、水準の異なるメディアと相互に作用するものとして設定されている。

2-4. *The Pilgrim's Progress* との比較に見る *David Copperfield* の終点意識

主人公の移動が連続性をもったメディアである例として、John Bunyan の *The Pilgrim's Progress* が挙げられる。この物語では主人公の Christian が天の都を目指して旅をするが、第 1 章には次のような記述が見られる。“I saw also that he looked this way and that way, as if he would run; yet he stood still, because, as I perceived, he could not tell which way to go” (52)。この一文はまさに、本作品における移動が同時存在性によって成立することを示すものである。この時点では重荷を捨てられる場所に行きたくても、「破滅の町」と目的地の間に連続性をもった線的なつながりを見つけることができないために、移動することができないのだ。しかし、この直後に Evangelist によって道を示されることにより、Christian は目的地と、そこに至るまでの道を知る。このとき初めて、Christian は旅に出られるようになる。彼の旅に先立つのは実際の移動とは反対のプロセスである。

このように、移動のメディア性という点で、Bunyan と Dickens には類似が見られる。しかし、両者が同時存在性をもつ移動を作品中に用いた理由は全く異なる。

もちろん出版形式の違いによる、メディアの制限の違いがある。*The Pilgrim's Progress* への弁明文で作者 Bunyan は、思うままに書いた結果、最終的な作品の分量になったことを

明かす。

Thus I set Pen to Paper with delight,
And quickly had my thoughts in black and white.
For having now my Method by the end;
Still as I pull'd, it came; and so I penn'd
It down, until it came at last to be
For length and breadth the bigness which you see. (43-44)

本作品は、そもそも終わりが意識されないまま書かれた作品なのだ。Dickens が同時存在性を意識しなければならなかったのは、作品の分量が執筆前に決定されていたためである。一方で、Bunyan には作品の分量に制限がなかったのだから、Christian の移動においてプロセスの逆転が見られるのは、少なくともメディアとは関係がない。

それにもかかわらず Christian と David の移動が類似するのには、別の理由がある。先の弁明文には、そもそも Bunyan が小説を書くつもりはなかったことが書かれている。

When at the first I took my Pen in hand,
Thus for to write; I did not understand
That I at all should make a little Book
In such a mode; Nay, I had undertook
To make another, which when almost done,
Before I was aware, I this begun. (43)

Bunyan の目的は、ただキリスト教の教義を伝えることであつた。そのための手段が必ずしも小説である必要はない。説教を列挙することも、日常生活のスケッチを例にすることもできた。しかし、Bunyan は自らの目的を果たそうとした結果、小説を書きあげることになった。説教のために書かれたこの物語中で起こる事件は当然、説教そのものであり、それぞれが独立したメッセージを持っている。しかも、提示される順番にさえ意味があつた。作中で Mr. Worldly Wiseman が話す通り、「落胆の泥沼」は最初の苦難である。飢えや牢からの脱出はそれより後でなければならない。最も困難な死の川は最後でなければならない

のだ。全ての困難を経験しなかった Ignorance が、天の門をくぐる資格をもたないのはこのためである。様々なメッセージを、ある決まった順番で提示するためには、旅という手段でそれぞれをつなぎ留めるしかなかった。Bunyan が用いる移動は合目的的である。自身の目的を達成するために、合理的な判断を下した結果、主人公の移動をとまなう小説という形式に至ったのだ。キリスト教的メッセンジャーである C.S.Lewis が、ファンタジー作品で同じ手法を取ったことも興味深い。

The Pilgrim's Progress における終点は、それぞれの教条的メッセージが連続性をもったとき、その結果として表れるもの、まさに結末である。Christian の移動が David の移動と類似して見えるのは、Bunyan が目的を達成しようとした結果であり、現実におけるメディアの要請に作品内部で呼応したものではない。だからこそ、自ら同時存在性をもつ David とは違って、Christian の同時存在性は Evangelist によって与えられるものとして描かれる。Christian 自身は終わりへの意識をもたないとも言えるだろう。

David Copperfield における移動は、必ずしもそれぞれが道徳性をもつものではないし、各教訓をつなぎ留めるものではない。芸術作品でありながら、商品でもあった本作品は、第一に市場を意識しなければならなかった。セーラムハウスへ向かう途中、世間知らずのせいでウェイターにビールを騙し取られるシーンや、David が恋する Miss Larkins とワルツを踊り、すっかり浮かれているところで Miss Larkins が結婚してしまう話などを媒介する移動は、ヴィクトリア朝道徳とは一切関係のない、娯楽の性質の強い移動である。移動先の事件で読者を楽しませるだけでなく、個性的で、ユーモアあふれるキャラクターを登場させる意図もあったと思われる。事実、Sam Weller の登場が *The Pickwick Papers* の売り上げを大きく伸ばしたことは有名である⁸。また、メッセージ性の強い事件についても、*The Pilgrim's Progress* 程順番にこだわる必要はない。例えば、Martha に連れられて Emily を発見することと、Mr. Micawber によって Uriah Heep の悪事が暴かれる場面に居合わせるこの間に順序は存在しない。連載の期間と枠があらかじめ決められた月刊分冊においては、作品中の主要な事件やテーマを最初に決め、枠に合うようにその間を補う必要があった。そのような、いわゆる肉付けには順序こそ存在しないが、物語である以上不自然であって

⁸ 例えば Graham Law は、“Periodicals and Syndication”の中で *Pickwick Papers* について“A healthy 1,000 copies of the first number were issued in April 1836, but sales were disappointing. However, they began to pick up from the fourth part with the appearance of Sam Weller and had reached close to 40,000 before the final double installment appeared in November 1837”と述べている (17-18)。

はならない。そこに移動が用いられるのは不思議ではない。David は枠組みを満たすために、また物語を完結させるために、様々な経験をしながら移動を繰り返す。David の移動は、移動ごとの終点を意識するだけでなく、常に物語そのものの終点をも意識して描かれる。

2-5. 月刊分冊と David の移動の関係におけるメディア論的分析

これまで、David の移動と作品自体のメディアである月刊分冊について、同時存在性との関係のみから分析を行ってきたが、ここではより一般的なメディア論分析を行うことで、作中における David の移動が作品の枠組みと相互に関係することがより明らかになる。

Robert Alter は Dickens の作品の特徴として、“[I]n the beginnings of chapters and books, there is densely interwoven unity of recurring image and theme”という指摘をしている (48)。本作品の序盤において繰り返し示されるのは、いくつかの土地である。David は第 1 分冊から第 4 分冊にかけて、ブランダストン、ヤーマス、セーラムハウスそしてロンドンといった、物語の中で重要な役割を持つ土地への移動を頻繁に繰り返す。David の誕生をブランダストンへの移動に含めると、ブランダストンへの移動 5 回、ヤーマスへ 2 回、セーラムハウスおよびマードストーン・アンド・グリーンビーを含むロンドンへ 4 回と、実に 11 回もの移動が繰り返される。また、第 5 分冊冒頭において、David がドーヴァーへ向かう道中、これまで訪れた場所を度々回想する。路銀を稼ぐ方法を思いついた時には Micawber 一家と過ごした日々を思い出し、セーラムハウス裏手の塀の陰を寝床にした際には学園で過ごした日々の夢を見て、起きた時にはヤーマスで過ごした朝を回想する。これらは実際の移動ではないが、David がこれまで過ごした場所が次々に提示されており、精神的な移動であると捉える事ができる。月刊分冊という形式で出版された本作品は、それ以前の小説、すなわち書齋と豊富な時間を持つ富裕層によって一度に読破されることが多かった本と違い、一月毎に作品の一部が読まれるだけであった。そのため、早い段階で必要な情報を読者の目に付くようにしなければならなかったことが理由として挙げられる。

McLuhan によると、表音アルファベットは視覚の機能を強化し拡張するものである。そのアルファベットが、印刷、車輪、道路などによって情報が加速された結果、本という形式になった。これは印刷されたことばと言い換えることもできる。この形式は画一的で連続的な性質をもつ。月刊分冊という出版形式は、労働者階級をも購買層として取りこんだ点において、車輪と同じように、印刷されたことばの伝達に加速を加えたと言える。しか

し一方で各分冊に注目した場合、作品全体の画一性と連続性を分割した点において、月刊分冊は情報が加速される以前の集合的なパターンであるともいえる。つまり、読者はある分冊を読む際、その分冊に関しては全体を知ることができるが、作品全体を認識することはできない。あるいは、読者が文脈を見失った場合、その分冊内に限っては前の箇所を読み直すことができるが、その前後の分冊の内容から文脈を回復することは不可能である。Dickens が最初の 4 分冊、および第 5 分冊の冒頭で David に移動を繰り返させたのは、この月刊分冊が持つ連続性の脆弱さを補うために他ならない。

非連続な月刊分冊において、David の移動がこのように用いられるのは、作品そのものの終点を意識するためである。連続性を欠くことは、第 2 節で挙げた海と同じように、終点に向かって確信を失うことだからだ。一方で、David の移動によって読者に印象づけるべき情報をあらかじめ繰り返し提示し、月刊分冊の連続性を補うことは、都市間を結ぶ道路に似る。それは、非連続な点同士をつなぎ、確かな始点と終点を備えるものである。作品のあり方を規定する出版形式によって、David は繰り返し移動を強いられる。しかし作品内部で行われるこの移動が、実際には現実世界における出版形式を補う働きをするのだ。しかも、この双方向の作用は、出版形態、作家、物語の主人公全てがもつ終わりの感覚によって生じたものであり、同時に彼らに終点を意識させ続けもする。

以上のように、19 世紀のメディアである月刊分冊は読者を飽きさせず、購買意欲を持続させるため、毎回山場を設けることと終わりの感覚を、作家に強く意識させる。つまり、作者が自由に決定可能で、物語を通して伝えようとするメッセージとは異なる水準に位置するメッセージが存在するのだ。このメディアによる制約は、物語中で David の移動が多用されることや、その目的地で起こる事件、登場する人物によって満たされる。しかし同時に、19 世紀のメディアをコンテキストとしてもつ David 自身もまた、その影響を受けずにはいられない。結果として、David は 19 世紀メディアの特性である同時存在性の感覚を常にもっている。The Pilgrim's Progress においては、Evangelist に会うまで Christian は自発的に目的とその達成手段を獲得することができなかった。それとは異なり、新しいメディアを前提とした世界に生きる David は、最初に終点を設定するのだ。

しかし、同時存在性という感覚は始点と終点をはっきりさせることで、その 2 点を結ぶ線上から外れることに対する恐怖をも生じさせる。終点が曖昧になっても何の影響も受け

ない *Joseph Andrews* の主人公と、道のない海を避けようとする David の間にある差は、それぞれが属する世界のメディアの差なのだ。初めから単行本として出版された *Joseph Andrews* では事前に定められた枠組みは存在しないが、連載形式の *David Copperfield* では常に終点と終点に至る道筋を意識しなければならない。

McLuhan は様々な物の形態の変化、人間の思考や行動の規定にメディアが関わっていることを鋭く指摘したが、フィクション世界については特別注意を払わなかった。しかし実際に、現実の世界におけるメディアの変化は、直接メディアと関係する物語のあり方を変化させるだけでなく、物語内部に登場する人物の感覚をも支配する。メディア論的に文学分析をする上で重要なのはこの点である。さらに注意すべきことは、Dickens はこの現象をむしろ利用することで、現実世界と物語内部それぞれにおけるメディアの相互関係を築いたということだ。

第3章 *Great Expectations* における繰り返される虚構——Dickens の世界劇場

Dickens が採用した連載という出版形式は、値段や購買層、形式上の違いに限らず、それ以前の出版形態と大きく異なっている。特に注目すべき点は、一定の期間毎に物語の一部が公開されることだ。これは、作家が執筆の途中で読者の反応を知り、またそれに応じて物語の続きを書くことを可能にした。物語が全て書き終わられるのを待つ必要がない点で、反応の速度が加速されたと言える。

メディアの変化が、人間の意識や行動、社会のあり方に影響するのは既に説明した通りである。これについて McLuhan は、次のような例を挙げている。

The railway did not introduce movement or transportation or wheel or road into human society, but it accelerated and enlarged the scale of previous human functions, creating totally new kinds of cities and new kinds of work and leisure. This happened whether the railway functioned in a tropical or northern environment, and is quite independent of the freight or content of the railway medium. (*Understanding Media* 8)

McLuhan は加速を本質的な問題と考えている。これはおそらく、メディアが我々に与える全ての影響に共通する指摘であろう。情報速度の加速それ自体が、人間にとって環境の変化だからである。ならば、連載形式も作家や読者の意識に影響したはずである。少なくとも、作品の成立過程において読者が存在感を増したことは想像に難くない。

当時の情報分野の最先端にいた Dickens は、既に分析したメディアの影響に加え、この影響も認識し、理解し、利用さえしていたと考えるのは自然なことだ。そのため、メディアの影響を受けて生じた意識を作品中に見るだけでなく、メディアによる変化を描き出すものとして作品を捉える必要がある。本章では、*Great Expectations* における繰り返される虚構と現実の相互作用を、連載メディアが世界を虚構上の劇場とする点と関連付けて論じたい。つまり、物語中の虚構と物語中の現実の関係性を、現実世界における連載形式と関連付けるものである。このように物語と現実の世界におけるメディアを、それぞれの世界

で機能するだけでなく、互いの世界に影響し合うものとして扱うのは、本稿第2章において説明したように、Dickens が意識的に現代で言うメディアを利用するからだ。

まず第1節では、*Great Expectations* の主人公 Pip が Estella に対して抱く愛を分析する。Pip は初めから Estella を愛していたように思えないが、物語終盤では、彼の愛に疑いの余地はない。このように虚構が現実となった背景には、繰り返しがあるということをここで示す。第2節では、Shakespeare 作品を挙げながら、虚構を現実化するメディアを2つのレベルに分けたい。これは、劇場と連載形式がもつ機能を説明するのに役立つため、ここで特に説明する。第3節では、連載形式の機能についての理解を用意するため、劇場が観客を虚構化する点を論じる。最後に、Dickens が連載形式によって世界を劇場化した点を明らかにすることで、連載形式による世界の劇場化が *Great Expectations* における虚構と現実の関係の根底にあることを示す。なお、本章では虚構が現実化するプロセスに焦点を当てているため、虚構と現実という語を多用する。ただし、虚構と現実は、物語世界と現実世界それぞれに存在するため、各節において扱う虚構と現実が、どちらの世界のものであるかを明記する。

3-1. 繰り返される Estella への愛——現実化する虚構

Great Expectations において、Pip は Estella を熱烈に愛する。それは、彼を援助する者の正体が判明し、Estella との結婚が絶望的と知ってなお、“Still, I love you. I have loved you ever since I first saw you in this house.”と言う程である (343)。実際に、Pip が紳士になりたいと願うのは Estella に見合う身分になるためであり、また物語中で Pip は Estella に対する恋慕を度々語る。それにもかかわらず、上に引用した Pip の発言は疑わしい。例えば、Estella は Pip が気にする (gaining over) に値する人物ではない、と Biddy が指摘したとき、語り手の Pip は“Exactly what I myself had thought, many times.”と明かす (122)。あるいは、Pip がロンドンで生活するようになった頃、つまり Estella に見合う紳士になるための第一歩を踏み出した第20章および第21章において、Estella の名前は一度も出てこない。これらの事実は、Pip が出会って以来 Estella を愛し続けていたという発言に疑問の余地を残す。ただし本稿は、Q. D. Leavis が主張するように Pip の愛情が全くの嘘であると断ずるものではない⁹。Pip が自らの想いを Estella に告げるのを目の当たりにして、男性に対する復讐心に取り憑

⁹ Leavis は、“[Pip] doesn’t love [Estella], she is unlovable and unloving, he only loves what she represents for him.” (391 斜体は原文のもの)と主張する。

かれた Miss Havisham が改心するのは、Pip の気持ちに嘘偽りが無いことを示す。しかし、この場面においては確かに現実のものとなっていた Pip の愛情が、本来は作られた虚構であったことは否定できない。もちろん、Pip を含めてあらゆる男性が Estella の虜になるよう画策したのは Miss Havisham その人であり、その意味で Pip の気持ちは作られたものに近い。しかし、本章が明らかにしたいのは、繰り返される虚構が現実になるという点である。なお、本節における現実、虚構は、物語内のものを指す。

Pip が初めてサティス・ハウスを訪れた日、Miss Havisham は“*What do you think of her [Estella]?*”と問う (55)。この質問に対して Pip は、“*very proud*”に始まり“*very pretty*”そして“*very insulting*”と答え、さらに“*Anything else?*”と訊かれると家に帰りたいと答えている (56)。ここで Miss Havisham は、“*And never see her [Estella] again, though she is so pretty?*”と、pretty のみを取り上げる (56)。また、二度目のサティス・ハウス訪問の際には、Estella が直に“*Am I pretty?*”と Pip に尋ねる (76)。Miss Havisham が Estella によって男性に対する復讐を計画している以上、少なくともこの質問は Miss Havisham の意図と無関係ではないだろう。第 12 章では、“*Miss Havisham would often ask me in a whisper, or when we were alone, ‘Does she grow prettier and prettier, Pip?’*”と (88)、Miss Havisham が Estella の美貌を繰り返し強調していることがはっきり書かれている。興味深いことに、同じ章で語り手の Pip は“*What could I become with these surroundings? How could my character fail to be influenced by them?*”と語る (89)。実際、第 12 章時点で Pip は Miss Havisham の質問を肯定するが、それは直後に“(for indeed she did)”と括弧書きされるように (88)、ただ事実として Estella を美しいと思っているからだ。しかし、後に Estella を熱烈に愛するようになった Pip は、“*You have been the embodiment of every graceful fancy that my mind has ever become acquainted with*”と (345)、客観的な美しさではなく、Pip にとって Estella が重要な存在であることを語る。

Ong は、文字を全くもたない一次的な声の文化 (Primary Oral Culture) に属する人々の学びのプロセスについて、決まり文句的な言い方や聞いたことを繰り返すことで自分のものにする点を指摘する (*Orality and Literacy* 9)。繰り返されることばがいつしか自分のものになるというのは、まさに Miss Havisham によって繰り返されることばが Pip にとっての真実になったことと一致する。

Miss Havisham は、第 11 章で“*[S]he looked like the Witch of the place*” (79)、第 38 章では“*[S]he asked me again, with her witch-like eagerness*”と (288)、それぞれ魔女に喩えて描かれている。これは、Miss Havisham が繰り返しによって Pip の認識を操作する人物として設定さ

れているからだ。このことを、*Macbeth* における魔女と虚構の現実化を例に示したい。『マクベス』と予言の自己成就』において大杉至は、社会学の古典的概念である「自己成就的予言」を用いながら、*Macbeth* における予言が新しい状況を規定し、それに基づく登場人物の行為が予言を現実のものにしたと主張する。大杉は、この概念を広めた R. K. Merton の論を補強し、「嘘の予言であったとしても、人びとがそれに反応して新たな状況を作り出すのは、『ありそうなことだ』といった漠然と抱いている感情と触れ合うからである」と言っている (7)。*Macbeth* においては、*Macbeth* の潜在的な野心や、最初の魔女の予言の内 2 つが現実のものとなることが予言に真実味をもたせ、結果として *Macbeth* に予言を実現させる行動を取らせるというのだ。虚構が現実になる過程を分析している点で、この社会的な *Macbeth* 論は注目に値する。

しかし大杉は、虚構に真実味をもたせるものとして、繰り返しには言及していない。コミュニケーション理論においては、“The repeated perception of a statement increases a person’s subjective impression that the statement is true” というように (Koch 994)、繰り返しのもつ効果が知られている。*Macbeth* の魔女たちはこれを利用している。特に *Macbeth* においては、単純な繰り返しではなく、3 という数字が重要な意味をもっている。Laura Annawyn Shamas は、“*Macbeth* is replete with the threesomes and references to the number three” と言及したうえで (94)、作中における 3 という数字の意味を論じている。この数字がもつ意味の 1 つとして Shamas は、“‘The third times’s the charm’ in folklore. Since charms are so important to the function of the Weird Sisters, performing actions three times is part of their ‘magic’” と言う (96)。魔女たちが “Thrice to thine and thrice to mine / And thrice again, to make up nine. / Peace, the charm’s wound up” と言うのは (1.3.36-38)、繰り返すことの魔力を理解しているからだ。これは、実際に *Macbeth* に対して実践されている。第 1 幕第 3 場において、*Macbeth* は初めて魔女に会うが、このとき 3 人の魔女はそれぞれ “All hail, *Macbeth*” と声をかける (1.3.50-52)。つまり、同じことばが三度繰り返される。これを聞いた *Macbeth* は、まるで魔法にかかったようになってしまう。彼とともに予言を聞いた Banquo は、“[*Macbeth*] seems rapt withal” と述べ (1.3.59)、また *Macbeth* 自身も夫人に宛てた手紙の中で、心を奪われていたと告白する (1.5.4)¹⁰。

¹⁰ このとき *Macbeth* が “rapt” と書かれる状態になったのは、密かに抱いていた野心を魔女に見透かされて呆然としていたからである、と読むこともできる。本稿はこれを否定するものではないが、3 回の繰り返しによって *Macbeth* が自身の思いを強めたという意味

魔女たちが繰り返しによって魔法をかけるからこそ、Macbeth が再び魔女たちに会うのは、ぶち猫が三度鳴いたときであり、またハリネズミが三度と一度鳴いたときである(4.1.1-2)。また、このとき Macbeth に予言を与えるのは魔女たちではなく3人の幽霊であるが、第1と第2の幽霊はそれぞれ Macbeth の名を三度呼び、それを聞いた Macbeth が“Had I three ears”と言うことで(4.1.84)、繰り返しが強調される。この場面で Macbeth が魔法にかけられたことは、後にバーナムの森が攻めてきたという超自然的な報告を聞いた際、真偽を確かめることなく、“[N]ow a wood/ Comes toward Dunsinane”と信じていることから(5.5.48-49)、明らかだ。この動く森は、実際には木の枝に身を隠す兵士たちであり虚構なのだが、既に第3の幽霊によって動く森の話を知っている Macbeth は、再び動く森ということばが繰り返されたとき、それを現実のものとして認識する。*Great Expectations* において、Miss Havisham は実際には魔女ではないし、Pip が Estella を愛するようになったのも超自然的な力によるものではない。しかし、Miss Havisham が魔女に喩えられることによって、繰り返しが人間の意識に作用する点が効果的に描かれている。

既に挙げたように Ong は、声の文化に属する人々が聞いたことを繰り返しながら自己形成を行うと指摘する。しかし、繰り返し表現そのものは、声の文化における自己形成に限定された特徴ではなく、口頭での話においてよく見られることもまた指摘している。その理由の1つとして、大勢の前で話す場合、全ての聴衆が一言も聞き漏らさず聞いているとは限らない点を挙げている。そのため、個人対個人の会話よりも、たくさんの聴衆に対して話す場合に繰り返しが多く用いられると言う (*Orality and Literacy* 40)。一方で、Miss Havisham や Macbeth の魔女が、個人に対して話しながら明らかに意識的な繰り返しを用いるのは、相手が自分の言ったことを聞き漏らす可能性に配慮したものではなく、相手に自分の言いたいことを強く印象付けるためである。本章第4節で詳述するが、これは Dickens がその作品の多くを出版した連載形式と関係がある。毎号作品の一部のみが公開され、最新号が読まれるときに前の号が必ずしも参照可能ではないこの形式では、同じ情報を繰り返すことで読者の記憶を補助する必要があった。

3-2. 繰り返しの2つの形態——「多頭の怪物」とレギオン

繰り返しが現実の認識に作用する点と、連載形式のもつ劇場性の関係を論じる前に、こ

で、魔法にかけられたと解釈する。

ここで虚構を繰り返す装置、メディアを2つのレベルに分けて確認したい。これは、劇場における虚構の現実化を複層的に捉えることが重要だからである。以下、本節における現実、虚構は物語内部のものを指す。

Great Expectations において、繰り返される虚構が現実となる例は Pip の Estella に対する愛だけではない。例えば、Pumblechook は、自分が Pip の立身出世における最初の恩人であると吹聴する。確かに、彼は Pip をサティス・ハウスに初めて連れて行った人物ではあるが、他には何もしていない。しかし、第 52 章で Pip が故郷の宿に泊まったとき、宿の主人が語る Pip の出世話は、Pumblechook が広めたものである。Pip は宿の主人に、その話を Pumblechook から聞いたのかと尋ねるが、宿の主人は Pumblechook 本人がこの話をする事とはないと断言する。この会話は、Pumblechook が繰り返した嘘が既に現実のものとして認識された結果なのだ。実際に、Pip が宿の主人に、立身出世を遂げた若者のことを知っているか尋ねたところ、宿の主人は Pip 本人が目の前にもかかわらず、“Ever since he was – no height at all”と宣言する (398)。これは、宿の主人が現実だと信じている Pip、すなわち Pumblechook による虚構上の Pip と、実際の Pip にずれが生じていることを示す。

興味深いことにこの嘘は、その根源である Pumblechook 自身をも変化させる。Pip が財産を失った噂が既に故郷にも届き、先述の宿の主人の対応がすっかり変わってしまった第 58 章において、Pumblechook はあたかも Pip の恩人であるかのように振る舞う。朝食の場面で Pip は“Mr. Pumblechook stood over me and poured tea – before I could touch the teapot – with the air of a benefactor who was resolved to be true to the last”と描写している (450)。Pip が財産を手にする前には、彼に算数の問題を出し続け、Pip が財産を得たときには、“May I?”と言いながら何度も握手を求めるだけであった Pumblechook は (144)、自ら繰り返した嘘によって、それを信じる人々の前で恩人としての役割を演じる。あるいは、彼自身本当に自分が Pip を出世させたのだと思うようになったのかもしれない。

Pumblechook の例には、もう 1 つ注目すべき点がある。それは、虚構によって現実が変化するだけでなく、さらに現実となった虚構が伝えられることで、新たな虚構あるいは現実を生む点だ。上に挙げた第 58 章の朝食の場面で、Pumblechook は Pip の次の行き先を尋ねるが、Pip は自分がどこに行こうと Pumblechook には関係ないと答える。これに対して Pumblechook は、“turning to the landlord and waiter, and pointing me out at arm’s length”というように (451)、まるで劇を演じるようにおおげさな身振りで、観客である宿の主人やウェイターに向かって話す。この場面が 1 つの情報伝達的手段として機能する、あるいは

Pumblechook にそのような意図があることは、彼が自分の行動を指して次のように言うことから明らかである。

‘Squires of the Bore!’ Pumblechook was now addressing the landlord, ‘and William! I have no objections to your mentioning, either up-town or down-town, if such should be your wishes, that it was right to do it, kind to do it, benevolent to do it, and that I would do it again.’ (452)

この場面で Pumblechook が期待していることは、時と場所に関係なく、たくさんの人の口からこの虚構が伝えられ、Pip の恩人だけでなく、悲劇的な立場をも獲得することだ。彼が Pip の恩人であるという最初の虚構もこのようにして伝播したのだろう。

これは、虚構が現実化するプロセスにおいて、同じ人物によって同じ情報が繰り返される必要はないことを示す。繰り返される虚構は、その発信者あるいはメディアの数によっても達成される。それは、Shakespeare による *Coriolanus* の「多頭の怪物」(the beast / With many heads) が表している (4.1.1-2)。Coriolanus が多頭の怪物と呼ぶのは、ローマ市民である。その市民たちはこの呼称について、それぞれに意見を持ち、異なる方向に進むからだと考えている (2.3.12-13)。この、それぞれが意見をもつ権利を確認するかのよう、市民たちは執政官への推薦を求める Coriolanus に 1 人、2 人、3 人と少人数で近づく。しかし彼らは、自ら “[I]f he tell us his noble deeds, we / must also tell him our noble acceptance of them” と予期するように (2.3.5-6)、謙虚のしるしである質素な服装の Coriolanus に対して、口々に推薦を約束する。つまり、彼らの多頭の怪物像には誤りがある。そもそも、多頭の怪物がどのようなものであれ、それが一個体である以上、その怪物は一方向にしか進めない。Coriolanus は自分の方へ向かってくる市民を見て、“Here come more voices” と言っているが (2.3.101)、彼に倣って多頭の怪物を多声の怪物と呼んだほうが適切かもしれない。なお、このローマ市民たちのような集団を超個体と呼ぶこともできるが¹¹、そのメディア性を強調

¹¹ Herbert Spencer は、“Super-organic Evolution” という語を用いて超個体の概念を提唱した (3)。Spencer は Super-organic な形態とその他の形態を絶対的に分けることはできないとしながらも、“[W]e may conveniently mark it off as including all those processes and products which imply the co-ordinated actions of many individuals – co-ordinated actions which achieve results exceeding in extent and complexity those achievable by individual actions” と説明し (4)、蜂や蟻をその例に挙げている。Shakespeare の *Coriolanus* においては、ローマ市民たちが明らかに個を超えた全体として 1 つの意思を示すことから、これを超個体と呼ぶ

するため、また後に説明するレギオンと特に区別するため、本章では多頭の怪物という語を用いる。

彼らは、声を反復させることで変化をもたらす存在なのだ。市民たちが *Coriolanus* を支持すると知った *Brutus* と *Sicinius* は、市民たちに支持を取り下げるよう説得する。この2人の護民官のことばに対して、市民たちは“*I’ll have five hundred voices of that sound*”や (2.3.194)、“*I twice five hundred and their friends to peace ’em*”というように (2.3.195)、声の多さをもって応え、その結果 *Coriolanus* は護民官になることができない。また、第3幕第3場において、*Sicinius* は自分が言ったことを市民たちが繰り返すよう指示を出す。これに従った市民たちが“*It shall be so, it shall be so: let him away: / He’s banished, and it shall be so*”と声を揃えることで (3.3.127-28)、*Coriolanus* は追放される。さらに、護民官たちから虚構を吹きこまれた市民たちは、*Coriolanus* を敵と呼ぶが (3.3.161)、これも後に *Coriolanus* が *Aufidius* と共にローマに攻めこむという形で実現される。

重要な点は、*Miss Havisham* によって繰り返されることばを聞いて *Pip* 自身が *Estella* を愛したように、また魔女の予言を聞いた *Macbeth* が自ら王に取って代わったように、*Coriolanus* も彼自身の行動によって市民たちの声を実現させている点である。*Coriolanus* がローマの敵であるという虚構は、それが多くの人々によって口々に告げられたとき、*Coriolanus* 自身にとってさえ現実になるのだ。本章第4節に詳述するが、この多頭の怪物は連載形式を考える上で無視できない存在だ。連載の途中で、つまり作家が物語の筋を変更する余地がある中で、多数の読者が同じ反応をすれば、作家が読者の要望に合わせた変更を施す場合がある。もちろんそれは、作家が必ずしも多頭の怪物に屈し、芸術性が損なわれるということではない。むしろ、多頭の怪物を作家が意図する方向に向かわせることもまた、連載形式による新しい出版環境であった。

このように多頭の怪物は、虚構を繰り返し現実化する装置である。しかし、同じく虚構を繰り返し現実化させる *Pumblechook* や、*Coriolanus* の護民官たちの方法は、むしろ新約聖書のレギオンだ。この悪霊は、“*many devils*”であり (Luk. 8:30)、複数の人や豚に取り憑き、取り憑いた対象に同じ行動を取らせる¹²。レギオンと多頭の怪物は、両者とも多数で情

ことができる。本稿第6章において扱う粘菌や *Barnaby Rudge* における群衆もまた、個体や個人の行動が自らのためではなく全体や共同体のために行われており、超個体であると言える。この語は生物学の分野でも用いられるが、*Spencer* は19世紀における社会体を表現するためにこの語を用いており、本稿でも同様の意味で用いている。

¹² レギオンに取り憑かれた人が複数なのは「マタイによる福音」のみ。

報を伝えるメディアである点は共通しているものの、メディアとしてのレベルが異なっている。というのは、「多数」であるレギオンは *Pumblechook* や護民官たちによって繰り返され、不特定多数に伝播される、「多数」の虚構である。一方、見かけの上では複数の個体の集合でありながら、同じ方向にしか進めない多頭の怪物は、レギオンに取り憑かれ、集団で水に入り溺れ死ぬ豚の群れである。つまり、レギオンは多頭の怪物にとってのメディアであると言える。McLuhan は電気の光を例に、“[T]he ‘content’ of any medium is always another medium” と指摘するが (*Understanding Media* 8)、この主張に当てはめるならば、レギオンというメディアの「内容」は、多頭の怪物という別のメディアなのだ。本来ローマ軍団を表すレギオンと、*Coriolanus* において多頭の怪物と呼ばれるローマ市民の關係に、Shakespeare がどこまで意識的であったかは不明だが、次節ではこの2つのメディアの区分を用いて、劇場が虚構を現実化するプロセスを分析したい。

3-3. 劇場における虚構化される観客

本章ではここまで、*Macbeth* と *Coriolanus* の2つの劇作品を挙げ、その作品内部において虚構が現実化されていることを論じた。ここではさらに劇という形態そのものが、あるいは劇場というメディア装置が本質的に、現実には作用する虚構である点に注目したい。なお、本節における現実、虚構は、特に説明のない場合、現実世界における現実と虚構を指す。

最も明確な例として、劇中の登場人物を役者が演じていることが挙げられるだろう。Sidney Homan は、非現実と現実と言及しながらこの点を論じている。

Genet argues, persuasively, in *Our Lady of the Flowers* that the theater is “true” in that it is a self-confessed fakery, whereas life is “false” or unreal in that men there act as if they were not actors, forcing themselves and others to take fiction as a fact. (13)

もしも、舞台上の役者が演じている役でなく、役者その人として認識されるならば、舞台上のストーリーは成立しない。また役者だけでなく、場面に合わせて舞台も城や荒野として認識される必要がある。ただしそれは、劇そのものを成立させる要素ではない。いかなる水準においても役者が役者として認識されないとすれば、特定の役者に対するファンは存在しないからだ。また、観劇の楽しみを現実と虚構の間に見出すこともできる。これは、

Great Expectations においても描かれる。Atsuko Yamaguchi は、Pip の知人 Wopsle が演じる劇について、この作中劇は紳士を演じる Pip 自身の投影であるというこれまでの意見に加え¹³、“What causes laughter in this rather comical performance is the very discordance and confusion between the appearances which the actors adopt in their roles and the reality of their usual lives”と主張する (89)。

劇場において、完全な虚構性を与えられるのはむしろ観客である。Michael Goldman は、劇が特定の個人に対してではなく、観客全体に対して上演されると指摘した上で、観客を集団として捉える。その中では、個人的な反応は見られず、また劇の上演中は観客同士が話すこともない (6)。劇場においては、孤立した笑い声が発せられることはない。観客の内 1 人が発した笑い声は、他の観客の声と同調し、反響し、全体として 1 つの笑い声となるべきものだ。そのために、“controlling our response”が行われていると (8)、Goldman は指摘する。つまり、演出家は彼が想定する虚構上の観客、その内にいかなる個人も識別されない集団としての観客を作り上げる。これは、本稿がレギオンと呼ぶものと、多頭の怪物と呼ぶものの関係だ。脚本家、演出家というレギオンに取り憑かれた観客たちは、実際にはそれぞれに笑い声を発しながらも、個人が特定されることのない虚構化された個体、多頭の怪物となって 1 つの笑い声を発する。Goldman が、“[T]he isolated laugh disrupts a comedy just as group laughter confirms it”と主張するように (6)、レギオンによって意図された、多頭の怪物による笑い声こそが、舞台上の喜劇を確かなものにする。

劇場というメディアがこのような非現実と現実の関係を作り出すことが、そのコンテンツである作品にも同様に、非現実と現実の関係を意識させる。メディアこそが人間の意識や行動を形成するからだ。Dickens が、*Great Expectations* において現実化される虚構を描くのは、この劇場のメディア性と関係がある。当然ながら、小説という形態は観客集団、聴衆をもたない。各読者間に笑い声のエコーは発生しないし、作者の想定の内を超えて読者の反応を見ることもできない。しかし Dickens は、出版形式によって虚構上の劇場と観客集団を形成したということを、以下の節で明らかにしたい。

3.4. 虚構上の読者集団——Dickens の世界劇場

¹³ 例えば Barry Westburg は、Wopsle による *Hamlet* について、“The *Hamlet* scene might seem to be a digression, but there is much in it that relates to Pip’s own life.”というように (147)、Pip の人生と関係づける。

脚本家や演出家が、舞台袖から直に観客の反応を見ることができる劇場メディアと異なり、19世紀時点において作家が読者の反応を直接知る機会はほとんどなかった。Ong は、作家にとっての聴衆 (audience) は、作家の想像の中にしかないと言っている (“The Writer’s Audience is Always a Fiction” 11)。確かに、*David Copperfield* 第 58 章において、David が偶然出会った旅行者から自分の作品の評判を聞いたように、限定的には読者の反応を期待できただろう。しかしそれは、反応の数も速度も劇場の例と同一視できるものではない。読書とは常に集団で行うことを前提にはしておらず、現代の電子メディアのような、ある読者の反応を別の読者の反応と共鳴させる手段なしには、読者集団¹⁴ を形成することも、その反応を知ることもできない。しかし、*Little Nell* の生死をいち早く知るために、ニューヨークの港に群衆が集まり、イギリスからの船を待ったというエピソードは (Ackroyd 182)、明らかに Dickens が読者集団を形成していたことを示す。彼らは、互いに無関係な空間で独立した反応を示すのではなく、まるで劇場にいるかのように全体で 1 つの反応を示すのだ。また、“Wellerism”や“Uriah Heepish”といった Dickens 作品に登場する人物を基にした語が、19 世紀時点で既に使われていたという事実も、Dickens 作品を読むことが完全に個人的な行為でなかったことを示す¹⁵。

これは第一に、作家が読者の反応を、即時的とまではいかないまでも、単行本形式よりも早く知ることを可能にしたメディア、月刊分冊という出版形式によるところが大きい。Dickens は読者の反応を受け、しばしば連載途中で物語の筋や展開を変更したが、これは完全な形で世に出されるまで読者の反応が分からない形式では不可能だ。これは、月刊分冊が単純な芸術の形式ではなく、市場における商品であったことにも関係がある。つまり、Dickens は読者が喜ぶような展開に変更することができたというより、そうすることで読者の購買意欲を持続させなければならなかったとも言える。McLuhan が “[W]riting tends to be a kind of separate or specialist action in which there is little opportunity or call for reaction” と言うのとは異なり (*Understanding Media* 85)、月刊分冊においてはまるで劇場空間にいるかのように、作家が読者の反応を知る機会をもち、また作家も反応を期待したのだ¹⁶。Great

¹⁴ Ong は “To think of readers as a united group, we have to fall back on calling them an ‘audience’...” と言うが (*Orality and Literacy* 73)、本稿ではより明確に読者集団と呼ぶ。

¹⁵ OED によると、“Wellerism”の初出は 1839 年、“Uriah Heep”の初出は 1876 年である。また、それぞれの語の元になった作品の発表は、*The Pickwick Papers* が 1836-37 年、*David Copperfield* が 1849-50 年である。

¹⁶ ただし、劇場と違い反応の規模が大きかったため、必ずしも劇場と同等に反応を知ることはできなかったと思われる。第 4 章で詳述するが、Dickens が公開朗読に熱を入れ

Expectations は週刊連載であったため、反応の速度はより速かった。実際に、本作品の結末は当初 Dickens が考えていたものとは異なったものに変更されている¹⁷。これは、Dickens が読者集団を形成できたもう 1 つの理由と関係するため後に触れる。

Dickens が読者集団を形成できた理由として、読者の反応が速かったことに加え、その読者間で反響する声の最初の一声を作中で発していることが挙げられる。*Great Expectations* において語り手の Pip は、第 10 章で Pip に 2 ポンドを渡す男の行為を黙劇と捉えたり (72)、第 56 章では裁判の傍聴人を“a large theatrical audience”と呼んだりするように (433)、度々劇的メタファーを用いる。Pip の機能は、作中の場面を劇化し、自ら最初の観客となり、読者を観客として集団化させることだ。

またそれは、繰り返しのよっても達成される。既に本稿第 2 章において論じた通り、作品としての連続性を欠く連載形式においては、ある情報を繰り返すことで、読者にそれを印象づける必要がある。Dickens は、この制約をレギオンとして利用する。Pip が作中で Estella を愛していると繰り返すとき、彼自身その虚構を現実のものとしながら、読者に集団としての反応を起こさせる。George Bernard Shaw は、作品の結末部分を変更するよう Dickens を説得した Edward Bulwer-Lytton 卿に対して、彼がいわゆるハッピーエンドを望んだために作品の統一感が失われたと批判するが (67-68)、Lytton 卿の嘆願は Pip の声に反響した声なのである。Philip Collins は、Dickens がこの変更について“more logical”でも“better”でもなく、“more acceptable”と言ったと指摘するが (26)、それはまさにこのためだ。

Dickens が読者の反応を素早く察知できたこと、および読者間にある反応を反響させることで読者集団を形成したことから、次のように言うことができる。すなわち、Shakespeare が劇場にいる観客の反応を見たように、Dickens は連載毎に読者の反応を知り、Shakespeare

たのは、より劇場感覚に近い形式で読者および聴衆の反応を得るためであったと思われる。

¹⁷ このような連載途中での変更について、作家や作品の評価を落とすという批判もある。例えば、F. R. Leavis は *The Great Tradition* において“*That Dickens was a great genius and is permanently among the classics is certain. But the genius was that of a great entertainer, and he had for the most part no profounder responsibility as a creative artist...*”と言っている (19)。しかし、後に Leavis がこの意見を変え、*Dickens the Novelist* の中で“*Dickens was one of the greatest of creative writers... with the intelligence inherent in creative genius, he developed a fully conscious devotion to his art...*”と言ったように (9)、読者を意識することが必ずしも Dickens の評価を落とすわけではない。本稿では、読者との双方向的な作品作りを連載形式というメディアの性質と捉える。Leavis が意見を変えたように、Dickens はこのメディアの性質によって純粋な娯楽作家になったのではなく、読者との関係を意識的に利用することで、優れた作家として成功したと考えられる。

が劇場中の観客全体を一喜一憂させたように、Dickens は国内外の読者集団を一喜一憂させた。Shakespeare は劇場を世界に見立てて、虚構の世界と現実の観客が互いに観察し合う中で作品を生み出した。この劇作家の作品や世界観は、世界劇場というメタファーの最も優れた例と言えよう。一方 Dickens の場合は、もはや読者の姿を直接捉えることができないほど影響の範囲が広がった結果、現実の世界そのものを劇場化したのだ。連載形式を利用することによって、作家は直に見ることのできない読者の反応を知り、操作し、作品の一部とした。これは、Shakespeare のものとは異なるものの、世界劇場と呼ぶことができるものである。Dickens が、*Great Expectations* において虚構の現実化を描く背景には、19世紀の新しいメディアである連載形式が可能にしたこの現象がある。本作品は、Dickens の世界劇場に対する感覚を反映した作品であり、また連載形式というメディアの性質を作家が理解していたことを示すものでもある。

Great Expectations は、繰り返される虚構によって Pip の現実認識が変化し、最終的にその虚構が暴かれる物語だ。しかし、これは決して劇に見立てた Pip の人生とその終幕を描くためだけではない。それは Dickens が、自ら採用した新しい連載形式というメディアが、世界を劇場化する可能性を見抜いていたことによる。

劇場において世界は虚構であり、観客こそが現実である。それにもかかわらず、劇場はその機能において観客を集団として虚構化する。それは、脚本家や演出家、あるいは劇場そのものがレギオンのメディアとして観客全体の反応を決定づけ、それぞれに独立するはずの観客を同一方向にしか進めない集団、多頭の怪物とするからだ。劇場空間においては、このレギオンと多頭の怪物が向かい合って存在するために、多頭の怪物たる観客集団はむしろ、舞台上の虚構を成立させるメディアでもある。

一方で、連載形式による虚構の現実化は、繰り返しによって読者集団を形成し、またその読者集団の中である声を反響させることで成立する。これは、読者の反応を察知しながら、それに合わせて読者を一方向に向かわせることができない、連載形式以前の単行本形式では不可能な行為である。奇しくもレギオンが宿るのは、単一の対象ではなく、複数なのだ。Dickens は連載形式のメディア性を理解していたからこそ、作品内部で Miss Havisham によって繰り返される虚構を Pip が現実として認識するのみならず、Pip 自らその虚構を繰り返すことで現実世界の読者集団の意識にさえ働きかけるという、虚構と現実の相互関係

を仕上げたのだ。

第4章 Dickens の公開朗読——メディアとしての小説の確認作業

本稿はメディアとしての小説を扱うものであるが、しかし、Dickens の作品をその形態から論じるにあたって公開朗読を無視することはできない。小説家、作家として活動し、人気を博した Dickens は、1858 年以降自らの作品を人々の前で朗読するという公演に精力的に取り組み始めた。

もちろんこれには金銭的な目的もあったと思われる。Malcolm Andrews が“The idea of giving public readings for money had been in his mind at least twelve years before he went professional in 1858”と指摘しているように (32)、Dickens は本格的に朗読活動を始めかなり前から、収入増を図るために公開朗読を考えていた。Dickens には養わねばならない家族が大勢いたのだから、文筆以外にも収入を得る手段を欲したとしても不思議ではない。

しかし Dickens は、寿命を減らしたと言われるほど公開朗読に力を入れ、度々アメリカにまで赴き、ほとんど死の直前まで公演を続けた。経済的な理由だけでは、この熱意に説明がつかない。さらに、Dickens が劇を書かなかった理由を説明することもできない。本が売れる、あるいは原稿料をもらう以外の方法で金を稼ぐだけが目的であったのならば、毎回自ら体力を消耗するよりも、自分の作品を元にした脚本を書けばそれでよいはずだ。それにもかかわらずそうしなかったからには、理由が必要である。

メディア論の視点から考えると、Dickens の公開朗読において最も注目しなければならないのは、なぜ役者による上演という形態ではなく朗読という形態にこだわったのかという点である。朗読のための原稿は小説の本文とわずかに違いがあるものの、この問題は劇メディアと小説メディアをめぐる問題と言ってもよい。既に本稿第 3 章で論じた通り、Shakespeare にとっての劇場は、Dickens にとって現実の世界そのものであった。つまり、伝達可能な範囲が広い小説の方が、劇場よりもメディアとして価値が高かったから、Dickens は小説にこだわった。しかし同時に、Dickens の“Globe”はあまりにも大きすぎるがゆえに、作家が実際に客の顔を見ることはできなかった。もちろん連載形式は作家に読者の反応を知る機会を与えたが、“Globe”全体を見渡す手段ではなかった。本章では、詳細な文学分析は含まないが、演劇性と大衆形成という 2 つの点から、公開朗読が Dickens にと

って「作品」の確認作業であったことを明らかにする。この「作品」は、彼の演劇性をもった小説とそれが生み出す反応でなければならず、実際に劇という形態に変換されてはならなかった。このことから、公開朗読がメディアとしての小説と関わりがあったことを示したい。

4-1. Dickens の小説に見られる劇場性

本稿の第3章において論じたように、Dickens が書く物語は演劇的である。メディアという文脈とは無関係な分析においても、こう指摘されることは多い。例えば John Glavin は“Dickens is by every standard account the most theatrical of Victorian novelists”と評しているし (189)、Takao Saijo は“With Dickens, novel writing and the performing arts are one and the same, inseparable from each other”と言っている (141)。また、俳優で Dickens の玄孫に当たる Gerald Dickens は“Performing Dickens”の中で、自らも Dickens 作品の公開朗読を行った経験から、“I discovered that Charles Dickens had known exactly how to create a theatrical script: this was no literary reading, it was prepared purely for performance”と語っている (114)。

事実、19世紀当時から現在に至るまで Dickens の作品は繰り返し舞台化、映像化されてきた。Glavin は“His novels were quickly adapted to the stage, not just as they appeared, but, through the vagaries of serial publication, often even before they appeared (in book form)”という表現で (189)、小説が意欲的に舞台化されたことを強調している。

Dickens 作品を“proto-filmic”と捉える Grahame Smith は (7)、Dickens の小説が演劇と結びつきやすい理由の1つとして、連載という出版形式を挙げている。

[H]e did not merely publish serially, but he also wrote serially. A monthly part – embedded in a commercial context and with the visual attractions of its unchanging cover and varied illustrations – is obviously inhabiting a similar cultural context to the television series, and seriality may well be a factor in any attempt to account for the phenomenon of adaption. (6-7)

Smith が連載形式に着目するのは、テレビの形式と似ているからである。舞台における第1幕、第2幕といった区切りも同じように考えてもよいかもしれない。しかし連載形式が重要なのは、単純に他のメディア形式に類似するからではない。最も注目すべき点は、上に

引用した Smith の最初の一文、すなわち経時的に執筆されたという点だ。既に第 2 章、第 3 章で触れた通り、連載形式と Dickens の小説がもつ演劇性には関係がある。単行本として出版される作品は、出版前に全ての内容が書き終えられる。そのため、読者の反応とは一切無関係に作品が成立する。一方連載形式では、作品の一部分を出版する度に読者の反応を受けながら、物語が書き続けられる。読者の反応や売り上げに応じて、プロットが変更されることがあったのもそのためだ。これはちょうど、観客の反応を直に見ながらアドリブを加える音楽や演劇の手法である。Dickens は一見小説家のようにありながら実は劇作家であった、というのは言い過ぎかもしれないが、少なくとも連載形式は小説と劇の中間にある表現形式であると言える。本として出版されるよりも先に劇が上演されたことに言及した Glavin は、図らずもこの事実を指摘していたのだ。

Dickens の小説と、彼自身による公開朗読の原稿にほとんど違いが見られないのも、不思議な話ではない。初めから読者の反応を、というより読者自体をその一部として成立した作品なのだから、それを朗読するにあたって特別手を加える必要はないのだ。それにもかかわらず、後年になって Dickens が寿命を縮めたと言われるほど公開朗読に熱を入れたのは、より直接的な反応を見ることによって自らの「作品」を確認するためであろう。内容にはほとんど手が加えられていないのに、台本にはところどころ二重下線が引かれていたことから、聴衆の反応を期待していたことが窺える。

Susan L. Ferguson が着目したように Dickens は、公開朗読の際に必ず本を目の前に置き¹⁸、公開朗読に不可欠なものと捉えていた (734)。朗読直前になっても閉じたままにしていることもあった本を Dickens がそれほど重要視した理由について、Ferguson は“*It was not a pen that Dickens held, a prop that would reinforce his position as a writer, but instead a tool identifying him as a reader even of his own work*”と論じている (736)。Dickens にとって公開朗読は、自らの作品を読むための機会だったのだ。これはもちろん、小説を読むという意味だけではない。読者やその反応を「読む」ことでもあった。劇場での公開朗読は、そのための最適な手段であった。同時にこれは、Dickens の作品が劇場性をもつにもかかわらず、作家自ら舞台化しなかった理由を説明している。彼にとって最大の関心は、小説に対する読者の生き

¹⁸ この本とは、公開朗読用の原稿である。ただし、本文中に引用した箇所では Ferguson が言うように、また Andrews が“*By the time Dickens turned professional [performer], he was already partly independent of his script.... By the late 1860s Dickens had learned all his Readings by heart and his book had become props*”と言うように (136)、小道具としての意味合いが強く、朗読前に内容が必ずしも固定化されていたわけではない。

た反応であった。だからこそ、パフォーマンス的ではあるものの、目の前に本を置きそれを読む必要性があったのだ。

4-2. メディアによる大衆形成

Dickens の小説がメディアとしてもつもう 1 つのメッセージは、大衆形成である。メディアには大衆を形成する力がある。あるいは、人々に共通の意識をもたせる機能がある。現在ではテレビやインターネットが大衆意識に大きく関与しているように、19 世紀においてその役目を果たしたのは小説であった。当然ながら、Dickens の作品も例外ではない。小説それ自体と、その内容を意識的に相互作用させていた Dickens は、物語の中でしばしば大衆を意識していた。

Dickens が公開朗読によって確認しようと試みたのは、彼の小説がもつ大衆形成の力である。Dickens の公開朗読を聴衆の社会階級から分析する Helen Small は、“[U]nder Dickens’s active management the idea of reading public became the means to a liberal celebration of reading as the forum in which all classes could come together, united in the enjoyment of a common sensibility” と主張する (269)。公開朗読とは、階級を越えた不特定な人々が同じ感覚を共有する場であった。これはまさに、大衆を形成する要因である共通意識が発生する瞬間である。

Shakespeare の劇場においても、様々な階級の観客が一堂に会した。それはまさに、世界 (Globe) と呼ぶべき空間である。しかし、“united in the enjoyment of a common sensibility” と書かれる Dickens の観客とは違って、Shakespeare の観客はそれぞれの階級によって異なる楽しみがあったように思われる。例えば、Russell West は *Spatial Representations and the Jacobean Stage* の中で、“The very name of the Globe theatre hardly needs comment as an instance of theatre understood as a microcosmic version of the larger world. ...The theatre itself was no exception to the highly visible structuring of social classes” と言及している (20)。Fiona Banks もまた、“[F]rom where they sat and what they wore, the social class of early modern Globe theatre-goers was clearly visible to all” と (19)、劇場内において階級差が明白であったことを指摘している。それだけでなく Banks は、*Julius Caesar* における Mark Antony の台詞“Friends, Romans, countrymen, lend me your ears”を (3.2.70)、“The ‘Friends’ here are the social elite, in the Globe audience the Lords’ rooms, or possibly the Gentlemen’s rooms; ‘Countrymen’ the senate, in the Globe the galleries; while ‘Romans’ are the ordinary citizens, in the Globe the groundlings” と解釈しており (19)、Shakespeare 自身が劇場の中に見られる階級差を意識していたと主張する。実

際に役者がそのような演技をしたかという点に Banks は触れていないし、この主張は定説として扱えるものではない。しかし、政治家であり軍人である Antony が“Friends”と呼びかけたとき、労働者階級の観客がクッション付きの席に座る観客を意識したとしても不思議ではない。少なくとも、世界の縮図としてある程度階級意識はあったであろうし、教育の差によって観客の楽しみに差があったことは想像に難くない。

これは劇場空間を世界とするうえで必要なことであったかもしれない。1 ペニーという安い料金で低所得者も観劇を楽しむことができる一方で、より高い料金を支払ってそれに応じた快適性を得る客もいる。もしも最初から高い席代を要求すれば、それは世界ではなく宮殿やサロンにすぎなかったであろう。料金に差のない立ち見席しかなかったとしても、やはり世界の縮図とは呼べないだろう。

反対に Dickens の場合、世界を作る必要はなかった。なぜなら、言うまでもないが、世界の方を劇場化したからである。しかも、売り上げや評判という形ではあるが、様々な階級に自分の作品が受け入れられていることも十分承知していた。彼が見たかったものはむしろ、自分の小説が社会階級や地域を越えて人々を読者という1つの集団としている実感の方であった。現在のことばを使って言い換えると、マス・メディアとしての実感を得たかったのだ。事実、1853年に*A Christmas Carol*の公開朗読を行った際、このときはチャリティという目的もあったとはいえ、Dickens は“Working people would be admitted free, and would be unsegregated from paying members of the audience”と要求している (Small 269)。上に挙げた Small の引用からも分かるように、Dickens は徹底して観客の間に階級差が生じることを避けようとしている。さらに、Dickens はイギリス国内だけでなく積極的にアメリカに渡り公開朗読を行っている。どちらも、小説によって生じた世界規模の共通意識および大衆を確認するためと考えれば自然なことである。大衆とは、特にマス・メディアが生み出すマスとは、識別できる個人の集合というよりも一丸となって行動する1つのかたまりでなくてはならず、またある一部を切り取った場合それが別の一部と異なるものであってもならないからだ。それはちょうど、Goldman が劇場における観客について“*We are intimately allied to our neighbors in the theater, responding not quite as individuals (the isolated laugh disrupts a comedy just as group laughter confirms it)...*”と言うのと似ている (5-6)。

本来どれほどかけ離れた人間同士であったとしても、その間を媒介すなわちメディアによってつなぎ留められ、同じ意識を共有したとき、彼らは大衆と呼ばれるのだ。Dickens の読者にとっての媒介はもちろん小説であり、この意味でも Dickens は劇として上演するた

めの脚本を書くわけにはいかなかった。インターネットのような電子メディアを除けば、公開朗読以外のどんな手段であっても、作家は自らの「作品」を確認することはできなかつたであろう。Ong は“The addiction of Dickens and other nineteenth-century novelists to declamatory reading of selections from their novels also reveals the lingering feeling for the old oral narrator’s world”と言うが (*Orality and Literacy* 146)、公開朗読への傾倒は音声文化という過去への帰属意識からくるものではなく、連載形式が世界を劇場化し、直接顔を見ることのできない読者集団を発生させたことを考えると、むしろ文字文化が進み小説がマス・メディア化した時代の現象のように思われる。

以上のように、公開朗読は Dickens にとって重要なメディアとしての位置を占めている。それは Dickens が小説を発表するための手段という意味ではなく、小説が 19 世紀の一大メディアとして読者に働きかけるプロセスと結果をも含めた「作品」を、作家が確認できる唯一の機会であった。

3000 人もの観客を収容した Shakespeare の“Globe”は、16 世紀、17 世紀当時としてはあまりにも巨大な空間であった。不特定な多数の人々に、同時に劇を見せることのできるトポスであったからこそ、Shakespeare はそこにメディアとしての可能性を感じ取り、「世界」と名付けたのだろう。事実、16 世紀時点における印刷や輸送交通の技術を考えれば、当時最大のメディアと呼べるものは劇場か、もしそうでなければ教会だっただろう。

一方、Dickens は小説に対して同じ可能性を感じ取った。この形態もやはり、不特定多数の人間に同時にメッセージを伝えるメディアである。ところが、その範囲は本物の世界に及んだ。Dickens にとって、もはや劇場は小さすぎたと言えよう。だからこの作家は、多くの人々から演劇的という評価を受ける作品を書きながら、劇ではなく小説にこだわり続けたのだろう。小説という形態は世界中の読者を熱狂させるが、しかし、作家にその世界を見る機会を与えることはない。連載という出版方法によって、ある程度の即時性と現実感を伴った反応を得ることには成功していたものの、この反応は世界的な一体感を示すものではない。公開朗読に際して自分の本を読む姿を見せ続けた Dickens は、比喩的に自らの「作品」を読んでいたのであり、公開朗読に集まった観客の背後に世界中の読者を見ていたのだ。

Patrick Brantlinger は、ヴィクトリア朝の作家たちが“dear reader”や“gentle reader”、あるいは

は“as the intelligent reader will observe”という表現を多用すると指摘したうえで、“Of all the major Victorian novelists, the one who established the greatest rapport with his readers was undoubtedly Dickens”と言う (13)。本章で論じた公開朗読の意味を考えれば、読者への語りかけや、作者が前面に現れるという行為の代表として Dickens の名が挙がるのは不思議ではない。Dickens が抱いた読者への意識と、読者との関係性に対する熱望は、小説における語りにも還元されていたのだ。ただし、それでもなお埋められない読者との距離は、公開朗読によって埋めるしかなかったのだ。

本稿ではこれまでの 2 つの章で、Dickens が採用した連載形式というメディアが作品内容に影響すること、および作品の内容がメディアを意識したものであることから、小説の内と外のメディアの相互作用を示してきた。しかし、公開朗読はそれとは異なる見方をする必要がある。小説がメディアとしてもつ機能、すなわち世界規模の読者への影響が先にあり、それを確認するために最適な別のメディアを選んだ結果、公開朗読という形式となったからだ。公開朗読というメディア形態を考えることは、むしろ小説が 19 世紀のマス・メディアであったことを示している。

小説がその形態それ自体でメディアであること、また Dickens がそれを常に意識し、物語の内部で利用したり、別のメディア形態を用いて確認したりしたことは、これまでに十分検証された。次章以降では、より作品の内容分析に重点を置き、メディアに対する Dickens の深い理解と関心を明らかにしたい。

第5章 *The Haunted Man* における Milly Swidger と橋に見る Dickens のメディア理解

イギリスとフランスを結ぶ海底ケーブルの敷設が成功し、両国間で電信による通信が可能になったのは、ロンドンで初めての万国博覧会が開催された 1851 年のことであった。しかしその 5 年前、1846 年には既に、全く同じ事業が作家 Charles Dickens によって計画されていた。結局実現することはなかったものの、Menke はこの計画を“probably the first serious plan to connect England and Europe via an underwater telegraph cable”と評している (1)。Menke はさらに、“The electric telegraph had only recently begun to prove itself on land, but for Dickens the prospects of an undersea link from Dover to Calais seemed encouraging”とも言っている (1)。つまりドーヴァー海峡の両端を繋げるという Dickens の構想は、実際の成功に偶然先立ったというよりも、むしろ新しいメディアの力学を早期に見抜いていたことによる。もっとも、海底にケーブルを沈めること自体は Dickens による発見ではないが、この技術によって 2 つの国を結ぶという発想の早さが注目すべきであることに変わりはない。

この優れた時代感覚、メディアへの理解は、新しい技術の登場以前から Dickens の意識が橋に向けられていたことと関係しているだろう。言うまでもなく橋はそれ自体メディアであるが、Dickens の意識は結ぶこと、つなぐこと、ネットワークと呼ばれるもの、そしてそれらによる情報の移動、すなわち影響に向けられていた。橋はその象徴である。河川や溝に隔てられた 2 地点間を通行可能にする橋は、その機能の点で情報技術の前身である。橋は物理的にだけでなくメタフォリカルな意味でも、つなぐものである。OED によると、“span”という語には“Of the rainbow, a bridge, etc.: To form an arch across or over (the sky, a river, etc); to cross from side to side”の意味と“To reach or extend over (space or time)”という意味がある。橋を指す“bridge”という語もまた、人と人との間を取り持つ橋渡しという意味で比喩的に用いられる。Dickens の橋に対する関心はこうした性質によるものと思われる。字義的な理解に限らず、現実に 1750 年に Westminster Bridge が完成したのを皮切りとして、18-19 世紀の間にテムズ川に次々と橋が架けられた。Dickens が生まれてから 1846 年の間だけでも、Vauxhall Bridge (1816)、Waterloo Bridge (1817)、Southwark Bridge (1819)、Hungerford Bridge (1845) の 4 つの橋が中央ロンドンで造られた。この時代を生きた Dickens は、橋の機能を身

近に感じ取っていたことだろう。

本章は、Dickens の小説の中で橋の象徴として描かれる人物、*The Haunted Man* の Milly Swidger に焦点を当て、Dickens が橋をどのように捉え、理解したのかを明らかにするものである。これは橋だけでなく、その後登場した様々な情報技術に関する Dickens の思考を考えるうえで役立つものである。本章ではまず、Dickens の橋に対する関心を明らかにするために、他の作品における橋の扱いを確認する。これは、本章の意義を明確にするうえで必要な調査である。次に Milly が橋として描かれていること、および橋としての機能をもつことを指摘する。最後に、Milly がキリストのイメージをもつことを橋の視点から論証する。物語における Milly だけでなく、キリストもまた橋のイメージをもつ。両者がともに橋としての同じ機能を果たすことから、Dickens の橋に関する理解を示すだけでなく、作家が意識的に橋のイメージを作品に込めていることを示す。なお、本章は橋のもつ意味や機能を扱うことが目的であり、建造物としての橋を対象とするものではない。そのため橋という語を、橋の機能をもつものという意味で用いる。

5-1. Dickens の橋に対する関心と理解

Dickens は作品の中で橋を効果的に用いている。例えば初期の作品である *Oliver Twist* では、橋は2つの世界を結ぶものとして繰り返し機能する。第22章において悪党の Bill Sikes は、自らの強盗を手伝わせるために Oliver を連れて目的地に向かう。この場面で“*They crossed the bridge, and kept on towards the lights which he had seen before*”とあるように (161)、彼らは確かに橋を渡っている。このときの強盗で Oliver は家人に見つかり、銃で撃たれ、Sikes に捨てられた結果 Maylie 家に保護されることになる。これを機に Oliver は、ついに Fagin や Sikes の一味から解放されることになる。つまり橋によって、犯罪者たちの世界と Maylie ら善良な人々の世界が分かたれ、また結ばれている。Oliver は橋を渡ることによって死と復活を果たし、救われたのだ。この点については後にもう一度触れることになる。

この後も *Oliver Twist* において橋は同じように機能し続ける。第32章において Maylie 家に保護された Oliver が Mr. Losberne と馬車で出掛けたとき、“*When they came to Chertsey Bridge, Oliver turned very pale, and uttered a loud exclamation*”という場面がある (233)。Oliver はここで、犯罪者たちの隠れ家を見つけたのだ。橋の手前は“*Oliver’s benefactress*”のいる場所であり (233)、もう一方は、Mr. Losberne の言葉を借りるならば、“*devil*”の場所である (233)。

Oliver Twist からもう 1 つだけ例を挙げるならば、Nancy が Sikes の目を盗んで Oliver の協力者たちに情報を渡す場所もまた橋である。第 40 章において Nancy は Rose Maylie に対して“Every Sunday night, from eleven until the clock strikes twelve... I will walk on London Bridge if I am alive”と言って、ロンドン橋を待ち合わせ場所に指定する (306)。この約束は第 46 章で果たされることになるが、ロンドン橋にやってきた Rose と Mr. Brownlow に対して Nancy は、場所を変えるよう要求する。その結果、川に降りるための階段で会合は再開される。現在では“Nancy’s Steps”と書かれた刻板が飾られるその場所は、小説の中では“These stairs are a part of the bridge”とわざわざ書かれている (348)。Dickens にとって犯罪者の側にいる Nancy と Rose が出会う場所は、橋でなければならなかったのだ。

Nancy と Rose の密会には、もう 1 つ注目すべき点がある。このとき Nancy は、Fagin の手下 Noah Claypole に尾行されていた。その結果、報告を聞いて怒った Sikes によって Nancy は殴り殺されてしまう。Oliver のときは比喩的な生と死であったが、Nancy にとって橋は実際に生と死を結ぶものであった。橋は現実の 2 地点間を結ぶだけでなく、あの世とこの世、生と死、そして Daniel Strack の論文タイトル“Bridges to Heaven and Hell”にもあるように、天国と地獄をも結ぶ。

Strack は Dickens の *A Tale of Two Cities* における橋メタファーを分析する中で Sydney Carton が自己犠牲を決心した場面を取り上げ、“The bridge Carton stands upon finds its ethereal double in the bridge extended to him as a beam of light from heaven”と本物と象徴的な光の橋の二重性に注目した上で“God has approved of the plan he is about to carry out and will extend a similar spiritual bridge to his eternal soul after his death”と主張する (34)。

Strack の論の重要性は、小説における橋の機能を明らかにした点だけでなく、“[A]nalysis may show that the metaphor and images found in *A Tale of Two Cities* work not locally but in concert. Such coherence may be analysed within the story’s greater context to reveal aspects of Dickens’s overall stylistic strategy, or figuratively instantiated ideological viewpoint, or both”と宣言しているように (22-23)、橋メタファーの用いられ方が Dickens の意識と関係していることを指摘した点にある。Garrett Stewart も“Dickens and Language”の中でメタファーや登場人物の名前に言及しながら、“Language, then, isn’t just something Dickens mobilized or remodelled. Language *per se* is a way of reading him, a way of staying with him through the farthest stretches of invention – and of confronting there his unique place in Victorian letters”と同様に主張している (138)。Dickens による橋とレトリックの利用は、どちらも Dickens を読む上で見逃すことのできな

い要素なのである。

このように考えると、Dickens 作品の中で橋に喩えられる名前をもつ人物、*The Haunted Man* における Milly Swidger がこれまで批評の対象とならなかったことは不思議である。Milly は物語において、主人公 Redlaw に取り憑く幽霊の影響を受けず、それどころか Redlaw を含め幽霊に影響された人々を癒やすという重要な役割を果たしている。しかし、彼女の重要性はその名前に隠されている。彼女の夫 William は、Milly を次のように紹介する。

There ain't one of our students but appears to regard Mrs. William in that light. Every day, right through the course, they puts their heads into the Lodge, one after another, and have all got something to tell her, or something to ask her. 'Swidge' is the appellation by which they speak of Mrs. William in general, among themselves.... Let'em call her Swidge, Widge, Bridge – Lord! London Bridge, Blackfriars, Chelsea, Putney, Waterloo, or Hammersmith Suspension – if they like. (323)

この中で、“Let'em call her Swidge, Widge, Bridge”の部分は一見ただの言葉遊びのように思われる。引用の前半部分にあるように寮の学生皆と交流をもつ Milly は「橋渡し」役であり、その暗示として彼女を Bridge と呼んで遊んでみせたのだ、と。しかし、実はこの連想はそれほど単純なものではない。“Swidge”と“Bridge”の間にある語、“Widge”は *OED* によると古英語の“wicg”であり、“to carry”や“a steed”を意味する。彼女が“Bridge”と呼ばれるのは、偶然やただの遊びではなく、最初から運び、つなぐ人物として設定されていたからだ。Milly Swidger とはそのために付けられた名前なのである。

The Haunted Man が発表されたのは、Dickens がドーヴァー・カレー間に海底ケーブルを敷く事業を計画した 2 年後の 1848 年である。*Oliver Twist* で橋が機能的に用いられていたように、Dickens は作家として活動を始めた頃から既に、人や情報の移動に関わるメディア、ネットワークなどに関心を寄せていた。しかし発表時期を考えれば、*The Haunted Man* は Dickens のメディア観を考える上で最も重要な作品と言える。特に Milly Swidger を分析することは、Dickens 作品の理解に欠かせないものである。

5-2. 橋としての Milly Swidger

本節ではまず、物語において Milly が果たす橋としての役割を確認したい。言い換えれ

ば、離れた地点間の人や情報をつなぐ、あるいは運ぶという Milly の性質に注目する。上に引用した箇所にある通り、Milly は寮に住む学生皆に慕われている。その様子を William は“a sort of mother to all the young gentlemen that come up from a variety of parts, to attend your courses of lectures at this ancient foundation”と表現している (323)。学生たちはそれぞれ、様々な場所から、Redlaw の講義を受けるために、この寮に集まっているのだ。ここで異なる場所の人々同士を結んでいるのは、つまり橋の機能をもつものは、一見 Redlaw や寮であるように思われる。この2つはしかし、“a sort of mother”と呼ばれるほど強力に人々を結びつける役割を果たしてはいない。Denham と呼ばれる学生の存在が、その根拠を示している。彼は Redlaw の生徒でありながら、寮には住まず、近くにある Tetterby 家に下宿をしている。学寮は必ずしも学生たちを結びつけるものではないのだ。物語の中で Denham は、病のためにほとんど寝たきりのような状態になっている。しかし、彼の師 Redlaw がこの事実を知るのは、学生本人ではなく、William の口からである。William 自身、この話は偶然聞いたに過ぎない。なぜなら、William の情報によると “[T]he young gentleman would never have made his situation known to one of his own sex. Mrs. William has got into his confidence, but that’s quite different. They all confide in Mrs. William; they all trust *her*” ということである (328 斜体は原文)。学生が信頼を寄せ、何でも話すのは、Milly ただ一人なのだ。一方 Redlaw は、その学識と講義で学生を集めることはあっても、彼自身が橋として機能することはない。

Milly が橋渡しをするのは学生たちだけではない。Denham が下宿している Tetterby 家に Milly は度々訪れ、そこで好意的に受け入れられている。Redlaw の“gift”によって Tetterby 一家に不和が起ったとき、Milly がこの家にやってきて Adolphus 少年に対し“Don’t cry, dear. Father and mother will be comfortable again, to-morrow, and home will be comfortable too”と慰める (357)。この発言の内容は、後に Milly によって実現することになる。さらに、Milly は浮浪児を保護する。この子供は、Redlaw の幽霊によると、“[T]his wretched mortal from his birth has been abandoned to a worse condition than the beasts”という境遇にいたが (378)、Milly によって保護され、食事を与えられ、暖炉で暖められ、傷の手当てを受け、Milly にのみ心を開くようになる。Milly はこの子供のために、獣よりも劣悪な環境から人間らしい生活へ橋を渡したと言えるだろう。

作品中で Milly が橋渡しをする描写は他にも挙げることができるが、彼女が橋として描かれることは既に十分確認できた。ここからは橋渡しの効果に焦点を当てたい。橋の機能とは、既に言及した通り、つなぐことである。2つ、または2つ以上のものが橋によって

つながれたとき、それらは統合された1つのものと数えることができる。橋とは媒介であり、統合機能なのである。WilliamがMillyを橋に喩える場面で列挙される橋、“London Bridge, Blackfriars, Chelsea, Putney, Waterloo, or Hammersmith Suspension”はいずれも、テムズ川に分断されたシティとその対岸を結び、グレーター・ロンドンとして統合している。

媒介の重要性は、Redlawによって作中で語られている。幽霊に与えられた“gift”の恐ろしさと危険性に気づいたこの化学者は、“In the material world as I have long taught, nothing can be spared; no step or atom in the wondrous structure could be lost, without a blank being made in the great universe”と語る(374)。科学の世界における構造に限らず人間同士の関係もまた、失ってはならない要素によって結びついている。Redlawの“gift”は、人々のつながりを失わせ、空隙を生むものであった。Millyはこの失われたつながりの代わりに、人々を媒介して再統合させる働きをもつ。

例えば、Tetterby家ではRedlawの訪問によって皆が利己的になり、翌日まで険悪な関係が続いていた。しかし、Millyの訪問を知ったMr. Tetterbyは急に人が変わったように自分の行いを恥じ、神に許しを請う。その後、実際にMillyが家の中に入った場面は次のように描写される。

“Hurrah! Here’s Mrs. William!” cried Johnny.

So she was, and all the children with her; and so she came in, they kissed her, and kissed one another, and kissed the baby, and kissed their father and mother, and then ran back and flocked and danced about her, trooping on with her in triumph. (385)

Millyの来訪によって家族が再び良い関係を取り戻すこの場面において、子供たちが最初に彼女にキスをしているのは象徴的だ。Tetterby一家の関係改善、再統合は、Millyという媒介を通して達成されるのである。他にも、Millyにとって義理の父と兄であるPhilipとGeorge父子もまた、Redlawの“gift”に感染して仲違いをしていた。しかし、MillyがGeorgeの元を訪ねたときのことを彼女は“When we got up stairs, into the room, the sick man [George] who had lain for hours in a state from which no effort could rouse him, rose up in his bed, and, bursting into tears, stretched out his arms to me”と話す(386)。GeorgeはMillyが立ち去るときになっても彼女の手を握ろうと探すほど、彼女を求める。その理由はやはり、彼女が媒介だからである。Millyが “[H]e entreated me to ask his poor old father for his pardon and his blessing” と語る

ように (386)、この場面で George は彼女に父親との仲を取り持ってくれるよう頼んでいる。

Milly の媒介は、Redlaw の“gift”に影響された人々だけに及ぶものではない。Tetterby 家に下宿する Denham には結婚を約束した女性がいるのだが、金銭的に困窮し、生活のめどが立たないために、婚約者とは会えないでいる。しかし物語の終盤、彼は寮に婚約者が来ていることを Milly から知らされる。ここでも Milly が双方にとっての媒介として作用している。さらに、Milly は Redlaw に Longford という男を引き合わせる。この男はかつて Redlaw の親友であったが、Redlaw とその妹を裏切って以来 Redlaw と会うことはなかった。しかし、“I should have made my own grave, last night, had it not been for this blessed hand”というように (395)、Milly と出会ったことで再び Redlaw と会う決意をしたのだ。

以上のように、Milly は本作品の登場人物に調和をもたらす存在として描かれる。Redlaw の“gift”やその他の原因によって不和が生じた人々の関係も、彼女の橋渡しによって再び統合される。レジス・ドブレが象徴的イメージの統合機能に言及しながら、「象徴的 (symbolique) とはギリシア語の sunballein に由来し、これは『全体を置き直す』『一つにまとめる』『橋を架ける』を意味する」と言うように (164)、橋を架けることは統合することなのである。これは Dickens が、Milly を意識的に橋として描いたことを示している。同時に、ある共同体が成立する条件は媒介であるということも作家は意識していた。この物語に登場する人々は、もし Milly という橋すなわち媒介がなければ、単に空間を共有する他者でしかない。Philip と George、William 父子が Redlaw の“gift”に感染したことから分かるように、家族という血のつながりをもつ最小の社会単位でさえ、Milly の橋渡しを必要とするのだ。

5-3. 橋としてのキリスト——キリストとしての Milly

Milly の橋渡しは、人と人之間だけに及ぶものではない。人と神もまた、Milly によって結ばれている。この小説は、*A Christmas Carol* から続く Dickens のクリスマス・ブックスの 1 つである。“Dickens and Christianity”の冒頭で Valentine Cunningham が“Dickens is, of course, a Christian writer”と宣言するように (255)、Dickens の作品には度々キリスト教的要素が見られるし、クリスマスのために書かれた本作品はなおさら宗教的な意識と切り離して考えることはできない。

例えば Stanley Tick が“Milly is made to offer the appropriate Christian explanation for her good deeds”と論じるように (93-94)、本作品におけるキリスト教的要素は Milly を通して描かれ

るという見方が一般的である。確かに Milly が物語中で果たす役割を考えれば、彼女がキリストと同じく救いをもたらす存在であることは疑いの余地がない。しかし、Milly の橋としての機能が注目されることはない。

キリストは、本作品における Milly と同じく橋のイメージをもつ。「創世記」において洪水を起こした神は、今後洪水によって生命を滅ぼさない契約の印として虹を架ける。“And God said, This is the token of the covenant which I make between me and you and every living creature that is with you, for perpetual generations: I do set my bow in the cloud, and it shall be for a token of a covenant between me and the earth” (Gen. 9:12-13)。この虹は神と人、神の国と地上を結ぶ橋であり、またキリストでもある。なぜなら、“For there is one God and one mediator between God and men, the man Christ Jesus;”とあるように (1 Tim. 2:5)、神と人間を橋渡しするのはキリストただ一人だからである。「ヨハネによる福音」においても同様に、“Jesus saith unto him [Thomas], I am the way, the truth, the life: no man cometh unto the Father, but by me”と書かれることから (John 14:6)、少なくともキリスト教文化においてはキリストが「創成期」の虹であり、仲立ちであり、神と人の間に架けられた橋であることは確かである。本稿では以後、人や物を運ぶ道路構造物としての橋の機能ではなく、ある2点の間に架かり媒介する機能において、橋をキリスト教的な虹と同一視する。

キリストのシンボルとしての虹は、特に絵画において古くから用いられてきた。*Signs and Symbols in Christian Art* の中で George Ferguson は、虹について次のように記述している。

The rainbow is a symbol of union and, because it appeared after the Flood, it is also the symbol of pardon and of reconciliation given to the human race by God. In art, the rainbow is used as the Lord's throne, and in representations of the Last Judgement, Christ is often seated upon it. (43)

虹はキリストの象徴であるだけでなく、赦しと和解の象徴でもある。既に本稿において確認した通り橋は結ぶという機能を持ち、また Milly は物語内部で統合する役割を果たす。このことから橋のイメージに着目する場合、和解という点でも Milly とキリストが共通することが分かる。しかし橋としてのキリストを考えるにあたって、和解よりも赦しの重要性が高いように思われる。キリストは、天の神による赦しが地上において実現されるよう媒介する者だからだ。そのため、赦しの仲立ちとしての Milly に注目しなければならない。

小説の第3章はじめに、Redlaw は幽霊と会話をする。このとき幽霊は一人ではなく、誰かの影と手をつないでいる。幽霊は改心した Redlaw に対して、朝になったらこの影の正体である Milly を探すよう言う。なぜなら彼女は唯一、“gift”によって奪われた人々の記憶を取り戻すことができる人物だからである。事実、本稿第2節で挙げた Milly が Tetterby 一家を救う場面のように、彼女は近づくだけで人々に記憶とそれに基づく思いやりを回復させる。しかし Milly は、超自然の力をふるって自ら人々を救うのではない。Redlaw が“*I have injured beyond human reparation*”と言うように (377)、“gift”の影響は人間の力で償えるものではないからだ。彼女が自ら人智を超えた力をもつのでないのなら、彼女は他に赦しを行うことのできる存在と人間の間を取り次ぐのだと考えられる。

本作品において何度も“*Lord, keep my memory green*”の文言が繰り返されるように、実際に人々の記憶を留めるのは、神である。だからこそ、Redlaw が記憶を取り戻したとき、“*O Thou, he said, ‘who through the teaching of pure love, hast graciously restored me to the memory which was the memory of Christ upon the Cross, and of all the good who perished in His cause, receive my thanks, and bless her [Milly]!’*”という祈りがなされるのだ (396)。Redlaw は自分の記憶を回復させたのは神だと確信している。しかもここで Redlaw が取り戻す記憶には、十字架にかけられたキリストが含まれている。キリストの磔刑は、全ての人に代わって神の赦しをとりなす究極の贖罪だ。つまり Redlaw は自分の記憶を蘇らせた神に感謝を捧げると同時に、キリストによる罪の贖いすなわち神の赦しを見出し、そして最後に Milly への祝福を願うのだ。彼は明らかに、神の赦しを人間に運ぶ橋としてのキリストを Milly に重ね合わせている。

さらに Milly は、人間のレベルにおいてではあるが、許しを仲介している。彼女は Redlaw に“*[I]t seems to me a good thing for us, to remember wrong that has been done us*”と言い、その理由を“*That we may forgive it*”と話す (393)。これを聞いた Redlaw が、神の贈り物である記憶を捨てたことを悔いて“*Pardon me, great Heaven!*”と言うことも象徴的であるが (393)、ここではその前後の場面に注目したい。Redlaw は Milly の手引によって Longford と再会する。Redlaw はかつて親友であったこの男に裏切られたため、実際に会う前には“*[I]t’s hopeless - hopeless*”と言っていた。しかし結局 Redlaw は、Milly のことばに従い Longford を許す。ただし、“*I trust to you [Milly] to do it for me, now and secretly; and to tell him that I would forgive him*”と言うように (394)、彼の許しは Milly を通して伝えられる。しかも許しの宣言を聞いた Milly は、“*As she rose, and turned her beaming face towards the fallen man, implying that her*

mediation had been successful”と描写される (394)。つまり、Milly が許しを仲介する者であることが改めて強調されるのだ。この場面は人と人を取り次ぐものではあるものの、本来会うことがないはずであった二人の間に許しを運んだという点で、媒介としてのキリストのイメージをより強固にしている。

橋という視点から Milly をキリストのメタファーと捉えると、本作品のタイトルには重大な意味があることが分かる。*The Haunted Man and the Ghost's Bargain* とは、憑かれた男が交わす幽霊との契約を意味するように思われる。しかし“Ghost's Bargain”は、聖霊の約束とも読める。それは「創世記」における虹のように、神が人間に対して示す約束である。そして、神の霊が地上に働きかける際に媒介とする存在、すなわちキリストでもある。救い主誕生の預言は、“Ghost's Bargain”に他ならない。この小説のタイトルが表すのは、救いを求める人間と救い主誕生という神の約束が果たされる日、すなわちクリスマスであり、同時に人類と神の救いであり、また物語中でそれらを表象する Redlaw と Milly でもあるのだ。

このように、本作品におけるキリスト教的要素もまた、媒介を強く意識したものである。キリストと同じく Milly は、救いを橋渡しする存在である。Dickens が考える橋とは、決して単純な道路の1つではなく、地点、人、情報、精神、そして天といったあらゆるものをつなぐメディアなのだ。

以上のように、*The Haunted Man* において Milly は徹底して橋として描かれる。夫 William が連想する通り、彼女は運ぶ者“Widge”であり、つなぐ者“Bridge”でもある。メディアの表象であるこの女性は、Dickens がもつ橋のイメージを捉えるうえで極めて重要な意味をもつ。確かに他の作品においても、建造物としての橋が象徴的に用いられるし、メタフォルな橋が出現することがある。しかしそのいずれとも異なり、Milly は橋の意味機能を体現する者だ。

物語の中で Milly が橋として果たす役割は、まず調和と統合である。本作品の登場人物は、一見それぞれに交流をもち関係し合うように思われる。しかし事實は、Milly を通してのみ調和が築かれているのだ。学寮に住む Redlaw、学生たち、Philip と二人の息子、あるいは Tetterby 一家とそこに下宿する病気の学生、さらにこれは言うまでもないが打ち捨てられた野生児の全てが、他者と交流する場合 Milly を媒介としている。特に Redlaw の“gift”

によって登場人物の関係が崩れたとき、Milly の機能が顕著になる。一度離れたとしても、統合の機能をもつ橋によって彼らは再び調和するのだ。

さらに Milly は、赦しの仲介者としても機能する。神と人とを結ぶ機能をもつと言ってよい。これはキリスト教においてキリストだけが行うことのできる行為だ。Milly はキリストの象徴なのである。キリストがいなければ人は神から分かれたままであるのと同様に、Milly がいなければ小説に登場する人々が救われることはない。Redlaw と Longford は、人間同士であるが本来決して出会わない者同士だ。しかし彼らは Milly の仲立ちによって和解する。完全な人でありながら神、聖霊でもあるキリストとは違い、彼女自身は超越者ではない。当然救いや赦しそのものでもない。しかしキリストと同じく媒介の機能をもつ橋であるからこそ、Milly は人々に赦しを運ぶのだ。

これが Milly Swidger の人物像であり、それゆえ Dickens が橋に見出す意味である。以上の分析は、作家が橋をただの物質や通路として見ていないことを示している。つなぎ、結び、散在する人や物、情報を一まとめにし、媒介するという機能にこそ、Dickens は関心を抱いたのだ。この働きは現実世界の内部だけではなく、物質的な世界と超自然をも結ぶと期待される。後に多くの人が写真や電信、電話が幽霊を媒介すると信じたことから分かるように、メディア（情報媒体）はミディアム（霊媒）なのである。橋を伝達的手段として理解した Dickens が、この世とあの世の橋渡しを想像したことは不思議ではない。事実彼は後に、電信によって媒介される幽霊を描いている。

Dickens の橋イメージを明らかにすることは、彼のメディア理解を明らかにすることである。少なくとも、彼のメディア観の最も基礎的な部分は橋のイメージに見ることができる。*The Haunted Man* を橋としての Milly に注目して読むことは、優れたメディア感覚をもったこの作家の作品を考えるうえで大きな意味をもつ。またこの中編小説そのものも、Dickens のメディア理解を示す重要な作品として位置づけられるべきである。本章では Milly にのみ焦点を当てたが、次章ではこの作品を全体的に分析する。

第6章 *The Haunted Man* における近代的社会意識の形成と得体の知れないメディア

幽霊の正体見たり枯れ尾花。『大辞林』ではこのことわざを、「幽霊かと思ってよく見ると枯れたススキの穂であった。実体を確かめてみると案外、平凡なものであるということ」と説明する。しかし幽霊の正体を知るためには、その順序を逆転させることが重要に思われる。つまり、正体の分からないものが幽霊なのだ、と。今、平凡な、枯れたススキの穂があり、それを見ているわれわれには、それがススキの穂であると分からない状況を想定してみる。われわれには、一体何であるのか分からないものが見えているのだ。そこに何か得体の知れない恐怖を感じ、われわれはそれを幽霊と呼ぶようになる。幽霊の正体はその実、得体の知れない恐怖の方なのだ。

Charles Dickens は *The Haunted Man* という作品において、この得体の知れない恐怖を表現しようと試みる。ただし Dickens は、単純に得体が知れない幽霊の恐怖を描くのではない。この物語が書かれた19世紀は、一大メディア革命の時代だ。最新の鉄道や電信が、そしてそれまでも存在した様々なメディアがそれまでを凌ぐ情報量と速度で、全体性を形成しつつあった時代だ。この全体性とは、意識を共有するコミュニティ、あるいは単純に共同体や社会と言い換えてもよい。中世であれば、全体という語が指すのは村規模であっただろう。人間的な知覚と行動の及ぶ地理的範囲の中で、互いに互いをよく知り合う間柄であるのだから、そこに全体意識が生じることに不思議はない。このように個体間の情報交換が目に見えた時代に対して、19世紀における全体は鉄と電気で情報を交換し合う。一体何が、どうやって、人間身体の可動範囲を超えた場所に存在する個体同士の間と同じ集団に属するという意識をもたせるのか、個々人の目には見えないのだ。大規模コミュニティを形成するこの不可視の媒介こそ、Dickens が幽霊イメージを用いながら本作品で表現する得体の知れなさである。

だからこそ、本作品は“Everybody said so”の一文から始まる(317)。ある全体の意識と、それに対する言及からしか、この物語は出発し得ない。この全体が19世紀的な文脈で用いられることは、物語の主な舞台となる寮の描写から明らかである。

His dwelling was... an old, retired part of an ancient endowment for students, once a brave edifice, planted in an open place, but now the obsolete whim of forgotten architects; smoke-age-weather-darkened, squeezed on every side by the overgrowing of the great city, and choked, like an old well, with stones and bricks; its small quadrangles, lying down in very pits formed by the streets and buildings, which, in course of time, had been constructed above its heavy chimney stalks.... (318)

この描写は、この建物がいかにも幽霊の出そうな場所であることを暗示しているものであるが、重要な点は他にある。当初この学寮が建てられたのは開けた場所であったが、物語開始時点では、四方を圧迫されるほど都市が発展し、寮の煙突よりも高い道路や建物が建造されている。このことから、著しく都市化が進んだ時代であることが分かる。また、年月や風雨だけでなく煤煙で汚れてしまっていると書かれることから、産業革命が起こってしばらく経っていることも明白である。ここに住む学生たちが“all the young gentlemen that came up from a variety of parts”と書かれるように (323)、様々な場所から集まっていることも都市性を強調している。本作品が近代の都市社会を舞台としていることは疑いの余地がない。さらに、主人公 Redlaw について最初になされる説明は、“[F]or he was, as the world knew, far and wide, a learned man in chemistry...”というものであり (317)、世界 (the world) 規模の全体性が意識されていることを示す。

現代では、コミュニティを形成する要素をメディアという語である程度一般化することができる。しかし *The Haunted Man* が書かれた時代には、社会学的用法におけるメディアという語もそれに相当する別の語もなかった。本章では、19 世紀時点において Dickens が、幽霊、疫病、占星術のイメージを統合することで、近代的社会意識を形成する得体の知れなさを捉えようとしたことを明らかにする。本章第 1 節ではまず、*The Haunted Man* における幽霊のメディア的性質を分析する。これは、本作品における幽霊イメージが Dickens のメディアに対する意識に基づくことを示すものである。第 2 節では、本作品で描かれる幽霊と記憶の関係を分析する。記憶は本作品における重要なテーマであり、これまでの作品分析でも扱われてきたが、本研究では記憶の幽霊性およびメディア性を中心に読むことで、記憶が本作品において幽霊イメージに統合されるメディアの 1 つである点を指摘する。続いて第 3 節では疫病の性質に言及する。これは疫病が、Redlaw の幽霊およびメディアとの意味的機能的に類似するためである。目に見えず、しかし確実に病人を増やす疫病を幽霊

イメージの一部として読むことで、近代的社会意識を形成する得体の知れない何ものかを捉えようとする本作品の試みを明らかにする。第4節では作品中の2人の人物、RedlawとMillyのメディア性を分析する。この2人は共に、他者に影響を与え、ある集団を形成する点で同じ働きをする。本節は幽霊イメージに統合されるメディアを分析するものではないが、人間であるこの2人がもつ影響力を分析することは、Dickensが超自然の恐怖を描くためではなく、一般的な影響力を捉えようとしたことを示す。また、本節の分析は次の占星術分析の前提となるため、ここで言及する必要がある。第5節では、作中に直接言及はないものの、当時の占星術を知る者ならば誰もがもっていた知識として占星術の視点から作品を読む。この分析は、本作品における幽霊が姿形を与えられた影響力であることを示し、Dickensの一貫した意識を確認するものである。メディア、幽霊、記憶、疫病、占星術はそれぞれ全く異なるもののように思えるが、互いの差異を取り除いたとき、影響という意味機能の点で共通している。最後に、Dickens自身が当時の大きな影響力であった点に言及し、本作品がメディア論的に読まれるべき作品であることを示す。

なお、本章では*The Haunted Man*における幽霊を超自然的な存在としてだけでなく、メディアの表象としても扱う。同時にその幽霊を運ぶ主人公 Redlawをもメディアと呼ぶ。これは、他者に影響する幽霊がメディア的機能をもっているからであり、またこの幽霊に憑かれる Redlawが幽霊を運ぶ役割を果たすからである。

6-1. *The Haunted Man*における幽霊の得体の知れないメディア性

本作品の主人公 Redlaw は化学者である。科学的知識を背景にもつ主人公の存在自体が怪しげで、超自然的な存在の登場を期待させる働きがあると言えるだろう。例えば、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe) の *Faust* では、錬金術師の主人公が超自然の存在である悪魔と契約を結ぶ。また、Mary Shelly の有名なゴシック小説 *Frankenstein* では、主人公が科学的な知識を用いて人間の死体から怪物を創り上げる。*The Haunted Man* において化学者 Redlaw の住居は、“haunted”や“vault-like”という表現で描かれており (318)、彼の職業は幽霊の登場を予感させる仕掛けとして機能している。しかし、彼が化学者であることにはもう1つ重要な点がある。“Some of these phantoms (the reflection of glass vessels that held liquids), trembling at heart like things that knew his [Redlaw’s] power to uncombine them, and to give back their component parts to fire and vapour...” (318)。この場面で物語中初めて‘phantom’という語が出てくるのだが、ここで‘phantom’と呼ばれるのは、彼の部屋の薬瓶が映し出す影だ。化

学実験における薬品は、まさに媒介である。本作品の幽霊イメージの一貫性は、既ここから始まっているのだ¹⁹。

Redlaw は幽霊に取り憑かれている。彼はこの幽霊から、「贈り物」を受け取る。この時幽霊が“The gift that I have given, you shall give again, go where you will”と予言する通り (336)、以後 Redlaw は彼が出会う人々に影響を与え、利己的な人間に変えてしまう。これはまさにメディアの機能に他ならない。幽霊に憑かれたこの男は、ちょうど新聞がその紙面に書かれた情報を読者に運ぶのと同じように、幽霊の力を運んで回る装置となるのだ。メディアの機能は、ただ情報を伝えるだけではない。多数の人々に同じ情報を伝えることで、情報や意識を共有する集団を形成することもメディアの機能である。Anderson は、*Imagined Communities* においてこのメディアの機能を、“[The novel and the newspaper] provided the technical means for ‘re-presenting’ the kind of imagined community that is the nation”と指摘する(24-25 斜体は原文)。この引用の内、小説や新聞は Redlaw に、国家は物語の舞台に、それぞれ入れ替えることができる。

興味深いことに、Redlaw にとって真に恐ろしいのは幽霊が自分の前に現れることではなく、幽霊がもつ影響力の方なのだ。それまで幽霊と対等に会話をしていたにもかかわらず、彼は“gift”を受け取った後、相手を傷つけるのではないかという不安から、他者の手に触れることさえ恐れるようになる。

In the quickness of his expression of this desire, and in taking the candle from the newsman, he touched him on the breast. Withdrawing his hand hastily, almost as though he had wounded him by accident (for he did not know in what part of himself his new power resided, or how it was communicated, or how the matter its reception varied in different person), he turned and ascended the stair. (352)

これはまさに、本作品が得体の知れなさを幽霊の超自然性にではなく、そのメディア的性質に見出していることを示す。

6-2. 記憶という幽霊と集団形成

¹⁹ “like mustering swarms of ghosts”のように (320)、幽霊に喩える箇所は含めない。

本作品を論じる上で、記憶について言及する必要がある。例えば篠田昭夫は作中に登場する孤児を指して、「作家の内面の深奥に幽閉され封印されていた 12 歳当時の記憶が凝集されて創り出された人間像」と指摘し (89)、吉田一穂もまた Dickens が 12 歳の頃の記憶が「レドローの両親に関する記憶になっていると考えられる」と主張する (36)。両者とも、このように Dickens 自身の記憶と作品の関係に触れながら、同時に作中においては Redlaw の苦悩と救いという点から、記憶の重要性を論じている。

しかし本章では、上記のような方法と異なり、記憶を幽霊として捉える。これは本作品における記憶だけが特別に幽霊と結びつくとは主張するものではなく、ある種の記憶、例えば情念や面影と呼ばれる記憶一般についても同様に言えることである。河合祥一郎は『幽霊学入門』の序文で、「歴史、文化、知識といった過去から立ち上がる〈何か〉は、はかない生を超えたスピリトゥス——英語ではスピリット、すなわち魂、靈感、活力——の蓄積であり、その意味ではたとえば文学全集といったものも、過去の亡霊たちだ」と言う (4-5)。はかない生を超えた魂の蓄積とは、まさに記憶と呼ばれるものであり、ここで提示されるのは記憶という幽霊 (河合のことばではスピリトゥス) である。例えば日本の夢幻能では、旅人が訪れた場所である人物に出会い、その人物からその土地にまつわる話を聞く、というのがお決まりの形式だ。舞や語りによって土地の記憶を明かすこの人物、シテは幽霊である。すなわち夢幻能とは、記憶という幽霊に姿を与えた芸術形式と言える。

The Haunted Man もまた記憶という幽霊を、実際に幽霊の姿で表現している。本作品において幽霊の姿で表される 2 つの記憶を、以下に分析したい。*The Haunted Man* における記憶を考える場合、繰り返し現れる“Lord! keep my memory green!”という文言を無視することはできない。この祈りは主に老 Swidger 氏によって繰り返されるが、本来は学校のための基金を助成した人物肖像画の下に、古い英語で書かれたものである (326)。この人物は、クリスマス毎に学校を柵で飾り付けられるように金を遺しており、現在は老 Swidger 氏が中心となってその飾り付けを続けている。肖像画のことば通り、基金助成者の記憶は褪せることなく受け継がれ、同時にクリスマスというキリスト教的記憶もまた保たれているのだ。

ただし、これは単純な祈りでも記憶でもなく、幽霊である。物語の最後の場面で、肖像画に描かれた人物が「まるで生きているかのよう (like life)」であり (398)、しかも“Lord, keep my memory green”という声が「あたかも聞こえたかのよう (as if a voice had uttered them, were the words)」だと描写される (398)。この 2 つの表現はいずれも、見事に肖像画の人物を幽霊化している。さらに Dickens は、記憶という幽霊を描くだけでなく、それを共同体

形成の要因として位置づける。肖像画の人物の記憶が保たれる限り、クリスマスの時期には学寮中が飾り付けられることによって殊更に、この学校に属する人々は集団となるからだ。だからこそこの物語は、大食堂に集まった皆が、青々とした柵に飾られた件の肖像画を見つめる場面で終わるのだ。

一方、Redlaw の幽霊は記憶と幽霊の関係を考える上で奇妙な存在である。この幽霊が初めて登場する場面で自らの記憶として語るのは、Redlaw の記憶に他ならない。そのため、この存在が記憶という幽霊であることは疑う余地がないように思われる。それにもかかわらず、この幽霊は記憶を消す能力をもつとされるのだ。恋人を親友 Longford に奪われ、また Longford と結婚するはずであった妹を亡くしたという過去に苦しむ Redlaw に対して、幽霊は自分と契約するならばこの辛い記憶を消すと約束する。篠田は「亡霊の誘惑に乗ったレドローが記憶を売り渡すこのシーン」を、*Faust* における Mephistopheles との契約に重ね合わせて論じている (94)。しかし、これは奇妙な話である。Faust の死後その魂を手にするためには、Mephistopheles は自らを消滅させる訳にはいかない。Redlaw の幽霊は彼の魂を要求することはないが、それでも自らを消してしまうために Redlaw と契約を結ぶというのは納得し難い。そこで、Redlaw の幽霊が記憶を消す力をもつという点を疑う必要がある。

幽霊と取引をして記憶を失くしたはずの Redlaw は、病身の学生 Denham との会話の中で、彼が Longford という名であることを知ると、その名を呼び、頭を抱える。かつての親友の名は Redlaw を苦しめる記憶であり、幽霊との契約で消え去ったはずのものである。しかし、この場面は明らかに、彼の記憶も苦しみも残っていることを示す。さらにこの後の箇所では、“Those traces in his breast which the Phantom had told him would ‘die out soon,’ were not, as yet, so far upon their way to death, but that he understood enough of what he was, and what he made of others, to desire to be alone” という描写がある (361)。この記述は、Redlaw の幽霊が記憶を消す存在であるという主張を疑わしいものにする。この時点で化学者の記憶が完全に消えていないことは、上に引用した箇所の後半に関係があるように思われる。すなわち、他者への影響力だ。本稿第 1 節でも既に、Redlaw がこの影響力を恐れる点を指摘したが、ここでも Redlaw が 1 人になりたいと願うのは、この影響力のためだ。Redlaw の幽霊は Redlaw の記憶を完全に消してはいないが、記憶を失い利己的となった他者の姿を Redlaw に見せつける。最終的に Redlaw が記憶を完全に取り戻し、記憶を失うのではなく受け止めることの重要性に気づくという本作品の物語構成を考えれば、Redlaw の幽霊は A

Christmas Carol の幽霊たちと同じく、悪い結果を見せることで、正しい判断を下す手助けをする存在であると言える。本作品の第2章“*The Gift Diffused*”の終わりに Redlaw が、幽霊に対して“*Phantoms! Punishers of impious thoughts!*”と呼びかけるのも (374)、そのためであろう。

以上のように、記憶の抹消が Redlaw の幽霊の性質ではなく、合目的な行為であるならば、この幽霊は Redlaw の記憶であると言ってよいだろう。Dickens が本作品で描き出す幽霊は、記憶である。それは、記憶が人々に影響し、共同体や集団の成立に関係がある得体の知れない何ものかであるからであろう。先に引用した河合のことばを借りれば、「歴史、文化、知識といった過去から立ち上がる〈何か〉」を共有する人々はまさしく、共同体である。現代的なメディア論の視点に立てば、個人の記憶を集団の記憶に結びつけるものはメディアと呼ばれるものである。また、集団の記憶と結びつき、集団意識の根底をなす個人の記憶も、水準こそ異なるもののメディアと呼ばれる。新聞や小説のような媒体が前者の例として挙げられるし、そこに書かれた内容、テキストが後者の例である。だからこそ、本作品における幽霊は単純に幽霊であるだけでなく、記憶という幽霊でなければならなかったのだ。

6-3. 得体の知れない疫病のメディア

本人の意思とは無関係に、近づいただけで人々を利己的に変えてしまうこの幽霊の性質は、まるで疫病のようでもある。加藤茂孝は、「人類と感染症との闘い」というタイトルで『モダンメディア』に寄せた複数の論文の第4回で、ペストを取り扱う。その中で加藤は人類のペストとの闘いを、「この得体の知れない病原体に対する闘い」と表現する (12)。ペスト、疫病もまた得体の知れない恐怖であると言える。加藤論文では、先の引用箇所にもある通り、疫病の得体の知れなさをその目に見えない病原体に見出している。しかし、疫病の正体見たり病原体と言ってしまうことはできないだろう。疫病の正体は、また疫病の得体の知れなさの正体は、常にそれを媒介するメディアである。加藤自身ペスト終息の理由を、「ヴェネツィアが最初に気づいた検疫や、ネズミが一般家屋に侵入し難くする土木建築上の改善などの公衆衛生的な対策、それらを実施できる集権化などの総合的な対策の結果であろう」としており (23)、病原体そのものとは関係がない。幽霊の正体見たり枯れ尾花になぞらえるならば、疫病の病原体は、幽霊にとっての枯れ尾花に過ぎない。

Daniel Defoe は、*A Journal of the Plague Year* においてこの事実を記録している。“[N]one

knows when or where or how they may have received the infection, or from whom”という一文からは (204)、ペストを媒介するものの正体を知らない人々の恐怖がよく分かる。当時はっきり分かっていなかったとは言え、病を運ぶものは空気であると憶測されていた。だからこそ、感染者を隔離し近づかないという対策がなされ、また吸い込む空気を浄化する目的で口元にハーブを入れるためのヴェネツィアン・マスクが作られた。劇場が閉鎖されたことも対策の1つである。これは Defoe の時代よりも少し前のことではあるが、注目に値する対策だ。というのは、汚らわしく低俗と見做されながらも大衆を魅了した劇場は、メタフォリカルな意味で疫病のメディアに他ならなかったからだ。もちろん、多数の人が一箇所に集まるという意味で、劇場は疫病の中継地点であったことは疑いようのない事実であり、実際に意味ある対策でもあった。

疫病は、*The Haunted Man* における幽霊と同じように、例えばネズミのようなメディアによって運ばれるだけでなく、自らもまたメディアとして集団を形成する。ルネ・ジラール (René Girard) の『暴力と聖なるもの』 (*Le Violence et le Sacré*) における疫病分析が、この主張を確かなものにするだろう。本研究は彼の論全体を援用するものではないが²⁰、次の一節は興味深い。「疫病とは、供犠の危機からその一切の暴力を空っぽにした時、残った供犠の危機なのである。…もはや病人しか存在しないのだ」 (126)。ジラールが供犠の危機と呼ぶのは、差異が消滅した状態である。つまり、病人しか存在しないというのは、ある個人間の差異が失われ、等しく病人になったということである。それによって形成されるのは、ある全体である。それはちょうど、メディアが大衆を結びつけ全体を形成する方法に他ならない。

だからこそ Dickens は、メディア論の概念が生まれる以前に、互いに無関係な個々人を結びつけ、集団を形成する得体の知れない要因を幽霊の姿で表現するだけでなく、そこに疫病的イメージを重ね合わせる。しかも、幽霊よりもその感染力が重要視されるのと同じように、Dickens は疫病を運ぶメディアの方に注目する。Redlaw は自分の感染力を試すために、ある家に入る。このとき Redlaw を連れてきた孤児が、“Looking back on his way to the

²⁰ ジラールは、暴力を出発点として宗教や社会を説明することを目的としている。差異が認められない状態においては、供犠という暴力によって秩序を回復することができない。そのため、最初に疫病に罹った人物、すなわち無差異状態の原因となった人物を贖罪のいけにえとして追放することで差異を回復する、という文脈でジラールは疫病に言及している。本稿は、この主張を議論するものではなく、あくまでも疫病の機能の説明としてジラールを引用する。

house-door, Redlaw saw him [the boy] trail himself upon the dust and crawl within the shelter of the smallest arch, as if he [the boy] were a rat”と表現されるのは (365)、つまり疫病の一般的なメディアとして知られるネズミに喩えられるのは、その証左に他ならない。

6-4. *The Haunted Man* における 2 人のメディア的人物

Redlaw が幽霊の身の上話を聞きながら、“*I am that man*”と言う通り (332 斜体は原文)、この幽霊は Redlaw 自身であることは注目に値する。幽霊が Redlaw に感染力を与えたというのはつまり、彼自身がそもそも他者に影響する力をもっていたということだ。それはもはや超自然などではなく、例えば人柄や雰囲気と呼ばれるようなものだ。ちょうど本作品中で、明るく話し好きな老 Swidger 氏の訪問が、Redlaw の部屋に気持ちの良い変化をもたらしたというように (321)。

本作品において Redlaw と並んで重要な人物、Milly Swidger についても触れておかなければならない。ただし彼女が重要なのは、彼女が Redlaw の「疫病」に罹らず、それどころか「疫病」に罹った人々を立ちどころに癒すことができるという、物語進行における役割だけに依るものではない。既に本稿第 5 章で論じた通り、彼女は本作品において Redlaw と並ぶ重要なメディアでもあるのだ。

Milly のメディア性を考えるにあたって、彼女の夫である William が彼女を紹介する場面をもう一度引用したい。

There ain't one of our students but appears to regard Mrs. William in that light. Every day, right through the course, they puts their heads into the Lodge, one after another, and have all got something to tell her, or something to ask her. 'Swidge' is the appellation by which they speak of Mrs. William in general, among themselves.... Let'em call her Swidge, Widge, Bridge – Lord! London Bridge, Blackfriars, Chelsea, Putney, Waterloo, or Hammersmith Suspension – if they like. (323)

この連想が単純な言葉遊びではないことは、既に本稿第 5 章で説明した通りだ。彼女の名は、“to carry”や“a steed”の意味を表す“Widge”を経て、つなぎ結ぶ橋“Bridge”へと連想される。Dickens は、Milly の呼び名から連想する言葉を並べながら、同時に彼女が現代的用法のメディアであることを宣言するのだ。

学生皆と交流をもつ Milly を橋に例える感覚の鋭さは、Dickens ならではだろう。本来ばらばらに存在するはずの個々人を集団たらしめるものは、情報交換に他ならない。実際に William が挙げた 6 つの橋はいずれも、巨大なテムズ川に分断された兩岸をつなぎ、ロンドン市民²¹ という意識の形成に一役買っている。橋の登場が人間の文明の出現とほぼ時を同じくするのも、この特性を考えれば不思議な話ではない。もちろん、Milly の「橋渡し」は物理的な断絶を結ぶものではなく、雰囲気や空気としか言いようがないようなものだ。つまり、人々に意識を共有させる得体の知れないものだ。

橋はまた、この世とあの世を結ぶものとしても知られる。文学作品における橋メタファーに造詣が深いダニエル・ストラックは、「橋は生と死とを繋ぐ隠喩性」をもつと主張している (14)。Milly がメディアとして機能する際の得体の知れなさにはやはり、幽霊が潜んでいる。彼女には子供がいたが、生まれて間もなく亡くなったことが物語終盤明らかになる。彼女にはその亡くなった子供の声が聞こえている。このことが、誰にでも慈悲深く、Redlaw の「疫病」さえ癒やす、彼女の人の理由とされている。この幽霊は、恐ろしい Redlaw の幽霊とは対称的なようでありながら、人と人とを結ぶ正体の分からない何かという点で、共通しているのである。

ただし子供の幽霊にせよ、橋メタファーにせよ、それは Milly の外部にあるものではない。Redlaw と同じく、Milly もまた影響力をもつのは彼女自身ということになる。ある個人の人柄や雰囲気が場の空気を決定するというのは、特定の集団形成の例としては明快であるが、その説明や根拠としては不十分である。結局、その得体の知れなさに名を与え、普遍化することはできない。

6-5. 作中人物に対する惑星の影響力——占星術的視点から

影響というものは、科学で解ける因果関係ばかりではない。だからこそ、本作品ではそれを幽霊のイメージで表現するし、現実にはそれは古来より様々な名で呼ばれてきた。例えば、火地風水が人間身体に説明のつかない影響力をもつと信じられてきた。その一例は本作品においても、老 Swidger 夫人が自然の四大元素の内、風によって苦しめられる点に見られる (321)。

はっきり明言されているわけではないが、別のある影響の形を本作品中に見ることがで

²¹ ここでは、シティではなく広義のロンドンを指す。

きる。それは、‘influence’の語源である天体の動きと働きがもつ影響だ。Redlaw と Milly 両者の影響力が、本人たち自身に備わる人柄や雰囲気のようなものであるならば、それらを決定づけると信じられていた惑星の影響力を無視することはできない。

星の運行が人間の身体や精神と関わりがあるという占星術は、学問として、またオカルトとしてヨーロッパで古くから知られる。例えば『詩と真実』の冒頭、ゲーテの出生に関して記されるのは、星々の位置とそれが意味することである (8)。それから時代が下っても、占星術が忘れ去られることはなかった。19 世紀から 20 世紀にかけて活躍した Sepharial と名乗る占星家は、占星術的知を *New Dictionary of Astrology* としてまとめている。この本の“Diseases”の項を見ると、“The planets are variously said to produce or to signify certain maladies or blemishes to which a person may be disposed”とある (26)。これは、汚れた空気が、モラルに反するとされる場所が、そして Redlaw の幽霊が疫病を媒介するイメージと全く同じように、得体の知れなさを説明する一手段として機能する。

同書には、“Malefics”の見出しが付けられた項がある。ここで不吉とされるのは、土星と火星だ。反対に、木星と金星は調和をもたらすとされる。この考え方がこの時代、あるいはこの占星家に特有のものでないことは、先に触れた『詩と真実』の記述から明らかだ。ゲーテは自らの生まれについて、「星の位置はめでたかった」と言う (8)。その根拠は、「木星と金星は親しげ」であったのに対して「土星と火星は無関心の態度」であったからだ (8)。

これらの惑星のうち占星術において対に扱われる土星と木星が、それぞれ Redlaw と Milly に影響力をもつ惑星であると考えられる。“Saturn depletes and denudes”とされる土星の特徴は (62)、Redlaw の疫病に感染した人々が利己心をむき出しにする点に²²、“benefic and tend to produce harmonious characters”という木星の特徴は (62)、誰にでも親切で Redlaw の疫病に罹った者を再び調和させる Milly の性格に表れる。Redlaw の幽霊が彼自身であること、および Milly の子供の幽霊が彼女にしか見聞きできないこと、つまり彼ら自身がある集団に対して影響力をもつことは、この惑星の影響力によって説明される。土星の影響を強く受ける Redlaw は他者にとって不吉な人間であり、木星の影響を強く受ける Milly は他者を救う人間なのだ。もっとも、やはりこれもイメージを超えることはなく、結局作中

²² Redlaw の幽霊は、作中に登場する孤児について苦しみを和らげる記憶を持たない存在と説明したうえで、Redlaw に対して“Your influence is powerless here, because from this child’s bosom you can banish nothing”と言う (378)。占星術的視点から読めば、Redlaw の力は剥ぎ取り、枯渇させるという土星の影響を受けたものであるが、この孤児には剥ぎ取るものが何もないため、Redlaw の力が働かないと考えられる。

において幽霊のイメージに統合される影響力の一部でしかない。

本稿は、占星術的な性格診断が正しいか否かを議論するものではない。重要な点は、占星術を知る当時の読者は *The Haunted Man* という作品をこのように読んだであろうことであり、より重要な事は、集団を形成する得体の知れない影響力なるものに対する Dickens の徹底的な意識だ。

6-6. メディアとしての Dickens

The Haunted Man という作品は、Dickens の自叙伝的性質を含むとしばしば指摘される。例えば Rosemarie Bodenheimer は、“*The Haunted Man*, last of the Christmas Books, was – so far as we know – written almost in parallel with the autobiographical fragment during the fall of 1848”と言っている (65)。本稿は、この小説が Dickens 自身と結びついている点については同意する。ただしそれは、例えば Dickens が靴墨工場勤務で感じた惨めさや、本作品発表前に彼の姉 Fanny が亡くなったことが、作品内部の諸要素を形成したのだと主張するものではない。本稿の意図は、上に挙げた Bodenheimer の引用にではなく、むしろその後の箇所に関係がある。

He [Redlaw] does not know exactly how his blighting power works; like publication, or infection, it spreads beyond his control or knowledge. *The Haunted Man* might then to be read as an allegory of autobiography anxiety: what uncontrollable damage might result from giving away ineradicable memories? What would happen to Dickens’s relationship with his audiences if he revealed his own past, or his personal anger and shame? (66)

Dickens の記憶や感情ではなく、Dickens 自身と彼の作品がもつ影響力とメディア性が、本作品における全体性への意識というテーマの根底にあるというのが、本稿の主張だ。

本研究とは論点こそ異なるものの、Bodenheimer は重要な指摘をしている。それは第一に、行動の主体ですら支配不可能な影響力の得体の知れなさである。その例として Bodenheimer は、Redlaw が幽霊から受け取った能力や感染とともに、現実世界における本の出版を挙げている。この指摘は注目に値する点である。Redlaw の能力と感染力については本稿第 1 節と第 3 節でそれぞれ分析したため、ここでは出版、すなわち Dickens 自身の影響力について確認する。

Old Curiosity Shop が 1840 年から翌年にかけて連載されたことを考えれば、*The Haunted Man* を発表した 1848 年時点で既に、Dickens は自らの影響力の大きさを知っていたに違いない。なぜなら、彼が創作した Little Nell というたった 1 人の少女の生死をいち早く知るために、大勢の人々がニューヨークの港に押しかけイギリスからの船を待つという現象を、Dickens は既に経験していたからだ (Ackroyd 182)。確かに Dickens は、作品の売り上げによる収益を意識しながら作家活動を行っていた。しかし、現在のインターネットのような電子メディアのない時代に、海を越えた土地の読者を、作家が自らの意思でコントロールしていたとは言い難い。この点で 19 世紀における出版とは、Dickens のような人気作家によるものであれば特に、疫病と並置すべき影響力であり、また幽霊のように得体の知れないものである。

さらに、これが Bodenheimer の記述における 2 つ目の重要な点なのだが、まさにこのニューヨークの港に集まった群衆こそ、彼女が“audiences”と呼ぶ読者の姿である。Ong は、“The Writer’s Audience is Always a Fiction”という論文において、集合としての読者 (audience) は作家の想像の中にしか存在しないと主張する (11)。また現実の読者についても、“They have to know how to play the game of being a member of an audience that ‘really’ does not exist”というように (12)、その集合が非実在であることを強調している。しかし、上に挙げたニューヨークの読者たちは紛れも無い実体である。

別の例として、Dickens が Edward Bulwer-Lytton の嘆願を受けて *Great Expectations* の結末を変更したことが挙げられよう。Dickens は改稿の理由を、より読者に受け入れられるからとしている²³。当然ながら、この変更は Lytton 卿ただ 1 人のためになされたものではない。だからといって物語の展開を受け入れる主体は、Ong が言うような純粹に作家自身の想像でもない。Dickens が作品発表の主な手段とした連載形式は、物語執筆の途中で現実の読者の反応を知る機会をもつ形式である。19 世紀における交通機関の発達、変化から Dickens を論じる Grossman は、“Dickens had begun to think the networked community through his novel’s serialization”という表現で (71)、同様の主張をしている。そのため Dickens がプロットを変更するにあたって想定した読者集団は、現実の読者集団そのものではないにせよ、現実とリンクしたものであったことは疑いようがない。これら 2 つの例が示すように、読むとい

²³ Philip Collins は“Dickens’s Self-Estimate: Some New Evidence”において、Dickens がこの変更の理由を“more logical”や“better”ではなく、“more acceptable”と言ったとして (26)、特に読者との関係に言及している。

う行為と集団の形成、およびそれに先行する出版という行為は、現実の世界で地続きに起こっているのだ。

以上の分析から、*The Haunted Man* は作家 Dickens と結びつけて読まれるべき作品であるといえる。しかし、それは Bodenheim のように、*The Haunted Man* を作家の自叙伝として読む方法ではない。本作品で幽霊として描かれる記憶、疫病、占星術は、19世紀の重要な影響の形である出版を置き換えたものとして読むことができる。正確には、本作品で幽霊の力として描かれる記憶の共有、疫病の感染力、惑星に影響された人格や雰囲気に対応する、出版の影響力と言わねばならない。それは、その主体にさえ制御することができず、人々に影響し、彼らを集団とするような、近代的社会意識の背後に潜む得体の知れない何物かである。本作品は、Dickens の出版文化論と呼ぶべきもの、あるいは Dickens のメディア観に直結する作品である。

以上のように、*The Haunted Man* という作品は、全体を形成する得体の知れない何物かを表現する試みだ。現在に至るまで明確な答えを与えられていないそれを、Dickens は幽霊として描くのだ。この幽霊は、過去と現在を結ぶ記憶であり、衛生学的に見れば疫病の感染力であり、占星術的視点からは惑星の影響力であり、メディア論ではメディアと呼ばれるものである。このイメージは、それらの内どれか1つに固定されるべきものではない。また、それら全てを統合したからといって、イメージを超えた実体として理解されるべきものでもない。本作品における Dickens の視線は、原因—結果という因果関係の両端にではなく、その間に向けられている。それは決して捕捉することのできないヴィジョン、すなわち得体の知れない幽霊と呼ぶより他にない。これは幽霊というイメージが、単純な小説家の空想力の産物ではなく、文章による表現の限界でもなく、Dickens の鋭い感覚と深い理解に裏付けられた表象であることを示す。

この作品に見られる作家の意識は、古典的なメディア論や現在のコミュニケーション理論よりもむしろ、メディアロジーに近いように思われる。レジス・ドブレが『メディアロジー宣言』(*Manifestes Médiologiques*) の第1章において宣言するのは、「中間者こそが力を持つのである。媒介作用こそがメッセージの性質を決定づけ、関係が存在よりも優位に立つ」ということだ (8)。ドブレが関心を寄せるのは、常に中間である。この媒介は、*The Haunted Man* では幽霊として表されている。Dickens はこの幽霊を徹底的に中間者として描

きながらも、というよりだからこそ、それを中間とする全体に意識を向けている。ドブレによると「伝達するとは、組織すること」だからだ（『メディアロジー宣言』57）。本章で言及した箇所を再び取り上げてみると、本作品は“Everybody said so”の一文から始まり（317）、食堂に集合した登場人物が“Lord, keep my memory green”と書かれたあの肖像画を眺める場面で大団円を迎える（398）。まさに徹頭徹尾、本作品は全体性への意識で貫かれている。本作品の幽霊は、その正体が得体の知れない伝達作用であり関係であるという理解から生み出されたといえる。

全体という意識の拡大は、情報技術の発達なしにはありえなかった。Anderson が指摘するように、特に新聞や小説といった活字メディアによって国家なる想像の共同体が提示されるようになる（24-25）。作家として成功を収め、国内外に影響力をもった Dickens が全体を意識したのは、決して不思議なことではない。彼が肌で感じた全体にとっての媒介、すなわち活字本や出版活動、小説家もまた、見逃されることはなかったに違いない。The *Haunted Man* に見られる意識の根底には、作家自身の置かれた状況が関係していると考えるのが自然である。Redlaw の幽霊が Redlaw 自身であったように、Dickens の影響力の一形態であるこの作品は、Dickens 自身であったと言ってもよいだろう。

Pepper's Ghost の名で知られる仕掛けが初めて使われたのは、The *Haunted Man* の舞台である。これは、観客から見える舞台の他にもう1つ、観客からは見えない舞台を用意し、光の反射角によって観客の目に映る舞台の一部を入れ替える技術だ。つまり、舞台上に突如として幽霊を出現させる手法である。製作者 John Pepper がどこまで意図していたかは不明だが、このトリック装置は本作品の本質を2つの点で指摘している。1つ目は、幽霊を最新の光学技術を用いた錯視効果によって表現することで、本作品の幽霊がもつメディア性を示している点である。記憶、疫病、占星術という作品分析から得られる幽霊イメージではなく、それらに共通する媒介作用のみを抽出したようなものだ。2つ目は、光の当て方によって見えるものが変わる点だ。これは、本作品が Redlaw の幽霊がもつ影響力やフィクション世界における全体性だけでなく、見方を変えれば作家自身の影響力や現実世界における近代的な社会意識を扱ったものである点を、たとえ偶然にせよ表している。本研究は、あくまでも Dickens の手による文学作品としての The *Haunted Man* 分析をするものであるが、こう言ってよければ、Pepper による作品解釈に部分的に同意するものである。

以上のように、The *Haunted Man* における幽霊をメディア表象として分析することは、現代メディアと呼ばれるものに対する作家の深い理解を明らかにし、また本作品を文化論に

おける重要な分析対象として位置づける。

Dickens は、情報技術の発達による近代的な共通意識の形成にメディアの作用を見出し、優れた感覚でメディアの捉えがたい本質を明らかにしている。ただし、これは決して本作品だけに偶然見られるものではない。Dickens の意識が確かに一貫したものであったことを示すために、以後の章で別の作品を取り上げ検証したい。

第7章 *Barnaby Rudge* と群衆のメディアロジー——イメージとネットワーク

Barnaby Rudge の序文において作家 Charles Dickens は、この長編小説を書いたきっかけについて“*No account of the Gordon Riots have been to my knowledge introduced into any Work of Fiction, and the subject presenting very extraordinary and remarkable features, I was led to project this Tale*”と語っている (xxiv)。この一文は、ゴードン騒乱という歴史上の事件に Dickens が関心をもっただけでなく、この騒動をフィクション化する重要性を感じたことも示している。Dickens にとってゴードン騒乱とは、ただ事実として提示されるべきものではなく、自らの言葉で編み直す必要性を感じるものであった。その理由はこの事件が作家にとって、群衆ひいては大衆というものを理解する手助けとなるからだ。上に引用した箇所の後、序文は以下のように続く。

It is unnecessary to say, that those shameful tumults, while they reflect indelible disgrace upon the time in which they occurred, and all who had act and part in them, teach a good lesson. That what we falsely call a religious cry is easily raised by men who have no religion.... (xxiv)

Dickens が 1780 年の暴動に興味を惹かれた最大の理由は、明らかにここにある。一般に宗教蜂起であると考えられているゴードン騒乱は、その実、宗教心とは無関係な人々によって行われた。群衆が形成されるきっかけは何であれ構わないのだ。核になるものさえあれば、そこにエネルギーが集中して群衆が発生する。このような群衆とそのエネルギーを捉え、描写することが、本作品において Dickens が目指したことである。

実際に、本作品には群衆や大衆への意識が随所に見られる。例えば第1章の2段落目には既に“[T]he doubters never failed to be put down by a large majority”と書かれている (1)。また、第4章で Gabriel Varden が Emma Haredale を訪れる。彼は、このときのことを娘に語りながら“[Varden] mingled with the crowd”と言っている (36)。しかも Varden が紛れ込んだ群衆は皆仮面をつけており、個人が識別できないことも象徴的である。彼は、Emma に彼女の

恋人が怪我をしたことを報せに行ったのであり、群衆の存在を読者に強調する以外に、彼が仮面舞踏会の群衆に巻き込まれる必然性はない。物語がゴードン騒乱発生の頃に近づくと、もはや群衆の描写が大半を占めることになる。しかし、これら単純な描写を指して、本作品が群衆を意識していると言うのではない。本作品には、群衆が何を核として発生するのか、また群衆とは一体何であるのかを解き明かしたいという試みが見られる。

本章では、*Barnaby Rudge* において群衆の発生を可能にする核としてのイメージと、情報ネットワークに注目して、Dickens がどのように群衆を捉えたかを明らかにする。この分析は、現代の社会学におけるメディア理解と同じように、Dickens が社会や人間集団の本質をメディアによる情報交換であったことを理解し、作品の中で描き出していた事実を示す。まず、第1節では、本作品における群衆の描写を確認する。この分析から、Dickens がこの物語において、群衆を超個体のような全体で1つの意思をもつ巨大なかたまりとして描いていることを確認する。第2節では、こうした群衆を形成する要因として物語中で挙げられている謎と声の大きさに触れる。これらは確かに人々の気を惹くものではあるものの、群衆を統合するものとしては不十分である。その理由は、群衆との関係性によって力をもつイメージを欠いているからである。第3節では、群衆と関係し合う象徴、イメージとして主人公 Barnaby に注目する。この青年は、第2節に挙げる要因とは異なり、群衆を形成したり煽動したりする意図をもたずして、群衆にとっての統合機能となる。第4節では、物語中でイメージの他に群衆を形成する要因となっている酒場のネットワーク性を分析する。酒場やコーヒーハウスは、18世紀を代表するメディアであると同時に、18世紀的な群衆の発生を可能にしたネットワーク空間でもあった。また、作家が意識的に酒場を群衆のメディアとして用いていることを示すために、物語に登場する前時代的な宿場との比較も行う。最後に、18世紀がネットワーク化社会の起源であったことを検証することで、Dickens がより高度にネットワーク化された19世紀を意識しながら本作品を書いたことを示す。なお、本章においてゴードン騒乱と言う場合、歴史上の事件ではなく小説内の事件を指す。

7-1. *Barnaby Rudge* における群衆

本作品における Dickens の群衆像を端的に表す場面を、暴動の描写の中に見ることができる。“It is a familiar expression in describing a great crowd, that a person might have walked upon the people’s heads. In this case it was actually done” (374)。その後1人の少年が、確かに集まった暴徒たちの頭や帽子の上を歩いて渡ってしまうのだ。ここでは集団すなわち mass が、ば

らばらではなくその上を歩けるような物質すなわち mass でもあるのだ。コミカルであり、mass の両義性を用いたユーモアでもあるこの場面は同時に、本作品における群衆がまるで 1 つの巨大な物体のようなものであることを示している。

しかしこのひとかたまりの人々は、本来互いに無関係な人間の集まりである。ゴードン騒乱はプロテスタントによる反カトリック蜂起と思われているが、実際には一度も賛美歌を聞いたことのない者が参加している。さらに事件の鎮圧後、暴徒の中にカトリック教徒がいたことも明らかになる。つまり、彼らは宗教的なつながりをもたない集団である。また、暴動が起きたロンドンのみならず、スコットランドを含むブリテン中から集まったこの群衆は、当然ながら土地や血縁のような関係ももたない。事実、“It had never made any public demonstration; had scarcely ever been heard of, save through him; had never been seen; and was supposed by many to be the mere creature of his disordered brain”とあるように (278)、騒動の指導者とされる Lord Gordon さえ決起の日までこの群衆の姿を見聞きしたことがない。

このような群衆が成立した過程は、物語中で“[T]he mania spread indeed, and the body, still increasing every day, grew forty thousand strong”と表現されている (278)。彼らは思想的、文化的に統合されるのではなく、拡大する熱狂に呼応して現れたに過ぎないのだ。

それにもかかわらず、暴徒たちの行動は統率がとれている。ゴードン騒乱の最初の目的、すなわち反カトリック法の成立に失敗した後、参加者たちはそれ以降に再び集合する約束をしないまま解散する。“Yet they spread themselves in various directions when they dispersed in the afternoon, made no appointment for re-assembling, had no definite purpose or design, and indeed, for anything they knew, were scattered beyond the hope of future union” (396)。しかし、彼らはこの日の夜、デュークとウォリックの 2 つの街で再び集まり、破壊活動を行うのだ。この不可解さは作中において、“A mob is usually a creature of very mysterious existence, particularly in a large city. Where it comes from or whither it goes, few men can tell. Assembling and dispersing with equal suddenness, it is as difficult to follow to its various sources as the sea itself”と表現される (396)。

本作品における群衆は、本来互いに無関係な他人同士でありながら、どこからともなく集まって大きな塊となるようなものとして描かれている。この集団は一見、意識や目的を共有せず、情報交換も行わないのに、まるで全体として 1 つの意志をもつかのように行動する。

16 世紀ネーデルラントの画家、ピーテル・ブリューゲル (Pieter Bruegel) による『謝肉祭と四旬節の戦い』(図 1) と比較することで、Dickens の群衆像がより明確になる。



図 1. Bruegel, Pieter. *The Fight between Carnival and Lent*. 1559, oil on panel, 118 × 165cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

この絵は、*Barnaby Rudge* 同様パノラマ風に民衆を描いたものであり、謝肉祭を祝うプロテスタントと四旬節を過ごすカトリック教徒を題材にしている。タイトルに戦い（原語では *strijd*）とあるように、手前の男性2人はそれぞれ武器のようなものを構え対峙している。しかし他の人々には争う様子はなく、超個体のように全体で1つの生命体のように動く様子も見られない。このブリューゲルの群衆とは異なり、Dickens が想定する群衆は何らかの核を中心に、全体として一方向に動く。

Dickens が描く群衆をブリューゲルの群衆と比較することは、Dickens が捉えようとした大衆の時代性をも明らかにする。両者の群衆は、その規模の点で大きく異なっている。ブリューゲルの群衆はせいぜい村、あるいは町規模であると思われる。画面の外を向く人物や、身体の一部が画面に収まっていない人々を見つけることはできるものの、彼らよりも外側に群衆がいることを思わせる描写は見られない。この絵の舞台となっている広場の周りには建物が並び、ちょうど中央辺りに井戸、すぐ右側には教会があることから、自然この周辺に住む人々が集まる場所であることは想像に難くない。この広場そのものが、この村のメディアであると言ってもよいだろう。接触的なメディアによって身体の稼働範囲で情報交換を行い、同じ空間を共有するブリューゲルの群衆とその行動には何ら不思議など

ころはなく、1つの村を単位とする16世紀の民衆のあり方を表している。

一方で、*Barnaby Rudge* のゴードン騒乱に参加した群衆は、上にも引用した通り、“[T]he mania spread indeed, and the body, still increasing every day, grew forty thousand strong”と表現される(278)。まず注目に値するのは4万人という規模の大きさである。2015年に行われたフジロックフェスティバル²⁴の動員数が3日間の合計で10万5千人、すなわち平均して1日辺り約3万5千人であったことを考えれば、18世紀に集まった人の数としては非常に大きな数字であることが分かる。彼らは暴動が起こったロンドンのみならず、スコットランドを含むブリテン中から集まった。すなわち互いに顔を知り合い、情報交換を行う間柄ではない。当然ながら、初めから集団として存在していたのではない。彼らの間に徐々に広がる熱狂が、現実的に集団を形作ったのだ。

7-2. イメージなき群衆形成——象徴と群衆の関係性

本作品では、群衆を発生させる方法をいくつか見ることができる。しかし、本節で挙げる方法はいずれも、全体として1つの意志をもつような集団を生み出しはしない。なぜなら、それらはいずれもレジス・ドブレがイメージと呼ぶものを欠いているからだ。このイメージとは、第3節で詳述するが、統合機能である。ただし、それを目にした者が無条件に統合されるというようなものではない。ドブレが「イメージはおのれの力を自分自身から引き出しているのではない。そうではなく、そのイメージが象徴をなしている、あるいはなしていた共同体から与えられているのである」と言うように(『イメージの生と死』305)、重要なのはイメージとそれが統合する集団との関わりなのである。本節では、このイメージによる群衆の形成を考える前に、イメージによらない群衆形成を検証することで、群衆とその核との関係性が重要であることを強調したい。

Barnaby Rudge にはミステリー要素が見られる。このミステリーは、作品の内部において群衆の形成を解く一助として描かれると同時に、現実の世界において読者という集団を形成するべく用いられている。この物語が連載されるとすぐに、Edgar Allan Poeは冒頭で語られる殺人事件の犯人とそのトリックを見破り、推理小説の手法という観点から本作品を

²⁴ Dickensが描くゴードン騒乱と同じく、参加者が人種や宗教、政治といった繋がりをもたないにもかかわらず熱狂を共有する場として最も新しいものであるため、比較対象とした。また、動員数はフジロックフェスティバル公式ホームページ内の「ヒストリー」において発表されている数字から前夜祭参加者1万人を引いたものである。

批判した。Dickens が推理小説を書くつもりであったのか、つまり Poe の主張が正当か否かは本稿では扱わないことにするが、Poe の指摘には注目すべき点がある。

The particulars of the assassination being withheld, the strength of the narrator is put forth, in the beginning of the story, to *whet curiosity* in respect to these particulars; and, so far, he is but in proper pursuance of his main design. (239 斜体は原文)

Poe はこの箇所の続きでサスペンス要素の弱さを主張するためにこの一文を書いたのだが、本質を捉えているのはこの引用部分である。作品の冒頭で提示される殺人事件を巡る話は、読者の興味を惹きながら物語を進めることには成功していると認めているのだ。

Poe の指摘が的を射ていることは、第 37 章の最初の一文、“To surround anything, however monstrous or ridiculous, with an air of mystery, is to invest it with a secret charm, and power of attention which to the crowd is irresistible”という箇所を見れば明らかである (277)。これは作中であらゆる人々を煽動し、意のままに操る人物、Sir John Chester が大衆の心理について言及したものである。つまり、作中で群衆の形成について最も意識的な人物の発言として書かれているのだ。ここで群衆は、謎めいたものの魅力に抗えないと考えられている。

物語内部における Sir Chester のこの発言を、Dickens は現実において実践した。物語内部において群衆を煽動する黒幕として活躍した Sir Chester と同じく、というよりそれ以上に、Dickens は現実の世界において読者という集団を発生させなければならなかったからだ。この物語の第 1 章では過去に起きた殺人事件の謎について言及される。いつかその謎が解かれるという期待をもたせる描写は、実際に Poe が推理小説として本作品を批判したように、一見推理小説の様相を呈している。しかし実際には、本作品のミステリー描写はそれに対する現実の読者の反応をも含めて、群衆というテーマを描き、また実践するための一部なのである。

ここで、読者の反応について言及しておく必要がある。物語中で Sir Chester の目論見は最終的に暴かれ、彼自身決闘の末、死んでしまう。このとき決闘を行った 2 人を除いて、周りには誰もいない。彼は確かに巨大な群衆を作り上げることに成功したかもしれないが、その中心にはなれなかった。もっとも、彼は表立って群衆に呼びかけたのではないため、それも当然ではある。一方、現実世界における Dickens もまた、巨大な読者集団を作り上げた。彼の名が知られるようになってから、という条件付きではあるものの、彼はほとん

ど常にその群衆にとっての中心であり続けた。このことは、例えば第4章で触れた公開朗読の成功を見れば明らかだろう。この2人の差は、群衆との関わり方の違いにある。本節の初めに簡単に説明したように、群衆を統合するイメージは、統合される群衆との関係によって統合機能を得る。Dickens とその小説が一大メディアとなりえた一因として、読者の反応、すなわち統合される人々との関わりを経てイメージと化したことが挙げられるだろう。

謎めいた情報に人々が群がるという傾向を指摘するだけでは、群衆そのものを解くには至らない。群衆が姿を現すところに必ずしも謎があるわけではないし、反対に謎があれば必ず人々が集まるわけでもないからだ。好奇心は、群衆形成の一例に過ぎない。本作品において Dickens は他にも、声の大きさを群衆のきっかけとして挙げている。第27章で Sir Chester が Varden 夫人と話す場面では、語り手によって次のような一般論が挿入される。“[A]s hollow vessels produce a far more musical sound in falling than those which are substantial, so it will oftentimes be found that sentiments which have nothing in them make the loudest ringing in the world, and are the most relished” (207)。内容の有無とは関係なく、ただ声が大きければ人々はその情報を好むというのだ。古くはギリシアのデマゴグから現代の広告に至るまで、内容そのものよりもむしろ、なるべく多くの人に見聞きされることを目指す手法が多々見られることを考えれば、この指摘は群衆とアジテーターの関係をよく表している。実際に上の引用の直後、この事実を熟知している Sir Chester が話を始めると、その場にいる全員が彼に聞き惚れてしまうのだ。

声の大きさと群衆の形成については、より意識的に描かれている箇所がある。ゴードン騒乱の少なくとも名目上の指導者である Lord George Gordon が、彼のために集まったと思われる群衆に語りかける場面だ。大勢の群衆を引き連れてウェストミンスター議事堂に押しかけたものの、Lord Gordon の要求は受け入れられなかった。そこで彼は群衆に向かって、“Present appearances look bad for our success, but we must succeed and will!”と感嘆符付きの台詞を叫ぶ (376)。するとそれを聞いた群衆もまた、彼に呼応して“*We must succeed and will!*”と叫ぶ (376)。ところがその直後、今度は少し落ち着いた調子で Lord Gordon が発言したところ、“*This speech being a little more temperate than the last, was not favourably received*”とあるように (376)、群衆の受け取り方は冷ややかである。これは科学における対照実験と呼ばれるものに似る。つまり、条件の差が結果の差に結びついている。ここでは、同じ人物が発言し、同じ人々が聞いたにもかかわらず、ただ声の調子という条件が異なるだけ

で正反対の結果が得られた。もちろんこれは科学実験ではなく、Dickens が大衆への意識を化学実験風に描いたものであるが、その意義は大きい。人々が Lord Gordon を旗印にしたのは、彼の主張、目的、宗教心や発言の内容、あるいは容姿やカリスマ性さえ関係なく、ただ声の大きさゆえであったと証明されたのだ。Lord Gordon 自身、群衆を眺めながら“‘It’s a great power. You’re right. It’s a great power!’ he cried with sparkling eyes. ‘But – dear Gashford – did I really say all that?’”と疑問を抱いている (269)。彼の直観は、発言内容に影響力がないという点においては実に正しい。

ここでも群衆の核となりえるか否かは、群衆との関係で決定されている。人々がただ声の大きさに集まっただけであるということは、ゴードン騒乱の暴徒たちは Lord Gordon と関わりをもたなかったと言い換えられる。だから彼は、暴徒たちの象徴になりえない。事実、たった1日の内に暴徒たちは彼の手を離れ勝手に行動し始めるのだ。

謎や大声は、物語の中で利用されているように、確かに群衆を形成する要因として機能する。しかし、それらは一時的に人々の注目を集める手段にすぎず、まるで超個体のような集団を説明するものではない。Dickens 自身が実践したように、集団を象徴によって統合するためには、その象徴と統合される人々との間に関係性が築かれなければならない。次節では、本作品における群衆とその核をダブルのイメージ論から考えてみたい。

7-3. イメージによる群衆形成——統合機能としての Barnaby

別れたかと思えば一瞬の内に再び結集する、まるで超個体のような群衆の行動を説明可能にする要素の1つは、主人公 Barnaby の存在である。暴動に参加することの意味を理解する知恵をもたないこの哀れな青年は、Lord Gordon のために戦うことが正しいと信じ込み、母親の誇りとなるべく、目立つ旗を抱えてウェストミンスターへ向かう群衆の先頭に立つ。“At the head of this party... went Barnaby; as many a man among the thousands who looked on that day afterwards remembered well”と描写されるように (371-72)、初めて群衆が結集したその日から既に、彼の姿は参加者たちに記憶される。後に Barnaby が投獄されると、彼を救出するために暴徒たちはニューゲイト監獄を襲撃する。Barnaby がこの暴動に参加したのは、Lord Gordon のような宗教心からではなく、他の暴徒たちのように不満を抱いていたからでもなく、その日その場に偶然居合わせたからにすぎない。彼には他者と共有するものが何もないのだ。この青年は、ゴードン騒乱のあらゆる思惑と全く無関係でありながら、暴徒および暴動の象徴として、集団を形成し動かす核となったという点で彼は文字通りこ

の物語の中心人物なのである。

象徴と言ってもそれはただのイメージではなく、ダブルのイメージだ。それは単純な表象を超えた実体であり、反応や行動を引き起こす作用である。ダブルによると「象徴的 (symbolique) とはギリシア語の sunballein に由来し、これは『全体を置き直す』『一つにまとめる』『橋を架ける』を意味する」ものである (『メディアオロジー宣言』164)。ダブルの象徴、イメージは、統合機能である。

Barnaby Rudge という人間は、暴力や破壊を煽動したり、意味したりはしない。それにもかかわらず、この青年が目立つ旗を掲げて群衆の先頭を歩くとき、また彼がニューゲイト監獄に投獄されたとき、彼は彼を見ている暴徒たちによってイメージ化される。このイメージは実体として群衆の意識に作用し、彼らを実際に暴徒として統合する。反対に、名目上の指導者である Lord Gordon はイメージ化されない。だからこそ彼の言葉は群衆の心を動かすことはできず、暴徒たちに宗教心を目覚めさせることもない。彼が逮捕された時、誰一人として彼に付き添わなかったのもそのためだ。

本作品において集団が発生するのは、ゴードン騒乱の最中だけではない。この騒動の後、主犯として逮捕された Hugh と Dennis、そして Barnaby が処刑されるのを見物するために、群衆がタイバーンに押し寄せる。この群衆が集まり始める場面は、“While it was yet dark, a few lookers-on collected, who had plainly come there for the purpose and intended to remain: even those who had to pass the spot on their way to some other place, lingered, and lingered yet, as though the attraction of that were irresistible”と書かれる (588)。処刑開始は正午であるにもかかわらずまだ暗いうちから、まるで抗いがたい魅力に惹かれるかのように集結する人々の行動は、やはり不思議で理解し難いものである。しかもこれほど熱を上げながら群衆は、“But the crowd had forgotten these matters, or cared little about them if they lived in their memory…”というように (598)、絞首刑そのものや、処刑されたのが誰であったかを特に気にも留めない。群衆にとって、集合するきっかけとなる象徴は何であっても構わないのだ。それでもこの場面で群衆を統合するのは、処刑場の Barnaby という象徴である。こうした処刑の一連の描写の中心に群衆とその行動があることは、本作品の執筆にあたって Dickens の意識が群衆を描くことに向けられていたことを改めて示している。

処刑後の場面にも注目する必要がある。Gabriel Varden の尽力によって、執行直前に処刑を免れた Barnaby は再び、イメージとなって群衆を発生させるからだ。彼の解放を喜ぶ群衆は通りで大騒ぎを始め、Barnaby を連れて戻った Varden が話すところによると “[D]irectly

we got into the street we were known, and this hubbub began”という状況である (610)。ほんの少し前まで **Barnaby** の処刑を見物するために大勢の人々が集まっていたのに、彼が解放されるとすぐに、また別の集団が発生するのだ。このように本作品はゴードン騒乱の場面以降、ほんの些細なきっかけで結集する人々の様子を繰り返し描く。これらの人々は、本来互いに無関係でありながら、イメージ化された **Barnaby** によって統合されるのだ。

こうした群衆の姿は、代表的な超個体である粘菌に似る。南方熊楠はこの変形菌について「初メ人家裏ノ庭ノ地上ニ散点スル……試ミニ酒樽ノ栓ヲ其辺リニ置クニ之ヲ攀ヂ登ル……一夜ヲ経テ悉ク胞団トナル」と記している (288)。南方が観察した粘菌は酒樽の栓に向かって、ゴードン騒乱の群衆は彼らにとっての象徴に向かって、それぞれ結集する。粘菌は孢子を飛ばすのに都合の良い場所を、**Dickens** が描く暴徒たちは不満を発散する機会を、求めていたに過ぎない。そのきっかけ、核となるもの、イメージが何であっても、彼らの行動は変わらなかっただろう。群衆は、いつどこにそのエネルギーを向けるのか分からない、不可解な存在だからだ。**Dickens** がイメージの統合機能に注目したのは、この予測し難い群衆の行動を説明するためだろう。

粘菌の収集、観察に多大な労力を費やした南方が民俗学者であったこと、またイメージの統合機能に注目したドブレがチェ・ゲバラと共にゲリラ闘争に参加したことが示すように、彼らが粘菌やイメージを通して見ていたものは、人間の社会である。**Dickens** もまた、この2人の学者と同じ視点で大衆を捉えようと試みた。だからこそ、歴史上の事件を扱いながらも、徹底して **Banaby** というイメージに統合される群衆の姿を描くのである。

7.4. 18世紀のネットワーク——メディアとしての酒場、コーヒーハウス

群衆を説明するにあたって、その構成員に情報を伝達するもの、すなわちメディアにも注目する必要がある。本作品では、各地で行われる Lord Gordon の演説や、Gashford によって至るところにばらまかれるビラが、メディアとして機能する。これらのメディアは、例えば **Varden** 夫人のように暴動に参加しないプロテスタントを感化するのに役立ったかもしれない。しかし、膨大な数の暴徒の発生やその行動を説明するものではない。彼らは宗教的な主張とは無関係だからだ。

さらに本作品では、一般的なメディアにあまり焦点が当てられていない。物語の時代背景が18世紀であることが、その理由の1つだろう。19世紀に社会のあり方を変えた鉄道や電信といった様々なメディアは、ゴードン騒乱の時代においてはまだ存在しなかったか、

あるいは普及していなかった。新聞でさえ Sir Chester と教会書記の Solomon Daisy、および歴史家として物語を提示する語り手によって情報獲得の手段として利用されるものの、情報伝達の手段として十分に機能しているとは言えない。

例外的に酒場だけは、暴徒たちと Gashford が集まり情報交換を行う場として機能している。18 世紀の代表的なメディアを 1 つ挙げるとするならば、それはコーヒーハウスであろう。より貴族的なサロンや、より大衆的な酒場も同じである。Jeremy Black は 18 世紀イギリスにおけるコーヒーハウスの重要性について、The general character of English culture has also been seen as important, not least the availability of an intellectual infrastructure, especially a largely free press, but also the vibrant and unconstrained world of coffee houses, taverns and other public meeting places と述べている (147)。これらの空間は一方向的に情報を発信するオーソリティーをもたないが、そこにいる人々をネットワーク化し、情報交換を促すメディアだ。

ゴードン騒乱とは無関係な第 33 章でも、嵐の夜に情報が交換される場として酒場は機能している (247)。また公共性はないものの、Simon Tappertit がリーダーを務める徒弟たちの集会“secret society of Prentice Knights”も、本作品において酒場と同じ効果をもつメディアと言えよう。現実世界において Lunar Society に集まった知識人たちが科学技術の発展や産業革命に貢献したように、この物語において夜な夜な集まる徒弟たちは後にゴードン騒乱の暴徒となるのだ。

18 世紀のネットワーク空間は、物語中でこのように機能的に描かれるだけでなく、Maypole Inn という対照的な空間の描写によってさらに強調されている。ロンドンから 12 マイル離れたこの宿場兼酒場の主人を務めるのは、John Willett である。矢次綾は John について次のような分析をしている。

不変の中で生活しているかのような思いに囚われているのが、メイポール亭のジョン・ウィレットである。1775 年 3 月 19 日に関する第 1 章においても、1780 年の同日に関する第 33 章においても、彼は居心地の良い酒場で仲間と酒を酌み交わしながらルーバン・ヘアデイル殺害事件について噂話をしており、この 5 年間ほぼ不変の生活を送ったことが示唆される。(6)

ここではいつも同じ話が繰り返される。それを聞くのは決まって彼の 3 人の「仲間」であ

る。酒場には Varden のように他の客がいることもあるが、皆 John と顔見知りである。さらに、“After some time John Willett slowly shook his head, and thereupon his friends slowly shook theirs”のような描写に見られるように (7)、毎日 John と過ごす仲間たちは彼と同じ行動を取る。

打ち合わせをすることなく同じ行動を取る彼らは、一見ゴードン騒乱の群衆と似ている。しかし両者は全く異なる存在だ。Maypole Inn とは、村の表象だからだ。18 世紀的な都市から離れた場所に位置するこの宿には、顔見知り同士ばかりが集まり、既に構成員皆が共有している情報が繰り返され、人々は同じ行動を取るのに情報交換を必要としない。離村と都市化によって無関係な人間が集まらなければ、ネットワーク空間は必要とされないし、大衆も発生しえない。Mark Granovetter が有名な論文“The Strength of Weak Ties”の中で、“[W]eak ties, often denounced as generative of alienation are here seen as indispensable to individuals’ opportunities and to their integration into communities; strong ties, breeding local cohesion, lead to overall fragmentation”と明らかにしたように (1378)、家族や友人のような強いつながりよりも、他人同士の弱いつながりの方が集団形成には有効なのだ。

しかし、こうした前近代的とも言える村社会のあり方は、18 世紀に変化を強いられる。この物語の第 1 章では、Maypole Inn に見知らぬ旅人がいるのだ。ここでも John が旅人を見つめると、“[I]t affected his fireside cronies, who all, as with one accord, took their pipes from their lips, and stared with open mouths at the stranger likewise”というように (4)、他の仲間たちが同じ行動を取るのが印象的だ。Maypole という「村」の住人と、そこにやってきた他者との対比が明確に示されている。それでもなおこの宿とその主人は、矢次が指摘する通り、5 年後も変わらず都市化されない。だからこそゴードン騒乱とは何の関係もないにもかかわらず、暴徒たちによって John は暴行を受け、Maypole Inn は襲撃を受ける。ロンドンの酒場という 18 世紀のネットワークが、16 世紀に建てられた不変の「村」を崩壊させたと言えよう。隣人が顔見知り同士から見ず知らずの人間へと変化する不安はメタフォリカルな暴力であり、同時にこの物語では実際に暴力を伴って時代転換が行われるのだ。

本作品における酒場の重要性は、Dickens が極めて正確に 18 世紀のメディア環境を理解していたことを示す。だからこそ不可解な群衆の行動を説明するものは、指導者による一方的な情報発信ではなく、無関係な他者同士の間ネットワークを構築する空間であると直感したのだろう。また、村社会的な空間をも描くことで群衆や大衆の発生を可能にした時代の転換にも意識を向けさせ、逆説的に 18 世紀の群衆像を浮かび上がらせている。

7-5. ネットワーク化社会の起源としての18世紀

このようにしてみると、Dickensが19世紀における、特にロンドンのような大都市のあり方を念頭に置いて本作品を書いたと主張することもできよう。見も知らぬ人々とネットワークだけで繋がりを保つ集団の登場は、言い換えればコミュニティからマスへの変遷は、鉄と電気のメディアが登場した19世紀の状況に他ならない。あらゆる鉄道のラインが集まるターミナルでもあるロンドンは、強烈にマスを意識する都市であったことだろう。しかし先述の通り、本作品は18世紀の物語であり、意図的にマス・メディアを中心に置いてはいない。Dickensがこの小説で大衆をテーマとしたのは、直接的に19世紀の社会を描くためではなく、その起源を18世紀に見出したためだ。なぜならこの時代は、産業革命によって村というコミュニティの重要性が減少し、いわゆる離村という現象が発生し、本来繋がりをもたない人々が工場という場で、賃金によって結び付けられた最初の時代だからだ。こうした工場労働者たちは、ゴードン騒乱の参加者と同じく出自は様々で、騒乱の参加者たちがLord Gordonの目的を共有していなかったのと同様にブルジョワや工場自体の目的とは関係ないにもかかわらず、まるで1つの個体のような集団として行動する。

暴動、特に食糧を巡る暴動について複数の研究を発表しているJohn Stevensonは、イギリスにおける食糧暴動は17世紀後半から始まり、18世紀に頻発するようになり、19世紀の初めに終息したという。その理由をStevensonは、“The incidence of disorder shows a striking relationship to the communications network, particularly in 1795-6 and 1800-1”と分析している(43)。この“communications network”とは主に水上輸送網を指しており、大量に穀物を運ぶ手段の確立によって農業に頼らない都市のあり方が可能となり、その結果食糧不足や価格高騰が発生したため、暴動が発生したという主張だ。

Stevensonは問題を食糧難による民衆蜂起に限定したため、自ら非常に重要な指摘を弱めてしまっている。まず、都市間を結ぶ輸送路のみを指して“communications network”と呼んでいることが、本質を見失わせている。既に本稿において言及したように、コーヒーハウスのような都市内部を結びつけるネットワークこそ、18世紀の大きなコミュニケーション手段だ。もっとも、サロンやコーヒーハウスはトポスであり、人的ネットワークおよび知のネットワーク上のいわばターミナルと言った方が適切かもしれない。いずれにせよ、一方向的な情報伝達と異なり、多方向に情報が交換され合うメディア的な機能の点で変わりはない。このように“communications network”という概念を拡大してみると、それによって

生じた最大の変化は、小麦粉の不足や価格高騰ではなく、工業都市や商業都市の登場でさえなく、血や宗教に依らず意識や情報を共有する集団だ。暴動の絶対条件である大衆は、ここから生じる。熱狂がある程度の範囲を超えて膨れ上がるためには、土着的世界観の共有では足りず、無関係な他者同士の結びつきを必要とする。だからこそ、現実の例を挙げれば、ジャガイモ飢饉に苦しんだアイルランド人は暴動よりも移住を選び、一方でゴードン騒乱は実現したのだらう。Stevenson の論では、ジャガイモ飢饉の際には暴動が起きず、1863年にアイルランド人移民を中心としたニューヨークの徴兵暴動が起きた理由を説明できない。18世紀イギリスで最初の急速な発展を遂げた情報交換システムが、ちょうど散在する粘菌が1つのかたまりになるように、各地から集まったに過ぎない人々を群衆へと変えたのだ。もちろん群衆のエネルギーが最大限発揮されるためには象徴も必要となるが、これは本稿において繰り返してきたように何であっても構わず、ある特定の時代や場所に特有のものではない。

これ対して Brian Winston は現在の視点から、メディアが暴動や革命に与える影響について、特にインターネット上の電子的ソーシャルメディアについて懐疑的な見方を示す。Winston はベルリンの壁崩壊、ソビエト崩壊、2009年イランの暴動、2011年イギリスの暴動など、20世紀以降の大きな暴動を取り上げながら、メディアが決定的な要因ではないと論じている。“Media messages have the greatest impact on ‘opinion leaders’ who in turn impact on their circles face to face. Media messages are thereby opinion-forming catalysts, not sole determinants of it”という表現が (266)、Winston の主張を最も簡潔に示している。メディアがもつと信じられている影響力は、直接人を動かす訳ではないというのだ。しかし注意しなければならないのは、Winston は“the media”という語をやや恣意的に使っているということだ。“It was a weekend and unprotected East German regime’s opening of its borders that triggered the revolution, not the media. And it was essentially word of mouth, not the media, which sustained it”というように (267)、口伝えの情報交換およびそれを可能にする手段については、暴動や革命の要因として認めている。ここで“the media”と呼ばれるものは、印刷物や電気メディアに限定されている。おそらく Winston にとって、18世紀のコーヒーハウスも酒場もメディアではないのだらう。重要な点は、不特定の他者同士の結びつける場や人的知的ネットワークが、たとえどのように呼ばれようとも、暴動の前提となる点である。もっと重要な点は、そうした環境が歴史上初めて発生したのが、18世紀イギリスであるということだ。

18世紀社会の情報ネットワーク化を、Dickens は他の方法でも示している。本作品にお

けるゴードン騒乱は、Lord Gordon を名目上の指導者としながら、実は混沌を望む Gashford が Lord Gordon の影で実質的な煽動者の役割を果たし、その結果 2 人の手を離れた暴徒たちによって発生したように描かれる。しかし、最終章の直前になって、さらにその背後に Sir Chester の関与があったことが明らかになる。Sir Chester に向けられた Haredale 氏の発言、“You urged and stimulated to do your work a fit agent... you set on Gashford to do this work”とは (625)、Gashford をけしかけてゴードン騒乱の最初のきっかけを作ったのが Sir Chester であったと弾劾するものである。さらに“To you I traced the insinuation that I alone reaped any harvest from my brother’s death; and all the foul attacks and whispered calumnies that followed in its train”というように (626)、過去にウォレン屋敷で起きた事件の後 Haredale 氏が被った不利益の背後にも Sir Chester の存在があったことが追及される。これ以前の場面では、Hugh を利用して行っていた情報収集だけが唯一描かれていたが、Sir Chester は物語開始以前から、常に情報網の中心に位置し、情報を操る人物なのである。そして、この物語における様々な事件は Sir Chester の情報操作によって発生したのだ。

しかし興味深いことに、Sir Chester がどのような人々に、どのような内容の話をしたのかは大きな問題にならない。ここでもやはり Hugh が関わる場合は例外となるのだが、これは Sir Chester と Hugh が実は親子であるという秘密を背景にしているからだと思う。20 年以上も経ってようやく Haredale 氏が Sir Chester を弾劾するに至ったのは、上の引用箇所 Haredale 氏が“To you I traced”と語っている通り、情報の流れを追ったからである。決して情報の内容からではないし、情報を中継した人物の性格や思想とも関係がない。また、Gashford を煽動したことについては確かにその人となりに関係しているものの、具体的な話の内容には触れられない。それにもかかわらず、純粋に情報の流れを観察することによって Haredale 氏は Sir Chester の悪事を暴くに至るのである。

Dickens が描いたのと非常によく似た現象が、2007 年に発表された Kieran Healy の研究に見られる。社会学者である Healy は 18 世紀終わりのアメリカ独立戦争を、現在のネットワーク理論によって捉え、分析した結果を自身のウェブサイト上で公開している。その方法は、独立戦争以前に交わされた人々の情報交換を可視化、数値化し、情報ネットワークの中心にいる人物、すなわち革命の首謀者を発見するというものである。結果的に Healy は、対象とした 254 人それぞれの背景や、彼らがどんな内容を話し合ったかには一切触れることなく、Paul Revere がその中心にいたという歴史学者と同じ結論に至った。この試みの目的は、最新のネットワーク理論を最も簡略化した形で提示することであり、その実験

の場として 18 世紀が選ばれたことは、18 世紀がネットワーク化された最初の時代であったことを示している。また、この報告の最後から 2 番目の段落で“I must ask you to imagine what might be possible if we were but able to collect information on very many more people”と言うように、現在と未来におけるネットワーク理論の試金石としても、Healy は 18 世紀を捉えている。この視点はちょうど、Dickens が *Barnaby Rudge* において描く 18 世紀と同じである。もっとも Dickens の場合は、群衆を描くことが主要なテーマであったからなのか、あるいは連載上の制約によるものなのか定かではないが、やや唐突で駆け足気味な Haredale 氏による謎解き披露となっており、読者が実際に情報の流れをネットワーク理論に当てはめて黒幕を暴くことはできない。しかし、ネットワーク化された社会の発生を 18 世紀に見る洞察力の鋭さは疑いの余地がない。

18 世紀と比べて爆発的に情報速度を増した 19 世紀的ネットワークにおいて、大衆の出現は決して特殊な状況に限られるものではなくなった。もはや暴動のような現出の場さえ必要としない、姿なき大衆の登場である。Gregory Bateson は初歩的なサイバネティクスについて“More complicated systems are perhaps more worthy to be called mental system”と主張する (465)。鉄道や電信によって情報交換が複雑化した産業革命後のロンドンもまた、1 つの精神のようなものであったといえる。それは集合的な個、すなわち超個体に喩えても不自然ではないような、大衆の出現を意味する。このような社会状況を鋭い感覚で理解したからこそ Dickens は、彼が生まれる以前のこの事件を、彼の生きる時代において解釈しなければならなかった。後に Dickens が、*The Haunted Man* や “The Signalman” といった作品において 19 世紀のネットワークを幽霊イメージによって捉えようとしたのも、19 世紀の大衆という現象が作家の関心を惹いたからだろう。“The Signalman” において、信号手の前に現れメッセージを伝える 2 人の幽霊はどちらもその顔が隠されている。顔が見えないのに情報が伝えられるというネットワークの時代に特有の現象は、19 世紀以降のものである。しかし Dickens は、その起源を 18 世紀に見たのだ。

以上のように、*Barnaby Rudge* という作品は群衆を大きなテーマとしている。善と悪、虐げられる民衆と搾取する貴族、カトリックとプロテスタントなどといった二元論的世界観に陥ることなく、ほんの些細なきっかけでエネルギーを爆発させる盲目的な群衆を描く手段として、ゴードン騒乱は最適な舞台であった。藤井晶宏が指摘するように、この暴動の

参加者たちは『反カトリック』を契機に暴力を解放したに過ぎず、初めからゴードン卿の意図を遂行する集団ではなかった」からだ (6)。群衆とそのエネルギーをテーマとするからこそ、この物語では暴動だけでなく、その後行われた処刑に集まる人々をも群衆の姿として描き出す。彼らもまた、暴徒たちとその根本を同じくする。公開処刑とは暴力の代用品であり、古くはローマのコロッセウムから近代では 16 世紀の演劇に代表される悲劇まで、様々な形で繰り返されてきた庶民の「娯楽」である。Barnaby が解放されたことを喜ぶ群衆が、路地に押し合いへし合いする様子も、全く暴力的でないと言うことはできない。いつ何をきっかけに、何に対して暴力的なエネルギーを向けるか分からない群衆こそ、Dickens がゴードン騒乱に見出したものである。

このような群衆の理解し難さを損なわないよう、Dickens は群衆の側にはなく、群衆が集まるための核となるものに焦点を当てている。この核とは、現代ではドブレがイメージと呼ぶものに他ならない。それは言葉や記号ではないが、しかし人々に共有され、共通意識を生み出す純粋な象徴だ。本作品においてイメージとして機能する Barnaby が知的障がい者であることは、言葉によって群衆を動かしたと思いつく Lord Gordon と対称的であり、Dickens が表現しようと試みた大衆像を鮮明にしている。

一方で、Dickens はこの暴動を可能にしたものが 18 世紀の情報交換システムであることも忘れてはいない。互いに顔を知らない 4 万人もの人間同士が、ゴードン騒乱をきっかけに突然集団化するという描写は、さらに結集の日まで指導者である Lord Gordon でさえこの群衆を見たことがないという描写は、まさに産業革命以後の離村、都市化、マスの台頭という現象そのものである。もちろん、互いに互いを知らないまま同じ集団に属するという強固な意識を共有する構成員によって保たれる集団なるものは、特に巨大であるにもかかわらず姿は見えないような、現代にも通じる大衆であればなおさら、鉄道や電信のような高速に大量の情報を交換し合う 19 世紀的なネットワークをその基盤とする。Dickens の関心はむしろこの 19 世紀の大衆にあるのだろう、というのは、他の多くの作品において 19 世紀のメディアや大衆に対する理解を見せているからだ。それでもなお、本作品における大衆描写が時代背景を反映した優れたものであることは、自らが関心を寄せる 19 世紀の社会というものが、18 世紀にその端を発していたことを作家が理解していた証左であろう。

このように 18 世紀に始まり 19 世紀に繁栄の 1 極に達したイギリスのネットワーク化という視点から本作品を考えると、興味深い対比を発見することができる。Shakespeare によ

る *Julius Caesar* では、*Barnaby Rudge* において Lord Gordon が試みたように、Antony が演説によって人々を煽動する。Antony の目論見は成功し、彼の言葉を聞いた者は暴徒と化す。事実 Antony が Caesar の高潔さを説くと、市民たちはそれまで敵視していた Caesar を讃え、ついに“Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay! / Let not a traitor live!”と叫ぶほど熱狂する(3.2.201-02)。しかし注目すべき点は、この暴動に参加したのは Antony の声が届く範囲にいた人間に限られるということだ。一方、本章で検証したように、*Barnaby Rudge* では Lord Gordon の演説は Antony のものほど影響力をもっていない。それにもかかわらず、一時的にせよ、彼は国中から暴徒を集めることに成功した。この違いはちょうど、本稿第4章において確認した劇場と小説それぞれの形態に対応している。直接声の届く範囲を「世界」とした Shakespeare の劇場内では、影響もまた演説の届く範囲のものとして描かれる。対照的に、現実の世界を劇場化する Dickens の小説において、群衆は情報交換という実体のない正体を持ち、たった1つの核に向かって、まるで自ら組織するかのように立ち現れる。この対比は、本作品だけでなく、Dickens の作品をメディア論分析するうえで見逃せない重要な点である。現実と物語が、まさにメディアに関する点で相互に関係することを示すからだ。

本作品は、Dickens の大衆や時代に対する理解を示すだけでなく、他の Dickens 作品における社会観、メディア理解を考えるうえで意義深い作品であるといえる。

第8章 “The Signalman”におけるメディアと^{メディアム}霊媒——ジャンクションとしての19世紀

現代の怪談話の中には、例えば『リング』や都市伝説のメリーさんのように、メディアが幽霊を媒介するものが見られる。『リング』ではビデオを見た者が呪いにかかり、メリーさんは電話で自らの存在を伝える。あるいは幽霊ではないものの、不幸の手紙をそこに加えることもできるだろう。そもそも *medium* という語が、霊媒行為と同じ語源をもつことを考えれば、これは自然なことである。メディア研究における大家である Kittler は、“Media always already provide the appearances of specters. For, according to Lacan, even the word ‘corps’ is a euphemism in reference to the real”という表現で (12)、メディアと幽霊の関係を宣言している。

このメディアと幽霊の関係を初めて利用した文学作品は Charles Dickens の“The Signalman”である。確かに、Dickens はこの作品以外でも度々幽霊を登場させ、それぞれのメディアとの関係を描いている。例えば *Great Expectations* では、白い服の女が見えるという Arthur の話を聞いた Magwitch が、最後には自分もその女が見える気がしたと言っている。また、もっとはっきり幽霊が登場する作品として *A Christmas Carol* では、過去、現在、未来のクリスマスの幽霊は時を告げる鐘の音とともに現れるし、最初に現れる Marley の幽霊だけは、Scrooge の家中の呼び鈴がそのメディアとなっている。しかし“The Signalman”に特徴的なのは、幽霊がメディアとともに現れるだけでなく、鉄道や電信という線が複合する場に幽霊が現れる点であり、さらにこの作品そのものもまた複数の線路が集まるジャンクションの名を持つ作品群 *Mugby Junction* の1つとして掲載された点である。すなわち、幽霊とメディアの関係を考える上で最も重要な作品ということだ。

本章では、19世紀における時代転換的なメディア革命、特にネットワークという構造に対する Dickens の理解を、“The Signalman”における幽霊表象から検証する。Dickens は単純に幽霊とメディアを結びつけるのではなく、両者が交わる場としてのジャンクションを強く意識している。それは鉄道網と電信網によって構成される物質的なジャンクションであり、同時に諸分野において幽霊と電気が交わる場、19世紀という時代そのものでもある。また、本章で中心的に分析の対象とするのは“The Signalman”であるが、この小作品だけで

なく、*Mugby Junction* のために Dickens が執筆した“The Signalman”以外の章にも言及することで、Dickens の一貫した意識を確認する。なお本章では、特に説明のない限り情報伝達手段をメディア、霊媒行為や幽霊をミディアムと呼ぶ。これは、Dickens が描くメディアと幽霊の関係性を明確にするためのものである。

8-1. “The Signalman”におけるメディアと幽霊

“The Signalman”において幽霊を媒介するメディアの1つは鉄道である。この鉄道は、小池滋が列車を指して「鉄道は理由もなにもないのに害いを相手かまわずにもたらす恐ろしい存在に見えたのだろう」と言っているのとは異なる（『英国鉄道物語』88）。そもそも小池は鉄道に対する恐怖心が幽霊を見せるのだと考えているが、本作品で幽霊を媒介するのは、文字通りの鉄の道、線路ネットワークの方である。物語冒頭で語り手が信号手に呼びかけたとき、語り手の言葉が以前現れた幽霊のものと全く同じであったため、信号手は幽霊に呼びかけられたのだと考える。そこで彼が幽霊を探す場所は線路上である。

One would have thought, considering the nature of the ground, that he could not have doubted from what quarter the voice came; but instead of looking up to where I stood on the top of the steep cutting nearly over his head, he turned himself about, and looked down the Line. (524)

興味深いのは、ここで線路が“the Line”とされている点である。ここに、電信線が幽霊を媒介するもう1つのメディアであることが隠されている。信号手が語るところによれば、幽霊は必ず危険信号灯の下に現れている。さらに信号手は、語り手と話している間に二度幽霊を見ているが、その度に同時に電気ベルが鳴ったのだと言う。本作品において幽霊を媒介するのは、ただメディアであるというだけではない。それは線であり、また線の複合からなるネットワークなのだ。

メディアの歴史を区分する方法は、研究者によってある程度異なっている。しかし、近代国家成立の前後に1つの断絶があることに疑いの余地はないだろう。Ong の口承文化と活字文化や (*Orality and Literacy* 1)、McLuhan の機械の時代前後といった区分が (*Understanding Media* 3)、これにあたる。その違いは、情報量、情報速度が人力に多くを負うか、機械がそれを担うかだ。“The Signalman”において幽霊を媒介する鉄道や電信は、こ

の時代区分の后者に位置づけられるメディアであり、特に電信に限れば、この時代に新たに登場し始めたばかりの、電氣的な情報量、情報速度をもつメディアである。本作品における幽霊とメディアの関係には、この点が大きな意味をもっている。

幽霊がメディアを伴って現れるのは、幽霊が純粋な情報にすぎないからだ。肉体を持たない幽霊は、自ら現実には作用することはできない。A *Christmas Carol* において、Marley を含めたクリスマスの幽霊が Scrooge に与えるのは情報だけである。情報とは、解読されなければ意味をなさないものだ。Scrooge は与えられた情報の意味づけに成功し、そのために改心し、全くの別人のように振る舞うようになる。しかし“The Signalman”において信号手は、“[W]hat troubles me so dreadfully is the question, What does the spectre mean?”と言うように(533)、幽霊の情報に自分なりの意味を見出すことができず、さらに幽霊が事故を回避する方法を教えてくれないのはなぜなのかと問う。

これは信号手の情報理解能力が劣っているからだ、と言うことはできないだろう。彼は、当時最先端の電気技術によって情報を扱うプロだからだ。彼の失敗はむしろ、この情報を知ったことで責任を感じ、人の死を回避しようとする点にある。なぜならば、本作品の幽霊は電信をメディアとするように、電気時代の情報として描かれているからだ。信号手は「幽霊の顔を見たことがない (“I never saw the face”）」(529)。最初の幽霊は左腕で顔を隠しており、2番目の幽霊は両手で顔を覆っている。相手の顔が見えないのに情報が伝えられるというのは、まさに電信によって生じた現象だ。McLuhan が指摘する通り、電気メディアの登場は細分化された世界を、再び中世的な全体化された世界に変化させる。この中において人は、あらゆる人や事件と無関係でいられない。McLuhan が“In the electric age, we wear all mankind as our skin”と表現する電気時代の特徴は(*Understanding Media* 52)、まさに信号手が陥った状態である。彼が悩み苦しむのは、解決できるか否かに関係なく、事件を自分のこととして考えてしまっているためだ。

幽霊がメディアを伴って現れる第二の理由は、メディアそのものが霊媒行為として機能するからだ。media、またその単数形の medium という語は、そのまま霊媒を意味する。実際に、Ong が指摘している通り、古代文字はそのほとんどが何らかの魔術に用いられてきた (*Orality and Literacy* 92)。古代では密接に結びついていたメディアと霊媒は、時代が下るにつれて徐々に分かれてゆく。しかし、電信の登場は再びメディアと霊媒が結びつく瞬間である。これは、鉄道ネットワークに沿って電信線が張り巡らされるようになった1840年代には既に、例えば1847年の *The Rail, and the Electric Telegraph* や1848年の *The London*

Anecdotes for All Readers という本の中で、人々が信じ噂する、電信にまつわる奇談が紹介されている事実を見れば明らかである²⁵。こうした奇談に共通するのは、メッセージが届けられる場所にメッセンジャーがいないことを何とか説明しようと試みている点だ。電信が登場する以前にも、メッセンジャー不在のまま遠隔地にメッセージを伝える手段として教会の鐘があったが、それを幽霊や超自然の力で説明することはない。後に説明するが、情報量の大幅な増加が、電信のみを霊的な存在と結び付けるのだ。“The Signaller”においても、信号手が聞いた幽霊の叫び声は電信線が風を切る音であると、語り手は考えている(530)。この語り手は、幽霊の存在を否定しながらも、電信というメディアを幽霊と関係づけずにはいられない。

8-2. 幽霊と電気のジャンクションとしての19世紀

本節では、現実世界における科学的発見、発展と幽霊の関係性を確認する。これは、幽霊と電気の関係が19世紀イギリスにおける特徴であったことを示すためだけでなく、19世紀そのものが幽霊と電気が交わる場、ジャンクションであったことを示すものである。Dickensは、単純に幽霊と電気、メディアを結びつけるのではなく、この時代のジャンクション性を理解し、意識していたように思われる。

幽霊を扱うフィクション作品が急増したのは、19世紀のことである。*The Oxford Book of English Ghost Stories* の序文には、“It was not until the 1820s that the ghost story as we now know it began to mature into a distinct form.”とある(xii)。ただし、19世紀の幽霊が現れるのは、物語世界に限らない。1839年にダゲレオタイプという形で写真撮影技術が発表されると、1845年頃には幽霊が写真の中にその姿を現す(シュテルツァー 107)。この心霊写真は後に、「作品」であることが明らかになったが、このことはまさに19世紀における幽霊を取り巻く環境を示している。つまり、プロテスタントとカトリックの教義をめぐる問題ではなく、また魔女やシャーマンといった超常現象に関する特殊な地位を占める者の介在を必要としない、全く新しい幽霊出現の場が科学によって提供されるようになった。それは、小池が言うような「本来信頼してよいはずの科学が信じられぬ不安」(『ディケンズ: 19

²⁵ *The Rail, and the Electric Telegraph* では傘を置き忘れた男性が電信線に自分の傘が掛かっているのを発見する話が(69)、*The London Anecdotes for All Readers* では置き忘れたコートを電信で送り届けてもらえると考えた少女が(39)、それぞれ紹介されている。これは、電信を通して送られるメッセージが、何らかのメッセンジャーによって運ばれると考えられていたからである。

世紀信号手』20)ではない。現実を編集し、目に見えるままではない世界を見せることが、科学の本質なのだ。時間と空間に対する人間的な認識は蒸気や電気によって創り変えられ、映像技術は点の集合を動画として見せる。

視聴覚技術の発達だけが、幽霊に関する記述が急増した理由ではない。先述の通り、幽霊は純粋な情報にすぎないため、メディアを必要とする。本稿に挙げただけでもビデオテープ、電話、鉄道、電信、写真、そして文学作品というように様々なメディアを通じて幽霊は現れるが、しかし、その存在を伝えるのは常に人間である。人間による表現形式である芸術作品や出版物は、人間と並んで幽霊の存在を伝える物と考えてよいだろう。19世紀には人間や芸術作品を、あるいはそれらが発信する情報を、不特定多数の人間に向けて、大量かつ高速に運ぶ科学技術が発達した。高速かつ広範に情報を伝えるこの技術こそ、19世紀に幽霊が多く現れるようになったもう1つの理由である。

これらの点において、幽霊が現れる場としての環境を備えるのは列車ではなく、やはり線路や駅から成る鉄道網の方だ。迂回しなければ通行不可能な場所は、あるいは馬車を使って幾日もかかるような距離は、鉄道網敷設によってもはやそれまでとは異なるものになった。このように現実を編集し、また情報伝達を爆発的に変革した鉄道網に対する Dickens の表現は、明らかに幽霊との関係を思わせる。運河を利用して、またその技術を用いて作られた鉄道線は、その両側を高く切り立つ崖に囲まれる。本章第1節に引用した“The Signalman”冒頭の場面でも、語り手がいる場所は信号手の頭上、“steep cutting”である。線路まで降りた語り手はその場所を、“On either side, a dripping-wet wall of jagged stone, excluding all view but a strip of sky”と描写する (525)。

トンネルについても同じことが言える。“The Signalman”においてトンネルは、“[T]he gloomier entrance to a black tunnel, in whose massive architecture there was a barbarous, depressing, and forbidding air”というように効果的に描写されているし (525)、実際に信号手が目撃する人の死は、2回ともトンネル内で発生している。

これは第一に、トンネルが物質的に死と近いことが挙げられるだろう。横山章は『トンネルものがたり』のまえがきにおいて、トンネルの工事技術を3つの発展段階に分けている。時代の順にそれぞれ、ダイナマイトの発明、鋼鉄製の支保工、ナトム工法であるが、最初のダイナマイトが発明されたのがようやく19世紀末のことである²⁶ (vii)。つまりそれ

²⁶ 珪藻土ダイナマイトと呼ばれるものは、*Mugby Junction* 発表と同年の1866年に発明されている。ただし、今日のダイナマイトの原型となったのは1875年に発明されたもの

以前のトンネルは、のみとハンマーによる手作業で掘られたため多くは小規模なものであり、トンネルが崩れないよう内側から支えるための支保工が弱いため崩落の危険が付きまとうものであった。人の手によって掘られ、人を中に残したまま再び埋められるこの穴もやはり、墓穴を思わせる。Isambard Kingdom Brunel の河底トンネル工事が最も顕著な例であろうが、実際に作業員がトンネル内で生き埋めになる事故は起きていた。また、トンネルが長くなれば、蒸気機関の煙によって窒息するという事故が発生することもあった (横山 25)。

しかし、物質的な要因だけでなく、文学作品における隠喩的な要因にも目を向ける必要がある。トンネルと幽霊の関係は、橋と幽霊の関係に通ずる。トンネルと橋は、技術的な相違を除けば、本来人や情報が直接移動することができないある2地点間を結ぶメディアである点で同質のものだ。このメディアが結ぶ2地点は、この世とあの世、すなわち人間の世界と幽霊の世界にもなりうる。能楽において幽霊が現れるとき、また去るときに、橋掛かりを通るのはこのためだ。再び Strack 論文を引用すると、「橋は生と死とを繋ぐ隠喩性」をもつ (14)。さらに彼は *A Tale of Two Cities* 第3巻第9章において Sydney Carton がセーヌ川に架かる橋を渡る場面を挙げながら“Carton crosses the bridge towards death”というように (33)、Dickens 作品においても橋が生と死を結ぶことを示している。“The Signalman”において幽霊がトンネルから現れ、またトンネルの中へ消えゆくのは、Dickens が橋ネットワークとトンネルネットワークの役割を相似と捉えていたからだ。ただし、これは本作品において偶然あるいは単純に橋をトンネルに置き換えたというものではないだろう。19世紀に爆発的な発展を遂げたネットワーク構築に見られる、この時代のジャンクション性を表すためには、彼岸と此岸を結ぶものはそれ以前の技術でも十分に可能だった鉄道橋ではなく、山や丘陵に列車が通るほどの穴を貫き、情報移動の大量高速化を象徴するトンネルでなければならなかったのだ。

19世紀イギリスにおいて、ネットワークを流れる電気情報は、鉄道ネットワークに沿って次々に増設される電信線に限られた話ではない。それは、人間の身体の内にも存在することが明らかになった。紀元前ギリシアのエラシストラトス以降約2000年に渡って、動物の神経を流れ、手足に命令を下すものは霊気であると考えられてきた。それは奇しくも、英語では spirit と呼ばれる。しかし、18世紀末に Luigi Galvani が spirit の正体が電気である

であり、これが初めてトンネル工事に使われたのは1875年である。(横山 33-34)

可能性を示すと、19世紀には動物の体内に電流を検知する実験が多数行われるようになった。つまり19世紀は、霊的なものと電気が関係づけられた時代である。このことから、19世紀という時代そのものを、1つのジャンクションとして位置づけることができる。それは、鉄道と電信、電気という科学のラインが交差する場であるだけでなく、幽霊や霊気といった spirit のラインとも交わることで、新たな交流やラインを生み出す場である。本研究で扱う“The Signalman”だけでなく、文学作品では萩原真一が「電気、あるいは生命の火花」で論じるように Mary Shelley の *Frankenstein* において怪物が生み出される最後の工程が雷であることや²⁷、現実の世界においてはスピリチュアリズムが流行し、科学者のなかにも熱中する者がいたことに、その交流は見られる。また、本章の始めに触れたように、霊と科学のラインが交わることで生まれた新しいラインは、都市伝説のような形で現代にさえ見られる。

“The Signalman”の舞台が信号手の職場である小屋に設定されているのは、この時代のジャンクション性を表すためである。そこは、電信ターミナルだ。そこは、ある情報が運ばれてくる1つの終点であり、さらにそこから別の地点へと情報を移動させるためのラインをもつ場所だ。ターミナルもジャンクションも、複数のラインが集まることで、そこに異なる意味を発生させるという機能をもつ。古くは「全ての道」が通ずるとされたローマが栄えたことや、Shakespeare が地方巡業では人の多く集まる市場で劇を上演したこと、現代ではインターネットの膨大な情報量が様々な点で変化をもたらしていることが、まさにこの機能を説明している。科学のラインと霊的なラインが交わったとき、メディアは再び霊媒としての質的变化を受ける。信号手は幽霊について、“It calls to me, for many minutes together, in an agonized manner, ‘Below there! Look out! Look out!’ It stands waving to me. It rings my little bell –”と語る (532)。そこが彼の職場、すなわち電氣的な信号を用いて他の駅と連絡を取るための場所であるからこそ、幽霊もまたそのネットワークを利用して現れるのだ。

信号、signal もまた、19世紀において幽霊と電気が交わる場である。心霊現象には、その兆候としての signal が付きまとう。例えば、W. B. Yeats は *A Vision* への序文の中で、妻を通して霊が語る前に何らかの signal があつたと記している。一方で、霊の出現を告げる

²⁷ *Frankenstein* 本文中には雷、または電気が怪物に生命を与えたと書いているわけではないが、*Frankenstein* が“electricity and galvanism”を学んでいること (Shelly Everyman’s Library 32)、および1831年版の序文において Mary Shelly 自身が Galvani 電流と死者の復活に言及していることから (171-72)、怪物の誕生に電気が用いられたものと考えられる。

signal はまた、情報伝達の手段、信号でもある。Yeats が霊から受けた口笛やベル、パイプの音のような人間的、器械的信号に加え、この時代に電気信号が登場した。情報量を爆発的に増加させたのみならず、電信という形で線の複合、ネットワークを形成するに至ったこの電氣的な signal が、“The Signaller”においてそのまま霊の signal として用いられるのは、19 世紀を幽霊と電気のジャンクションとして位置づけるためだ。

8-3. *Mugby Junction* に見られるジャンクション性への意識

こうしたジャンクション性への明らかな意識は、*Mugby Junction* に収録された Dickens の手による他の物語中にも表れる。第 1 章“Barbox Brothers”において語り手は、両親や恩人の幻影と会話をした後、ジャンクションを観察する。ここでも幽霊はジャンクションに現れるのだが、ここではジャンクション描写が重要な意味をもつ。“But there were so many Lines”から始まるこのジャンクション描写に、Dickens は大きく分量を割き、“[T]here was no beginning, middle, or end to the bewilderment”と締めくくる (483-84)。ジャンクションに対して語り手が抱くのは目まぐるしい当惑であり、ネットワークに特有の量的な甚大さが第 1 章においてははっきりと描かれている。

この語り手は、後に出会う Phoebe に対して“I stopped, as you have heard from your father, at the Junction here. The extent of its ramifications quite confused me as to whither I should go, from here. I have not yet settled, being still perplexed among so many roads”と話す (497 斜体は原文のもの)。どこへ行くべきか決めかねる語り手は毎日のようにジャンクションを徘徊し、ついには“The gentleman for Nowhere”と呼ばれるようになる (491)。

一方で、ジャンクションはどこへでも行けるものとしても理解される。衝動的に *Mugby Junction* で列車を降りた語り手は、“Mugby Junction, Mugby Junction. Where shall I go next? As it came into my head last night when I woke from an uneasy sleep in the carriage and found myself here, I can go anywhere from here”と語る (483)。また、自室のベッドに寝たきりの Phoebe でさえ、“There is the great Junction, to.... It seems to join me, in a way, to I don't know how many places and things that I shall never see”と感じている (490 斜体は原文のもの)。

このようにジャンクションのネットワーク性が強調される第 1 章の最後で、語り手の Jackson は彼自身が Junction になることを決意する。彼は Phoebe に対して、*Mugby Junction* の 7 つの支線を巡る計画を話しながら、“I want to bring you what I pick up at the heads of the seven roads that you lie here looking out at, and to compare notes with you about it”と提案する

(497)。また、第2章“Barbox Brothers and Co.”において登場する少女 Polly は、語り手 Jackson にお話を教えてあげると言った直後に“*But you must remember it, you know, and be able to tell it right to somebody else afterwards*”と念を押す (504)。つまり、Jackson は徹頭徹尾メディア化、あるいはジャンクション化される。第2章の終わりに“*Here follows the substance of what was seen, heard, or otherwise picked up, by the Gentleman for Nowhere, in his careful study of the Junction*”と書かれるように (515)、語り手 Jackson は *Mugby Junction* という作品集そのものにとっての Junction でもある。このように考えると、*Mugby Junction* というタイトルは語り手 Jackson を指して、Mugby にいる Junction という意味にも捉えることができるが、これは本稿の主題ではないため検討は別の機会に回しておく。

ジャンクションについての理解を深めた語り手 Jackson は、ジャンクションの質的変化をも感じ取る。第2章“Barbox Brothers and Co.”は時系列的には全体の最後の話である。この章で Jackson は突然、*Mugby Junction* について次のような発見をする。“*And now it began to be suspected by him that Mugby Junction was a Junction of many branches, invisible as well as visible, and had joined him to an endless number of by-ways*” (501)。語り手の Jackson はこの目に見えない支線を、霊的な存在と結び付けることなく、ジャンクションに携わる様々な人々、特に労働者と捉えている。しかし重要なのは、*Mugby Junction* という作品が、ジャンクションを単純な線路の複合ではないとしている点だ。語り手 Jackson がジャンクションに見出す新たな意味が労働者たちであるからこそ、第3章とする代わりに Main Line と題された“*The Boy at Mugby*”は、*Mugby Junction* で働く給仕が主人公となっている。そして、語り手が見出すのとは異なる霊的な存在がジャンクションの目に見えない支線とされている“*The Signaller*”は第4章とされる代わりに No.1 Branch Line なのだ。

8-4. 認識におけるメディアと幽霊

以上のような、幽霊とジャンクション、電気、人間身体との関係は、幽霊にある定義を与える。つまり幽霊は、人間同士のつながりを含めて、あるネットワークが構築される場合の余白を、それが説明のできない余白であれば殊更に、埋める存在であるということだ。動物電気が発見されるまで、神経ネットワークが脳からの命令を運ぶ手段は説明のできないものであった。幽霊 (spirit) は、この余白に入り込む。複雑に線路が絡み合い、どこへでも行けるにもかかわらず、どこへ行くべきかの指針を与えないジャンクションも、時間と空間の概念を、文字通り電氣的な速さで破壊する電信も、同じく幽霊によって現実に認

識され得るのだ。

Roger Clarke は幽霊の歴史を追った著書 *A Natural History of Ghosts* において、1763 年のケベック領有、およびそれに伴うカトリック保護の動きを、イギリス国内においてゴシック小説が登場した理由の 1 つとして挙げる (120)。しかし、本章第 2 節で既に説明した通り、幽霊物語の増加において、宗教はそれほど大きな理由とならない。事実 Clarke は、イギリスによるケベック領有の翌年、1764 年に Horace Wolpole の手による最初のゴシック小説が発表されたとしながら、イギリス初の正式な幽霊物語は 1706 年に Daniel Defoe が匿名で出版したと認めている (105)。Clarke はこの背景について、“Its author, Daniel Defoe, was adept at spotting a gap in the market: what people wanted was a real ghost story, the more mundane the better, because it made it more likely to be true” と説明する (105)。離村と都市化によって変化する 18 世紀初頭の市場や社会において、その説明し難い余白を埋めることができたのは幽霊だけであった。イギリス初の幽霊物語は、Defoe がこの余白を鋭く察知したことによって出版されたのだ。

こうした幽霊とネットワークの関係は、幽霊に関するイギリスの伝統を説明する。すなわち、クリスマスの幽霊物語だ。 *A Christmas Carol* を初めとするクリスマスブックや、本章で分析した“The Signalman”を含む *Mugby Junction* は、クリスマスの時期に合わせて出版された。これは、クリスマスの時期に幽霊物語を家族で楽しむという習慣が、この時代に偶然始まったからではない。

19 世紀イギリスにおいて登場したクリスマスの祝い方の 1 つに、クリスマスツリーがある。これは、Prince Albert がドイツ出身であることに起因する。現在にも続くクリスマスの伝統は、国家間を結ぶこのネットワークによって生じたのだ。他にも、クリスマスカードの文化は、安価に、国中どこへでもそれを届ける郵便ネットワークなしには成立しなかったであろう。Mark Connelly は、19 世紀を近代クリスマス発明の時代ではなく、過去から続いてきた習慣を発展させた時代として位置づける。しかしこれは、19 世紀のクリスマスに全く新しい要素がなかったと言うものではない。Connelly は、 *Illustrated London News* が一般家庭を購買層として大成功を収めた出版物である点に十分言及したうえで、“It is in the articles and engravings of the *Illustrated London News* that many of the essential nineteenth-century concepts of Christmas can be found” と主張する (11)。19 世紀のクリスマスは、幾多もの家庭を中心もしくは中継点とし、出版メディアと絡む複雑なネットワークの中で、その概念が形成されたものなのだ。

新しいクリスマスは家庭で読まれただけでなく、家庭の中で実践された。それ以前には全くなかったというわけではないが、家族間にネットワークが発生したと言える²⁸。あるいは、精神や血縁という意味でのネットワーク性とはっきり区別するために、家庭内にジャンクションが発生するとした方が適切かもしれない。それは小さく、時空を超えず、不特定な他者を結ぶものでもない。しかしそこには七面鳥やゲームのように、その日その場所に集う構成員を結ぶ要素が確かにあるのだ。その間に幽霊は忍び込む。だからこそ、クリスマスの幽霊物語の伝統は 19 世紀に始まったのだ。“The Signalman”という作品の重要性はこの点にもある。19 世紀のジャンクション性を作品内部で示すのみならず、本作品は物そのもの、つまりメディアとして、現実におけるネットワークと幽霊の関係を築く一助となっているからだ。

こうした例が示すのは、ネットワークが幽霊を生むということではない。我々は幽霊を介在するからこそ、あるネットワークを現実形成、あるいは認識することができるのだ。河合祥一郎は、『幽霊学入門』序文において「ハムレットが亡霊と対話することで“生きるとは何か”を考えたように、人は霊と向き合っ初めて己の生き方を知ることができるのではなかろうか」と考える (5)。この主張における「己の生き方」を、「己の生きる環境」にまで拡大する必要がある。河合は、個を超えたつながりに度々言及する。「人は自分を超えたく何か>とつながり、呼応するときに大きな力を発揮する。インスピレーション (inspiration) を得るというのも、息を吸う (inspirare) ことで自分の中に^{スピリトゥス} 霊 を呼び込む」ことだという彼の主張は (5)、人が自己の身体範囲を超えてく何か>とつながるとき、つまりネットワークを利用することが、霊を呼び込むのだと言い換えることができる。それはまさに、幽霊を降ろす行為メディアが、情報を運び意識やコンテンツを形成するメディアであることを意味する。

松岡正剛が「Dickens は『情報の時代』の先鞭をつけるのだ。・・・それだけでなく、それを他人に見せる方法に異常な関心をもった」と言うように (46)、また Tony Williams が

²⁸ Connelly はクリスマスと家庭の結びつきを、19 世紀特有の文化ではなく、それ以前からの伝統と説明している (11)。ここでは、クリスマスを家庭で祝う風習が 19 世紀に始まったという意味ではなく、19 世紀の新しい要素によって特に家族間のつながりが重要性を増したことを意味している。

“By 1870 the rail network in this country was well-established, and the changes it brought into being had altered people’s lives for ever. Dickens spent his adult life living through those times and recording them”と言うように (123)、*Mugby Junction* およびその中で特に有名な“The Signalman”で Dickens は、鉄道、ジャンクション、電信網に大きな関心を寄せている。情報量と情報速度の両方の面でそれまでのメディアを大きく上回るこれらのメディアに対する関心、理解、描写は“The Signalman”を、他の Dickens 作品にも見られる幽霊とメディアの関係から区別させる。

本作品において、時代の最先端技術がただ羅列されるのではなく、幽霊を媒介するものとして描かれるのは、19 世紀という時代そのものをジャンクションとして描くためだ。それは、古代においては同じものであったメディア（情報媒体）とミディアム（霊媒）が、急速な情報加速の結果再び交わる場である。動物電気の発見によって生物学、神経学の分野においても幽霊と電気のジャンクションが知られるようになったのもこの時代のことなのだ。

しかし、メディアと幽霊はただ混沌として混ざり合うのではない。メディアあるいはネットワークと幽霊は、互いに互いの現出すべき場を提供し合う。幽霊はネットワークの内に現れ、そしてネットワークを認識可能なものにする。それはジャンクションに他ならない。我々はメディアという駅とミディアムという駅を、ジャンクションによって一繋がりには結ばれるその駅の間を、行き来するのだ。まるで、信号手が他の駅と連絡を取るまさにそのベルを鳴らして、幽霊が信号手に語りかけたように。

以上の解釈は、19 世紀イギリスに対する一大メディア革命の時代としての意味付けを強化するだけでなく、Dickens を現代的な情報、メディア理解で 19 世紀を捉えた作家として位置づける。Dickens は、その内部に存在するあらゆる個人を巻き込むようなネットワークを、言い換えれば全体を形成するメディアの姿を、幽霊との関係から明らかにしている。さらに彼は、複数の人間や線が交わるという現象が、建築物によって区切られた範囲内に限定されないことをも理解している。新しいメディアの登場によって、大量の情報を高速に、しかも双方向に運ぶことが可能になった 19 世紀という時代そのものが、決して目には見えない巨大なジャンクションであり、だからこそ幽霊イメージを通してそれを認識可能なものにするのだ。

第9章 A Christmas Carol に見る Dickens 作品のメディア性

祭りはメディアである。このように言明されることは少ないように思われるが、しかし祭りは確かにメッセージを伝える機能をもつ。例えば『クリスマス・キャロル』の生と死』という論文で道家英穂は、古代ローマのサトゥルナリアについて「普段の規律を破って羽目を外すことが大目に見られ、賭け事も公認された。奴隷も宴席に連なって主人と立場を逆にするなどの無礼講が許された」と説明する (8)。日常の終わり、秩序の崩壊は差異に他ならない。それは Gregory Bateson が“news of difference”の名で呼ぶもの (64)、すなわち情報であり²⁹、祭りによって伝達されている。また、山口昌男は「文化と狂気——ホモ・デリルス」の中で文化人類学の視点から、三河の花祭りを例にして祭りを次のように論じている。

ここで明らかにかがわれるのは、悪態が、日常のしきたり、年齢、階層といった差を取り払い、非日常の世界を現出し、踊りとともに、日常世界では隠れているもう一つの「私」に主導権を与える。その「私」を通して、人は、時間のない世界で、これの再統一を行うのである。これが祭りの本質である。……日常世界では何の意味も持たない事物の細かい配合が祭りを成立させているのであって、それはいうまでもなく、単なる狂躁の無媒介の解放ではないのである。(331)

年齢や階層はもちろん日常における秩序である。それは何もないのに突然崩壊し、非日常へと向かうのではない。祭りがメディアとして機能するからこそ、日常と非日常が入れ替わるのだ。しかも祭りの終わりはまた別の差異、つまり日常への回帰、秩序の回復を意味する。だから祭りはメディアである。

²⁹ Bateson は、知覚における差異の重要性を際立たせるために、“[T]he simplest but the most profound is the fact that it takes at least two somethings to create a difference. To produce news of difference, i. e., *information*, there must be two entities....”と言う (64)。ここでは、日常を知覚するための差異、すなわち非日常という情報を伝達するものとして祭りを捉えるため、特に Bateson による情報の定義を引用した。

ならばクリスマスもメディアであり、伝達する情報があるはずである。それは本来、クリスマスが冬至の時期に設定されたことにも関連して、キリストの死と復活という純粋に宗教的な情報であった。しかし現在のクリスマスは、家族が集まる日であり、また商業的な消費を促す日でもある。19世紀にはDickensが、*A Christmas Carol*の大ヒットを受けて4冊のクリスマスブックを発表し、その後も自身が編集した雑誌にクリスマス・ストーリーを載せるようになった。同時代人であるBeatrix Potterが初めて絵を売って金を稼いだのはクリスマスカードの制作によるし、現代でさえBob Geldofを皮切りにクリスマスのための音楽活動が行われている。またクリスマスセールや、クリスマスの時期に合わせて製作、放映されるハリウッド映画のような習慣もその影響を受けていると考えられる。

もちろん、祭りにはそもそも消費活動が伴う。例えば、*A Christmas Carol*では食料品店や果物屋が大いに賑わっている様子が描かれているし、またScroogeはクリスマスを出費のかさむ時期であると繰り返す。しかしそのような出費は、つまりクリスマスのためにとくべつな食事や飾り付けは、経済活動というよりはむしろ宗教行為であるといえる。一方で、出版や音楽活動は、たとえクリスマスという宗教行事を題材にしても、市場原理に従った経済活動に他ならない。

既に本稿第8章でも言及した通りであるが、現在にも続くクリスマスの習慣は19世紀に始まった。この新しいクリスマスは、しばしば、Dickensによって創られたと言われる。例えば、先に引用した論文で道家は、「ディケンズがクリスマスを創った、と言われる。それは……『クリスマス・キャロル』が、それまでのクリスマスの伝統を塗りかえ、それ以降現在に至るクリスマスのイメージを形成するほどに大きな影響力をもったからである」と説明する(9)。他にも、Peter Ackroydは“Dickens can be said to have almost singlehandedly created the modern idea of Christmas”と言っているし(34)、20世紀初めにはJ. W. T. Leyが既に“Beyond question, it was Charles Dickens who gave us Christmas as we understand it to-day”と書いている(324)。確かにDickensが、そして*A Christmas Carol*という作品が、クリスマスに大きな影響を与えたことは疑いの余地がない。クリスマスツリーやクリスマスカードのような、現在のクリスマスを象徴するものがイギリス国内で見られるようになったのが19世紀のことであり、当時のクリスマスは流動的な変化の中にあったと言える。そのような状況にあって、流通が容易で反復性をもった文学作品というメディアによって、理想的なクリスマスを描いたDickensがクリスマスのイメージと結び付けられたのは不思議なことではない。

事実、Dickens が作品発表の際に多用した 1 冊 1 シリングの月刊分冊に対して、単行本として出版された *A Christmas Carol* は 5 シリングと高価でありながら、初刷 6 千部が数日の内に完売した。それだけでなく、1843 年 12 月に出版された本作品は、1844 年 5 月までに第 7 刷まで売り切れとなり、1844 年 2 月までに少なくとも 8 つの舞台公演が行われた (Schlicke 98)。Dickens 自身、1853 年から没年 1870 年まで本作品を公開朗読のレパートリーに入れ続けた。海賊版が蔓延ったことは、もはや言うまでもないだろう。すなわち直接、間接を問わず、*A Christmas Carol* は Dickens をクリスマスと結びつけるのに十分なほど多くの人々によって読まれ、見られ、聞かれた。1870 年、Dickens の死を知った少女が、クリスマスのおじさんも死ぬのかと尋ねた有名なエピソードは、その証拠の 1 つとして挙げられる³⁰。

しかし、Dickens がクリスマスを創った、あるいは再形成したと言われるにもかかわらず、クリスマスそのものが変化し、絶対的に固定化されたわけではない。口伝えであっても、ギリシア語やラテン語の写本であっても、英語印刷であっても、聖書は聖書であり続ける。同じように、クリスマスというメディア、枠組みは決して変化してはいない。Dickens が行ったことは、われわれがクリスマスを見る方法を変え、またクリスマスがもつ意味の焦点をずらすことだ。クリスマスの捉え方を変えたと言っても良いし、ドブレのことばを借りて「別の事物を表象する事物に対してわれわれが注ぐ、まなざし」を変えたと言っても良い (『イメージの生と死』 6)。具体的に言えば、Dickens は現在の商業的なクリスマスを創ったのではなく、クリスマスの商業性を見出すメディアを創ったのだ。

もちろん、Dickens とその作品が直接的に市場に働きかけ、クリスマスを経済的消費と結びつけたのではない。クリスマスをメディアとして捉えることの意味はここにある。メディアは人間の行動や社会の機能に影響する。かつてクリスマスのメッセージは、形をもち、権威によって聞かされる宗教であった。しかし、文学作品という形式を通して、市場という形をもち、家庭で消費される経済というメッセージに目を向けられるようになった結果、人間の思考や行動が変化し、経済活動の推進が起こったのだ。

本章の第 1 節では、*A Christmas Carol* において神が人に置き換えられる点を、聖書における 7 という数字との関連から読み解く。続いて、本作品においてクリスマスは安息日と

³⁰ この少女の発言を聞いた Theodore Watts-Dunton は、*The Coming of Love* において“A ragged girl in Drury Lane was heard to exclaim ‘Dickens dead? Then will Father Christmas die too?’”と記している (191)。

して再設定されていることを検証し、またこの安息日がチャリティの性質をもつ点を明らかにする。これは、本作品が文学作品として伝えるメッセージについて分析するものである。続いて第2節では、世俗化と経済の関係をメディア論的視点から考えることで、現実世界においてクリスマスが経済をメッセージとする理論的構造を明らかにする。最後に第3節では、作品発表の前後で *charity* という語の用法にずれが生じている事実を確認することで、本作品が現実世界においても世俗化を加速させたことを検証する。

9-1. *A Christmas Carol* と聖書における「7年間」——宗教から経済へ

A Christmas Carol が文学作品として伝えるメッセージは、形而上から形而下への転化である。本作品では、キリストの死と復活が Scrooge と Jacob Marley の死と復活に、神の愛が人の慈善に置き換えられている。このことを物語中と聖書における7という数字から検証する。本作品は特に作中年代が設定されているわけではないが、“‘Mr. Marley has been dead these seven years.’ Scrooge replied. ‘He died seven years ago, this very night’”と書かれるように(11)、Scrooge の共同経営者であった Marley が死んだのが物語時点の7年前であることだけは明かされる。つまり、本作品の時代がいつかは分からないが、ある時点から数えて7年目であることは疑いの余地がない。

7という数字は聖書の中で度々意味をもつ数字である。本作品を考えるうえでは、「創世記」に登場するイサクの子、ヤコブに注目する必要がある。7年目に幽霊として現れた Marley は、Jacob すなわちヤコブの名をもつからである。「創世記」においてヤコブは兄エサウを出し抜き、父イサクを騙し祝福を得るが、そのために逃亡を余儀なくされる。エサウによって字義的な死を与えられる代わりに、ヤコブは比喩的な死を選ぶのだ。その中であって、彼は天の門に至る。

And Jacob awaked out of his sleep, and he said, Surely the Lord is in this place; and I knew *it* not. And he was afraid, and said, How dreadful *is* this place! this *is* none other but the house of God, and this *is* the gate of heaven. (Gen. 28:16-17)

生前富を追い求め続けた Marley が、死後改心し、神によって救われる術に気づくのは、まさにこの場面と一致する。創世記ではその後、ラバンの娘を妻に迎えるためにヤコブが7年間の労働を行う。このとき、ヤコブが結婚を望んだ妹ではなく姉を妻としなければなら

なかったために、彼はさらに7年間の労働に就く。ここで、7年間という期間を使ってヤコブが為すのは結婚だけではなく、神の祝福を得ることでもある。彼は最終的にイスラエルの名を授かり、土地をも獲得するが、そこで神は「産めよ、増えよ」と言う。彼が7年をかけて結婚したことは、結果として世代をつなぐ条件を整えたと言えよう。

And God said unto him, *I am* God Almighty: be fruitful and multiply; a nation and a company of nations shall be of thee, and kings shall come out of thy loins; and the land which I gave Abraham and Isaac, to thee I will give it, and to thy seed after thee will I give the land. (Gen. 35:11-12)

7年という期間は、死によって神の意志を発見した者が復活するのに必要な時間なのだ。

A Christmas Carol においても同様に、7年間を経て死者が神の意志を発見する。本作品で死と復活を遂げるのは Marley であり、また Scrooge でもある。なぜなら、死んだ Marley は生きた Scrooge だからである。物語冒頭で Marley は死んでいるという情報が、“dead as a door-nail”という表現を用いながら繰り返される。一方で、Scrooge の店の看板に彼の名は残り続け、しかも Scrooge は Marley を呼ぶ声にも返事をする。

Scrooge never painted out Old Marley's name. There it stood, years afterwards, above the warehouse door: Scrooge and Marley. The firm was known as Scrooge and Marley. Sometimes people new to the business called Scrooge Scrooge, and sometimes Marley, but he answered to both names. It was all the same to him. (8)

Scrooge にとって彼の名と Marley は全く同じであるが、その Marley は冒頭で繰り返されるように死んでいなければならない。つまり、ここで Scrooge と同じ者として扱われているのは、経済的成功を第一に考える生きた Marley ではなく、神の意志を実現する死んだ Marley なのだ。Karen Oshima が、“The old Scrooge dies on Christmas Eve, the anniversary of Marley's death, and the new one is born on Christmas day”と言うように (106)、2人が共にクリスマス・イブに死ぬことも両者を重ね合わせている。事実、クリスマスの幽霊が訪問しなければ、Scrooge は Marley が死後歩むのと同じ道を辿ることになると、Marley の幽霊は言う (21)。クリスマスを祝う心をもたない Scrooge は、作中で死ぬことで神の意志に至り、

クリスマスを中心に祝う人間として復活する³¹。ただし、この死と復活は一見幽霊という超自然によってなされるように見えるが、実際には Scrooge 自身が、しかも労働と富の分配、すなわちチャリティによって達成するものなのだ。

聖書では、7年目が安息日として設定されていることに注目しなければならない。

And six years thou shalt sow thy land, and shalt gather in the fruits thereof: but the seventh year thou shalt let it rest and lie still; that the poor of thy people may eat: and what they leave the beasts of the field shall eat. In like manner thou shalt deal with thy vineyard, and with thy oliveyard. (Exo. 23:10-11)

Marley の死から7年目であることに加え、改心した Scrooge が多額の寄付をし、貧しい Bob Cratchit の給料を上げ、また匿名で七面鳥を贈ることで、本作はクリスマスを安息年として設定する。対象が土地であるか、人や家畜であるかの違いこそあるものの、安息の制度化という点でここでは安息日と安息年を同一視する。新約聖書においてイエスは、一切の労働が禁止される安息日に麦の穂をつんでいる。

And it came to pass on the second sabbath after the first, that he went through the corn fields; and his disciples plucked the ears of corn, and did eat, rubbing *them* in *their* hands. And certain of the Pharisees said unto them, Why do ye that which is not lawful to do on the sabbath days? And Jesus answering them said, Have ye not read so much as this, what David did, when himself was an hungered, and they which were with him; how he went into the house of God, and did take and eat the shewbread, and gave also to them that were with him; which it is not lawful to eat but for the priests alone? And he said unto them, That the Son of man is Lord also of the sabbath. (Luk. 6:1-5)

キリストは、このように安息日を解釈しなおす。それは、労働の否定による安息ではなく、

³¹ Scrooge の死と復活は、物語中の時間では1日の内に果たされているように見える。しかし、Yumiko Hirono が作中の時間の流れを追いながら“*This, however, does not seem to match the actual time Scrooge spends sleeping*”と指摘する通り (49)、現実的な時間感覚で捉えられるものではない。

満たされない者に安息を与えることであり、その手段として労働は否定されない。キリスト教の革命は、形骸化された律法の再解釈にある。“And he said unto them, The sabbath was made for man, and not man for the sabbath”というのは (Mrk. 2:27)、ユダヤ教において守ることが最大の目的となっていた安息日を、真に人のためのものとして再解釈するものである。しかし、そのキリスト教さえ 19 世紀には形骸化されていた。Dennis Walder は *Dickens and Religion* の中で次のように言っている。

Dickens tends to reject, or at least ignore ‘positive religion’.... For Dickens... ‘positive religion’ represented a sterile reliance upon the merely credal or doctrinal element in belief, and his opposition to it sprang from a Romantic sense of Christianity as a religion of the heart, a religion based upon deep feelings about man, nature and God. (91)

だからこそ *A Christmas Carol* という作品は、安息日にさらなる意味づけを行う。それは経済という、むしろ積極的な労働による救済、安息であり、教義を遵守するよりも実践的で現実的な新たな安息日としてのクリスマスの発見といえるかもしれない。そもそもユダヤ教において土曜日に設定されていた安息日が、キリスト教において日曜日に再設定されたのは、キリスト復活の日と結びついたからである。だから、物語中で Scrooge が死と復活を果たし、しかも復活するのがクリスマスの朝であることは明らかに、Scrooge が復活したクリスマスを安息日として再設定する意図がある。

以上のように本作品は、キリストではなく Scrooge の、つまり神でも特権的な地位にある者でもなく、ただの人間の死と復活を描いている。しかも彼が復活するクリスマスは、純粹に宗教的なものとしてではなく、キリストの教えを経済レベルにまで拡大させた人間の慈善が行われる日として描かれる。しかしこれは、Dickens が「現在のクリスマスの創始者」として、現実に即さないクリスマスを描いたからではない。Dickens は、クリスマスというメディアのもつメッセージのずれと、それによる人や社会の変化を察知したために、*A Christmas Carol* という物語内部でそれを描いてみせた。同時にこの作品は、出版されれば現実世界におけるメディアである。しかもそれは、市場における商品でもあった。つまりこの作品そのものが、Dickens が描いた現代的なクリスマスのあり方、宗教から経済へ、神から人への世俗化を現実の世界において実践し、また加速させてもいる。

9-2. メディア論から見る世俗化と経済の関係

経済活動とは、本来交換による利潤の追求を意味する。1776年に出版された *The Wealth of Nations* は、経済学に大きな影響を与えた。この中で Adam Smith は、人間は他者と交易、交換する性向をもつと主張しており (13)、その背景にあるのは他者への配慮ではなく自らの利害への配慮、自己愛であるとしている (14)。こうして、各々が自分の利益のために交換を行うことで自然に、つまり人間の思惑や行動とはまったく無関係に、市場は適切な状態に向かうのだと、有名な“invisible hand”を用いて説明する (423)。

19世紀の経済学者 Karl Marx もまた、経済活動を価値の交換と考え、商品には消費者の欲求を満たす“use-value”と、交換に用いられる“exchange-value”が商品には備わっていると説明する³² (36)。

A Christmas Carol が描く経済活動は、決して単純な労働や価値の交換ではない。それは、Marley の幽霊が語るように、チャリティであり、しかも人間レベルで行われるものなのだ。

‘Business!’ cried the Ghost, wringing its hand again. ‘Mankind was my business. The common welfare was my business; charity, mercy, forbearance, and benevolence, were, all, my business. The dealings of my trade were but a drop of water in the comprehensive ocean of my business!’ (20)

charity という語は、King James 訳聖書のコリント人への手紙 I13:13 に見られるように、神の愛を意味する。クリスマスにおけるチャリティは、神がその愛を分配することであったはずだ。しかし Marley は、そして改心した Scrooge は、人間による富の分配がチャリティであることに気がつく。

それは、教条的なものから実効性のあるものへの変化という点で経済と結びつくだけでなく、メディア論的な視点からも経済と関係する。石板や粘土板に文字が書かれた時代、情報や知識は限られた富裕層や知識人に独占された。パピルスや紙が情報伝達の手段となったとき、この独占は崩壊し、広い範囲の人間が情報を得ることが可能になった。これと全く同じように、元来神による愛の分配であったチャリティが、今や人間による富の分配となったということは、重大な情報加速が発生したことを意味している。だからこそ、こ

³² 商品がもつ2つの価値について、Adam Smith も同様に、“The one may be called ‘value in use;’ the other, ‘value in exchange’”と述べている (28)。

ここで経済が重要な意味を持つ。

The issue of acceleration is paramount. In a stable culture, where technological turnover is slow, it is the state that supports and controls culture.... When technological innovation accelerates, market forces take over. The task of collective harmonization and psychosensorial education is given to popular culture. (Kerckhove 172-73)

Derrick de Kerckhove のこの主張は、情報が電気の速度にまで加速された時代における現象を指摘するものであるが、しかし 19 世紀イギリスにおける情報加速はこれと全く同質のものである。例えば文筆業の収入源がパトロンによる援助に限定された時代では、すなわち情報速度の遅い時代では、文学という文化は Dickens が受けたような市場と大衆の影響を受けなかった。一方で、出版業者の登場は文学作品に商品価値を付与することになる。あるいは長距離移動が困難であった時代、自家用馬車をもつ一部の富裕層のみに許された旅行は、鉄道や蒸気船の登場によって広く大衆に門戸が開かれたとき、旅行業という市場を生み出すことになる。ドブレもまた、『イメージの生と死』において次のような指摘で同じことを言っている。

初期のガラス板では複製を作ることはできなかったにせよ、その発明は、スピード写真やポラロイド写真にまでいたるプロセスを始動させた。文庫本がグーテンベルクの聖書の果てにあるようにだ。その間には、装置の軽量化、ポーズ時間の短縮、ガラス製のネガ、コロジオン・プロセスなどがあった。「万人に聖書を」浸透させよ。さすれば宗教改革派のいう「万人が聖職者」が得られるだろう。そしてしまいには普通選挙が行われるだろう。(324)

初期のカメラやグーテンベルクの印刷技術の登場は、それまで一部の人間に独占されていた物を大衆の手に渡らせる。しかも、撮影や現像にかかる時間の短縮、軽量安価な文庫本といった情報加速は、まさに市場を介して行われる。ならば、神の博愛と、教会におけるパンとワインに限定されていたクリスマスの愛の分配が、Scrooge や Marley という個人の富の分配にまで拡大したとき、そこに市場原理が働くことに疑問の余地はない。

Dickens が *A Christmas Carol* で描き出すのは、実は情報速度の加速によるクリスマスの

大衆化と市場原理の介入という社会現象なのだ³³。これこそ、神の愛が個人の慈善を通して分配されるための労働、すなわち本来キリストが安息日に見出す意味であり、クリスマスが新たな安息日としてメディア化される瞬間である。特権階級による知識や資本の独占が崩壊したこの時代に、神や神秘もまた俗化されたと言える。本作以前には形而上のメディアであったクリスマスは、個々の人間という実体を伴い、我々に認識可能な市場を通して大衆をターゲットとするメディアとなった。

A Christmas Carol がメディアとして、現実世界におけるクリスマスの世俗化を促したことは、日本の伊勢参りに見られる宗教性から経済性への転化に似る。本来寺社詣で、参拝という宗教行事であった伊勢参りは、江戸中期になると旅行業者である御師や、名所案内の出版物が登場するほどの経済性をもつようになる。また、伊勢へ向かう間は宗教的な禁欲性が見られるこの参宮は、村へ帰るときには観光旅行であったことはよく知られる。この背景にあるのは、街道や宿場というメディアの整備、情報速度の加速のみならず、チャリティの存在があった。

通説によると、路銀を持たずとも伊勢参宮ができるという噂がとびかい、それがより多くの人を誘うことになった。……それからして、道中各所に施行、接待の法が発達したことは、ほぼ明らかである。(旅の文化研究所編 7)

このような道中で受ける慈善のみならず、伊勢講のシステムも興味深い。これは、一地域の人々が少しずつ金を出し合い、くじに当選した者が代表として伊勢参りに行くことができるというものだが、だからこそ代表者は土産を買い、地元を持ち帰る。ここにも、チャリティと経済の関係が見られる。この現象をまとめると、宗教行為であった伊勢参りに観光という経済的な意味が見出され、その結果多くの人々が参加したいと思うようになる。純粋な信仰心のみでは達成不可能なその欲求を可能にしたのが、旅費の負担や道中の接待のような人による慈善活動であり、そのためにさらに経済性が加速された。天下泰平、五穀

³³ 情報速度が増し、市場や購買者がより強い影響力をもつことについて、作家が読者を意識するあまり芸術性を損なうという指摘もある。もちろん、大衆に迎合しすぎると、作品の質や作家の存在意義に関わる問題になりかねない。例えば、物語の結末を読者の想像にまかせるオープン・エンディングは、市場が力を持ちすぎた例であろう。ただし、Shakespeare や Dickens のように市場での売り上げや、観客・読者の反応を意識しながら、優れた作品を多く残した作家がいることも事実である。そのため本稿では、市場原理の介入が必ずしも芸術作品にとって悪い影響をもつものとは考えない。

豊穰という神による施しが、旅費の共同負担という形で人による施しになったとき、けっして宗教性が失われるわけではないにせよ、そこには経済性が発生する。Dickens が *A Christmas Carol* の中で行ったこと、あるいは発信したことは、まさにこの転換に他ならない。

9-3. 神の愛から人の慈善へと変化する charity

本作品が発表された 1843 年頃を境に、charity という語の用いられ方そのものにずれが生じている。本章では、*OED* における例示を参考にこの事実を検証した。*OED* で charity という語を引くと、4 番目に経済的弱者への施しという意味が見られる³⁴。“Benevolence to one’s neighbours, especially to the poor; the practical beneficences in which this manifests itself.” ここには「キリスト教的な」という記述は見られず、むしろ practical beneficences であると書かれている。それにもかかわらず、*A Christmas Carol* が出版された 1843 年以前には、charity という語は宗教的な文脈の中に見られる。あるいは、少なくとも個人レベルで行われる慈善ではない。例えば 1758 年の例として挙げられている Samuel Johnson の *The Idler* では、“CHARITY, or tenderness for the poor, which is now justly considered, by a great part of mankind, as inseparable from piety... is, I think, known only to those who enjoy either immediately or by transmission, the light of revelation”と書かれている (360)。Johnson は charity を、啓示や天啓と関係あるものとして考えている。また、イギリスにおいて法令記録を担当した Joseph Keble によると、1530 年の例として挙げられている Henry VIII による Public Act 22 第 12 章は、“[T]o live of the charity and alms of the people, and to give in Commandment to every such Aged and Impotent Begger by them enabled, that none of them shall beg without the limits to them so appointed”と書かれており (462)、資格を持たない者が物乞いをした場合の罰則が主な内容である。ここでの charity とは認可を受けた者にのみ適応されるのであり、貧窮者を救うための個人的な慈善とは呼べない。これは、*A Christmas Carol* 冒頭で改心する前の Scrooge が、貧乏人を収容すべき場所として牢屋や救貧院に言及するのと同じである。続いて 1605 年 *King Lear* の引用は、“Do poor Tom some charity, whom the foul fiend vexes:”と (3.4.54)、誰にともなく言う場面である。この場面では Edgar が狂人のふりをしているため、文脈から charity の用法を断定しがたいが、比喩的であれ悪魔に苦しめられている以上、少なくとも

³⁴ *Oxford Latin Dictionary* によると、charity の原語である cāritās には、他者への施しという意味はない。

宗教性がないと断ずることはできない。1662年の例は、“ROBERT THORN... gave more than four thousand four hundred forty-five pounds to pious uses.... Our Thorn was... doing his charity effectually, but with a possible privacy.”とあるように (Fuller 119)、宗教的な意味のある pious uses である³⁵。1737年の例の前後は以下の通りである。

Not but there are, who merit other palms;
Hopkins and Sternhold glad the heart with psalms:
The boys and girls whom charity maintains,
Implore your help in these pathetic strains:
How could devotion touch the country pews,
Unless the gods bestowed a proper Muse? (Pope 65)

これも宗教的な文脈における charity であり、また charity が直接指すものは慈善学校か孤児院のような施設であると考えられる。最後に 1818年の例が含まれる詩の連を引用する。

Away, thou lover of the race
That hither chased yon weeping deer!
If nature's all majestic face
More pitiless than man's appear;
Or if the wild winds seem more drear
Than man's cold charities below,
Behold around his peopled plains,
Where'er the social savage reigns,
Exuberance of woe! (Campbell 167)

これは宗教的ではないものの、人が行うのは charity ではなく“cold charity”とされる。

一方、1843年以降の例は必ずしも宗教的ではなく、また救貧院のようなその場しのぎの

³⁵ 引用中の“a possible privacy”は、音をたてて自らの寄付を他者に知らしめる者とは反対に、Thorn は人知れず寄付を行ったことを指す。そのためこれは、Scrooge のような人間的行為とは意味が異なるものである。

救済でもない。例えば 1878 年の例として挙げられる William Jevons は、貧しい者に対する単純な施しが、結果的に物乞いをする者の数を増やしている点、および彼らの生活そのものを改善しなければより状況を悪化させる点を指摘し、以下のように主張する。

Political economy proves that, instead of giving casual ill-considered alms, we should educate people, teach them to work and earn their own livings, and save up something to live upon in old age. (9)

これは、*A Christmas Carol* における第 2 の幽霊が Ignorance と Want という子どもに言及し、無知が破滅につながると話す場面に通ずる。

This boy is Ignorance. This girl is Want. Beware them both, and all of their degree, but most of all beware this boy, for on his brow I see that written which is Doom, unless the writing be erased. (57)

さらに 1884 年の例は次の通りである。

"What does a little creature like that eat?" said she. "A bit of bread, a little soup – macché! You will never notice it, I tell you. And the poor thing has been living on charity. Just imagine whether you are not quite as able to feed him as Gigi is!" (Crawford 5)

また 1870 年の例は次のような文脈の中で見られる。

He [The farmer] is the continuous benefactor. He... makes a fortune which he cannot carry away with him, but which is useful to his country long afterwards. The man that works at home helps society at large with somewhat more of certainty than he who devotes himself to charities. If it be true that... by the eternal laws of political economy, slaves are driven out of a slave State.... (Emerson 126-27)

以上 2 つの例では、全く宗教と無関係に、個人による慈善、親切な行いを指す語として

charity という語が使われる。しかもそれは、上に位置する者から下位の者へという性質でもない。

このように、少なくとも *OED* に見られる限り charity の用法は 19 世紀、あるいは *A Christmas Carol* の発表の前後で確実にずれが生じている。当然ながら、これは Dickens が charity という語から宗教性を除いたと主張するものではない。この変化が生じた原因として、前節にも挙げた文学の大衆化が考えられる。文学作品の執筆者が、パトロンを得ることのできる一部の人間に限られる場合、charity という語の用い方に宗教的な意味、あるいは上位から下位へという構造が入り込むのは当然だろう。しかし、出版社の登場によって庶民に近い立場の作家が現れるようになると、charity は必ずしも宗教的である必要はなくなる。クリスマスが宗教的なものから経済性をもったものへと転じたことを、Dickens が敏感に察知し作品を発表することで加速させたのと同じように、charity の行為者が神から人へ転じるこの現象もまた、*A Christmas Carol* によって加速されたと言える。

Helen Small による次の指摘は、この点を例証していると言えるだろう。

After learning about plans for the Institute on a visit to the city in 1853, he wrote to the committee offering to give a public Readings of *A Christmas Carol* as a fund-raising event the following Christmas. Working people would be admitted free, and would be unsegregated from paying members of the audience. (269)

Dickens が初めて公開朗読を行ったのは、募金という意味でのチャリティイベントのためであり、そこで彼が読んだのは *A Christmas Carol* であった。この行為そのものが、本作品の本質を示している。しかも、労働者たちは無料で参加することができるうえ、金を払った聴衆と同じ扱いを受けられるよう配慮されていることは、本作品における charity の意味を表している。それは、宗教的というよりも経済的な、目に見える人間的で現実的なチャリティである。

以上のように、*A Christmas Carol* で描かれるクリスマスは、人間を中心とした実効のある慈善行為、チャリティである。それは、もはや形骸化し、人のためのものではなくなっていた本作品以前のクリスマス、すなわち形而上的な神の愛が分配される純粋に宗教的で

教条的なものとは異なる。本作品では Marley の幽霊が語るように、また改心した Scrooge が実際に Bob Cratchit の給金を上げるように、経済活動を通した現世における富の分配こそが、クリスマスの慈善精神として描かれる。これは、キリストが安息日に麦を摘んだように、教義の順守ではなく、弱者の救済を目的とする精神だ。

こうした情報加速は物語世界内部に限られない。クリスマスの宗教性から経済性への変化や、チャリティが神から人のものへと変化したことは、作品とは無関係に現実には起こりつつあった。それは Kerckhove が言うように、メディアの発達、技術の進歩によって大衆が主体となるとき、避けがたいものである。A *Christmas Carol* という作品は、文学作品としてそのコンテンツを伝えるのみならず、例えば現代でさえ Dickens 個人のイメージを強烈にクリスマスと結びつけるように、現実世界における物そのものとして意味、メッセージをもつ。しかもそれは、一部の限られた者だけが触れることのできる物ではなく、市場における商品として広く誰もが手にする機会のある物である³⁶。つまり、本作品が現実世界において物としてもつメッセージは、人間レベルに加速されたクリスマスのあり方そのものなのだ。だからこそ、新しいクリスマスの創出と思われるほどの、明確な世俗化が促された。

これは伊勢参りが、旅費負担の軽減によって多くの人が実行できるようになった結果、観光としての意味を強めたことと同じ構造をもつ。一部の人間が富や知識、手段を独占するのではなく、広く大衆の手に行き渡らせるというこの構造は、多くが教養人のものであった文学が大衆の娯楽になったことや、富裕層に限らず旅行ができるようになったことと同じく、19世紀における情報加速の1つと言える。Dickens が描くクリスマスの世俗化は、クリスマスを絶対的に創り変えるものではなく、現実には起こりつつあったクリスマスというメディアのメッセージのずれを加速させることであったのだ。

Dickens という作家は19世紀に起こった神の世俗化、人や技術が宗教に取って代わる現象、形而上から形而下への移行を作品内で表現するのみならず、その作品によってこの変化を推し進めたといえる。その点で Dickens とその作品は、一般に小説がメディアとして

³⁶ A *Christmas Carol* は、1冊5シリングで売り出された。これは、Dickens が作品発表に多用した1冊1シリングの月刊分冊と比べると非常に高価だが、豪華な装丁や色刷りの挿絵を考慮すれば低価格であり、事実 Dickens にとっては経済的な失敗であった。また、注18にあるように“ragged girl”が Dickens をクリスマスと結びつけていたことや、様々な媒体で繰り返し公開されたことを考えると、誰でも目にする機会があったと言える。

語られるときの、メッセージを発するものとしてだけでなく、むしろ既存のメディアを再メディア化するものとして位置付けられる必要がある。

結論

本稿の目的は、Dickens の小説を中心としてメディア論的な「読み」を試みるものであった。この「読み」は、純粹な文学的読解に留まらず、作品に影響を与える現実の社会や読者、作品が影響を与える現実の社会や読者を含めたテキストの読解でもあり、またメディア論的な分析でもある。19 世紀最大のメディアであった文学作品は、現実世界のメディアをその枠組みとしてもち、また現実世界の諸メディアによって影響を受けながら成立した。Dickens はこうした影響を理解していたからこそ、その作品の内部でメディアの影響をむしろ利用している。一方で、出版され、市場に並び、読者に読まれるとき、小説そのものが現実世界においてメディアとなる。メディアに対する意識を基に書かれた Dickens の小説は、現実のメディア環境やそれによって変化する人間の思考や行動を、読者に理解する機会を与える。あるいは、小説が現実のメディアに対して影響をもつこともあった。Dickens の小説 6 点を中心とした本稿の分析は、以上の事実を示すことに成功している。

本稿第 2 章における *David Copperfield* 分析は、月刊分冊という出版形式が Dickens の作品執筆過程において大きな影響力をもっていたことと、その影響が作品内部における David の移動や終点意識という点に反映されていることを明らかにした。細かく章分けがされており、主人公が移動を繰り返すことで物語が進行する 18 世紀の作品 *Joseph Andrews* や *The Pilgrim's Progress* において、*David Copperfield* と同じ意識が見られないことは、月刊分冊という出版形式がそのコンテンツである物語に影響をもつことを示しており、また Dickens がこの影響を意識したうえで、物語の内部と現実世界にメディアの相互関係を築いたことを示している。古典的なメディア研究では、メディアがコンテンツを決定づけるという一方向的な影響を主張する。しかし、この章における文学的な作品分析は、コンテンツがメディアを捉えるという逆方向の影響を浮かび上がらせている。メディアの力学を知る作者によって書かれた小説は、連載形式という現実のメディアの影響を受けながらも、同時にその内部で現実のメディアの影響を見つめ、補っているのだ。

第 3 章では *Great Expectations* の分析から、人間の現実認識におけるメディアの影響関係を明らかにした。ある情報がメディアによって反復されるとき、またある情報が多数のメ

ディアによって提示されるとき、その情報の真偽にかかわらず、われわれはそれを現実であると認識する。小説という活字メディアの形態は、それ自体で反復性をもつ。特に、作家が読者の反応を受けながら執筆することができる連載形式の作品ともなれば、それはもはやレギオンだ。それは多数の読者に取り憑き、彼らをいわば多頭の怪物へと変え、同一方向に向かわせる。連載形式の小説がもつこのメディア性こそ、*Great Expectations* の根底にある作家の意識である。Pip が Estella に対して抱く愛は、初めは情報の反復によって作られたものにすぎなかったが、男性への復讐に執着する Miss Havsham の心を動かしたように、最終的には Pip にとって現実のものとなった。物語の外部に存在する読者と、物語の内部に存在する Pip は、全く同時に繰り返される虚構を現実と認識するプロセスを経験するのだ。ここでは現実のメディアと小説内のメディアが相互作用しているだけでなく、むしろ並行している。

第4章では詳細な作品分析こそ行わなかったものの、物語の成立過程とその結果も含めた Dickens の「作品」を明らかにした。連載形式では、物語を書き終える前に作家は読者の反応を知ることができた。また、第3章で示したように、作家は読者の反応をある程度誘導することも可能であった。あるいは、そのような同じ感覚を共有する読者集団を形成することも、小説がメディアとしてもつ力であった。Dickens が公開朗読にのめり込んだのは、これら全てを自らの「作品」として確認するためであったのだ。だからこそ、彼は自らの作品を基にした劇の脚本を書くのではなく、自ら聴衆の前に立って、小説を朗読する必要があった。これは、単純に小説がメディアであったことを示すだけでなく、Dickens 自身が小説をメディアとして捉えていたことを示している。本物の世界には及ばないまでも、縮小された世界としての蓋然性をもつ場で、作家が自分の「作品」を確認しなければならなかったのは、彼が小説を19世紀のメディアとして意識していたからだ。

第5章では、*The Haunted Man* における Milly Swidger に焦点を当てて分析を行った。彼女は、その名前や物語中における役割から、橋のメタファーであることが明らかにされた。それだけでなく、Dickens が橋にメディアの最も基本的な要素を見出していることも検証された。橋はある2地点間を結ぶものである。それは人や物を運ぶコミュニケーションの媒介であり、神と人とをつなぐ仲立ちでもある。この物語に登場する人物は、一見して調和しているように見えるが、実際には常に Milly の仲介を必要とする。また、超自然的な力に影響された人々は、Milly が赦しを仲介することによってのみ救われる。これは、逆説的ではあるが、メディアが人間の思考や行動を決定づけるというメディア論の原則そのも

のだ。メディアの機能を凝縮した橋があるからこそ、人々は互いにつながり得る。本作品のこうした描写は、Dickens のメディア一般に対する意識を示している。このことは、彼の作品がメディア論的な分析の対象として非常に重要なものであることを明確にしている。

第6章では再び *The Haunted Man* を対象とし、本作品における幽霊をメディアとして分析した。繰り返すが、Dickens が作品を発表した当時には未だメディア論の萌芽すら見られず、現代的な意味でメディアという語が使われることもなかった。しかし Dickens の幽霊表象は、確かに今日用いられるメディアの概念に対応するものである。これは、19世紀の人々にとって新奇で捉えがたいものであったメディアを、奇怪で実体を持たない幽霊というメタファーで単純に表現したものではない。記憶や疫病、占星術といった影響力を統合した Dickens の幽霊は、単純な比喻を超え、意味的機能的な面でメディアそのものとして描かれている。そもそも幽霊 (medium) とメディア (the media) が語源的に同一である点を考慮すれば、幽霊メタファーによってメディアを表現するのではなく、幽霊はメディアであるべきなのだ。また、本作品において Redlaw 自身制御できない幽霊は、現実において作家の意図を超えて影響する小説に対応していると言えよう。

第7章では、*Barnaby Rudge* における群衆分析から、本作品においてイメージとネットワークが人々を統合し集団化する点を明らかにした。第3章と第4章でも簡単に触れた通り、メディアには人々を集団化する機能がある。それは単純にメディアが人間の行動に影響するからだけではなく、あるメディアがそれに接した人間によってさらに力を増すという関係性の構造にも因るものである。本作品においてその関係性は、群衆の象徴となる Barnaby と、群衆が集まり情報交換を行う酒場として描かれている。一方は知的な障害のある1人の青年であり、他方はただの場である。それにもかかわらず人々は、自らこれらのメディアと関係し、本来互いに無関係な人間同士でありながら、まるで超個体のような群衆となる。この現象は作品の内部で描かれるだけでなく、Dickens とその小説が現実に読者集団を形成する方法でもある。本分析は、Dickens がメディアとその影響を考える場合に、各対象にではなく、その間や関係性に注目していることを示している。

第8章では *Mugby Junction* と、その中でも Dickens が書いた幽霊物語である“*The Signalman*”に特に焦点を当てて、作家のネットワーク理解と幽霊の関係性を明らかにした。本作品で幽霊を媒介する鉄道ネットワークや電信線は、19世紀当時の最新技術であり、多くの人々にとって捉え難いものであった。当時から既に様々な形で噂されていたように、理解の及ばぬネットワークは幽霊が出現する場であった。同時に、幽霊を通して初めて人々はネッ

トワークを認識する。幽霊 (medium) はメディア (the media) なのである。19 世紀のイギリスは幽霊とメディアが、とりわけ幽霊と最新の電気メディアが交わるジャンクションであったのだ。本章の分析は、この事実を正確に捉え文学作品として表現した Dickens のメディア理解を示している。特に、他の章で確認したものと異なり、Dickens 自身にとっても新しい情報技術に対する理解が示されている点で意義深い。また、以上の理解が表現されている点で、小説が 19 世紀の重大なメディアであったことをも示している。

最後に第 9 章では、*A Christmas Carol* の分析を通して、情報速度と世俗化の関係性を明らかにした。新しいメディアが加速を促すと、それまで一部の特権階級に独占されていた情報は、広く一般人の手の届くものとなる。そうなる力をもつのは市場原理である。情報の速度と普及、市場はそれぞれ連動しているのだ。Dickens はこの転化をクリスマスとチャリティの精神に見出した。*A Christmas Carol* において、クリスマスが宗教的なものから経済的なものへ、チャリティが神の愛から人の慈善へと変化しているのはそのためだ。この変化は Dickens とは無関係に始まっていたのかもしれないが、彼の作品が現実世界におけるメディアとして、この変化をさらに加速させたことは間違いないだろう。Dickens はクリスマスを創ったわけではないが、市場を介して真に人間的なクリスマスを普及させ、また小説というメディアによって加速させた。この分析もまた、作家が物語の内と外を相互に関係させ、小説を現実世界におけるメディアとしたことを示している。

以上のように、Dickens の作品はメディア研究の対象として非常に重要な意味をもつ。一方、文学的にもメディア論の視点を取り入れることでこれまで見逃されてきた読みが可能となる。しかし、それはどちらか片方だけでは不十分である。この作家の小説は、現実の諸メディアの影響を受けて書かれ、同時にそれ自体メディアであるからだ。この 2 つを切り離して考えることは、この 2 つを全く無視するのと同等の損失である。Dickens の作品は、単にメディア論的、あるいは文学批評的であるだけでなく学際的に分析することで、メディアとしても文学作品としても価値ある対象となるものである。

引用文献

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. 2002. London: Vintage, 2012. Print.
- Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Heaven: Yale UP, 2005. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. London: Verso, 1999. Print.
- Andrews, Malcolm. *Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings*. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.
- Archer, Charles Maybury. *The London Anecdotes for All Readers: The Electric Telegraph*. London: D. Bogue, 1848. *Hathi Trust Digital Library*. Web. 22 Nov 2015.
- Banks, Fiona. *Creative Shakespeare: The Globe Education Guide to Practical Shakespeare*. London: Bloomsbury, 2014. Print.
- Bateson, Gregory. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New Jersey: Hampton Press, 2002. Print.
- Black, Jeremy. *Eighteenth-Century Britain, 1688-1783*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- Brantlinger, Patrick. *The Reading Lesson: The Threat of Mass Literacy in Nineteenth-Century British Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1998. Print.
- Briggs, Asa and Peter Burke. *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. 3rd ed. Cambridge: Polity, 2009. Print.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Ed. Roger Sharrock. London: Penguin, 1987. Print.
- Campbell, Thomas. "Lines on Scene in Bavaria." *The Poetical Works of Rogers, Campbell, J. Montgomery, Lamb, and Kirke White*. Philadelphia: Carey & Lea, 1880. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- "Cāritās." *Oxford Latin Dictionary*. Ed. P. G. W. Glare. Oxford: Clarendon Press, 1982. Print.

- “Charity.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd edn. Oxford: Clarendon Press, 1989. Print.
- Clarke, Rodger. *A Natural History of Ghosts: 500 Years of Hunting for the Proof*. 2012. London: Penguin, 2013. Print.
- Collins, Philip. “Dickens’s Self-Estimate: Some New Evidence.” *Dickens the Craftman: Strategies of Presentation*. Ed. Robert B. Partlow Jr. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970. 21-43. Print.
- Connelly, Mark. *Christmas: A History*. London: I. B. Tauris, 2012. Print.
- Coriale, Danielle. “Sketches by Boz, ‘So Frail a Machine’.” *Studies in English Literature 1500-1900*. 48. 4 (2008): 801-12.
- Cox, Michael and R. A. Gilbert, eds. *The Oxford Book of English Ghost Stories*. 1986. London: Oxford UP, 2008. Print.
- Crawford, Francis Marion. *A Roman Singer*. Boston: Houghton Mifflin, 1884. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Cunningham, Valentine. “Dickens and Christianity.” *A Companion to Charles Dickens*. Ed. David Paroissien. Oxford: Blackwell, 2008. 255-76. Print.
- Defoe, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. Middlesex: Penguin, 1966. Print.
- Dickens, Charles. *A Child’s History of England. Master Humphrey’s Clock and A Child’s History of England*. London: Oxford UP, 1963. Print.
- . *A Christmas Carol. Christmas Books*. London: Oxford UP, 1966. 7-76. Print.
- . *David Copperfield*. London: Oxford UP, 1966. Print.
- . *Great Expectations*. London: Oxford UP, 1965. Print.
- . *Mugby Junction. Christmas Stories*. London: Oxford UP, 1964. 473-536. Print.
- . *Oliver Twist*. London: Oxford UP, 1964. Print.
- . *The Haunted House. Christmas Stories*. London: Oxford UP, 1968. 225-252. Print.
- . *The Haunted Man. Christmas Books*. London: Oxford UP, 1966. 317-99. Print.
- Dickens, Gerald. “Performing Dickens – 2.” *The Dickensian*. 112. 2 (2016): 114-17. Print.
- Dunton, Theodore Watts. *The Coming of Love: Rhona Boswell’s Story and Other Poems*. 4th edn. London: John Lane, 1899. Print.
- Emerson, Ralph Waldo. *Society and Solitude and Other Essays*. Boston: James R. Osgood, 1871. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.

- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Oxford UP, 1972. Print.
- Fielding, Henry. *Joseph Andrews*. Ed. R. F. Brissenden. London: Penguin, 1985. Print.
- Fuller, Thomas. *The History of Worthies of England*. Vol. III. London: Thomas Tegg, 1840. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Goldman, Michael. *Shakespeare and the Energies of Drama*. Princeton: Princeton UP, 1972. Print.
- Granovetter, Mark S. "The Strength of Weak Ties." *American Journal of Sociology*. 78. 6 (1973): 1360-80. Print.
- Grossman, Jonathan. H. *Charles Dickens's Network: Public Transport and the Novel*. 2012. New York: Oxford UP, 2013. Print.
- Healy, Kieran. "Using Metadata to Find Paul Revere." *Kieran Healy Blogs*. Web. 23 Jun 2016.
- Hirono, Yumiko. "Scrooge as a Time Traveler." *Dickens in Japan: Bicentenary Essays*. Eds. Eiichi Hara, Midori Niino, Mitsuharu Matsuoka, Toru Sasaki. 大阪教育図書、2013. 48-61. Print.
- Homan, Sidney. *When the Theater Turns to Itself*. London: Associated UP, 1981. Print.
- Jevons, William Stanley. *Political Economy*. 2nd edn. London: Macmillan, 1878. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Johnson, Samuel. *The Idler. The Works of Samuel Johnson, LL. D. with an Essay on His Life and Genius*. Ed. Arthur Murphy. Vol. 1. New York: George Dearborn, 1836. 357-455. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Keble, Joseph. *An Assistance to Justices of the Peace, for the Easier Performance of Their Duty*. London: n. d., 1683. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Kerckhove, Derrick de. *The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality*. Ed. Christopher Derdne. Toronto: Somerville House Publication, 1995. Print.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. California: Stanford UP, 1999. Print.
- Koch, Thomas and Thomas Zerback. "Helpful of Harmful? How Frequent Repetition Affects Perceived Statement Credibility." *Journal of Communication*. 63. 6 (2013): 993-1010. Print.

- Laughy, Dan. *Key Themes in Media Theory*. 2007. London: McGraw-Hill, 2008.
- Law, Graham. "Periodicals and Syndication." *A Companion to the Victorian Novel*. Eds. William Baker and Kenneth Womack. Connecticut: Greenwood Press, 2002. 15-28. Print.
- Leavis, F. R. and Q. D. Leavis. *Dickens the Novelist*. 1970. Bungay: Pelican, 1972. Print.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. London: Chatto and Windus, 1962. Print.
- Leavis, Q. D. "How We Must Read *Great Expectations*." F. R. and Q. D. Leavis. *Dickens the Novelist*. 1970. Bungay: Pelican, 1972. 360-428. Print.
- Ley, J. W. T. "The Apostle of Christmas." *Dickensian*. 2. 12 (1906): 324-26. *ProQuest*. Web. 20 Jan 2017.
- Marx, Karl. *Capital*. Trans. Samuel Moore and Edward Aveling. Moscow: Progress Publishers, 1965. Print.
- Menke, Richard. *Telegraphic Realism*. California: Stanford UP, 2008. Print.
- McLuhan, Marshall. "Media Log." *Explorations in Communication*. 1960. Ed. Edmund Carpenter and Marshall McLuhan. London: Beacon, 1970. 180-83. Print.
- . *Understanding Media: The Extensions of Man*. 1964. New York: Routledge, 2001. Print.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World, 30th Anniversary Edition*. New York: Routledge, 2012. Print.
- . "The Writer's Audience is Always a Fiction." *PMLA*. 90. 1 (1975): 9-21. Print.
- Oshima, Karen. "Life, Death, and Christmas in Charles Dickens's *A Christmas Carol*." 『島根大学外国語教育センタージャーナル』 2. (2007): 101-09. Print.
- Poe, Edgar Allan. "Charles Dickens." *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. New York: The Library of America, 1984. 204-44. Print.
- Pope, Alexander. *The Poetical Works of Alexander Pope*. London: William Pickering, 1835. *Google Books*. Web. 20 Jan 2017.
- Progress, Peter. *The Rail and the Electric Telegraph*. London: R. York Clerke and Co., 1847. *Google Books*. Web. 22 Nov 2015.
- Schlicke, Paul. Ed. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1999. Print.
- Sepharial. *New Dictionary of Astrology*. London: W. Foulsham and Co., 1963. Print.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Coriolanus. The RSC William Shakespeare Complete*

- Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 1536-615. Print.
- . *The Tragedy of Julius Caesar. The RSC William Shakespeare Complete Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 1801-58. Print.
- . *The Tragedy of King Lear. The RSC William Shakespeare Complete Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 2004-80. Print.
- . *The Tragedy of Macbeth. The RSC William Shakespeare Complete Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 1859-917. Print.
- Shamas, Laura Annawyn. *"We Three": The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*. New York: Peter Lang, 2007. Print.
- Shaw, George Bernard. "Introduction to *Great Expectations*." *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens, Updated Edition*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006. 59-70. Print.
- Shelly, Mary. *Frankenstein*. London: Every Man's Library, 1992. Print.
- Small, Helen. "A Pulse of 124: Charles Dickens and a Pathology of the Mid-Victorian Reading Public." *The Practice and Representation of Reading in England*. 1996. Eds. James Raven, Helen Small and Naomi Tadmor. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 263-90. Print.
- Smith, Adam. *The Wealth of Nations*. Ed. Edwin Cannan. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1982. Print.
- "Span." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.
- Spencer, Herbert. *The Principles of Sociology*. Vol.1. New York: D. Appleton and Co., 1883. Print.
- Stevenson, John. "Food Riots in England, 1792-1818." *Popular Protest and Public Order: Six Studies in British History, 1790-1920*. Eds. John Stevenson and Roland Quinault. London: George Allen and Unwin Ltd, 1974. 33-74. Print.
- Stewart, Garrett. "Dickens and Language." *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Ed. John O. Jordan. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 136-51. Print.
- Strack, Daniel C. "Bridges to Heaven and Hell: On the Interrelationship of Ethics and Artifice in *A Tale of Two Cities*." 『北九州市立大学外国語学部紀要』 121. (2008):

21-54. Print.

The Holy Bible: Containing the Old and New Testaments. King James Version. Oxford: Oxford UP, n. d. Print.

Tick, Stanley. *Essays on Charles Dickens, Henry James, and George Eliot*. n.p.: Xlibris Corporation, 2005. Print.

“Uriah Heep.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.

Walder, Dennis. *Dickens and Religion*. London: George Allen & Unwin, 1981. Print.

“Wellerism.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.

West, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage: From Shakespeare to Webster*. New York: Palgrave, 2002. Print.

Westburg, Barry. *The Confessional Fictions of Chales Dickens*. DeKalb: Northern Illinois UP, 1977. Print.

“Widge.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.

Wilkins, William Glyde. *Charles Dickens in America*. London: Chapman and Hall, 1911. Print.

Williams, Tony. “Dickens and ‘the Moving Age’.” *The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship*. 29. (2006): 120-43. Print.

Winston, Brian. “Impact of New Media: A Corrective.” *Communication and Technology*. Eds. Lorenzo Cantani and James A. Danowski. Mouton: De Gruyter, 2015. 249-76. Print.

Yamaguchi, Atsuko. “‘Being’ and ‘Seeming’ in *Great Expectations*.” 『純心人文学』 7. (2001): 87-96. Print.

大杉至『『マクベス』と予言の自己成就』『大分大学教育福祉科学部研究紀要』32号、2010年。1-16。Print.

加藤茂孝「人類と感染症との闘い——『得体の知れないものへの恐怖』から『知れて安心』——第4回——『ペスト』——中世ヨーロッパを揺るがせた大災禍』『モダンメディア』 56. 2 (2010): 12-24. Print.

カーモード、フランク『終りの意識——虚構論理の研究』岡本靖正訳、国文社、1991年。Print.

河合祥一郎編『幽霊学入門』新書館、2010年。Print.

川崎明子「海の抑圧——ロビンソン・クルーソー挽歌」『ディケンズ文学における

- 暴力とその変奏』松岡光治編、大阪教育図書、2012年。133-48。Print.
- ゲーテ、ヨハン・ウォルフガング・フォン『わが人生より——詩と真実』斎藤栄治訳、白水社、1967年。Print.
- 小池滋『英国鉄道物語』晶文社、1986年。Print.
- 『ディケンズ：19世紀信号手』冬樹社、1979年。Print.
- ジラルド、ルネ『暴力と聖なるもの』古田幸男訳、法政大学出版、1982年。Print.
- シュテルツァー、オットー『写真と芸術——接触・影響・成果』福井信雄・池田香代子訳、フィルムアート社、1974年。Print.
- ストラック、ダニエル『『破戒』における二重構造に関して——風景描写に潜在している隠喩を中心に』*Comparatio* 12. (2008): 10-19. Print.
- 旅の文化研究所編『絵図に見る伊勢参り』河出書房、2002年。Print.
- 道家英穂『『クリスマス・キャロル』の生と死』『専修人文論集』87号、2010年。1-24。Print.
- ドブレ、レジス『イメージの生と死』嶋崎正樹訳、NTT出版、2002年。Print.
- 『メディアロジー宣言』嶋崎正樹訳、NTT出版、1999年。Print.
- 西垣佐理「喜劇としての暴力——舞台と社会の間」『ディケンズ文学における暴力とその変奏』松岡光治編、大阪教育図書、2012年。53-68。Print.
- 萩原眞一「電気、あるいは生命の火花——十八世紀欧米における雷観」『雷文化論』妹尾堅一郎編、慶應義塾大学出版会、2007年。149-66。Print.
- 「ヒストリー」『フジロックフェスティバル2016』Web. 20 Jan 2017.
- 藤井晶宏『『バーナビー・ラッジ』にみる国家の姿』『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』29. (2006): 5-17. Print.
- 松岡正剛「英國の子の匂い」『千夜千冊』第1巻、求龍堂、2006年。46-51。Print.
- 南方熊楠「進献粘菌品彙二点」『南方熊楠百話』飯倉照平・長谷川興蔵編、八坂書房、1991年。288-291。Print.
- 矢次綾『『バーナビー・ラッジ』における変化と不変——歴史小説家としてのディケンズ』『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』28. (2005): 3-14. Print.
- 山口昌男「文化と狂気——ホモ・デリルス」『新編人類学的思考』筑摩書房、1985年。316-355。Print.
- 「幽霊」『大辞林』第2版、三省堂、1995年。Print.

横山彰、下河内稔、須賀武『トンネルものがたり』吉村恒監修、山海堂、2001年。

Print.

図版出典

Bruegel, Pieter. *The Fight between Carnival and Lent*. 1559. *Web Gallery of Art*. Web. 20

Jan 2017.