福井大学リポジトリ
UNIVERSITY OF FUKUI
REPOSITORY

The Chaotic Sphere of Barnaby Rudge

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-02-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木原, 泰紀 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/8075

『バーナビー・ラッジ』という混沌（カオス）の領域

（The Chaotic Sphere of *Barnaby Rudge*）

木　原　泰　紀*

（2013年9月30日　受付）

I

直截に言えば、『バーナビー・ラッジ』（*Barnaby Rudge,* 1841）には、燦々と降り注ぐ陽光ではなく、魑魅魍魎が跋扈する漆黒の闇が似つかわしい。やはり昼ではなく夜がこの物語に通底する世界像であろう。ハインリッヒ・ロムバッハに倣えば、「世界」（昼の領域）と「反世界」（夜の領域）という二項対立において、世界ではなく反世界が『バーナビー・ラッジ』の基層を成しているということになろうか。そして、反世界という夜の領域を彩るのが、神話的道化、つまりトリックスターたるヘルメスの属性である。ロムバッハは、反世界という夜の領域をヘルメス的世界と換言できると言う（一方、世界、つまり昼はアポロン的世界である）（82）。ヘルメスは冥界（地下世界）の特使であり、境界、旅人、商業、盗み、略奪の守護神と言われている。すなわち、定住する常民（昼の世界に住まう人々）ではなく、境界を侵犯し、移動を繰り返す旅人、商人、盗人、つまり常に境を踏み越えて彷徨することを余儀なくされた異人（夜という地下世界に生きる人々）を庇護する存在だと言えるだろう。[1] また残存する古代のヘルメス柱像に見られる怒張した陽根が示すように、性的な力、豊饒の象徴でもある。ロムバッハは、ディオニソスとパンもヘルメスの神的世界に反映されていると言う（73）。さらに、「生と存在との中心的な、それ以上背後に遡ることができないこれらすべての諸現象はすべて、ヘルメス的な本性をもっている。それらは概念把握に先だっている」と述べている（22）。すなわち、ヘルメス的世界は、命名、理解、解釈といった真理の光が届かない、混沌に満ちた形而下的、根源的な世界の様相を徴しているのである。

例えば、『バーナビー・ラッジ』の主要人物の一人、メイポール亭の馬丁ヒュー（Hugh）はこのようなヘルメス的属性を十全に備えた人物だと言えよう。彼はバーナビー・ラッジ（Barnaby Rudge）をゴードン騒乱という混沌の領域に引き入れることに一役買っているが（48章）、そこ

*福井大学教育地域科学部人間文化講座英米文学

に地下世界への特使たる相貌を認めることができる。また、密猟を行い、[2] ドリー・ヴァーデン（Dolly Varden）の手紙と唇を奪い（21章）、そして終にはドリーとエマ・ヘアデイル（Emma Haredale）を略奪している。就中、ヒューは頻々と境界を侵犯していく。暴動における物理的な境界の侵害は言うに及ばず（63章のヴァーデン家における戸口での攻防、64章のニューゲイト監獄の門の破壊の場面は特徴的である）、紳士階級に属する父親ジョン・チェスター（John Chester）との内密の父子関係を通して、階級的境界の侵犯を行っているとも言える（オリヴァー・トゥイスト宛らの出自だが、性格造形の甚だしい相違は興味深い）。また、チェスターに「ケンタウロス」と命名されているが（131）、正しく半人半獣という人間と動物の境界における存在性を明らかにしていると言えよう。彼の獣性には、原英一がサテュロス（「徒弟のロマンス」143）、スティーヴン・マーカス（Steven Marcus）がディオニソスとの連関（199）を指摘しているように（酒への惑溺の性向も含む）、放縦な性への欲望が含み込まれている。

ドリーへの性的な誘惑の場面において（21章）、留意すべきはヒューの登場の様相である。その前段階において、若さと美しさに溢れたドリーが「明るい太陽の下、いかにも浮き浮きと緑の草原を通っていく」様子が描かれているが（169）、ウォレン邸での用向きを終え、帰りの森の中、「黄昏が迫って来て、暗闇がどんどん深まりつつある」最中（174）、薮の中から突然ヒューが躍り出てくる（175）。童話の「赤頭巾」をモティーフに借りたと思しき場面であるが（因みに、ドリーは「桜色のマントとリボン」を身に着けている）、[3] 狼宛らのヒューが夕間暮れという昼と夜の間（あわい）に現れる点に留意したい（前述のエッピングの森の密猟者としての姿が想起される）。闇迫り来る日暮もまた昼と夜の境界であり、この境界の侵犯においても無法者（アウトロー）、異人の相貌を認めることができる。また、森という迷妄と混沌の夜の領域も無法者に似つかわしい。ヒューはやはり夜の住人なのである。

夜の彷徨を運命付けられたかのような殺人者ラッジ（Rudge）の他、暴動の先導者の一人である徒弟シム・タパティット（Sim Tappertit）、同様の刑吏ネッド・デニス（Ned Dennis）も夜の散歩に現を抜かす夜の住人である。そのような性向に違わず、この物語のクライマックス、暴徒たちの三日間の襲撃は（一日目のメイポール亭とウォレン邸、二日目のヴァーデン家とニューゲイト監獄、三日目の蒸留業者ラングデイル宅、その他、オフステージのマンスフィールド伯邸、ジョン・フィールディング判事邸、フリート等幾つかの監獄、イングランド銀行等）、全て夜に行われている。興味深いことは、暴動収束後、ヒューやデニスの処刑が昼の12時に行われている点である。つまり、昼と夜が正しく秩序と混沌の象徴として現前化されていると言うことができる。処刑の朝、晴天の中、監獄の前に処刑台が組み立てられていく様子は（77章）、新たな秩序が構築されていく様が映し出されているかのようである。しかし、晴れ渡った空の下、完成した「恐ろしい死の道具」は「太陽までがそこを照らすのをやめてしまったかのように」見える（640）、とあるように、秩序に組み込まれた処刑制度、そしてデニス等の刑吏のアンビヴァレントな存在は、[4] 秩序という昼の世界においても、影の世界、夜の領域を含み込まざるをえないことを兆して

いるのではないか。それは、秩序と混沌の境界を巡る物語を映し出している。

とまれ、『バーナビー・ラッジ』においては、最終的な秩序の構築ではなく、過程における混沌の諸相に焦点が当てられていると考えざるを得ない。何よりもタイトルの変更がそのことを端的に指し示している。ジェローム・H・バックリー（Jerome H. Buckley）も指摘するように（33）、当初のタイトル『ゲイブリエル・ヴァードン ― ロンドンの錠前屋 ―』（*Gabriel Vardon, the Locksmith of London*）から『バーナビー・ラッジ ― 1780年の暴動の物語 ―』（*Barnaby Rudge, A Tale of the Riots of 'Eighty*）への変更は、焦点の推移を如実に物語っている。ゲイブリエル・ヴァーデン（Gabriel Varden）は徹頭徹尾「秩序の人」である。「秩序ある家」に住み（41）、「輝かしい陽光」よりも「快活な雰囲気」を醸し出し（220-21）、そして「太陽のような心」（338）を持ち、「すべての遊星の中心である太陽のように、すべての上に照り輝くもの、光と熱と生気と明るい家庭生活の素直な楽しみの源泉とも言うべきもの」が正にゲイブリエルなのである（665）。この繰り返される太陽のイメージは、「太って丸い顔で二重顎をした恰幅の良い」体格も含めて（25）、「もう一つの太陽」と形容されたピクウィックを彷彿とさせる（*The Pickwick Papers* 6）。とは言え、無邪気な安穏としたプチブルジョアのピクウィックと違い、ゲイブリエルは気骨ある「自由市民（ヨーマン）」であり（25）、ジョン・ボーウェン（John Bowen）が指摘するように、彼はこの物語の「モラル・オーソリティー」の役割を果たしていると言えるだろう（169）。何れにせよ、ゲイブリエルに付帯する太陽のイメージは、彼が昼の世界の住人であり、彼がこの物語の秩序体系の象徴として位置付けられていることは明らかである。[5]

一方、バーナビーは秩序とは無縁の存在である。登場の場面においても、「魂が不在」であり、「人間の最も高貴な能力」（理性）に欠け、無秩序な服装（孔雀の羽根がついた帽子に、レース飾りの付いた緑色の服）が「心の無秩序」を表している（35）。また、ゲイブリエルに付与されている光のイメージとは対照的に、バーナビーには常に影が付きまとっている。バーナビーが無邪気に自分に常に付いてくる（物理的な）影に言及する場面があるが（56）、明らかに象徴的な解釈が含意されている。母親は、バーナビーが「この悲しい世の影を歩んでいく」定めであることを嘆息し（154）、物語の最後においても、バーナビーの「過去の人生を覆っていた黒い雲は決して晴れることはなかった」と締めくくられている（687）。また、彼は「夕方暗くなる前に森に入って行って、明るいお月様が枝越しに差し込んで来て、水の中にもう一つのお月様を覗き込んでいる時にも、そこにいるのさ」（382-83）と述べているように（ワーズワスの「白痴の少年」のエコーであろうか）、ヒュー同様、バーナビーもまた夜の住人なのである。そして、何よりもバーナビーという存在を映し出しているのが、「化物にとり憑かれた夢を見ているバーナビー」という表象であろう（69）。言葉は簡潔であるが、付されたフィズによる百鬼夜行宛らの挿絵（図1）が極めて印象的である。ベッドで苦しそうにもがいているバーナビーに様々な異形の悪霊、怪物が襲いかかっていく様子が描かれているが、ボーウェンがヒエロニムス・ボッシュの絵を思い起こさせると述べているように（164）、例えば『悦楽の園』における地獄の風景と容易に結び付ける



図1「バーナビーの夢」

ことができそうである。この挿絵は正しく混沌とした夜の世界の象徴であり、この物語そのものの象徴と言っても良いのではないか。ボーウェンは、この夢の悪霊が後の暴動における暴徒という悪魔の姿に重ね合わせることができることを指摘しているが（173）、暴徒に限らず、悪魔を名乗る烏のグリップ、自らを「魔王（ルシファー）」と呼ぶ悪鬼の如きラッジ（409）、「食人種」宛らの刑吏デニス（243）、半人半獣のヒュー、そして、ラッジ曰く「殺された男の血から生まれ出た怪物」バーナビーなど（574）、この物語は異形の怪物に満ち溢れていると言える。その意味でも、この物語の基調を構成するのは、やはり魑魅魍魎の世界、混沌の支配する夜の領域なのではないか。

Ⅱ

迂遠なアプローチとなるが、ここで秩序と混沌の成り立ちについて考えてみたい。まずは古代社会における世界構成のイメージから見ていくことにしよう。例えば、ミルチャ・エリアーデは次のように説明している。

> 原初的、伝承的社会は周りの世界をひとつの小宇宙として認識する。この閉ざされた世界の最果てに、未知の、未形成の領域が始まるのである。一方には人が住み、組織を形成しているがゆえに宇宙と化している空間があり、他方、この親しまれた空間の外側には悪魔、怨霊、死者、よそ者の恐ろしい領界、つまり、混沌（カオス）、死、夜があるのだ。住まわれた小宇宙が混沌（カオス）や死者の王国に比せられる荒涼たる領界にとりかこまれているというイメージは、中国やメ

> ソポタミアやエジプトのように極めて進んだ文明においてさえなお生きていた。（『イメージとシンボル』52）

大海の小島が海原に取り囲まれているように、小宇宙（コスモス）という秩序空間は混沌（カオス）の空間に取り囲まれているというイメージであろうか。このような水平的な秩序と混沌の分離の観念は、中世においてもさほど変化していないようである。次はアーロン・グレーヴィチからの引用である。

> 初期中世における西欧・中欧の風景は現代と著しく異なっていた。その領域の大部分は森林で覆われていた。……多くの場合、村は限りなく広がる森に囲まれていたが、森はその資源（燃料、鳥獣、果実）によって人を引きつけると同時に、そこに待ち伏せしているもろもろの危険によって人をおどし近づけまいとした ― その危険とは、野獣や、盗賊やそれに類する悪者たち、人間の想像力が村をとりかこむ世界に好んで住まわせた幽霊のような得体の知れない生き物や化け物たちである。（59-60）

このような共同体の秩序と取り囲む森の混沌という布置は、中世都市においても構造的には踏襲されているようだ。押し並べて、西欧の中世都市とは城壁で町を取り囲む城塞都市であり、そして城壁は「人間の攻撃をしのぐ悪霊どもの侵入を防ぐために按配された」のである（『イメージとシンボル』54）。無論ロンドンも例外ではない。周知のように、ローマ人の建設したロンデニウムは、ほぼ現在のシティに相当する地域だが、やはり外壁に取り囲まれていた（12世紀までテムズ河側にも壁は存在したようである）。現在でも、ロンドン・ウォールという通りの名、また元来「城門の櫓」を意味するバービカンという地名、そしてオールドゲイト、ムーアゲイト、ラドゲイト、ニューゲイトなど、市壁の門を表す名前が残っている。12世紀にニューゲイトの上に監獄が設けられたことが「ニューゲイト監獄」の始まりのようだが（中西4）、赤坂憲雄の「西欧の中世都市の城壁にうがたれた門の周囲は、じつは狂人・ハンセン病・ユダヤ人といった、都市的秩序から排斥された〈異人〉たちの監禁された空間であった」という言葉から判断して（29）、城門と監獄の結びつきはごく自然なことだったと考えられる。阿部謹也は、中世初期、犯罪者は秩序空間の境界の外となる森に追放され、「人間社会から追放されたものは狼のように森の住人となり、狼と同様に誰が殺しても罰せられることのない存在となる」と述べているが（『中世を旅する人びと』223）、この境界の外への徹底的な追放がいつしか境界での閉じ込めに変化していったのであろう。

ミシェル・フーコー（Michel Foucault）は、17・18世紀の古典主義時代を「大いなる閉じ込め」の時代と呼び、多くの監禁施設が創設されたことを述べているが（38）、イギリスでは少し早く到来したことを指摘し、特徴的な監禁施設の一つとして、エリザベス朝の「救貧院」を挙げている（44）。すなわち、各教区に一つ設けられた「救貧院」の様態を考えれば、閉じ込めと境

界との関係が薄れつつあると考えざるを得ないだろう。事実、ロンドンの膨張により、ニューゲイトが存在していた辺りはもはや境界ではなく、当然ニューゲイト監獄がロンドンの辺境に位置しているわけではない。むしろ逆の見解さえ認められる。曰く、「ニューゲイトはロンドンの中心に位置している」（*Nicholas Nickleby* 29）。大局的に見れば、時代の推移の中で、犯罪者も含む異分子の排除が追放から監禁へと変化したために、コスモスとカオスの水平的な分離の布置は明確には見出し難くなったのかもしれない。

ここで、『バーナビー・ラッジ』という物語世界の地理的な構図を確認しておこう。物語冒頭、エッピングの森のはずれに位置するメイポール亭が紹介され、この宿屋兼酒場は「コーンヒルの距離原柱から測って約12マイルの距離に」位置すると記されている（5）。この書き振りには、やはりシティが中心であることが含意されているようだ。この物語に登場する主な場所として、メイポール亭とウォレン邸のチグウェル、ヴァーデン家のクラークンウェル、ラッジ家のサザック、スタッグの地下室のバービカン、ジョン・チェスターのテンプル、黒ライオン亭のホワイトチャペル、ラッジ母子の隠れ家のダンスタブル（或いはルートン）付近、[6] ブート亭のセント・パンクラス近辺（現在の地名）、デニスの家のグリーン・レインズ（当時の地名で、現在のリージェント・パークの南側あたり）、ニューゲイト監獄、蒸留業者ラングデイル邸のホーボーン、ラッジ父子の隠れ家のフィンチリーなどを挙げることができる。こうして見れば、ニューゲイト監獄以外はよりシティの周縁か、シティから遠く離れた所に位置していることが分かる。つまり、地理的に見て、やはりニューゲイト監獄がこの物語の中心を構成していることになる。そして、このニューゲイト監獄という混沌の場が、ロンドンという都市空間、或いは物語全体を象徴しているのである。

実際、『バーナビー・ラッジ』では、ロンドン（シティ）全体が混沌の空間の様相を呈している。次の引用は、ゲイブリエル・ヴァーデンが、チグウェルからの馬車での帰り道、マイル・エンドを越え、夜明けにシティへ入ったときの描写である。

> And now he approached the great city, which lay outstretched before him like a dark shadow on the ground, reddening the sluggish air with a deep dull light, that told of labyrinths of public ways and shops, and swarms of busy people.... Then sounds arose — the striking of church clocks, the distant bark of dogs, the hum of traffic in the streets; then outlines might be traced — tall steeples looming in the air, and piles of unequal roofs oppressed by chimneys: then the noise swelled into a louder sound, and forms grew more distinct and numerous still, and London — visible in the darkness by its own faint light, and not by that of Heaven — was at hand. (33)

18章にも、ラッジが自分の痕跡を消すためにロンドンの迷宮的な街路を利用する場面があるが

（154）、ロンドンの迷宮性への言及は他の作品でもしばしば登場するディケンズお馴染みのモティーフである。この迷宮の都市は、やはり迷妄の森という伝統的な混沌の象徴との相似性を感受せざるを得ない。そして、引用中の高く聳えた尖塔を持つ教会への言及が、聖なる空間、つまり秩序空間の存在性を兆しながらも、天の光が否定されているために、形骸化した聖性の有り様を示唆しているようにみえる。この都市空間の様相に、エリアーデ言うところの「聖なる空間」の皮相的な痕跡を見出すことができる。エリアーデは、前述の水平的なコスモスとカオスの布置とは別に、宗教性を加味した視点から垂直的なコスモスとカオスの構造を提示している。エリアーデは、「聖なるものの啓示によって世界は存在論的に創建される。……世界は、俗なる空間の均質性相対性の〈混沌（カオス）〉のなかには決して成立しない」〔ママ〕と述べている（『聖と俗』13-14）。つまり、聖なるものの存在なしには秩序は成立し得ず、畢竟、天との関係において秩序が約束されるのである。聖域とは、まず秩序ある場なのである。その秩序を表す聖なるものは、古代社会においては、しばしば聖柱の形で可視化されていたと言う。つまり、聖柱とは天と地を結びつける「世界軸」を表し、さらにカオスを標す下界との繋がりを付加すれば、世界は天と地と下界の三層の垂直的な構造を有していることになる（29）。その意味では、後代の聖なるものである教会、そして就中その尖塔も同様の世界観の残存として見なすことができよう。しかしながら、上の引用のように、世界軸が機能していないロンドンは、天の光に守られていない形骸化した聖なる空間と化し、ゲイブリエルの目にロンドンが「暗い影」のように見えているのである。後に、ジョー・ウィレット（Joe Willet）がテムズ河を船で下り、ロンドンを後にするとき、彼にもそのロンドンが「ただの真っ黒いもやの塊 ― 空中に浮かぶ巨大な幻影」（226）に見えている。これもまたロンドンという秩序空間が危殆に瀕していることを兆しているのではないか。

かくの如く『バーナビー・ラッジ』という物語空間の中心シティが混沌を標しているのに対して、総じて周縁が秩序の場として描かれている。そこに初期ディケンズ作品お馴染みの「田園と都会」の善悪二元論を見出すことは容易である。例えば、前述のゲイブリエルの「黄金の鍵」（クラークンウェル）の他、ラッジ母子が隠れ住む田舎町（ダンスタブル付近）やラッジ父子が辿り着くフィンチリーは、ロンドンという災厄の街からの避難所としての役割を果たしている（『オリヴァー・トゥイスト』におけるメイリー家のあるチャーチー付近、或いは『骨董屋』においてネルが旅路の果てにたどり着くトングと同様である）。[7] しかし、何よりも秩序空間の様相を明らかにしているのが、チグウェルのメイポール亭であろう。例えば、第33章の冒頭では、猛烈な夜の嵐に曝されながらも、この宿屋がその猛威に耐え抜き、明かりと温もりを顕示する様子が描かれている。「その晩メイポール亭の明かりは実に景気良く輝いていた……。その明りは窓にかかった赤い ― 濃いルビー色の燃えるような赤色の ― 古いカーテンに祝福を与え、火と蝋燭と食物と酒と常連と全部ひっくるめて、ひとつの豊かな輝きの流れに変え、戸外の荒涼たる寂寞の上に人なつこい目のように光を投げかけていた！」（272）。どんな混沌の闇にも打ち勝つ秩序の光たるこの空間は、正しく「厳粛な聖域」（86）なのである。そして、この聖域の場に相応しく、この宿

屋の外にはその名の由来である、高さ三十フィートの真っ直ぐな柱、つまりメイポールが看板代わりに立っている（5）。その周りでダンスやゲームに興じる「五月柱（メイポール）」に纏わる習俗は、夏の到来を祝う元来異教徒の祭儀である「五月祭（メイデイ）」を彩る行事の一つである。[8] メイデイは「一年にわたる冬と夏の戦いの末、夏が勝利し、太陽が戻ってきたことを祝う農事儀礼」（Jones 295）であることから、やはりメイデイには秩序と混沌を表す光（昼と夏）と闇（夜と冬）に基づく二元論的世界観が十全に含意されていることがわかる。その意味では、言うまでもなくメイポールとは前述した秩序を具現する世界軸としての聖柱なのである。[9]

ところが、この物語の核心はこのような象徴的な秩序空間が結局暴徒の手によって徹底的に破壊尽くされてしまうという点にある。チャールズ・ディケンズ版54章の頁上欄外見出しの「聖域の冒涜」という言葉が示すように（ペンギン版編者ボーウェンによれば、ディケンズ自身の手によるものである）（703）、54章は聖なるものを破壊し尽くす衝動、秩序を毀つ大いなる混沌の力に満ち満ちている。結局メイポールは暴徒の手によって切り倒され、廃墟と化した部屋に壊れた窓越しに投げ込まれるという運命を辿る（454）。もはやこの秩序の標の残骸は聖域の略奪と破壊の跡を彩る役割を果たすのみである。さらに、メイポール亭だけでなく、前述のクラークンウェルもダンスタブルもフィンチリーも全て平穏なる秩序を維持することはできず、混沌の力に屈せざるを得ない。「黄金の鍵」は暴徒の攻撃に曝され（63章）、ダンスタブルのラッジ母子はスタッグの急襲により、平安は奪われ、その地を後にせざるをえず（47章）、フィンチリーのラッジ父子とヒューもデニスと官憲に発見され、ニューゲイトに連行されることになる（69章）。都市の悪徳はその触手を善良なる田園にまで伸ばしていく。スティーヴン・コナー（Steven Connor）は、この物語には「健康と病気、富と貧、正当と犯罪の間の境界が侵犯される脅威」が映し出されていることを指摘している（214）。地誌的な観点から見れば、物語の進展とともに、ロンドン中心の混沌がまるで癌細胞が増殖するように周縁にまで広がっていく様相を明らかに認めることができる。事実、物語中でも、暴徒達の拡大について「精神の伝染病が全市内を襲った」という文飾が施されている（438）。

しかしながら、暴徒という群衆の増幅だけがこの物語の混沌の力ではない。メイポール亭という秩序空間は、当初からすぐ近くに構えるウォレン邸という混沌の空間によって、或いは、その混沌の源泉である二十四年前の殺人事件によって、そして犯人であるラッジによって脅かされているとも言えるのである。この物語のもう一つの混沌の源泉とも言えるラッジは、正しく墓場から甦った男である（この「黄泉返り（よみがえ）」のモティーフは『互いの友』のジョン・ハーモンにおいても踏襲されている）。ソロモン・デイジー（Solomon Daisy）は事件が起こった夜を「あらゆる死者が地面の中から出て来る」かのような夜だったと振り返っているが（19）、この言及は明らかに事件後のラッジと連関している。死んだと思われているラッジの目撃者は、彼を「幽霊」、「亡霊」、「悪霊」と呼び、さらにジョン・ウィレットは、メイポール亭襲撃後に現れたラッジを「棺桶を引きずる死人」と形容している（467）。畢竟、混沌の力の源泉は地下世界なのである。前述し

たように、エリアーデの古層世界の構造、すなわち天と地と下界の三層から成る垂直的構造においても、天のコスモスに対して下界はカオスの世界を表している。16章から18章にかけて、ラッジが深夜迷宮のロンドンを彷徨する様子が描かれているが（「人間の形をした追われる獣」ラッジは（145）、迷妄の森を彷徨う人狼宛らである）、正に地下世界のカオスの様相を呈していると言える。さらに、この彷徨の末、結局ラッジはスタッグの地下室に辿り着くことになるが、この行き着く先は、このエピソードの結末として極めて象徴的だと言えよう。やはりラッジは地下世界の住人なのである。盲人のスタッグは、この物語に登場する社会から排除された人々（つまり、マルクス言うところの「ルンペンプロレタリアート」という階層のことだが）の中でも、明らかに最下位の人間として位置付けられている（後に、殺人者ラッジに対して、自分は「殺人を犯す立場にさえない」と述べている）（515）。その意味では、この地下室は混沌の象徴的空間なのである。そして、この空間はシム・タパティットが主宰する「徒弟騎士団」の集会所でもあり、またこの「徒弟騎士団」が後のゴードン騒乱の中心的存在であることから、この物語のもう一つの混沌のダイナミズムにも大いに連関していることがわかる。この空間は、この物語の二種の混沌の結節点であり、大いなる混沌を生み出す力の源泉とも言い得るのではないか。

こうしてみれば、エリアーデの古層世界の三層から成る垂直的空間構造は、近代社会において世俗的な三層の垂直的空間構造に姿を変えながらも、その本質は維持されているように思える。つまり、上中下から成る階級構造である。図式的ではあるが、上は秩序を作りだす為政者の階層であり、中は主に秩序の遵守にその力を傾注する階層であり、そして下は混沌の力を潜在させ、その爆発の機会を窺っている階層と言えるのではないか。この物語において、この三種の階層を可視的に上中下の空間的な図式の中に捉えることができる。ジョン・チェスターはテンプルの階上の部屋に住み下界を睥睨し、ロンドン市長は見世物見物のように暴動の様子を恰好の場所から見下ろしている（554）。[10] ゲイブリエルは、一階の仕事場で鍵造りに邁進し、王立義勇軍に参加し、路上を行軍する（348）。徒弟たちはスタッグの地下室で不穏な話題を繰り広げ（8章）、「快楽を求める自堕落な男女」が夜通し営業している「地下酒場」に集い（138）、そして、襲撃され、放火された蒸留業者ラングデイルの地下蔵から噴出し、地面を流れる熱い酒を暴徒たちは這い回って啜り、死んでいく（569）。[11] かくして、近代社会においても古層世界の垂直的構造と同様の構造を措定することができる。そして、古き世界においても、褻（け）が永遠に続くわけではなく、晴れが訪れ、例えば、「五月祭（メイデイ）」に「緑のジャック」が現れ、非日常を演出するように、この物語においても、秩序の破壊、混沌の横溢を経て、崩壊へと向かっていく契機が映し出されているのである。[12] その意味では、物語始めのソロモン・デイジーの「あらゆる死者が地面の中から出て来る」という言葉は、この物語の行く末を予兆していると言えるのではないか。地下世界で醸成された混沌のエネルギーが溢れ出ようとしているかのようである。公の社会の中で隠蔽され、絶えず非存在性を帯びるルンペンプロレタリアートは正しく地下世界の住人であり、そのエネルギーの爆発と共に、秩序の破壊のため地上へと挙って現れ出るのである。

Ⅲ

「あらゆる死者が地面の中から出て来る」という言葉は、死霊たちの軍団を想起させ、そしてそれは先述のバーナビーの夢に出てくる魑魅魍魎の怪物たちに容易に重なり合っていく。言わば、長い間醸成され、抑えきれなくなった混沌のエネルギーの表象である。そして、このエネルギーが、バーナビーやヒューやデニスをも含むゴードン騒乱の荒れ狂う暴徒たちの総体を形作っていると言えるだろう。以下、この物語における混沌エネルギーの具体的な形象である暴徒、すなわち群衆の存在性について見ていくことにしよう。

メイポール亭が襲われた時、ジョン・ウィレットが「黒いかたまり」（“[a] dark mass”）に襲われ、「顔のかたまり」（“the mass of faces”）に取り囲まれているように（345-46）、群衆の特性の一つは、その結束が単なる個人と個人の結びつきを超えた極めて緊密な関係性を帯び、全体が一つの塊（マス）を形成しているという点である。エリアス・カネッティは、『群衆と権力』の中で、「群衆にとって真に重要なのは、緊密さである。群衆のひとりひとりが自分の周囲に感じる圧迫は、自分が今参加している組織の力量を反映するものと感じられるであろう。……あらゆる刺戟は直接身体から身体へ伝えられる。各個人は、自分の肉体を通して、周囲にいるさまざまの人間たちと関係している」と述べている（34）。つまり、群衆とは多くの個が集合した大きな団塊と化したおぞましき怪物なのである。その意味では、ウエストミンスターで蜂起した暴徒に対して、「ロンドンの屑と滓」から創られた「狂える怪物」という比喩が与えられていることは極めて興味深い（407）。実は、これに類似した表現を『大いなる遺産』（*Great Expectations,* 1860-61）の中に認めることができる。主人公のピップが雇った召使の少年ペッパーについて諧謔を交えて説明している箇所である。「私は、洗濯女の家族の滓からこの怪物［ペッパー］を作り上げ、青いコートとカナリア色のチョッキと白いクラヴァットとクリーム色のズボンとブーツを身に着けさせた。その後気が付いたのだが、彼にはするべき仕事は少なく、口に入れる食べ物はどっさりと必要で、しかも仕事と食べものを要求して、私に頻りに付きまとうのだ」（207）。さらにピップはこの少年を「復讐の亡霊」と呼んでいる（207）。明らかに、この言説にはメアリー・シェリー（Mary Shelley）の『フランケンシュタイン』（*Frankenstein,* 1817）のエコーが認められる。つまり、ヴィクトール・フランケンシュタインという科学者が、墓から盗掘した死体の部分等を接合して怪物を創るが、結局そのおぞましさ故に怪物を見棄て、そのことに恨みを抱いた怪物が自らの創造主、フランケンシュタインに復讐を誓い、彼を追い詰めていくというものである。とすれば、『大いなる遺産』の一節ほど明らかではないにせよ、[13] この物語における「ロンドンの屑と滓」から創られた「狂える怪物」も『フランケンシュタイン』の怪物との親和性を認めることができる。この怪物の始終を簡約すれば、社会に棄てられ、地下世界に巣くう滓のような賤民たちが死霊のように地上へと現れ、集まり、団塊となって世の秩序に抗い、その破壊を行う、といったところだろうか。この怪物を突き動かすものは、社会への無意識の復讐心と言っても良いであろう。すなわ

ち、この物語の骨子において、『フランケンシュタイン』と通底する基本的構造を認めることができるのである。

興味深いことに、今村仁司の群衆論において『フランケンシュタイン』が取り上げられている。彼はこの作品が「群衆小説」という範疇（今村の命名）に属することを宣し（130）、『フランケンシュタイン』の怪物とは「フランス革命の形象」であり（145）、創造主フランケンシュタインと怪物の対立は「近代社会／近代群衆の図式に変換できる」と述べている（147）。留意すべきは、創造主と怪物の対立が「父と子」の闘いに準えられている点である。つまり、子としての怪物が父としてのフランケンシュタインに反逆するという図式である。そして、今村によれば、この「父に対する子の反逆」とは正に「現存秩序への反逆」なのである（138）。この「父に対する子の反逆」とは、正に『バーナビー・ラッジ』の中心的なテーマの一つである。マーカスも指摘するように（184）、物語の前半部では、実際の父と子の対立より生じる子の反抗が多く描かれている。例えば、ウィレット父子、チェスター父子、ゲイブリエルとシム・タパティットの親方と徒弟という疑似父子等である。父の子への強い抑圧とそれに対する子の反抗の構図がいずれも明らかであり、最も特徴的なウィレット父子の場合、前述のメイポール亭という秩序空間の存在がこの父子の争いを際立たせていると言える。この父子の対立と後のメイポール亭の襲撃と破壊の顛末との連関を考慮すれば、この物語全体の構造が見えてくる。この物語全体は、前半の家族を巡る物語に後半の社会を舞台にした物語が首尾能く接木されている印象を与えるが、メイポール亭の秩序とその破壊の仕儀を通して、この家族小説と社会小説の繋がりが明らかとなってくる。注目すべきは、この秩序の破壊に際して、実際に対立していた子供のジョーが関与しているのではなく、メイポール亭の馬丁であったヒューが言わば代替的に参与しているという点である。この抑圧された子供が抑圧された階層の代表者へ変換されたこと、この絶妙な捻れが、家族の物語から社会の物語への滑らかな移行を、そして「父と子の対立」と「秩序と混沌の対立」の相似的関係の認識を可能にしていると言える。こうして見ると、『フランケンシュタイン』と『バーナビー・ラッジ』には、「怪物という群衆」（後者は「群衆という怪物」となるが）、「父と子」、「秩序と混沌」等、作品を特徴付けているキーワードについて類似点が多い。直接の影響関係（勿論、前者から後者への影響であるが）の可能性の他、作者たちの時代背景（直接的には、メアリー・シェリーの場合、フランス革命やラッダイト運動等、そしてディケンズの場合、やはりチャーティズムということになろうか）も無視することはできないだろう。今村は「十九世紀は「群衆の発見」の世紀」と捉え（11）、次のように述べている。

> 近代の歴史は、とりわけ十九世紀以降の歴史は、群衆の歴史と言っても言い過ぎではないでしょう。近代史において、群衆は、ある時は革命群衆として、ある時には反動群衆として、またある時には革命的と反動的との二重性格を兼ね備えた群衆として、膨張したり収縮したりするでしょう。群衆の内部にいて群衆と一体化している人間にとっては、群衆は一種の安

住の場所として体験されるし、群衆とともに存在することがあたかも空気を吸うかのようになくてはならないものとして経験されるでしょう。ある時から近代人は、自覚するとしないとにかかわらず、「群衆の人」になっていきます。（8）

十九世紀前半、群衆という存在が十分に意識されていたことは疑いないだろう。しかし、その当時の人々が普遍的に自分たちを「群衆の人」だと考える傾向があったとは考え難い。階級社会の中、「群衆の人」を他者として見る姿勢が支配的であったであろう。しかしながら、群衆の団塊としての存在が与える怪物的なおぞましさとは別に、群衆を構成する個々の人間、すなわち「群衆の人」へのまた別の恐怖が存在したことは明らかであり、ディケンズにおいてもその強い反応を十分に認めることができる。

ディケンズのもう一つの大いなる群衆についての物語、『二都物語』（*A Tale of Two Cities,* 1859）の第3章の冒頭は、正にこの「群衆の人」への強い反応を把捉することができる。

A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other. A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secret; that every room in every one of them encloses its own secret; that every beating heart in the hundreds of thousands of breasts there, is, in some of its imaginings, a secret to the heart nearest it! Something of the awfulness, even of Death itself, is referable to this.... In any of the burial-places of this city through which I pass, is there a sleeper more inscrutable than its busy inhabitants are, in their innermost personality, to me, or than I am to them? (10)

ここでは、語り手／ディケンズによって、夜の大都市に犇めき合う黒い家々、そこに住まう数多くの人々、そしてその人々がそれぞれ抱える数限りない秘密、さらにそれら秘密を到底測り知ることができないことに起因する大きな恐怖が綿々と綴られている。群衆に類する言葉は使われていないが、大都市に存在する全く測り知れない数限りない名前のない人々を塊として捉える視点を感取せざるを得ないのではないだろうか。しかし、群衆を団塊として見るのではなく、群衆における個々を捕捉しているのは明らかであり、その不測の存在性に対する畏怖の念が問題となっている（語り手／ディケンズもこの秘密を抱えた群衆に組み入れられていることから、少なくとも、この箇所には、群衆を単なる他者として捉えてはいないようである）。つまり、お互い大きな団塊の中にいながら、言い換えれば、ある種の共同体の中に共に属しているにもかかわらず、互いが互いの大きな秘密を全く窺い知ることもなく日々生きていることへの名状し難い恐怖と換言できる。ここで容易に想起され得るのは、エドガー・アラン・ポーの著名な短編「群衆の人」（"The Man of the Crowd," 1840）であろう。その冒頭の「言葉を持ってしては、ついに語ることをゆる

さぬ秘密というものがたしかにある。夜ごと、何人かの人間が、告解聴聞神父の両手を振りしぼり、悲しげにその眼を見つめながら ― どうしても言い表すことができない秘密の怖ろしさに、咽喉はひきつり、胸は絶望に打ちひしがれたままに、呼吸を引き取ってゆく」（179）という一節は、前述の『二都物語』の引用との同調性を確かに感取され得るのではないか。この物語の一人称の語り手は、ヴァルター・ベンヤミン言うところの「遊民（フラヌール）」としての存在を明らかにし、「ロンドンでも目抜き通りのコーヒー店で」日がな一日、窓の外を通る群衆の観察に明け暮れ、様々な陣容を、例えば、上流紳士や中流の事務員、とりわけ掏摸、賭博師、ユダヤ人行商人、売春婦、煙突掃除人等、最下層の人々を、顔容や服装から素性を言い当てていく。しかし、偶然目に止まったある老人について確たる推論を行うことができず、この老人の秘密を探るため、この老人の跡を尾け、夜通しロンドンの忌まわしく、悲惨な貧困の界隈を経巡るが、結局何も探り出すことはできない。そして、次のように結論する。「この老人こそ、深い罪の象徴、罪の精神というものなのだ。……あの老人は一人でいるに堪えられない。いわゆる群衆の人なのだ。後を尾けてもなににになろう。彼自身についても、彼の行為についても、所詮知ることはできないのだ」（188）。[14] この結末には、何ら謎の解明も無く、ただ結局秘密を探り出すことのできない諦念が述べられているだけである。つまり、探偵小説の定式である最終的な秩序の更新による混沌の馴致はなく、ただ荒々しい剥き出しの混沌の闇が存するのみなのである。[15] ここで留意すべきは、如何にも不測の剣呑な深い闇を抱えつつ（語り手は、この老人の顔貌に悪魔性を読み取っている）、あくまで群衆という団塊に帰属しようとするこの名も無き老人の故なき衝動の力である。ただ凄烈な衝動がこの老人の全存在なのである。この老人は群衆という恐ろしき団塊の怪物、「黒いかたまり」、「顔のかたまり」のほんの一部でもあり、かつ全体でもあるのだ。

ここで想到されるのは、先述の『バーナビー・ラッジ』の16章から18章にかけて描かれている深夜迷宮のロンドンを彷徨する殺人者ラッジの様相である。[16] すなわち、このラッジの彷徨はまるでポーの「群衆の人」を準えているかのようである。先ず、この物語の前半において、ラッジは名前も素性も伏せられ、ただ「謎の男」として出没を繰り返す。また、「群衆の人」と異なり、物語は三人称の全知の語り手によって推進されていくが、この謎の男の彷徨の場面は、この男の正体を追って、様々な人物から彼の情報を集めて語られていくかのような書き振りが随所に散見される。つまり、「同じように醜悪猛烈な多くの仲間ですら、思わず逃げ出したくなるような男」という彼についての評や「夜明かしの地下酒場」への出入りの様子（140）、或いは、追剥、浮浪人、橋の上の乞食、そして死体盗掘者達からの深夜の街道、橋の上、墓場における彼に関する目撃情報等から、この謎の男の人となりや行動を明らかにしようとしているかのように描かれている（141）。「群衆の人」の老人宛ら、深夜の迷宮都市を当て所なく流離う18章では、「群衆の人」の語り手と同様に、語り手はこの謎の男を尾行しているかのようである。

Gliding along the silent streets, and holding his course where they were darkest and most

> gloomy, the man who had left the widow's house crossed London Bridge, and arriving in the City, plunged into back ways, lanes, and courts, between Cornhill and Smithfield; with no more fixedness of purpose than to lose himself among their windings, and baffle pursuit, if any one were dogging his steps. (154)

かくして、「群衆の人」の老人と同様、目的のない浮浪がしばらく続き、やがて夜が明けていく。しかし、注目すべきは、この謎の男がこの彷徨の最中「群衆の中の孤独」に苛まれ（155）、最終的にスタッグの地下室へ辿り着いていることである。前述したように、この地下室は「徒弟騎士団」の集会所でもあり、その意味では後の恐ろしき群衆の団塊が形成される揺籃の地とも言える場所である。この謎の男は、一見あらゆる共同体から隔絶されているかのように見えるが、やはり大きな群衆という団塊の構成要素なのである。「群衆の人」の正体不明の老人とは異なり、後にこの謎の男がルーベン・ヘアデイル（Reuben Haredale）とヘアデイル家の庭師の殺人犯ラッジであることが判明し、最後は絞首台行きとなる。しかし最終的に、彼の名前（しかし、名字以外は示されていない）と妻子との関係以外、確たる情報は与えられておらず、結局彼の人物像は確と見えてこないと言わざるを得ない。死を前に悔い改めることもなく、殺人の動機さえ明示されてはいない。その意味では、彼には未来も過去もなく、ただ現在を生きる存在性が与えられているだけなのである。確かに、ラッジはこの物語の後半を彩るゴードン騒乱の暴徒達に直接加わることはないが、彼もまたこの暴徒という群衆の潜在的な一員なのであり、群衆を構成する名も無き「群衆の人」の典型であり、そして、何より群衆の人が抱え持つ名状し難き深い闇を体現していると言える。

先に、『バーナビー・ラッジ』は家族生活についての物語が社会生活についての物語に敷衍されていく構造を有すると述べたが、さらに、この物語において、前半の探偵小説的展開が後半の群衆小説の流れに引き継がれていく組成を読み込むことも可能ではないか。すなわち、前半では、剣呑な「群衆の人」の典型が描かれ、後半では、「群衆の人」の集合体、団塊の怪物がその存在を顕かにするという構えを定立することができる。ラッジが棺桶を引き摺りながら甦り、そしてやがて地下世界から有象無象の魑魅魍魎が現出し、跳梁跋扈する。やはり、物語冒頭におけるソロモン・デイジーの「あらゆる死者が地面の中から出て来る」という言葉、そしてその形象化とも言えるバーナビーの悪夢は、この物語全般を包括する鍵語、鍵図なのである。

Ⅳ

これまで本論では、神話的、民俗的な視座に基づく考察、そして近代というエポックに纏わる歴史的文脈を踏まえた読解を連続して行ってきた。鍵となるのは、共通して混沌の空間、地下世界というトポスである。では最後に、このトポスにも関連して、この作品が上梓された19世紀前



図2「資本と労働」

半の社会状況について瞥見してみよう。

周知の如く、『バーナビー・ラッジ』は18世紀後半を舞台とした所謂「歴史小説」であるが、やはりこの作品が執筆された1840年代の社会状況が少なからず投影されていると見て良いだろう。前掲したチャーティズムとの関連についてはしばしば議論されてきたが、[17] この革命的運動の背景にある階級格差の懸隔という広範な、かつ根本的な問題がこの物語に反映されていることは言うまでもない。成立間もない新救貧法（制定は1834年）や狩猟法（「夜間密猟法」の制定は1829年）の余波（松村昌家の言葉を借りれば、「19世紀イギリスの田舎の貧乏人にとって救貧院が前門の虎だとすれば、後門の狼に相当するのが狩猟法であった」）（21）、さらに1840年から41年（『バーナビー・ラッジ』出版の年）にかけて見舞われた全国的な凶作に始まる「飢餓の40年代（ハングリー・フォーティーズ）」という苛烈な現実の中、ますます貧富の差は広がり、ついにディズレイリ（Benjamin Disraeli）言うところの「二つの国民」という言葉に誰もが首肯せざるを得ない状況を迎えていたからである。すなわち、『シビル』（*Sybil,* 1845）の中の次の言葉である。「二つの国民が存在するのです。これら二つの国民の間には交渉もなければ共感もない……全く別々の地域に住んでいる人、いや別々の惑星の住人といったほうがよい。育てられ方や体つきが違う、食べ物も違う、生活を支配する風習も違うのです」（65-66）。この後、この二つの国民は直截に「貧者と富者」と呼ばれている（66）。この「二つの国民」に関連して、極めて興味深い図像がある。それは、風刺週刊誌『パンチ』（7. 29, 1843）に掲載されたもので、「資本と労働」（“Capital and Labour”）というタイトルが付けられている（図2）。横長の絵図が上3分の1と下3分の2に区切られ、上には上層階級

の優雅な生活振りが、下には悲惨な下層階級の貧民達が描かれている。この下図の左に扉があり、その外に錨を持った女神とケルビムらしき翼ある子供が締め出され、扉の内側には幾つかの金の袋の上に腰かけた看守のような男（腰に鍵束をぶら下げている）が外の女神たちの入場を阻止する構えを見せている。つまり、錨と女神たちは「希望」を象徴し、[18] 下層階級の空間には「希望」が入り込む余地はなく、絶望が支配しているということであろう。しかし、何より留意すべきは、悲惨な貧民達の背景に描かれている地中で働く炭坑夫たちである。この絵には次のような辛辣な説明が付されている。

> It is gratifying to know that though there is much misery in the coalmines, where the "labourers are obliged to go on all-fours like dogs," there is a great deal of luxury results from it. The public mind has been a good deal shocked by very offensive representations of certain underground operations, carried on by an inferior race of human beings, employed in working the mines, but *Punch*'s artist has endeavoured to do away with the disagreeable impression, by showing the very refined and elegant result that happily arises from the labours of these inferior creatures. *The works being performed wholly under ground, ought never to have been intruded on the notice of the public. They are not intended for the light of day*.... (48, emphasis added)

絵図が示すように、この鉱山の労働者の様相は貧困の階層全体の象徴であり、鍵の掛けられた地下世界の部屋の中で、貧困の階層は遍く公の目に決して曝されない見えない存在として地下世界から上の階層を支えている。[19] ここでもう一度、民俗的な視点からこの絵図の構造、つまり近代社会の様態を照射してみよう。カネッティは、古代社会における遍在的な「見えない群衆」の存在を指摘し、様々な社会で見えない群衆として、数限りない死者たち、亡霊の大群、或いは夥しい悪魔たちが想定され、彼らが極めて重要な存在、「生活そのものの本質的な部分」と位置付けられていたことを主張している（45）。つまり、「これらの見えない群衆は、宗教の教えによって生命を維持しつづけているのである。人間たちの恐怖も希望も、見えない群衆に分ちがたく結びついている。見えない群衆は信仰の生き血にほかならない」（52）のである。古代の人々は、死者の世界、地下世界、魔の領域も自らの世界の一部と考え、つまり見えない群衆の混沌の領界をも自らの世界像に分ち難く含み込んでいたのである。近代社会にその相似的構造を読み込めば、正しく貧困の階層は死者や亡霊や悪魔同然であり、すなわち忌避すべき混沌の世界に住まう人々なのである。異なる点は、古代社会はあえて見えない群衆を想像し、その存在を甘受したのに対し、近代社会は可視の存在を不可視の存在へと転換し、地下世界に押し込めてしまったことである。もちろん、見えない群衆はいつしか見える群衆に再び転じる可能性を常に孕んでいる。畢竟、『バーナビー・ラッジ』はその契機と顛末が描かれているのである。

注

[1] 社会学者ゲオルク・ジンメル（Georg Simmel）は、「異人」（“the stranger”）を「潜在的放浪者」（“the potential wanderer”）と定義し、「彼［異人］は一定の空間領域（あるいは空間の境界と類似した境界を持つ集団）の内部に据え置かれている。しかし、その空間の中の彼の地位は元来そこに属していないという事実によって根本的に影響されている」（143）と述べている。つまり、共同体と何らかの関係性を保持しつつも、本来的に共同体から疎外された存在として捕捉されている。赤坂憲雄は、異人の具体例として、「一時的に交渉を持つ漂泊民」（遊牧民、浮浪民など）、「定住民でありつつ一時的に他集団を訪れる来訪者」（行商人、巡礼など）、「永続的な定着を志向する移住者」（移民、亡命者など）、「秩序の周縁部に位置づけられたマージナル・マン」（狂人、犯罪者、売春婦など）、「外なる世界からの帰郷者」（帰国する長期海外滞在者、故郷に帰る出稼ぎ者など）、「境外の民としてのバルバロス」（未開人、怪物、野獣など）を挙げている。最後のバルバロスはジンメルの定義から外れるが、赤坂は民俗学的な視点から含めることを主張している（18-21）。

[2] この物語の中で、メイポール亭の常連の一人パークス（Parkes）が、ヒューの様相には「密猟の悪党」という「ピクチャレスクな趣き」があると述べている（98）。これは単なる比喩だが、メイポール亭が「エッピングの森のはずれに位置している」こと（3）、パークスはこの森の森番であること、そして密猟が上層の階級と下層の階級の長い間の軋轢に関わる懸案の問題であったことを考えれば、ヒューが密猟の常習者である蓋然性はかなり高いのではないだろうか。因みに夜間密猟法の成立は1829年である。

[3] 『荒涼館』（*Bleak House*, 1852-3）の4章、『互いの友』（*Our Mutual Friend*, 1864-65）の第1巻14章、及び第3巻13章等、「赤頭巾」（“Little Red Riding-Hood”）の言及がしばしば作品中に見られるように、「赤頭巾」はディケンズのお気に入りであった。『クリスマス・ストーリーズ』（*Christmas Stories*）所収の「クリスマス・ツリー」（“A Christmas Tree”, 1850）の中に、「彼女［赤頭巾］は私の初恋の相手である」（7）という一節がある。

[4] デニスのアンビヴァレンスは、ニューゲイト監獄襲撃時の彼の一貫しない態度に良く表れている。このデニスの矛盾は彼の性格の発露というより、刑吏という職が本来的に抱える両面価値によるものではないか。秩序のシステムに組み込まれていながら、刑吏という職は、古くから徹底的に差別されてきた生業である。ユダヤ人やジプシー（ヒューの出自である）と同様、刑吏もまた社会から排除された異人に他ならない。阿部勤也によれば、刑吏とはかつて「賤民であって、刑吏に触れた者も賤民の地位におちてしまうほど、蔑視され怖れられた存在であった」（『刑吏の社会史』3）。

[5] 最終的なヴァーデン家の秩序の復活は、ボーウェンがこの復活を「具現化されたロゴス」と呼んでいるように（179）、女性原理の排除によって成就されている。すなわち、ゲイブリエルの男性原理に対抗する、反秩序、混沌を腹蔵する女性原理（例えば、クリステヴァの「アブジェクシオン」を念頭においても良いだろう）を体現するヴァーデン夫人とミッグズの排除によって秩序は更新される。ヴァーデン夫人は馴致され、矯正され、従順なる存在に変えられた結果、秩序空間に組み込まれ、ミッグズは文字通り秩序空間から排除される。秩序の確立にはこの他者の排除は不可避なる工程だと言える。

[6] ラッジ母子の避難所については、「小さなイングランドの田舎町」と言及されているだけだが（370）、ヒル（T. W. Hill）は、ロンドンから32マイルに位置する「ダンスタブル」か、そこから4マイル離れた「ルートン」という考証を紹介している（185）。

[7] ネルが旅路の果てにたどり着く場所も作品中に明示されていないが、デクスター（Walter Dexter）の考証によれば、シュロップシャーのトング（Tong）が想定されている（196）。

[8] 長い歴史を有し、特異な変遷を辿ってきた五月祭は、本来ケルト人によって始められたもののようである。ただし、「五月柱の行事はアングロ・サクソン民族によって始められたものと思われる」とカイトリー（Charles

Kightly）は指摘している（160）。

[9] エリアーデは、聖柱に関して五月柱には言及していないが、「ケルト人やゲルマン人はキリスト教に改宗するまで、このような聖柱の信仰を保存していた」と述べている（『聖と俗』27）。また、この物語のメイポールに関連して、原（「ディケンズ・カーニヴァル」3）、マーカス（189）、ボーウェン（166）等、ファリック・シンボルとしての解釈が多く見られるようである。

[10] フィズの印象的な挿絵に見られるように（445）、ガッシュフォードは二度暴徒を屋根の上から傍観している（419, 444）。ガッシュフォードは暴徒達を扇動する役割を担うなど、全般に所謂「唾棄すべき人物」として描かれている。その意味では、これらの俯瞰の眼差しは、上層階級のパロディ的な再現として見做すことができる。

[11] 蒸留業者ラングデイルに纏わるエピソードは現実に起こった出来事として伝えられている。例えば、クリストファー・ヒバート（Christopher Hibbert）は次のように記している。「暴徒がラングデイルの蒸留所に押し入り、火を点けたとき、何百人というという市民が命がけで荒れ狂う炎の中を手おけ、水差しや鉢や豚の飼葉桶を持って地下室に突進した。……噴き出た生のジンの噴水が溝や丸石の道路の上に流れ出て、壊された樽の山から流れ出た何ガロンものラム酒と混じり合った。ひどく興奮した人々は跪いて酸のように咽喉を焼く液体をがぶ飲みした。しかし、飲み続けた末、顔は青ざめ、舌は脹れ上がり、崩れ落ちた」（162）。また、『二都物語』にも類似の場面がある（第1巻5章）。パリのサン・タントアーヌ街でワインの酒樽が道路に落ちて壊れ、酒が道路に流れ出すといった情景である。「……ひどいでこぼこの道の石畳は、たちまち無数のちいさな酒だまりを作った。そしてそれら酒だまりは、それぞれの大きさに応じて、大小さまざまの弥次馬たちをその周囲に集めた。すわり込むと、さっそく両手ですくって、せめて指の間から流れてしまわない間にと、あわててすする者、また肩越しにのぞきこむ女たちにすすらせている者もあれば、こわれた瀬戸物酌器のかけらですくって飲んでいる者、女の頸巻を浸して、幼児の口にしぼってのませている者もある」（27）。

[12] 原は、「ゴードンの騒乱は祝祭であり、カーニヴァルであり、饗宴である」と述べている（「徒弟のロマンス」130）。さらに「暴徒の饗宴が五月祭と直結してイメージされていることは、あまりにも明らかだ」と結論し、五月祭を彩る習俗の一つ「緑のジャック」を五月祭という祝祭の主役と捉え、「祝祭としての暴動の真の主役である自然児ヒューが「緑のジャック」の役割を果たしていることは明らかである」と評言している（144）。「緑のジャック」とは「青葉や小枝で囲まれたピラミッド形の屋台の中に仲間の一人を入れ、中で踊りを踊らせる五月祭の遊戯」（カイトリー　160）である。

[13] 『大いなる遺産』にはもう一か所『フランケンシュタイン』との共鳴がある。ピップが自分とマグウィッチとの関係に言及した言葉である。「神を恐れず、不格好な怪物を作り上げ、その怪物に追い回される架空の学者よりも、私の方がよほどみじめだった。私は自分を作り上げた怪物に追い回され、彼が私を称賛し、私に好意を抱けば抱くほど、その分余計に強い嫌悪感をもって彼から自らを引き離したくなるのだった」（320）。フランケンシュタインと怪物の関係がピップとマグウィッチの関係に相似的に、しかし捻れた形で重ね合わされている。

[14] ベンヤミンは、ポーの「群衆の人」の分析の中で、「群衆は被追放者の最新の避難所であるだけでなく、見棄てられた者の最新の麻薬でもある」と述べている（200）。

[15] この結末において、ポーは自ら創始した探偵小説というジャンルを自ら脱構築しているかのように見える。ただし、「モルグ街の殺人」（“The Murders in the Rue Morgue,” 1841）は「群衆の人」の翌年に発表された。その意味では、オーギュスト・デュパンは非現実的な存在、正しく「神のごとき名探偵」なのかもしれない。

[16] 言うまでもないが、ディケンズ自身も「ノクタンビュリスト」として良く知られている。ローザンヌで『ドンビー父子』を執筆しているとき、ジョン・フォースターへの手紙の中で、「マジック・ランターンなしに毎日書き続けることは苦役に等しい」と溢している。「マジック・ランターン」とはガス灯に照らされた魅惑のロンドンの街路のことである。興味深いことに、さらに次のように続けている。「私の登場人物たちは、まわりに群衆がいないとうまく動いてくれないのです」（612-13）。勿論ディケンズも「群衆の人」なのである。

[17]『バーナビー・ラッジ』におけるチャーティズムの影響については、古くはエドマンド・ウィルソン（Edmund Wilson）（18）、バット／ティロットソン（John Butt and Kathleen Tilltson）（82）、マーカス（174）などその共鳴を指摘する声は多いが、スペンス（Gordon Spence）（19）、グレイヴィン（John Glavin）（96）など否定的な意見も少なからずあるようだ。肯定派の一人、ライス（Thomas J. Rice）の論は、精緻な説得的議論が展開され、興味深い指摘も多い。例えば、1830年代「ゴードン・ライオット」の比喩が復活し、不穏な政治状況の下、ホイッグとの駆け引きの中、反カトリックの極右トーリーと極左チャーティストとの「あり得ない結びつき」が見られ、その状況が『バーナビー・ラッジ』に見られるチェスターとヒューの意外な関係のエコーとなっているという指摘が為されている（57-9）。

[18]「ヘブル人の手紙」6章19節に「希望」を「魂の錨」に例えているところから、古来この寓意が描かれた多くの絵画が存在した。実は、『バーナビー・ラッジ』27章にも、この寓意が言及されている。「ミッグズの言葉は……ヴァーデン夫人が近い将来に苦難のあまり萎れてしまい、天の星々に向かって魂が飛び去るという予言を意味しているように思えたので、彼女はすぐにうなだれ、近くのテーブルから『プロテスタント心得』を取り上げるとその上に腕をもたせかけ、まるで自分が「希望」で、その本が「錨」であるかのような態度を取った」（226）。

[19] 炭坑夫と言えば、『クリスマス・キャロル』（*A Christmas Carol*, 1843）の中で、現在の幽霊が貧者の一例としてスクルージに紹介する場面が想起される。また、『ハード・タイムズ』（*Hard Times*, 1854）において、スティーヴン・ブラックプールが炭鉱の廃坑に転落する場面がその象徴的含意も含めて、何よりも印象深いと言えるだろう（スティーヴンが穴の底から空の星を眺めるといった逸話もまた示唆的である）。

引用文献

Bowen, John. *Other Dickens*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Buckley, Jerome H. ""Quoth the Raven": The Role of Grip in *Barnaby Rudge*." *Dickens Studies Annual* 21 (1992): 27-35.

Butt, John, and Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. London: Methuen, 1957.

"Capital and Labour." *Punch, or London Charivari* 5 (Jul. 29 1843): 48-49.

Connor, Steven. "Space, Place and the Body of Riot in *Barnaby Rudge*." *Charles Dickens*. Ed. Steven Connor. London: Longman, 1996.

Dexter, Walter. "Little Nell's Journey." *The Dickensian* 20 (1924): 196-201.

Dickens, Charles. *Barnaby Rudge*. Ed. John Bowen. London: Penguin, 2003.

——. *Christmas Stories*. Oxford: Oxford UP, 1956.

——. *Great Expectations*. Oxford: Oxford UP, 1953.

——. *Nicholas Nickleby*. Oxford: Oxford UP, 1950.

——. *The Pickwick Papers*. Oxford: Oxford UP, 1948.

——. The Pilgrim Edition of *The Letters of Charles Dickens*. Ed. Kathleen Tillotson and Nina Burgis. Vol. 4. Oxford: Clarendon P, 1977.

——. *A Tale of Two Cities*. Oxford: Oxford UP, 1949.

Disraeli, Benjamin. *Sybil or The Two Nations*. Oxford: Oxford UP, 1998.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.

Glavin, John. "Politics and *Barnaby Rudge*: Surrogation, Restoration and Revival." *Dickens Studies Annual* 30 (2001):

95-112.
Hibbert, Christopher. *London: The Biography of a City*. London: Penguin Books, 1980.
Hill, T. W. “Notes on *Barnaby Rudge*.” *The Dickensian* 52 (1956): 185-88.
Jones, Alison. *Larousse Dictionary of World Folklore*. Edinburgh: Larousse, 1996.
Kightly, Charles. *The Customs and Ceremonies of Britain: An Encyclopaedia of Living Traditions*. London: Thames and Hudson, 1986.
Marcus, Steven. *Dickens: from Pickwick to Dombey*. London: Chatto & Windus, 1965.
Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Ed. David Galloway. London: Penguin Books, 1986.
Rice, Thomas J. “The Politics of *Barnaby Rudge*.” *The Changing World of Charles Dickens*. Ed. Robert Giddings. London: Vision, 1983.
Simmel, Georg. “The Stranger.” *On Individuality and Social Forms*. Trans. Donald N. Levine et al. Chicago: U of Chicago P, 1971. 143-49.
Spence, Gordon. Introduction. *Barnaby Rudge*. By Dickens. Ed. Gordon Spence. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
Wilson, Edmund. *The Wound and Bow; Seven Studies in Literature*. Athens: Ohio UP, 1997.
赤坂憲雄．『異人論序説』．筑摩書房，1992.
阿部謹也．『刑吏の社会史 ― 中世ヨーロッパの庶民生活 ―』．中央公論新社，1978.
――．『中世を旅する人びと―ヨーロッパ庶民生活点描 ―』．平凡社，1978.
ベンヤミン，ヴァルター．『ボードレール他五篇 ― ベンヤミンの仕事2 ―』．野村修編訳．岩波書店，1994.
カネッティ，エリアス．『群衆と権力』上．岩田行一訳．法政大学出版局，1971.
ディケンズ，チャールズ．『バーナビー・ラッジ』．小池滋訳．集英社，1975.
――．『二都物語』上．中野好夫訳．新潮社，1967.
エリアーデ，ミルチャ．『エリアーデ著作集第四巻 イメージとシンボル』．前田耕作訳．せりか書房，1994.
――．『聖と俗 宗教的なるものの本質について』．風間敏夫訳．法政大学出版局，1969.
グレーヴィチ，アーロン．『中世文化のカテゴリー』．川端香男里，栗原成郎訳．岩波書店，1992.
原英一．「ディケンズ・カーニヴァル ―『バーナビー・ラッジ』再読 ―」．『英語青年』第129巻 第10号（Jan. 1984）：470-74.
――．「『バーナビー・ラッジ』と徒弟のロマンス」．『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第27号（2004）：130-150.
今村仁司．『群衆 ― モンスターの誕生』．筑摩書房，1996.
松村昌家編．『『パンチ』素描集 ― 19世紀のロンドン ―』．岩波書店，1994.
中西敏一．『イギリス文学と監獄 ― 18，19世紀イギリス文学の一断面 ―』．開文社出版，1991.
ポオ，エドガー・アラン．「群衆の人」中野好夫訳．『ポオ小説全集2』．東京創元社，1974.
ロムバッハ，ハインリッヒ．『世界と反世界：ヘルメス智の哲学』．大橋良介，谷村義一訳．リブロポート，1987.