

## ディケンズと跛あしなえの悪魔

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-01-18 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	<a href="http://hdl.handle.net/10098/10541">http://hdl.handle.net/10098/10541</a>

あしなえ  
ディケンズと跛の悪魔  
(Dickens and the “Lame Demon”)

木原泰紀\*

(2018年10月1日 受付)

I

ディケンズ世界には終始跛の悪魔アスモデ（Asmodeus）の徴<sup>しるし</sup>が見え隠れしている。アスモデとは、フランスの小説家ルサーージュ（Alain-René Lesage, 1668-1747）の『跛の悪魔』（*Le Diable Boiteux*, 1707）に登場する醜い「情欲の悪魔」のことで（『悪魔アスモデ』137）、主人を連れて、空を飛び、家々の屋根を剥がして、中を覗き見させる霊力を持つ所謂「使い魔」（familiar spirit）として登場する。<sup>1</sup>ディケンズ（Charles Dickens, 1812-70）におけるアスモデの痕跡は直接的なもの、間接的なもの、暗示的なもの等様々だが、まずは『骨董屋』（*The Old Curiosity Shop*, 1840-41）の33章冒頭に直接的な言及を確認することができる。

As the course of this tale requires that we should become acquainted, somewhere hereabouts, with a few particulars connected with the domestic economy of Mr Sampson Brass, and as a more convenient place than the present is not likely to occur for that purpose, the historian takes the friendly reader by the hand, and springing with him into the air, and cleaving the same at a greater rate than ever Don Cleophas Leandro Perez Zambullo and his familiar travelled through that pleasant region in company, alights with him upon the pavement of Bevis Marks. (244)

この話の流れとして、このあたりで Sampson・Brass 氏の家庭経済に関係する細々としたことを知る必要があり、また、この目的のためにここ以上に都合な場所を思いつきそうもないので、語り手は友好的な読者の手を取り、彼と共に空中に飛び立ち、Don・クレオファス・レアンドロ・ペレス・サンブリヨとその使い魔と一緒に快く空中を飛び回ったよりも早

---

\*福井大学教育・人文社会系部門グローバル領域

い速度で空を切り裂き、読者と共にビーヴィス・マークスの舗道に降り立つこととしよう。

文中の「ドン・クレオフラス」が『跛の悪魔』の主人公の名で、「使い魔」がアスモデのことであるが、場面の急展開の弁明のためにこの空飛ぶ悪魔という具体的なイメージが比喩的に使われている。しかし、単なる場面展開のためだけではない。この後、語り手はアスモデさながらにプラス家の屋根を剥がして中を覗き込むことを企図しており、巧みにその呼び水としてアスモデのイメージを利用しているのである。事実、プラス家は様々な秘密、謎に彩られ、覗き込むことの欲望を強烈に誘引する空間なのである。『跛の悪魔』を「個人の生活風俗の《閨房リアリズム》、盗み聞きや覗き見のリアリズム」（バフチーン 95）と説明することができるように、屋根剥がしには淫靡な眼差しが常に付き纏っているとと言える。プラス家の屋根剥がしの様態を閨房リアリズムとまでは言えないとしても、他人の秘密を覗き見ることの欲望が前景化されていることは言うまでもない。

しかし、アスモデのイメージにおいて、ディケンズが最も心惹かれたことは、やはり「屋根剥がし」のモチーフそのものである。全知の語り手との類縁性において、強力な視の装置として、アスモデの「屋根剥がし」は人格化された全知の語り手の極めて魅力的なファンタジーモデルとなり得たのである。実際、ディケンズだけでなく、19世紀の文学者の間でアスモデと「屋根剥がし」のモチーフは大いに歓迎され、ブルワー・リトン（Edward Bulwer-Lytton）、カーライル（Thomas Carlyle）、バイロン（George Gordon Byron）、ホーソン（Nathaniel Hawthorne）等、彼らの作品にもこの悪魔、そしてこの俯瞰のモチーフの痕跡を遍く辿ることができる。<sup>2</sup> ジョナサン・アラク（Jonathan Arac）は、こうした19世紀の文学者たちが押し並べてこの時代の社会の無秩序、混沌を観察する知の創出に大きな関心を寄せていたことを指摘している（17）。例えば、ロバート・バーカー（Robert Barker）が創始し、大流行した見世物の「パノラマ」や、ジェレミー・ベンサム（Jeremy Bentham）が考案した新式の一望監視の刑務所「パノプティコン」は、まさに神の眼差しによって全貌を掬い取り、無秩序を秩序化することの情熱を表すアイコンなのであり、アスモデの屋根剥がしにも同様の強力な観察装置の様態が含意されているのである。

となれば、閨房リアリズムに内包された猥雑な眼差しは寧ろ余計なものとなり、無秩序の秩序化という大義において、監視装置の意義が前景化されていくのは必然だと言えるだろう。事実、『ドンビー父子』（*Dombey and Son*, 1846-48）においても、悪魔アスモデの言及が認められるが、『骨董屋』の場合とは全く意を異にしていると言わざるを得ない。

Oh for a good spirit who would take the house-tops off, with a more potent and benignant hand than the lame demon in the tale, and show a Christian people what dark shapes issue from amidst their homes, to swell the retinue of the Destroying Angel as he moves forth among them! (648)

ああ、善き精霊が、あの物語の跛の悪魔よりももっと強力な慈愛のこもった手で家々の屋根を剥がし、どのように暗い影が彼らの家庭の間から立ち現れ、それらの家庭の中を歩き回り、破壊天使の従者を増やしているかを世のキリスト教徒に見せてくれたらいいのだが。

まさに直截に、窃視かつ社会風刺の眼差しを具現する悪魔アスモデの視が、善き精霊の管理と統轄の視線に取り替えられることが希求されている。閨房への覗き見の欲求は消え失せ、深い闇を抱える複雑で広範な都市空間を統べる強力な監視装置が切に望まれているのである。このアスモデに似た善き精霊のヴィジョンは神の眼差しという超権力者の視座を具現し、都市の暗き秘密、家々から立ち顕れる暗い影を映し出し、暴き、無秩序を秩序化するという存在理由を明らかにしているのである。

しかし、この変転は俄に起こったことではない。<sup>3</sup>『骨董屋』の言わば枠物語として機能する『ハンフリー親方の時計』(*Master Humphrey's Clock*, 1840-41)において、主人公で、かつ語り手のハンフリー親方が聖ポール大聖堂の上から夜のロンドンの街々を眺め、想像の中で家々の屋根を剥がして見せる場面を見出すことができる。

In that close corner where the roofs shrink down and cower together as if to hide their secrets from the handsome street hard by, there are such dark crimes, such miseries and horrors, as could be hardly told in whispers. In the handsome street, there are folks asleep who have dwelt there all their lives, and have no more knowledge of these things than if they had never been, or were transacted at the remotest limits of the world.... (108)

あのごみごみした片隅のあたりの屋根は縮こまり、すくみ上っている。それはすぐ近くの上品な通りから秘密を隠しているからだろう。そして口の端にもほとんど上ることのない途轍もない暗い犯罪や貧窮や恐怖が確かにそこにあるのだ。その上品な通りで、そこで暮らしている人びとが眠りにについている。そんな暗い秘密が隠されているとは露とも疑わず、仮にあったとしても世界の果てしなく遠いところの話だろうと思って……。

このように、俯瞰の眼差し、そして屋根剥がしの身振りにおいて、このハンフリー親方もまたアスモデ的な全知の語り手、あるいはすでに善き精霊に近い存在を明らかにしていると言える。そしてさらに留意すべきは、ハンフリー親方が明らかにフラヌールとしての存在理由をも帯びているということである。元来『骨董屋』の当初の語り手であったハンフリー親方は（第三章までだが）、冒頭、夜の散歩の習慣に触れ、「真昼間のざらざらした急き立てるような光は、私のととりとめもない散歩には不向きで、通りすがりの顔を一瞬仄かに照らし出す街灯やショーウィンドウの光の方がはるかに好ましいのだ」(43)と述べている。まさに、都会の夜歩きに興じる

遊歩者、フラヌールに他ならない。ガス灯に照らしだされた新しい夜の都市空間、ディケンズの表現を借りれば、「マジック・ランタン（“magic lantern”）」（*The Letters* 612）と化した夜のロンドンに群がる遊歩者達の姿は、当時の新しい文化現象であり、例えばポー（Edgar Allan Poe）の『群衆の人』（“The Man of the Crowd”, 1840）にその特徴的な生態が描かれている。<sup>4</sup>すなわち、道行く群衆を徹底的に見尽くすこと、観察し、推理し、対象を暴き立てることに情熱を傾ける名も無き人である。ここにも飽くなき視への耽溺において、アスモデの欲望と通底するものを見出すことは可能ではないか。<sup>5</sup>そして、アスモデとフラヌールの結びつきにおいて、より強力な視の実現が希求されるのである。

バートン・パイク（Burton Pike）は、都市文学における物語視点について、「小説や詩において、上からの都市への眼差しが観想の過程を含むのだとすれば、街路からの視線は都市を積極的に経験することを意味する」（34）と述べている。つまり、この都市への垂直の視点がアスモデであり、街路からの水平の視点がフラヌールだと言えるだろう。一見、アスモデが語り手、フラヌールが登場人物という単純な分別に帰することができるように思われるが、実はこの両者は単なる語り手と登場人物というよりも近い関係にある。アスモデは個性の痕跡を帯び、逆にフラヌールは、『群衆の人』に見られるように、非個性を目指すからである。この弁証法的関係は、オードリー・ジャフェ（Audrey Jaffe）の「アスモデ的参加型語り手」（14）という言葉によって、この止揚の状態が良く言い表されている。実際、ディケンズ自身、このような「半ば全知の語り手」を構想している。雑誌『ハウスホールド・ワーズ』の発刊を計画しているとき、友人ジョン・フォスターに「影」（“Shadow”）という「半ば全知的で、偏在的で、実体のない存在」を提案している。

I want to suppose a certain Shadow, which may go into any place...and be in all homes, and all nooks and corners, and be supposed to be cognisant of everything, and go everywhere, without the least difficulty. (Forster 63)

私は「影」というようなものを考えています。それは、どんな場所にも、どんな家庭の中にも、どんな人目のつかない処にも入って行くことができ、あらゆることを知ることができ、易々とどこにもあらわれるのです。

ジャフェも指摘するように（15）、この「影」は、まさに「アスモデ的参加型語り手」に他ならない。この手紙は1849年に出されたものだが、おそらく前年のクリスマスに刊行された『憑かれた男』（*The Haunted Man*, 1848）に見られる主人公レドローと彼の影に纏わる不可思議な物語との関連を見出すことができるかもしれない。しかし、この構想は結局実現せず、『ハウスホールド・ワーズ』に「影」が登場することはなかった。しかし、このアイディアはディケンズの頭の

中から消えることはなく、三年後に執筆が始まった『荒涼館』(Bleak House, 1852-53)において具現化されたと考えられる。すなわち、この物語に登場するバケット警部に、この「影」の後継を明らかに見ることができる。<sup>6</sup>

## II

アラクは、「探偵」を意味する“detective”が語源的に「覆いを取る人」“uncoverer”、或いは、「屋根を剥がす人”lifter-off of roofs”の意を表すことから、探偵とアスモデとの類縁性を示唆している(70)。つまり、本来的にバケット警部とアスモデは類縁の関係にあると言えるのだが、『荒涼館』においては、バケット警部だけではなく、様々な意匠の中にアスモデの痕跡が<sup>ちりば</sup>鑿められている。

J・H・ミラー(J. H. Miller)が「『荒涼館』は報われない探偵たちに満ち溢れている」(20)と述べているように、秘密の文書、家庭の秘密、貴人の醜聞等を巡って、群小の素人探偵たちが様々な謎の解明に狂騒する様子が描かれている。ジャーンデイス対ジャーンデイス事件の「謎の核心」(320)に迫るリチャード・カーストン、エスターに懸想し、彼女とレディ・デッドロックとの秘密の関係を盛んに探るガッピー、夫の浮気を疑い、その証拠を掴もうと躍起になるスナグズビー夫人、「秘密の大貯水池」(131)と形容され、レディ・デッドロックの秘密を探り、意のままに彼女を操ろうとする弁護士タルキングホーン、またこの物語の秘密の発生源ともいえるトム・オール・アローンズ(貧民街)を探索し、鋭い推理を垣間見せる外科医ウッドコートなど枚挙に暇がない。<sup>7</sup> イアン・ウーズビーは、この物語には「探偵本能が氾濫している」(124)と述べているが、実に言い得て妙である。

しかし、この物語には、このような探偵的水平の視線だけでなく、よりアスモデ的な垂直の視線、俯瞰の眼差しに纏わる意匠も十分に施されている。まず、第2章の冒頭、場面の転換に伴って、語り手は、「一方の場面から他方の場面へと、鴉が飛ぶように、移動することができる」(8)と述べ、鴉の比喩を使って、自由な空間移動、視点の俯瞰性を暗示する。しかし、この鴉のイメージはここだけではない。

Mr. Snagsby standing at his shop-door looking up at the clouds sees a crow who is out late skim westward over the slice of sky belonging to Cook's Court. The crow flies straight across Chancery Lane and Lincoln's Inn Garden into Lincoln's Inn Fields. (130)

スナグズビー氏が店の戸口で雲を見上げていると、遅くまで出かけていた鴉が、クックス・コートの上のすぐ上の一切れの空をかすめて西のほうへ飛んで行くのが見える。鴉はチャンスリー・レインとリンカーンズ・イン・ガーデンを一直線に飛び越え、リンカーンズ・イン・

フィールズへと飛んで行く。

何気ない情景描写のように見えるが、この描写によって、クックス・コートのスナグズビーからリンカーズ・イン・フィールズのタルキングホーンへと場面が転換する仕掛けとなっている。さらにその少し後、タルキングホーンがスナグズビー宅へ出かける場面でも、「タルキングホーン氏は鴉のようにほぼ一直線にカーシーター・ストリートのクックス・コートへと向う」（132）とあり、やはり鴉のイメージによって場面転換がなされることになる。ある意味で、この時、鴉の俯瞰性、全知性がこの比喩によって、タルキングホーンに付着したかのように見える。実際、タルキングホーンはこの物語における大きな秘密をしっかりと握り、デッドロック家を意のままに操る力を備えている。その意味で、この物語前半の最大の権威者であり、全知的存在を明らかにしていると言っても良いだろう。故に、チェズニー・ウォルドの森の深山鴉みやまがらすが高い木の上から邸へ向かうレスター卿の馬車を眺めている場面（156）に続いて、タルキングホーンが邸の塔の中の部屋をあてがわれ、そして彼が「大きな深山鴉のような黒い姿」（162）と形容されていることは、極めて象徴的である。

しかし、アスモデの痕跡は鴉だけではない。タルキングホーンの執務室の天井に描かれた寓意画のローマ人が何度か言及されているが、このローマ人もまた俯瞰性と全知性の痕跡を帯びている。「天井の遠近法で描かれた寓意画の人物が侵入者タルキングホーン氏を襲い掛かからんばかりに睨みつけている」（131）。この寓意画の人物がローマ人なのだが、登場するたびにより本領を発揮してくるようだ。「遠近法で描かれた寓意画のローマ人が、あり得なくも逆さまになって、サムソンのような腕で（関節が外れたような奇妙な腕であるが）、差し出がましく窓の方を指している」（222）。このローマ人の指示は、物語の進行に関わっている。何故なら、すぐ後場面は転換し、その窓の外で、レディ・デッドロックが密かにトム・オール・アローズへ赴く場面が繰り広げられることになるからである。さらにタルキングホーンがそれに気が付いていないことを語り手は付け加えている。そして、タルキングホーンの最期の場面では、「タルキングホーン氏の時は永遠に閉じられたのである。そしてローマ人は彼に手を掛けた殺人者の手を指差し、そして、心臓を撃たれ、床の上にうつ伏せに倒れている彼を、夜中から朝まで為す術もなく指差していたのだった」（665）。ある意味で、当初より、このローマ人の言及によってタルキングホーン的全知の不完全性が暗示されていたとすることができよう。そして、この時のローマ人の無念はバケット警部に託されるのである。

かくして、バケット警部が登場する。ディケンズ独特の誇張された筆致のなかで、バケット警部の超人振りが数々示されているが、中でも特に人間離れしているのが彼の人差し指である。ローマ人の指と同様、この人差し指も靈力らしきものを持っているようである。

Mr. Bucket and his fat forefinger are much in consultation together under existing



circumstances. When Mr. Bucket has a matter of this pressing interest under his consideration, the fat forefinger seems to rise, to the dignity of *a familiar demon*. He puts it to his ears, and it whispers information; he puts it to his lips, and it enjoins him to secrecy; he rubs it over his nose, and it sharpens his scent; he shakes it before a guilty man, and it charms him to his destruction. (emphasis added, 712)

バケット警部と彼の太った人差指は、この状況下、大いに相談を交わしている。彼が緊急に考えなければならないことがある時は、その太った人差指は、使い魔の威厳を帯びるようだ。その指を耳にあてれば、情報を囁いてくれる。唇にあてれば、秘密を守るように命じる。その指で鼻をこすると、臭覚が鋭くなる。指を犯人の前で振ると、指は犯人を魔力で破滅へと導くのだ。(強調は筆者)

使い魔、つまりアスモデの威厳を帯びたバケットはますますその超人振りに拍車が掛かる。時空間を超越し、アスモデさながらに家庭への侵入を繰り返す。

Time and place cannot bind Mr. Bucket. Like man in the abstract, he is here to-day and gone to-morrow—but, very unlike man indeed, he is here again the next day. This evening he will be casually looking into the iron extinguishers at the door of Sir Leicester Dedlock's house in town; and to-morrow morning he will be walking on the leads at Chesney Wold.... Drawers, desks, pockets, all things belonging to him, Mr. Bucket examines. A few hours afterwards, he and the Roman will be alone together comparing forefingers. (712)

時と場所はバケット氏を縛ることはない。人を観念的に捉えるときのように、彼は、今日ここにいるかと思えば明日はもういない—しかし、並みの人と違って、彼は、明後日はまたここにいるのだ。今夜はサー・レスター・デッドロックのロンドンの邸の戸についている鉄の消灯器を何気なく覗き込み、次の日の朝はチェズニー・ウォルドの鉛板葺きの屋根の上を歩いているだろう。抽斗、机、ポケットの中など、サー・レスターのあらゆる持ち物をバケット氏は調べ上げる。そして、その数時間後、彼はローマ人と二人きりで、人差指を比べ合うのだ。

1829年に設立されたロンドン警視庁に「刑事部」(the Detective Department)が創設されたのは1842年である。『荒涼館』の出版のわずか10年前である。イアン・ウーズビーによれば、当時一般庶民の刑事／探偵への目は厳しいもので、「普通の警官が一般民衆から認められるようになった後ですら、探偵に対する疑惑の目は消えていなかった……。私服の探偵は政治スパイのように見



えて、危険な印象を与えたことだろう」（85）。しかし、当初よりディケンズは警察や探偵に好意的な態度を示しており、実在の「刑事部」のフィールド警部取材し、探偵の仕事を賛美する記事も書いている。またフィールド警部がバケットのモデルとなっていると言われている。<sup>8</sup> その意味で、このようなバケットの超人振りは、あまり評判の良くない探偵という職業を擁護したいという気持ちの表れの一つなのであろう。このディケンズの姿勢の背景には、急速に発展するロンドンという未曾有の都市空間に巢食うおぞましき悪徳の実態がある。それは、前掲の『ドンビー父子』や『マスター・ハンフリー親方の時計』からの引用にある、都市の暗い秘密への恐れによく表れていると言える。この闇に光を当てるためには、超人の探偵が必要なのである。

ある意味で、バケットはリアリズムとファンタジーの狭間に存在すると言うことができる。アスモデの痕跡というファンタジーを一旦剥がしてみれば、強力な観察の装置、監視の装置が現れる。その意味で、次のバケットの超人振りは、一見ファンタジーの色彩を帯びているように見えながら、リアリズムの中に捉え直すことができる。

There he mounts a high tower in his mind and looks out far and wide. Many solitary figures he perceives creeping through the streets; many solitary figures out on heaths, and roads, and lying under haystacks. But the figure that he seeks is not among them. Other solitaires he perceives, in nooks of bridges, looking over; and in shadowed places down by the river's level; and a dark, dark, shapeless object drifting with the tide, more solitary than all, clings with a drowning hold on his attention. (767)

彼は頭の中の高い塔に登り、はるか遠くまで見渡す。多くの孤独な姿が通りを這うように歩いているのが見える。野原や街道にも、干し草の中にも孤独な影が見える。しかし、彼が探している姿は彼らの中にはない。他にも橋の隅で川を覗き込んだり、川岸の物陰にいる孤独な姿も見える。これ以上ない孤独の中で、潮とともに漂う暗い、暗い、形のはっきりしないものが、溺れる者の手で掴まれているかのように彼の視線にしがみ付いてくる。

全知の語り手が彼に憑依し、同化したかのように、バケットは、頭の中の高い塔に昇り、この田舎から都会までも覆いつくす大パノラマをその眼差しの中に所有する。バケット／全知者の眼に捕捉される、夜の闇の中の幾多の孤独な人影は、皆何か暗い秘密を抱えているようだ。これは、都市の暗部の縮図である。そして、この都市の秘密を見つめる、アスモデならぬ全能の善き精霊と探偵の眼差しが重なり合うとき、パノプティコンの監視者の姿が透けて見えてくる。フーコー（Michel Foucault）が、ベンサムが考案した「パノプティコン（一望監視施設）」（Panopticon）の中に、近代社会の権力構造の雛型を見るように、この場面は、バケットの眼に捕らえられたパノラマの世界が、そのまま監獄空間に変換される可能性を孕んでいる。言い換えれば、ファンタ

ジーの視覚装置がリアリズムの監視装置へと置換され得る瞬間である。もはや神の統べる世界でもなく、神から授けられた王権を戴く国王の国でもない。パノプティコンの中央の塔の監視者は無名性の中に存在し、必要とされるのはその存在そのもの、或いは存在の可能性のみである。超権力者の影は消え、権力は拡散し、社会の中に遍く浸透した近代社会の様相が浮かび上がってくる。まさに、このバケットの頭の中の塔からの眼差しは、アスモデから善き精霊へ、そして名前のない監視者へとその姿を替えていく契機を孕んでいる。

おそらく、ディケンズの作品の中でも、『荒涼館』は最もアスモデの痕跡を色濃く留めている作品と言えるだろう。しかし、この作品以後も様々な形でアスモデの影を見ることができる。中でも、ディケンズの最後の完結した作品、『互いの友』(Our Mutual Friend, 1864-65)には少なからずアスモデの痕跡を見出すことができる。

### Ⅲ

実は、『荒涼館』以後の作品には、バケットのような有能な探偵は全く登場することはない。物語の傾向が全く変化したわけではなく、やはり多かれ少なかれ謎と秘密に満ちた物語空間が描かれている。<sup>9</sup>例えば、『リトル・ドリット』(Little Dorrit, 1855-57)では、主要登場人物の一人、アーサー・クレナムは当初クレナム家の暗い秘密と主人公のリトル・ドリットとの間の関係を執拗に詮索し、フラヌール／探偵の素振りの中に登場する。しかし、アーサーは自らの苛酷な出自を巡る葛藤に巻き込まれ、探偵の痕跡はすぐに消え失せて行く。皮肉にも、結局彼は最も大きな秘密を知ることなく物語は閉じられるのである。

やはり、探偵は物語の外に位置することが必要である。アーサーのように、物語の中に深く関わってしまえば、探偵の眼差しを行使することはできない。アスモデの物語が、枠物語であることはそのことを本来的に示していると言える。シャーロック・ホームズの物語も、形を変えた枠物語なのである。ホームズは常に事件を外から眺め、事件の中に直接関わることはない、また求められてもいないのである。言い方を替えれば、探偵は常に疎外されていると言えるのではないか。そこに、アスモデの新たな属性を見ることができる。そして、この点が、『互いの友』におけるアスモデの痕跡の意味するところなのである。

『互いの友』の中で、明らかにアスモデの痕跡を帯びているのは、義足のサイラス・ウェッグである。ウェッグはある屋敷の前の路上でバラッドを売っている露天商で、その屋敷に並々ならぬ関心を示し、ついに想像の中でその屋敷の関係者を決め込み、さらにその屋敷の物語を勝手に作り出す。屋敷の人にも勝手に名前を付け(「エリザベス嬢ちゃん」、「ジョージ坊ちゃん」、「ジェーン伯母さん」など)、実際に入ったこともないのに、屋敷の内部を外装に見合うように頭の中で設計し始める始末である。

Over the house itself, he exercised the same imaginary power as over its inhabitants and their affairs. He had never been in it, ...but this was no impediment to his arranging it according to a plan of his own. It was a great dingy house with a quantity of dim side window and blank back premises, and it cost his mind a world of trouble so to lay it out as to account for everything in its external appearance. But, this once done, was quite satisfactory, and he rested persuaded, that he knew his way about the house blindfold: from the barred garrets in the high roof, to the two iron extinguishers before the main door.... (45)

家そのものに対して、家族や彼らの事情と同様に、想像力を働かせていた。彼はこの家に入ったことはなかったが、それは彼が自分の設計図に従って内部を取り決めていくのに、何の障害にもならなかった。この大きな陰気な家には、多くの薄暗い横窓がついていたり、家の裏手には窓も戸もなかったりなど、その外見に合うように全てを配置していくのは、大変頭を悩ませる仕事ではあった。しかしこれも一度してしまえば、完全に満足な出来栄で、彼は家の隅々、高い鉄格子つきの屋根裏部屋から、玄関の前にある鉄の消灯器に至るまで、目隠ししても歩き回れるという確信を抱くようになっていた。

想像の中ではあるが、これも「屋根剥がし」である。そして、ウェッグがこの物語の作者であり、語り手でもある。そして、小説家のパロディでもある。そして、「悪霊となってこの屋敷の屋根をトランプの家の屋根みたいに剥がしてやる」(501)という言葉や、「全能の」という形容詞(660, 784)も示すように、ウェッグは明らかにアスモデのパロディなのである。

そして、ウェッグが義足であるという点も重要である。アスモデが跛であり、二本の松葉杖を突いているという設定は（英語訳タイトルは *The Devil on Two Sticks* である）、ディケンズのアスモデへの拘泥を説明する上で無視できない点であろう。この不具性は排除の徴となり、社会の周縁に位置付けられた人の面差しを纏っている。アスモデが最初に言及される『骨董屋』を、レスリー・フィールドラー（Leslie Fielder）は「もっともフリークに取りつかれた作品」と呼んでいるが（15）、確かに、この作品には、見世物師たちのフリークたち（巨人、侏儒、畸形の女性）、侏儒のイメージが付与されたクイルプ、「小さな女中」など、多かれ少なかれ何らかの畸形性を帯びた人物が多く登場する。さらにこの作品の当初の語り手ハンフリー親方は、自らを「歪んだ畸形の老人」（『ハンフリー親方の時計』7）と称しているように、やはりアスモデとの近親性を感じ取ることができる。その後の作品のアスモデの痕跡において、ほとんどこのような異人の面差しが描かれていないことを考えれば、『互いの友』におけるアスモデのこの原型イメージの回帰は留意しなければならない。「エリザベス嬢ちゃん」や「ジョージ坊ちゃん」は屋敷の中において、ウェッグは常に屋敷の外にいて、想像の中で屋根を剥がしているのだ。この構図が『互いの友』という作品世界を象徴していると言えるのではないか。

『互いの友』の登場人物の一人、ジェニー・レンにもアスモデの影を感じざるを得ない。人形の衣装作りを生業としている片端の少女だが、やはり松葉杖を使用している。<sup>10</sup> 彼女は、ある意味で、自ら作り上げた空想の世界に住んでいる。名前も本名（ファニー・クリーバー）を名乗らず、ナーサリーライムに出て来るコック・ロビンの恋人のジェニー・レン（ミソサザイ）を名乗り、想像の中で、花の匂いを嗅ぎ、小鳥の囀りを聞くことができると言う（239）。しかし、彼女にも辛い現実がある。アルコール中毒の父親が帰宅すれば、その空想は雲散霧消してしまうのである。

...Lizzie tried to bring her [Jenny Wren] round to that prettier and better state. But, the charm was broken. The person of the house was the person of a house full of sordid shames and cares, with an upper room in which that abased figure was infecting even innocent sleep with sensual brutality and degradation. The doll's dressmaker had become a little quaint shrew; of the world, worldly; of the earth, earthy. (243)

リジーは何とかして彼女（ジェニー・レン）をさっきの楽しく愉快的彼女に戻そうと頑張った。しかし、あの魔法は解けてしまった。この家の主人は、恥辱と気苦労の家の主人となった。というのも、二階ではあの地に堕ちた父親が、無邪気に眠りながらも、好色と残忍さと退廃を漂わせている。人形衣装の仕立て屋は、いまや風変わりで、世知辛く低俗な小さな喧し屋になってしまっていた。

このように、ジェニーは空想と現実の葛藤の中に生き、やはりファンタジーとリアリズムの境界に存するのだ。このようなジェニーの二元世界を往還する素振りは、ライアの屋上庭園の場面でも繰り返されている。以下は、屋上で休んでいるジェニーとリジーにフレジビーが話しかけている場面である。

'We are thankful to come here for rest, sir,' said Jenny. 'You see, you don't know what the rest of this place is to us; does he, Lizzie? It's the quiet, and the air.'

'The quiet!' repeated Fledgeby, with a contemptuous turn of his head towards the City's roar....

'Ah!' said Jenny. 'But it's so high. And you see the clouds rushing on above the narrow streets, not minding them, and you see the golden arrows pointing at the mountains in the sky from which the wind comes, and you feel as if you were dead.' (281)

「私たちはここに来て休むのがとてもありがたいの」ジェニーが言った。「ねえ、ここでの

休息が私たちにとってどんなものか、あなたにはわからないでしょうけど。ねえ、リジー。それは静けさと空気なの」

「静けさだって」軽蔑しきった様子でシティの喧騒に顔を向けて、フレジビーは繰り返した。

「そうよ」と、ジェニー。「でもここはとても高いから、騒音が気にならず、狭い通りの上を雲が流れて行くのが見えるの。そして、金色の矢が空にそびえる山々を指しているのが見えるの。その空からは風が吹いてくるの。そして、まるで死んでみたい気分になるの」

ここでは、世俗の権化たる金貸しのフレジビーとの対比の中で、ジェニーの楽園の夢が述べられている。フレジビーの視線が下に、ジェニーの視線が上に向けられていることも象徴的であるが、最後の「死んでみたい気分になる」という台詞が印象的である。このすぐ後、屋上を降りるフレジビーに向かって、「下に降りて生きなさい」と言い、同胞のライア（ジェニーは彼を「妖精の教母」と命名している）には、「またここに帰って来て死になさい」と声を掛けている（281）。まるで、ジェニーは生と死の狭間に生き、その両世界を媒介しているかのようである。さらに、この存在理由は、ユージーン・レイバーンが生死を彷徨っているときのジェニーの役割においても確認することができる。ブラッドリー・ヘッドストーンに襲われ、重体に陥ったレイバーンは、まさに此岸と彼岸を彷徨っている状態となる。時々意識が戻るが、「知覚の世界と無意識の病人との間の通訳者」のジェニーだけが彼の言葉を判読できるのである（739）。アスモデの卑俗性を復活させたウェッグと違って、ジェニーはむしろ徹底的に俗性を排除し、死の世界へと向かっているかのようだ。また『ドンビー父子』の「善き精霊」の統括する物質的世界でもなく、より精神的な世界への志向性を観取できる。

#### IV

『互いの友』におけるアスモデの痕跡は以前の作品と比べて、極めて異質であり、この変化に読者は戸惑いを感じざるを得ない。アラクは、ウェッグというパロディを通じて、ディケンズはパノラマ的全知の語りからの撤退を意図していたと結論し（181）、ジャフェは、一見全知の語りは顕在化していないが、内なる全知の語り内包されていると論じ、さらにこの小説にみられる現代性を示唆している（150）。確かに、『互いの友』を契機にディケンズは新しい小説技法に移行しつつあったのかもしれない。そして、ジェニー・レンの新たな視点からも、ディケンズの新しい方向性を観取できるのではないか。社会小説を旨とし、社会の問題を弾劾し、改良への希望を描き続けてきたディケンズはもういないのかもしれない。前作『大なる遺産』（*Great Expectations*, 1860-61）において、社会小説ではなく教養小説を書こうとしたという点において、すでにその撤退は予兆されていたように思われる。『互いの友』においても、主軸となるジョン・ハーモンのア

イデンティティーをめぐる葛藤もさして社会的な問題に関連しているようには見えない。ボフィンのごみの山も社会の新たな現象を扱ってはいるが、その点に力点はなく、ベラとジョンの結婚を後押しするボフィンの姿がより際立っている。そう考えれば、ジェニー・レンの空想の世界、死の世界は、社会そのものからの撤退を意味しているのかもしれない。社会改革の思いに憑かれ、走り続けてきたディケンズであったが、もはや静かに立ち止まって、社会を広範に掬い取るのではなく、人間一人一人の心の襞に分け入ろうとし始めたのかもしれない。

### 注

- <sup>1</sup> アスモデの起源は様々で、ゲティンズによれば、ペルシアの伝承における悪魔アエシュマに端を発し、変遷の中で、聖書外典のトビト書にアスモデとして登場する。さらに、変遷の過程に肉欲の悪魔としてアエシュマ・デーヴァが登場するとある (38)。このとき、肉欲がアスモデの属性として固着したのかもしれない。しかし、デヴィッド・ジェフリー (David Lyle Jeffrey) は、タルムードにおける登場をその嚆矢とし、ミルトンの『失樂園』にアスモデが墮天使の一人 (4 番目の序列) として登場することを指摘している (61)。また、ウェルズフォード (Enid Welsford) によれば、アスモデの起源を遡れば、ヘブライ文学における不具の猥雑な道化マールコルフに行き着くという (35-9)。ここにも情欲の悪魔の本源性を見ることができる。
- <sup>2</sup> 例えば、ブルワー・リトンは *Asmodeus at Large* (1833)、カーライルは『フランス革命』 (*The French Revolution*, 1837)、バイロンは "The Waltz" (1813)、ホーソーンは "Sights from a Steeple" (1837) において、アスモデの言及がなされている。
- <sup>3</sup> 『ドンビー父子』より3年前に上梓された『クリスマス・キャロル』に登場する3人の幽霊にも、明らかにアスモデのイメージが投影されている。同様に「善き精霊」であり、とりわけ未来の幽霊には強力な監視装置のイメージが付与されている。『クリスマス・キャロル』とアスモデについては、ハリー・ストーン (Stone 122) の指摘、そして松村昌家の論 (『『クリスマス・キャロル』—幽霊とアスモディアス』) がある。因みに、『クリスマス・キャロル』の前年に出された『アメリカ覚書』 (*American Notes*, 1842) にも「屋根剥がし」の言及がなされている。ただし、これは、ニューヨークの新聞記者の酷い職権乱用の様子の比喩として使われている (88)。つまり、『骨董屋』の例に近い。
- <sup>4</sup> ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は「遊民にあっては、物見高さが目立っている。これが観察に没頭するとなると一素人探偵ができあがる」と述べているが (115)、笠井潔はこの言葉を援用しつつ、さらにフランスルの解体の後に「群衆の人」が生まれる (79)、と述べている。
- <sup>5</sup> M・マンシーニ (Michelle Mancini) は、『ドンビー父子』の群小の登場人物の一人、グッド・ミセス・ブラウンに着目し、彼女のアスモデの痕跡、さらにフランスルの属性 (ドゥルーズのノマドとの関連) を視野に入れ、極めて刺激的な論を展開している。『ドンビー父子』において、「善き精霊」以外のアスモデの痕跡を見出し得るという点は、極めて興味深い。
- <sup>6</sup> C・C・ター (Clayton Carlyle Tarr) は、『ドンビー父子』の「善き精霊」を招来する声は、『荒涼館』のバケット警部の登場によって実現することを指摘している (53)。
- <sup>7</sup> ウッドコートがある人物の服の泥から、職業を言い当てる場面がある (629)。さながらシャーロック・ホームズのような推理力である。また、彼の外科医という職業や、インドへの赴任の経験など、ワトソン博士を彷彿とさせる点も興味深い。
- <sup>8</sup> ただし、ウーズビーによると、ある新聞の記事 (『タイムズ』に1853年9月17日に再録) にディケンズがフィールド警部をモデルにバケット警部を創造したこと、さらにフィールド警部の伝記を執筆予定であるという記事が



載ったところ、ディケンズはその両方を否定したとのことである（250）。

- <sup>9</sup> 『二都物語』 (*A Tale of Two Cities*, 1859) の次の一節は、ディケンズがいまだ都市の秘密というモチーフに拘泥していることを示すものであろう。「あらゆる人間がそれぞれお互いに対して、とても深い神秘であり、謎であるということは、考えてみれば実に驚くことである。夜、大都会に入るとき、暗闇にひしめき合っている家々の一つ一つが、それぞれ自分だけの秘密を隠している。そしてまたそれら一つ一つの家の、一つ一つの部屋が、自分だけの秘密を秘めている。しかもそこに住む何十万という人の胸に脈打つ一つ一つの心が、その思い描くことについて、最も近いものにさえ測り知れぬ秘密だということは、重く受け止めて考えるべきだろう」(10)。しかし、都市空間を広く掬い取るというよりは、個人一人一人に視線が向かっているように思える。これは変化の兆しとして留意すべきことであろう。
- <sup>10</sup> 『互いの友』には、もう一人義足の男が出てくる。ベラ・ウィルファーとジョン・ロークスミスの秘密の結婚の場面である。場所はグリニッジであるところから、傷病兵と想像されるが（グリニッジには当時戦傷兵を収容するグリニッジ病院があった）、両足義足のこの男は「粗野なむっつりした元老兵」と形容され、二人の後を執拗に追いかけてくる。そこに特にプロット上の仕掛けがあるわけではなく、些細なエピソードに過ぎない。しかし、ある意味で、彼がこの秘密の結婚の場面を統轄しているとも言えるのではないか。この秘密の暴露は、アスマデの卑俗なる屋根剥がしに繋がるようにも思える。

### 参考文献

- Arac, Jonathan. *Commissioned Spirits: The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville, and Hawthorne*. New Brunswick: Rutgers U. P., 1979.
- Dickens, Charles. *American Notes and Pictures from Italy*. Oxford: Oxford UP., 1957.
- . *Bleak House*. Oxford: Oxford UP., 1948.
- . *Dombey and Son*. Oxford: Oxford UP., 1950.
- . *Master Humphrey's Clock and A Child's History of England*. Oxford: Oxford UP., 1958.
- . *The Old Curiosity Shop*. Oxford: Oxford UP., 1951.
- . *Our Mutual Friend*. Oxford: Oxford UP., 1952.
- . *A Tale of Two Cities*. Oxford: Oxford UP., 1951.
- Fielder, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York: Simon and Shuster, 1978.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. vol. 2. London: J.M. Dent & Sons, 1927.
- House, M. and G Storey, ed. *The Letters of Charles Dickens* vol. IV. Oxford: Oxford U. P., 1977.
- Jaffe, Audrey. *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*. Berkeley: U. of California P., 1991.
- Jeffrey, David Lyle. *A Dictionary of Biblical Tradition*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Pub. Co., 1992.
- Mancini, Michelle. "Demons on the Rooftops, Gypsies in the Streets: The "Secret Intelligence" of *Dombey and Son*." *Dickens Studies Annual* 30 (2001): 113-40.
- Miller, J. Hillis. Introduction. *Bleak House*. By Charles Dickens. London: Penguin Books, 1971.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton U. P., 1981.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. London: The Macmillan P., 1979.



Tarr, Clayton Carlyle. "Knots in Glass: Dickens and Omniscience from Boz to Bucket." *Dickens Studies Annual* 43 (2012): 33-66.

Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966.

ウーズビー、イーアン『天の獵犬—ゴドウィンからドイルに至るイギリス小説のなかの探偵』小池滋・村田靖子訳  
東京図書、1991

笠井潔『探偵小説論序説』光文社、2002

ゲティンズ、フレッド『悪魔の辞典』大瀧啓裕訳 青土社、1992

バフチーン、ミハイール『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳 せりか  
書房、1985

フーコー、ミシェル『監獄の誕生—監視と処罰—』田村俣訳 新潮社、1977

ベンヤミン、ヴァルター『ボードレール』晶文社、1975

松村昌家『『クリスマス・キャロル』—幽霊とアスモディアス』、『ディケンズの小説とその時代』研究社出版、1989  
ル・サージュ『悪魔アスモデ』中川信訳、『集英社版世界文学全集6』集英社、1979