

# ポータブル・キャラクターズ ——ディケンズの複製技術

勝 田 悠 紀

『メディア表象』に収録された西兼志の「コミュニケーションの vector としての〈キャラ〉——indi-visual コミュニケーション」は、そこで直接論じられる 1990 年代日本の「キャラ」文化の特徴だけでなく、キャラクター一般について考えることがいかにメディア論的な関心と深く結びつきうるかを明らかにしてくれる。西によれば、1990 年代は、1980 年代の「ロゴ」文化と対照的な「キャラ」の時代であり、それは 2000 年代に入って「経済・マーケティング、漫画表現論、社会学者・社会心理学者」(183) による種々の「キャラ」論を生んだ。例えば「漫画表現論」の代表的論者として引き合いに出される伊藤剛は、「キャラクター」と「キャラ」を区別する議論のなかで、後者を「物語や個別のテキストからは自立しており、強烈な「存在感」を持つ存在と定義している (西 202)。西が目する「キャラ」のメディア論的側面とは、この「物語や個別のテキストからの自立」というモチーフである。「キャラ」は「メディアを横断しながらコミュニケーションを広めていくことで誕生する」のであり、「コミュニケーションを蔓延、感染させる vector = 媒介生物」(187) なのだ。2011 年に発行された *New Literary History* の「キャラクター」特集号の序文で、リタ・フェルスキは英語圏での「過去十年」におけるキャラクター論の「突然の復活」(v) を指摘しているのだが、西が列挙する日本における同時期の議論との呼応を見ると、これは 20 世紀末から 21 世紀初頭にかけての「キャラクター」の「媒介」=「メディア」としての側面の顕在化と無関係ではないように思える。

一方では 20 世紀末以降のメディア環境の産物であるようにも見える「媒介生物」としてのキャラクターのあり方は、古典文学や聖書の登場人物があちこちに引用、二次創作されてきたように、長い目で見ればむしろ「キャラクター」の常態ではあった。しかし、のちに詳しく見るように、近代小説に至って、こうしたキャラクターの浮遊性は当然のことではなくなる。キャラクターは個々の作品が持つ固有の物語と不可分な、その意味で作品の外に出ることのできな

い存在となるからだ（石橋 66-67）。19世紀中期のイギリスで活躍したチャールズ・ディケンズは、こうした観点から考えると、極めて興味深い作家である。誇張や反復に満ち、明らかにリアリズムのある種の規範に反するディケンズのキャラクター、とりわけそのマイナー・キャラクターの造形は、出版当時から賞賛と批判を集めてきたこの作家の最も特徴的な部分の一つなのだが、この「ディケンズ的キャラクター」はまた、上記の意味での「メディア性」をかなり色濃く備えているように思われるからだ。E. M. フォスターは『小説の諸相』（*Aspects of the Novel*, 1927）でディケンズのキャラクターを代表とする「フラット・キャラクター」の利点の一つを「覚えやすいこと」（74）として、ディケンズ的キャラクターが作品の外部でも存在感を発揮することに注目していたのだ。批評家のジュリエット・ジョンはさらに、マスカルチャーとの親和性の高い作家としてディケンズを考える立場から、より具体的にディケンズのキャラクターのメディア横断性を指摘し、それを「ポータブル・キャラクター」と名付けている（*Mass Culture* 164）。

深い内面性を備えた「ラウンド・キャラクター」が小説が描くべき理想的な人物造形となり、それによって物語と不可分になっていく流れのただ中で（彼らの内面性はその物語が表象する一回的な経験のなかでしか得られない固有のものだからだ）、作品を離れる能力にこそその真価があるように言われる——その意味で西が目にする「キャラ」の前史をなす——このディケンズ的キャラクターは、どのように発生したのだろうか。

本稿はこの問いに、ディケンズ作品の内外を順に検討しながら答えていく。第一節ではまず、ディケンズ的キャラクターのテキスト上の特徴——過剰な反復、誇張や矮小化、奇矯性など——を、どう理論的に位置付けるべきかをめぐって、アレックス・ウォロックの『一対多——小説におけるマイナー・キャラクターたちと主人公の空間』（*The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, 2004）を読み直す。フェルスキが指摘しているキャラクター論の2000年代における復活を19世紀リアリズム小説の分野で代表するウォロックの『一対多』は、小説の主題の表現におけるマイナー・キャラクターの「意味」を捉える（キャラクターを「アレゴリー化」する）ことに終始する読解に反発し、一段抽象的なレベルでキャラクターのもつ機能性を捉えようとする点で、わたしたちと関心を共有しているのだが、その理論の前提になっているようであるキャラクター観ないし人間観は、特にディケンズのキャラクターを考える際、問題含みに見えてくるものである。本稿は、ディケンズのキャラクターの側から見たウォロックの理論の不調を指摘すること

で、ディケンズが導入した「ポータビリティ」につながるキャラクターの側面が、ウォロックがディケンズとともに取り上げる、オースティンやバルザックに支配的なキャラクター観とは質的に異なったものである可能性を示唆することを目的としている。

第二節では、ここまで「ポータビリティ」と呼んでいるキャラクターのあり方の内実を、作品外の要素—作家とキャラクター、読者とキャラクターの関係—に注目しつつ、具体的に明らかにする。その際補助線として参考にしたのは、類似の事例をシャーロック・ホームズ現象に見出している石橋正孝の「シャーロック・ホームズはなぜ「永遠」なのか」なのだが、19世紀末から20世紀初頭にかけて生み出されたシャーロック・ホームズに石橋が見出すキャラクターのあり方が、さらに半世紀ほど前のディケンズにおいてどのように見られるか、あるいはどこが異なっているかを考える。

第三節では再びディケンズ作品の中に戻り、中期から後期にかけての作品『荒涼館』と『リトル・ドリット』から何人かのキャラクターを取り上げて、その「機械」としての性質、特に、人間が知覚できないものを複製し知覚させる「補綴メディア」との近さを指摘することで、ディケンズのキャラクターの造形がどのようにポータビリティを可能にしているかという問いに対する一つの解答を試みる。

## 1. アレックス・ウォロック『一対多』におけるディケンズ

アレックス・ウォロック (Alex Woloch) は『一対多』を『イリアス』の分析から始めている。一つの作品は、アリストテレスが言うように有機的な統一体であり、有限な行数は、必然的に、主人公とそのほか大勢に不平等に割り当てられざるを得ない。内容として戦闘が描かれているとき、形式のレベルで起きているのは、戦士各々の「キャラクター・スペース」の割り当て、唯一無二の主人公になるか、「そのほか大勢」になるか、かろうじて名指される準ヒーローになるかをめぐる戦いだ (1-11)。

ウォロックはこのように、作品内容に先立つ一段メタレベルのキャラクター同士の関係を問題にする。小説の登場人物は、それぞれが「キャラクター・スペース」を割り当てられ、それらの織りなす関係性が「キャラクター・システム」である。小説という形式は、主人公と脇役、一と多との関係によって構成されており、登場人物が主人公である・になることによって、脇役である・になることによってもつ属性と位置によって組織されているのだ。マイナー・

キャラクターのもつ「マイナー性」には、さらに二つの下位区分がある。ナラティブにおける役割にスムーズに従属する「労働者 (worker)」と、十全に表象されていないことが前景化しそれによってプロットに何らかの断絶を与える「奇矯者 (eccentric)」である (25)。こうした分析は、単に無味乾燥な形式的分析であるということにはならない。むしろこうした着眼点は、社会を描くりアリズムにおける個人主義や民主主義、労働の分業 (division of labour) といった十九世紀的な事象への有効なアプローチを可能にするものであり、『高慢と偏見』におけるエリザベスの主人公としてのキャラクター・スペースの確立が、彼女による資本の獲得の過程とパラレルになっていることを示す第一章の分析は鮮やかである。

この本の中でウォロックはジェイン・オースティン、チャールズ・ディケンズ、オノレ・ド・バルザックという三人の作家を中心に扱っているが、そのうちオースティンとディケンズとの差異を、ウォロックは連続的な変化として捉えている。しばしばラウンド・キャラクターの代表としてのオースティン、フラット・キャラクターの代表としてのディケンズとして対比されるこの二人だが、オースティンでは登場人物たちが主人公およびマイナー・キャラクターになっていく過程が描かれるのに対し、ディケンズにおいてマイナー・キャラクターたちの「マイナー性」の編成はすでに「完了して」、所与の条件としてあるというのだ (130, 148)。

ウォロックが登場人物の「マイナー性」、彼らに生じている「歪み (distortion)」を説明する手順は、おおよそ次のようなものである。物語に多数の人物を包摂するというミッションの中で、多くの人物は限定的に表象されざるを得ない。彼らの「内面」と「外面」はしたがって不釣り合いであり、「内面」は「外面」を「はみ出し」たり (「奇矯者」タイプ、Jingle など)、「機能」=「身体」に「内面」が埋没したり (「労働者」タイプ、Joe など) してしまう (139)。だからこそ彼らには「描ききれない」といった形容や沈黙が与えられ、「不完全な視覚」がテーマになる (149-54)。

本書の書評の中でデイヴィッド・A・ブルーアー (David A. Brewer) が指摘する通り、ウォロックの理論は空間的なイメージに貫かれており、そこではある「全体性」が想定されている。それは「多」を歪ませつつも包摂する有限な「物語」の全体性である (85-86)。しかし同時に、ウォロックの議論のなかでは、おそらくこれと対をなす、同じくらい重要なもう一つの「全体性」の単位が措定されている。本来ならば十全に表現されることの可能だった、されるべきだったはずの、個人の生の全体性である。マイナー・キャラクターがいかに

「歪められ (distorted)」、 「減じられている (reduced)」 かが語られる時、そこには「物語の全体性」の制約によって引き算される前の、完全な個人の (基本的には内面性の) 姿が想定されているわけだ。実際、ウォロックは民主主義と形式としての小説の関係について、次のように述べている。「リアリズム小説は、どのキャラクターでも潜在的な主人公であるという感覚に満ちている。(中略) どんなキャラクターでも主人公になりうるのだが、しかし同時に、実際に主人公になるのは一人だけだ」 (31)。

これは、比喩的にいえば誰でも物語の主人公になりうるという、バルザック的な人間観ないし登場人物観が、ウォロックの理論の基底にあることを意味するだろう。人はみな本来的には内面性を土台にした「ラウンド」な存在で、キャラクターはそれを基準にして考えられるべきであり、さらには19世紀の作家たちもその点に自覚的だった。ウォロックの理論はこのように物語 (小説作品) と個々の人物とを統一的な全体とみるところからくる、比較的素朴な意味でのヒューマニスティックな側面を持っているのだ。このことが、オースティンとディケンズの差異を連続的な移行と捉えることを可能にしている仕掛けでもある。オースティンでは誰も持つ「ラウンド」な人格が、主人公になれなかった多くの人物において、小説の進行のなかで不当に狭いスペースに押し込められ歪められてしまうのに対し、ディケンズではすでに彼らの「ラウンドネス」は実現されなかった可能性としてあるだけで、彼らは最初からすでに歪められている。両者の間にあるのは、「歪み」の進行の段階、あるいはその程度の差なのだ。

しかし、私たちはここで以下のように問うてみるべきであるように思われる。本当に全てのキャラクター表現の前提に、一つの全体性をもつ個人を想定すべきなのか。この前提に立って「歪み」がより深まっていると考えることが、ディケンズ的キャラクターに固有の特徴、特に、次節で見るその流通の仕方を説明できるのだろうか。

## 2. ポータブル・キャラクターとは何か

確かにウォロックの説明は、一面で読者の実感にも合うように思われる。繰り返される「個性」の発露でナラティヴの連続性を断ち切るディケンズのマイナー・キャラクターは、ジュリエット・ジョン (Juliet John) が『リトル・ドリット』 (*Little Dorrit*, 1855-57) に登場するリゴー (Rigauld) などのヴィランに典型的に見出せるとした「過剰」と「抑圧」の同居を多かれ少なかれ共有し

ているように見えるからだ (*Dickens's Villains* 112-13)。しかしそれでいてなお疑問に思うのは、もはや「歪み」が所与の条件となり作品で形成されるものではないとき、そこで読み取られることの本質は理想としての「ラウンドネス」からの落差（「抑圧」）であり続けるだろうか<sup>1</sup>、あるいは、そうした考えがディケンズのキャラクターの特異なあり方を十分に説明してくれるだろうか、ということである。

ここでヒントにしたいのは、冒頭で簡単に触れておいた通り、「ディケンズ的なもの」に複数の角度から光を当ててきたジュリエット・ジョンの『ディケンズと大衆文化』 (*Dickens and the Mass Culture*, 2010) における着眼点である。ジョンはディケンズが英語圏で「もっとも人気のある作家」であるというシンプルな評価から話を起こし、それを彼が「大衆文化」と「複製技術」の時代の最初期に書いていたという事実と関連づけている (1-2)。ディケンズがヴィクトリア朝作家のなかでも例外的に広い読者を獲得していたことはよく知られているが、彼は自らのイメージを複数のメディアにまたがって伝播させた作家であった（その意味でディケンズは、あくまでも文字文化・文学の範囲内で名声を獲得したスコットと鋭い対照をなす [7]）。同時にこの伝播性は、彼の創作物のうち何よりその登場人物の性質だった。「イラストレーターとのコラボ、作品の高度に視覚的な性質、演劇的朗読、作品のアダプテーション」といった「複製」への指向に後押しされ、ディケンズの生み出すキャラクターが「19 正規のコレクター・カード、写真、映画、紙幣」などあらゆるメディアに広がっていったと指摘しながらジョンは、E. M. フォスターのいう「記憶に残る (memorable)」という性質から一歩進んで、「ポータブル (portable)」であるという特質をそこに加えるべきではないかと述べている (164)。ディケンズは「モノが移動し変化しようという潜在性と、人が無生命でありうるという潜在性」 (164) とを自覚的に活用しているというのだ。

ロレンス・マツエーノがまとめるとおり、同時代の批評がすでに、肯定的なものであれ否定的なものであれ、キャラクターに中心的な関心を向けている (13)。後期になるにつれそれは、ディケンズ的キャラクターを「誇張」と考えるべきか「戯画」と考えるべきかといった、その性質に関する議論へと進んでいった (21-23)。そこに一貫してあったのは、ディケンズにおいては「部分の方が全体よりも偉大だ」という評価である (13)。キャラクターや部分的な描写に対して「全体」とマツエーノが述べているのは、それを取り巻く文脈、物語の場合であればプロットのことになるだろう。ディケンズ読者にとって部分（キャラクター）は全体（プロット）よりも重要であり、それは前者が後者

を離れて存在することを可能にしていた。

ここに見て取れる「文脈を離れて移動する能力をもつキャラクター」と、大雑把に言って「人間よりもモノ、あるいは機械に近いキャラクター」という二つの隣り合う様態を改めて順に検討してみよう。石橋正孝はジュリエット・ジョンとは違う観点から、近代小説におけるキャラクターの文脈からの自律の起源を探っている。彼はまず、「モデル作者」に全能を認める受容を「作品的受容」、「受け手が象徴的な「作者」殺しによって「キャラクター」に付与した不死性に自らもあやかり、「作者」に準じる位置を占める受容」を「コンテンツ」的受容」として区別する。「作品」から「コンテンツ」への変化は何よりもまず「メディア環境の変化」に対応している。「作品」はリアリズム小説の変更の困難な活字媒体に強く結びつけられているため、キャラクターが「作品」の外へと出るのは難しいのに対し、「コンテンツ」はメディアの多様化に伴って「作品」が「情報」に変換されたものであるため消費財としての側面が優位になり作者の及ぼす権力は弱まる（65）。コンテンツ的需要においてはこうして「作者」と「キャラクター」の力関係が逆転するのだ。石橋はこのあと、「作者」の位置を篡奪する「キャラクター」の最初の形を「探偵」だとし、シャーロック・ホームズをその最も顕著な例とする。そこでは読者は、キャラクターに不死性を付与する権力を持つ自らの姿を、密かに「探偵」の形象に重ねるのであり、こうして「作者」であるコナン・ドイルと大衆読者との間で、ホームズを巡って所有権争いが起きる。この戦いに当然のように敗北するドイルは、ついに一度自らの手で殺したホームズを復活させざるを得なくなるのだ。

興味深いことに、数十年前の英国でキャラクターを生み出し続けていたディケンズには、ドイルのケースほど劇的でないにしても、似たような状況を見て取ることができる。モーリーン・ピジエット・イングランド (Maureen Pidget England) は、ディケンズが自身のキャラクターに「話しかける」など彼らを「実在の人物」(104) のように扱っていたことを示し、作家とキャラクターの関係は、後者が生み出された瞬間に前者のコントロールが完全には及ばなくなってしまうという意味で、父親と子供の関係に近かったとしている (100)。ここでいう「実在の (real)」は「テキストの外に生きる」(100) ことを意味しており、非リアリズム的であるとされるディケンズのキャラクターがその性質によって「リアルな」= 「テキストの外に出る能力を持つ」に至るという逆転現象が起きている。ディケンズのキャラクターを実在の人物のように扱ったのは作家本人だけでなく、「ブルワー・リットン、ウォルター・サヴィジ・ランダー、フランシス・ジェフリーなどの作家も」であった (Doris Alexander, qtd

in England 105)。彼らの要求に従って、ディケンズが物語の筋をしばしば変更してしまったことはよく知られている。

こうした作家のコントロールの低下は当然、作品を取り囲むメディア環境と無関係ではない。イングランドは、連載形式による出版が、作品への読者、批評家の介入を容易にした点をまず指摘する（こうした要素のキャラクター論における示唆を考えると、ウォロックの理論が読むことの時間性（連載と3巻本の差など）を軽視しているというブルーアーの批判が単なる粗探しでないことが確認できる）。また、公開朗読の実践、とりわけそのリハーサルでの改稿作業も、作品に重要な影響を与えていた（この点については、石橋が「キャラクター」の優位を「口承性」の回帰と結びつけていた [67] ことを思い出してもよい）。これらはいずれも、19世紀中頃の条件の中で、「近代リアリズムにもとづく小説」を支えていた「容易に変更ができないという活字媒体の特質」（石橋 67）を流動化させる現象と言えそうだ。しかし同時に、ディケンズがこの「流動」性を単に肯定的に捉えていたわけではないこともまた事実である。彼の作品が爆発的にアダプトされるなか、ディケンズは「著作権の法制化、[翻案の]「許可」、国際出版、さらには露骨な名指しでの批判」（England 170）に強いこだわりを見せ、自らの創作物へのコントロールを意識的に保とうとし続けた作家でもあった。こうした作者と読者との間での作中人物をめぐる衝突は、石橋がホームズのケースに見出したものに極めて近いと思われる。

こうした執筆・受容の時間性、作品の音声化に加えて、キャラクターの視覚化の側面、そのイメージ形成に大きな役割を果たしたと思われる挿絵においても、同様の問題系が現れている。リチャード・L・スタイン（Richard L. Stein）はディケンズと挿絵の関係性に関して、主に次の二つの指摘をしている。第一に、挿絵に描かれる内容をめぐって、ディケンズが挿絵画家にオーソリティを奪われないよう苦心した形跡があること（167-71）、第二に、それでもなおしばしばディケンズの支配を離れて視覚情報が「テキストから挿絵へ、そしてさらにその外の広告のイラストにまで出て行く」こと、このような状況のなかでディケンズが「視覚メディア、視覚技術のいやまず重要性」を自覚しつつそれに反応している（184, 186）ことである。第一の点は、スタイン自身はキャラクターに焦点を当てて語っているわけではないが、すでに見たキャラクターが作者の手を離れることに対する不安の一種とみなしうる。第二の点は、挿絵化が、「増殖」への指向を持っていた「ヴィクトリア朝の視覚性」と地続きになっていたこと、これによってキャラクターが本の限界に拘束されない形で「その一文を超えて、その瞬間を超えて、エンディングを超えて、テキストやテクス



ト性一般を超えて」広まっていったことを示している (186)。

ディケンズ作品を取り巻くこうした一連の事実は、ディケンズのキャラクターが持つ「ポータビリティ」の具体的な様相を、作品生産・受容の環境の側面から説明してくれる。そしてこのことは、ウォロックが依拠していた「作品」の「全体性」をディケンズにおいて前提することの有効性を問題化するだろう。なぜなら「歪み」を所与の条件として与えられているディケンズのキャラクターは、それによって「作品」の枠組みの外部に抜け出る特異な能力を与えられているからだ。ウォロックはディケンズのキャラクターについてその「マイナー性」が三つの「反復」に特徴付けられているとして、一つのシーンのなかでのそのキャラクターの特徴の反復、あるキャラクターが一つの物語のなかで繰り返し登場するという反復、「マイナー性」が他のサブ・キャラクターにおいて繰り返されるという反復をあげている (171)。しかしディケンズのキャラクターにあっては、これに加えてもう一つの反復—作品を離れて複数のメディアにまたがって複製されるという反復が、その重要な特徴となっているのだ。

### 3. ディケンズのキャラクターと補綴メディア

ディケンズ作品の周囲の環境からディケンズのキャラクターの「ポータビリティ」が確認できたとして、では実際のキャラクター造形、ディケンズのテキストの何が、あるいはそこに表れているどのような条件がそれを可能にしているのか。この疑問に取り組むために、上述の二つめの論点である「人間よりもモノ、あるいは機械に近いキャラクター」を考えてみよう。もっとも、フラット・キャラクター、ないしディケンズのマイナー・キャラクターを「機械」の比喩で捉えること自体は、それほど珍しいことではない。例えば E. M. フォスターがディケンズのキャラクターに一定の肯定的評価を与えようとして「機械的でなく、浅くない人間性を見せる効果」(76)を語る時、そこにはフラット・キャラクター=機械的、ラウンド・キャラクター=人間的、という一般的な対立が前提されている。しかし、機械の提供するイメージはディケンズ的なキャラクター造形においてフラットネスの単なる言い換え以上の意味を持っていそうだ。典型的なのは『リトル・ドリット』のパンクス (Pancks) のような例だろうか。

パンクスは六時十五分前に自分の小さなドックから出帆して (steamed out)、たまたまその時ブリーディング・ハート・ヤードの家賃帳簿という

淀みの中でぼんやり漂流している家父長丸のところへ直行して、ロープで結びつけて引っ張り出したわけであった。(一五四=163)

ここで「バンクス」という固有名詞は「出帆して (steamed out)」という述語の直接の主語に据えられており、彼の身体がほとんどそのまま蒸気船として扱われている。蒸気船のイメージはこれ以降一貫してこの人物の指標となるのだが、彼が語りの上で繰り返し単一のイメージで形容されることと、蒸気船が常に「ドックから出帆する」する乗り物であることとは、相補的な関係にあることが確認できる。

『リトル・ドリット』の「Fさんの伯母」(Mr. F's Aunt) は、より人間に近い形をした機械のイメージで捉えられている。

家父長殿のテントには第四の人物がいて、これも食事の前に姿を現わした。これは驚くべき小柄なお婆さまで、その顔ときたら値段が安いので表情までは手が回らないぎよる目の木偶人形のようにだし、頭の上にひしゃげて付いている強い黄色い毛の鬢は、その人形の持主の子供がくつつきさえすればよいというので、あたりかまわず釘を打ちつけてしまったみたいだ。この小柄なお婆さまのもう一つの驚くべき特徴は、同じ子供がスプーンのような鈍器で顔に二、三箇所打撲傷を負わせたかのように見える点である。顔の造作、特に鼻の先に、まさにスプーンの窪みに合うようなへこみが何箇所か認められるのだ。さらにもう一つ驚くべきこととして、この小柄なお婆さんはFさんの伯母さんという名前しか持っていないことである。(一五六=165)

これはウォロック自身が一瞬だけ機械のイメージに触れる際引用されている一節であり、Fさんの伯母が「機械のようなもの」、及び、「機械処理を経た存在」のように見えることに注意を促している(165)。ここから彼は「麻痺と断片化」、「沈黙と不揃い」というより抽象的な分析へと進んでしまうのだが、ここではもう少しFさんの伯母の字義通りのイメージにこだわってみよう。彼女は「人形」に例えられており、「持主の子供」が行ったかのような、という仕方で、それに施された処理が説明されている。しかし、その「人形」のような体は全身には及んでおらず、頭部のみ、さらには鼻の先に限定されて行く。「打ち首」はウォロックがディケンズの人物描写において特権的に重視するイメージなのだが、ここではFさんの伯母があくまで頭部に限って「モノ」化されるという

点が強調されている。このような身体の断片化、部分への執着は、ディケンズ作品のあちこちに見出せるものだ。

人間がモノ化、機械化するというとき、その一番手頃なイメージは自動人形だろう。この「自動人形」についてアンソン・ラビンバッハ (Anson Rabinbach) は 18 世紀と 19 世紀後半以降とを対比して、次のように述べている。18 世紀において、「自動機械」は有機的・全体的なイメージがあり、その背後には生命の全体性を保証する「魂」の存在が求められていた。しかし 19 世紀後半になるとこの有機的全体の模倣への欲求はなくなり、代わりに、蒸気機関に代表されるエネルギーの変換技術や、熱力学の普及を背景として、「人間の器官」の部分的な「補填ないし拡張」、知覚情報の「より効率的なコピー」が至上課題となる。「生命」という全体性を複製することへの関心が消滅し、人体の個々の機能の個別的な、それも人間の個々の器官よりさらに効率的な、再現が問題となってくるのである (239)。F さんの伯母の描写に見られる機械的人形のイメージと部分への指向性は、上記のような「自動人形」の観念の変化に対応しているとみなせそうだ。

この人体の「個別的」な機能の模倣に加えて、「人間の個々の器官よりさらに効率的な」という点が重要である。フリードリヒ・キッター (Friedrich Kittler) が論じたように、写真・映画や蓄音機といった 19 世紀後半以降の記録メディアは、人間の自然な知覚の範囲に収まらない知覚情報を人間に見せ、聞かせたのであり、部分的な複製の問題はこの知覚上の変化と分かち難く結びついていて、そして興味深いことに、ディケンズのマイナー・キャラクターのなかには、その「マイナー性」をなす誇張された特徴が、こうした機械がもたらす知覚に基づいている人物が見られるのである。

『荒涼館』(Bleak House, 1852-53) は、とどまるところを知らず増殖する裁判書類を重要なモチーフとしており、「複製」のテーマに満ちた小説ではあるのだが、それがマイナー・キャラクターにおいて、言語的意味と言語以外の情報との関係をめぐるいささか意外な仕方で反復されている。のちに裁判解決の鍵になる重要な書類を所有していたことが明らかになる古物屋のクルック (Krook) は最初、次のような仕方で登場する。

主人 [=クルック] は私 [=エステル] の腕をおさえ、チョークで J の字を壁に書いて見せるのでした——字の終わりから始めて逆に書く、とても奇妙な書き方でした。大文字でしたけれども、活字体でなくて、ちょうどケンジ・アンド・カーボイ法律事務所の事務員でも書きそうな法律書体で

した。(第一巻——一八=75-76)

ここでクルックは‘J’の文字を、「プリントされた文字」(活字)とも異なる、事務員にありがちな書き方で再現する。クルックは識字能力を持たず、書き言葉の意味から切り離されているのだが、それと引き換えるようにして、画像を記憶のうちに保存し再現する奇妙に強力な能力を持っている。これは19世紀半ばに、カメラという機械によって実現されていった視覚の拡張に他ならない。『荒涼館』に関して、写真技術の影響は、デッドロック夫人の肖像画の複製や、探偵のテーマ、バケット警部の人並外れて鋭い洞察力との関連において論じられてきた(Ronald Thomas, David Ben-Merre)が、むしろクルックのもつ、ディケンズのマイナー・キャラクター的な「歪み」にふさわしい欠落(識字能力の欠如)にこそ、写真的な記録能力が宿っている。こうして‘Jarndyce’の文字列を複製したクルックは、さらに次のようにして‘BLEAK HOUSE’の文字をチョークで書いていく。

それからまた前と同じ変ったやり方で、しかも同じようにすばやく、一字書いては一字消ししながら、BLEAK HOUSEという言葉を書きました。私はややびっくりしましたが、それも読んで聞かせると、主人はまた笑うのでした。

「ねえ！」と主人はチョークをわきに置きながら、「どうだね、わしは字をよく覚えているたちだろう、お嬢さん、もっとも読み書きは出来ないがね」(第一巻——一九=76、訳文一部改変)

クルックは一文字ずつ書いては消していき、その連続性のなかで刹那的に‘BLEAK HOUSE’というフレーズがエスターによって読み上げられるのだが、その「高速」と「驚き」とが強調される時、ここではもはや写真を超えて映画的な感覚が予期されていないだろうか。

この小説のなかで、一方ではもっともヒューマニスティックな感動を誘うキャラクターである十字路掃除人のジョー(Jo)にも、この観点から見て興味深い特徴がある。この人物の導入箇所を見てみよう。

名前はジョーだよ。ほかの名前なんて知らねえよ。誰でもみんな名前を二つ持ってるなんて知らねえよ。そんなこと聞いたこともねえ。ジョーっていうのが長い名前をちぢめただなんて知らねえよ。おいらにゃこれでも

けっこう長いと思うよ。おいらはこれで文句はねえ。名前を書けるかって？ いや。おいらにゃかけねえよ。(Thinks it long enough for him. He don't find no fault with it. Spell it? No. He can't spell it.) おやじはない、おふくろはない、友だちはない。(第一巻—二九二=177、傍点原文)

ジョーもまた文字の読めない人物であり、彼は自分の名前を、聴覚のみに頼って覚えている。『大いなる遺産』(Great Expectations, 1860-61)には同じ音声で‘e’を末尾にもつ‘Joe’という人物が出てくるが、自分の名前が‘Jo’か‘Joe’かということは彼にとっては問題にならないのである。ジョーの英語は彼の教育程度を反映して表象されており、それは彼の口癖である (I don't know nothink) のように直接話法で繰り返し現れるのだが、ここでは語り手が自由間接話法を取りつつジョーの発音を聞き取るかのように彼の崩れた英語を再現することで、不意に卓越した聴覚が前傾化している。実際ジョーは、音を聞き取る能力には秀でているのである。彼の死の場面を見てみよう。

「ジョー、私のいう通りにいえるかい？」[アラン・ウッドコートが発話]

「先生のいうことなら、おいら何でもいうよ。先生のいうことならいいことに決まってるもん」

「『われらの父よ』」

「われらの父よ——こりゃいいなあ、先生」(Our Father! — yes, that's wery good, sir)

「『天にまします』」

「天にまします——先生、すぐ明りが来るかい？」(Art in Heaven — is the light a coming, sir?)

「すぐそこまで来てるよ。『その御名を聖となさし給え』」

「その——御名を——」

暗いゆき暮れた道に明りがついた。死んだのである！（第三巻—三七六=734、訳文一部改変）

ここでジョーは死に向かって突き進む荷車にたとえられているのだが、臨終の床でアラン・ウッドコートから祈祷文の一節を反復するように求められ、彼はそれを忠実に成し遂げている。後にも先にも彼の台詞の中に現れることのないフォーマルな英語の再現は、並置される彼の崩れた英語からの異質さを強調されつつ提示されることで、彼の聴能力を、アナクロニズムを承知で言えばグラ

モフォニックなジョーの特質を示している<sup>2</sup>。

このようにディケンズのマイナー・キャラクターの「マイナー性」を構成する要素としての「機械的なもの」の例を検討してみると、そこには人間の劣化版コピーのイメージによる戯画だけではなく、人間の「自然」な器官には極めて困難な移動や知覚（の複製）を可能にしていた、新たな系列の技術への反応を認めることができる。このことは、ディケンズのマイナー・キャラクターが形成していた「空間」が、誰もが潜在的には持っている生、内面の全体性の具現を妨げられたことによる「歪み」の空間なのではなく、むしろそれとは質的に異なる空間であると考えべきである可能性を指し示すように思われる。後者は、それまで考えられていた「知覚」や「内面性」の延長なのではなく、むしろそれらを塗り替える体験を人間に与えることとなった技術に対応しているのだ。

こうしてわたしたちは、第一節の末尾で提起しておいたウォロックの議論に対する疑問に答えることができるように思われる。ウォロックはディケンズのマイナー・キャラクターが持つ「新しい種類の感情的存在感（new kinds of affective presence）」(128)の存在を、オースティンにおいてはプロセスだった「歪み」がすでに完了した状態で現れたことによる効果だと説明していたのだった。しかしディケンズのマイナー・キャラクターの「マイナー性」のあり方をここまでのように検討したわたしたちは、前提とされている「歪み」のあり方やポテンシャルとしての「全的な内面性」の同質性を疑わざるを得ない。ディケンズのマイナー・キャラクターの「機械性」を見ると、それは「個人の全体性の部分的な欠損」ではなく、むしろ従来の「人間」からはみ出すもの、その意味で「人間」とは質的に異なるものになっている可能性がある。だとすれば、ディケンズのマイナー・キャラクターを、個人の全体性がいかに限定され、減じられているかという観点から理論化することは、その重要な側面を見落としてしまうことになるだろう。ディケンズのマイナー・キャラクターは、個人の潜在的な全体性（とそこからの落差）に規定されるのとは異質な「スペース」を有しているのだ。

そしてこのことが、ディケンズのキャラクターがどのようにして特権的に「ポータビリティ」を獲得したのか、という問いに対する一つの仮説を可能にしてくれる。ディケンズと同時期に発達していったリアリズム的な内面は、その人物を取り巻く環境やその人物が経験する出来事のなかで形成されていくため、物語の文脈と不可分であらざるを得ない。ウォロックのキャラクター・スペースの発想は基本的にそうした内面性を前提にしているのだが、それに対し

てディケンズのマイナー・キャラクターは、「機械」に近づくことで、この意味での内面性とそれに基づくナラティヴ内での「キャラクター・スペース」とから、質的に切り離されている。つまりディケンズのキャラクターは、「物語」にキャラクターを縛り付ける「内面性」を持っていないのだ。このことはウォロッキ的なロジックにしたがって、以下のように言い換えることもできる。「個人」の「全体」性から遠いディケンズのキャラクターは、分配による個人の全体性の限定（＝「歪み」）という発想を可能にする「作品」の「全体」性からも遊離しやすい、というように。しかしそうした内面性との決別は、いつでもしようと思えばできたことなのではない。ディケンズにおいてそれは、少なくとも部分的には、19世紀的な技術観、とりわけ、技術が人間の目に見えないものを見、人間の耳に聞けないものを聞くようになることへの反応として、可能になっているからだ。

## 結——マイナー性のゆくえ

第二節で類似性を強調したシャーロック・ホームズとディケンズのマイナー・キャラクターとの間には、あまりに自明な、ウォロッキ的差異がある。ホームズが「ヒーロー」（石橋 70）的な「一」なる人物であるのに対し、ディケンズのマイナー・キャラクターたちはあくまで「多」だからだ。フレドリック・ジェイムソン（Fredric Jameson）は、ウォロッキの議論を引き受けつつ「キャラクター・システム」の歴史的な変遷を描き出そうとする論考「主人公性の減衰」のなかでバルザックとガルドスを対比し、「どんなマイナー・キャラクターでも潜在的には小説の主人公になれる」という世界観から、「主人公でさえ実際にはマイナー・キャラクターである」という世界観への変化を語っている（108）。19世紀半ばに、公共性を持ち、作品の中心的意識として機能する「主人公性（protagonicity）」が「減衰」したというのだ（99）。この要因の一つとして、ジェイムソンは「プロット疲れ」、「主人公の運命」への関心の低下を挙げる（109）。つまり「主人公性の減衰」、逆に言えばマイナー・キャラクター（性）の興隆は、小説に対する人々の関心が、「物語」の「全体性」から離れ、それに強く拘束されない「部分」に向かったことを意味しているわけだ。ドイルに約半世紀先行するディケンズは、このように変化していく「マイナー性」、ますます中心・全体から離れることで人々の意識を占めていった「マイナー性」を活用したのだと、まずは言うことができるかもしれない。同時代に進行していたマイナー・キャラクターであることの意味合いの変化が、ディケンズ

のキャラクターの作品から離れる能力の發揮に、有利な条件を用意していた可能性はある。先に引用した「部分の方が全体よりも偉大だ」という評価軸は、ここまでの議論を踏まえれば、単なる美的判断に留まらず、「部分」が「全体」の外でも生を持つことまで意味しうるだろう。

しかしディケンズは同時にこの「マイナー性」に、より特定の要素を付け加えて、彼のマイナー・キャラクターたちを、「物語」の「全体」に密に結びつけられたキャラクターから、ラディカルに差異化している。第三節で論じたように、ディケンズは彼の創り出すマイナー・キャラクターを、同時代に現れつつあった新しい技術へと近づけているのだ。そうすることで彼は、自身のキャラクターを「個人」の「全体性」の限定的な実現としての「キャラクター・スペース」という枠組みから引き離す。それは同時に、「個人」の「全体性」の部分的実現という発想をそもそも可能にする「作品」の「全体性」からもキャラクターを引き離し、「作品」に不可分に結び付けられたリアリズムのキャラクターとは本質的に異なる系譜のキャラクターが現れていることを意味する。こうしてディケンズのキャラクターは、「作品」を離れ、「作品」の外で生きる能力を獲得するのだ。したがって、ディケンズのキャラクターの持つ「ポータビリティ」は、単に誇張された特徴が印象に残りやすいこととしてのみ理解されるべきではない。それはウォロックが「キャラクター・システム」と呼んで理論化しようとするものの歴史的な経緯のなかで、ディケンズがそこに持ち込んだ異質な要素の結果として現出しているからだ。序論で触れたように、現代において「キャラクター」の持つ「ポータブル」な側面は、様々な形で現れ注目を集めているようだ。本稿が論じたディケンズのキャラクターは、近代小説におけるそのおそらく原初的な事例の一つであり、その具体的な現れ方を見ることは、現代のわたしたちにとっても重要な示唆を与えてくれるだろう。

## 注

1 ディケンズのキャラクターを、「ラウンドネス」あるいは等身大の人間からの落差ではない観点から理解するという課題に正面から取り組んだものにデーン・ギルモア (Dehn Gilmore) の論文 “Pigmies and Brobdignagians” がある。ギルモアは当時の美術評論やディケンズの美術評に、「大きすぎる」あるいは「小さすぎる」人物こそ「リアル」だと考える動向があったとし、ディケンズのキャラクターは「奇形」というよりもむしろこうした「リアル」観の変化に対応したものだだと論じる。

2 グラモフォンそのものは、ディケンズの時代には誕生していない。しかしジョ



ナサン・スターンは、そうした「音響再生産技術」につながる「人の代わりに聞く機械」（発話オートマタではなく、鼓膜の生理学的構造を模倣する機械）や「聴取の技法」は、19世紀半ばに発達していったと述べており、こうした技術の系譜はディケンズの時代にすでに見られたのだとすることができる。

## 引用文献

- Ben-Merre, David. 'Wish Fulfillment Detection, and the Production of Knowledge in *Bleak House*.' *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 44, no. 1, 2011, pp. 47-66.
- Brewer, David A. 'Review.' *Comparative Literature*, vol. 58, no.1, 2006, pp. 83-86.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Edited by Nicola Bradbury, Penguin, 1996. (『荒涼館』青木雄三・小池滋 訳、全四巻、ちくま文庫、1989年。)
- . *Little Dorrit*. Edited by Helen Small, Penguin, 1998. (『集英社版 世界文学全集 33 リトル・ドリット I』小池滋 訳、集英社、1980年。)
- England, Maureen Bridget. *Inimitable?: The Afterlives and Cultural Memory of Charles Dickens's Characters*. 2017. King's College London, PhD dissertation. King's Research Portal at [kclpure.kcl.ac.uk/portal/](http://kclpure.kcl.ac.uk/portal/)
- Felski, Rita. 'Introduction.' *New Literary History*, vol. 42, no. 2, 2011, pp. v-ix.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Edited by Frank Kermode, Penguin, 2005.
- Gilmore, Dehn. 'Pigmies and Brobdnagians: Arts Writing, Dickensian Character and the Vanishing Victorian Life-Size.' *Victorian Studies*, vol. 57, no. 4, 2015, pp. 667-690.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Verso, 2013.
- John, Juliet. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford UP, 2003.
- . *Dickens and the Mass Culture*. Oxford UP, 2010.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford UP, 1999.
- Mazzeno, Laurence W. *The Dickens Industry*. Camden House, 2008.
- Rabinbach, Anson. 'From Mimetic Machines to Digital Organisms.' *A Cultural History of the Human Body: In the Age of Empire*. Edited by Michael Sappol and Stephen P. Rice, Berg, 2010, pp. 237-259.
- Stein, Richard L. 'Dickens and Illustration' *The Cambridge Companion to Dickens*, edited by John Jordan, Cambridge UP, 2001, pp. 189-203.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003. (ジヨナサン・スターン『聞こえる過去——音響再生産の文化的起源』、中川克志 他訳、インスクリプト、2015年。)
- Thomas, Ronald. 'Double Exposures: Arresting Images in *Bleak House* and *The House of Seven Gables*.' *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 31, no.1, 1997, pp. 87-113.
- Woloch, Alex. *The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the*

*Novel*. Princeton UP, 2003.

石橋正孝「なぜシャーロック・ホームズは「永遠」なのか——コンテンツツーツーリズム論序説」『群像』第72巻、第12号、2017年、58-80頁。

西兼志「コミュニケーションの vector としての〈キャラ〉——*indi-visual* コミュニケーション」『デジタル・スタディーズ 第2巻——メディア表象』石田英敬・吉見俊哉・マイク・フェザーストン 編、東京大学出版会、2015年、183-206頁。