

公開朗読台本 ‘Sikes and Nancy’ 研究 —公開朗読の言語、手法、そして精神—

佐藤 真二

I. 序

...from these garish lights I vanish now for evermore, with a heartfelt, grateful, respectful, and affectionate farewell.¹

余命三ヶ月を切った1870年3月15日、チャールズ・ディケンズは、15年間に渡り、自らに多くを与え、そして、肉体的には多くを奪って行った公開朗読に、この言葉を持って惜別した。これに先立つ1868年の秋、アメリカ朗読公演から帰国したディケンズは、間もなく予定されていた「さよなら公演」のために、特別に、新たな朗読台本を作成した。それが、『オリヴァー・トゥイスト』のナンシー殺害の場面を中心とする「サイクスとナンシー」(‘Sikes and Nancy’)であった。55歳のディケンズが、生涯で最後の新作朗読台本として、25歳で執筆を開始し、始めから純粹に自分の構想のみで書かれたという意味では、最初の長編小説とも言える『オリヴァー・トゥイスト』を選択したことは、様々な意味で興味深い。

「サイクスとナンシー」は、1868年11月14日の、St. James's Hallにおける試演の後、翌年1月5日に、同じくSt. James's Hallにおいて初演を迎えた。この作品の公開朗読は、後に、友人である俳優のマクレディ(W. C. Macready)が、‘Two Macbeths!’²と評した通り、卒倒する女性が続出するなど、ディケンズの朗読レパトリーの中でも、最もセンセショナルなものであった。尚、こうした事柄に関しては、フィリップ・コリンズ(Philip Collins)編、*Charles Dickens: The Public Readings*に詳しいので参照願いたい。

本論では、朗読台本と原作の比較を中心として、朗読台本の言語と構成、

手法を研究し、更に、その背後に存在する、ディケンズの精神にも迫りたい。

Ⅱ. 「サイクスとナンシー」の言語

「サイクスとナンシー」は、『オリヴァー・トゥイスト』の第45章から第50章までを中心に構成され、3章に分割されている。朗読台本化の方法から見るならば、それは2部に分けられる。第1部は、試演に用いられたディケンズの原案で、殺人を犯したサイクスがその現場を立ち去るまでの部分である。第2部は、友人の勧めで付け加えられた、逃亡するサイクスの心理と彼の死を扱う部分である。前者は原作の第45章から第48章冒頭までに相当するが、この部分は原作の形をほぼそのまま残すもので、その中から不要な言葉を削除するという方法が取られている。それに対し、後者では、第48章から第50章までの中から必要な部分のみを抽出するという方法で、残された部分よりも、切り捨てられた部分の割合が圧倒的に大きい。更に、フィリップ・コリンズも指摘する様に、この部分には、サイクスの心理を表現する文章が、二行程ではあるが、新たに加えられている。³

とは言え、大まかに概観しただけでは、全体を通して、小説の言葉がほとんどそのまま使われているという印象が残るかも知れない。しかしながら、次のディケンズの言葉にもある様に、朗読台本と小説を詳細に比較してみると、ディケンズが細心の注意を払って朗読用に書き直した、小さな変更が数多く存在することに驚かされる。

I have adapted and cut about the text with great care, and it is very powerful.⁴

こうした書き換えに関しては、様々な観点からの分類が可能であろう。しかし、ここでは、以下の四種に大別して分析を行うことにする。尚、文章を引用して比較する場合、『オリヴァー・トゥイスト』は(OT)、「サイクスとナンシー」は(SN)と略記する。また、ディケンズが用いた下線は、本論では、通常、斜字体として表記する。

(i) 量的制約による新たな文体

長編小説と朗読台本の量的相違は、ディケンズに新たな文体を創造させ

た。元来ディケンズは、溢れんばかりの想像力を有し、執筆中に、あまりにも多くのものが目に見え、耳に聞こえる作家である。それ故、例えば、ある人物が初登場する際など、その人物の外貌などは、言葉を豊富に用いて、長々と描写されて行く。それに対して、朗読台本では、一晚の朗読がせいぜい2～3時間という時間的、即ち、量的制限がある。「サイクスとナンシー」においては、その制限が簡潔な文体を生み、それがこの作品の緊迫感を増大する結果となっている。或は、逆に、ディケンズがこの朗読を効果的にするために、意識的にそうした文体を造り出したとも言い得るが、いずれにせよ、公開朗読という形式が存在しなければ生み出されることのなかった文体と言えるであろう。

一つの文章中の、ある表現を簡潔に書き換えた例が次である。両者共文体が引き締り、緊張感をもたらすものとなっている。

Sikes looked with an aspect of great perplexity into the Jew's face.⁵ (OT)

He looked, perplexed, into the old man's face.⁶ (SN)

...he returned earlier, and with an exultation he could not conceal.⁷ (OT)

...he returned exultant.⁸ (SN)

次の例では、原作の文章から単語を二つ省いて、主語と動詞のみの、同じ型の短文を三度繰り返すことによって、連続する動作の流れを、一層緊迫した、素早いものとしている。

He hastily descended, as the room-door opened, and the girl came out.⁹ (OT)

The spy descended, the room-door opened, and the girl came out.¹⁰ (SN)

次の例では、文を短くすること、即ち、文全体の時間を短縮することによって、飛び出して行くサイクスの動きが、一層俊敏なものとなっている。

Flinging the old man from him, he rushed from the room, and darted, wildly

and furiously, up the stairs.¹¹ (OT)

Sikes rushed from the room, and darted up the stairs.¹² (SN)

二段落に渡る文章が凝縮された例が次である。紙面の都合で一部省略したが、ここは、小説、朗読台本とも、ロンドン橋上のナンシーの描写から、午前零時を打つ鐘の音を契機として、ロンドン全体の真夜中の情景が比喩的に描写され、続いてローズ・メイリー等の登場となる場面である。小説では、こうした展開が、比較的自然的な時間の流れの中で行われる。それに対し、朗読台本では、第二段落冒頭の、時を示す一文が削除されることによって、一旦視線をロンドン橋から外し、ロンドン全体を眺望していた聴衆の意識に、ローズが突然飛び込んで来るという効果を上げる。更に、以後の文のカットにより、ローズとナンシーの落ち合う時間が短縮され、緊迫感を生み出している。

The hour had not struck two minutes, when a young lady, accompanied by a grey-haired gentleman, alighted from a hackney-carriage within a short distance of the bridge, and, having dismissed the vehicle, walked straight towards it. They had scarcely set foot upon its pavement, when the girl started, and immediately made towards them.¹³ (OT)

A young lady, accompanied by a grey-haired gentleman, alighted from a hackney-carriage. They had scarcely set foot upon the pavement of the bridge, when the girl started, and joined them.¹⁴ (SN)

以上の総括とも呼ぶべきものが、原作と朗読台本の両者において、一つのクライマックスを形成する、サイクスの最期の場面である。

My Dear Cruikshank

I find on writing it, that the scene of Sikes's escape will not do for illustration. It is so very complicated, with such a multitude of figures, such violent action, and torch-light to boot, that a small plate could not take in the slightest idea of it.¹⁵

ディケンズが『オリヴァー・ツイスト』執筆中に挿絵画家に宛てたこの書簡が物語る通り、小説において、ディケンズは、時間と空間をたっぷりと用いる。読者は、死という頂点に向かって、群衆がサイクスを追いつめて行く時の流れを、じっくりと味わうことができる。以下は、そうした流れの構成要素の一部である。

...the footsteps came...then, came a loud knocking...and then a hoarse murmur ...¹⁶ (OT)

On pressed the people from the front — on, on, on...¹⁷ (OT)

また、空間的にも、群衆が、様々な場所で、様々な行動をする描写が、並列的に並べられることによって、一大パノラマが現出する。

小説において、こうした群衆の描写は、ペンギン版で約3頁半、およそ9段落に渡り展開される。それに対して、朗読台本では、以下の二つの段落のみ、量的には、十分の一から二程に圧縮される。一つ目の段落では、映像と音の描写を緊密に並べることにより、群衆の全体像が生々しく描出される。二つ目の段落では、個々の動きを六種連ねることにより、混乱する群衆の姿が緊迫感を伴って提示される。いずれも、必要最低限の文のみを効果的に抽出した凝縮された文章となっており、そこから、急流の如き素速い時の流れが生じている。

Lights gleaming below, voices in loud and earnest talk, hurried tramp of footsteps on the wooden bridges over Folly Ditch, a beating on the heavy door and window-shutters of the house, a waving crowd in the outer darkness like a field of corn moved by an angry storm ! ¹⁸ (SN)

Some shouted to those who were nearest, to set the house on fire ; others adjured the officers to shoot him dead ; others, with execrations, clutched and tore at him in the empty air ; some called for ladders, some for sledge-hammers ; some ran with torches to and fro, to seek them.¹⁹ (SN)

(ii) 声と所作の導入による変化

ディケンズの小説には、紙面に印刷された文字という制約の中で、登場人物の声や心理を、何とかして読者に、より生々しく伝えようという意図から、声の描写が非常に多い。朗読では、逆に、声のみが媒体となり、声の表現が可能となる。そのため、台本上では、小説に見られる人物の声や心理の描写が削除され、結果として、台詞と所作の描写のみの、シナリオ的文体となっている部分が見られる。これはディケンズが映画の創世記に与えた影響力の一因を再認識させるものである。

Fagin raised his right hand, and shook his trembling forefinger in the air ; but his passion was so great, that the power of speech was for the moment gone.

‘Damme !’ said Sikes, feeling in his breast with a look of alarm. ‘He's gone mad. I must look to myself here.’²⁰ (OT)

Fagin raised his right hand, and shook his trembling forefinger in the air.

‘Hallo !’ *feeling in his breast.* ‘He's gone mad. I must look to myself here.’²¹ (SN)

エドモンド・イエイツ (Edmund Yates) は、「サイクスとナンシー」の公開朗読の特徴の一つとして、ディケンズ自身が行う所作の多さを記録している。²² そうした公開朗読の形式が、朗読台本の文体に影響を及ぼしたと考えられる例の一つが次の文である。この文章では、ディケンズがサイクスの行動を実際に舞台上で演じるのに必要な動作の部分のみが残され、不要な、説明や重複する表現は削除されている。その結果、Judith L. Fisherが、‘Dickens's staccato prose style reads like stage directions’²³と述べる様な、劇の台本や映画のシナリオのト書きに近い文体となっている。

All this time he had never once turned his back upon the corpse ; no, not for a moment. Such preparations completed, he moved, backward, towards the door : dragging the dog with him, lest he should soil his feet anew and carry out new evidences of the crime into the streets. He shut the door softly, locked it, took the key, and left the house.²⁴ (OT)

All this time he had, *never once*, turned his *back* upon the *corpse*. He now moved, *backward*, towards the door : dragging the dog with him, shut the door

softly, locked it, took the key, and left the house.²⁵ (SN)

(iii) 一層聴覚に訴える文体へ

ディケンズの散文は、小説においても、語りのリズムを有する。聴衆の聴覚に訴える朗読の台本においては、文章が、より均整を持つ、一層音楽的なものに書き改められている箇所が見られる。

次の第一例では、二つの文が同じ音節数を持つように改められている。第二例においても、コンマとコンマの間が均衡を保つように、幾つかの単語が削られている。

...she stopped. The man stopped too.²⁶ (OT)

...she stopped. He stopped.²⁷ (SN)

...very possibly without seeing, but certainly without noticing, either the woman, or the man who kept her in view.²⁸ (OT)

...possibly without seeing, certainly without noticing, either the woman, or the man.²⁹ (SN)

以下の例では、各々、‘for the reason’ と ‘without’ という語句を原文に加筆することにより、語句の繰り返しによるリズムをつくり出している。

...and for this other reason, besides, that, bad life as he has led, I have led a bad life too ; there are many of us who have kept the same courses together, and I'll not turn upon them,...³⁰ (OT)

‘For the reason that, bad life as he has led, I have led a bad life too ; for the reason that there are many of us who have kept the same course together, and I'll not turn upon them,...’³¹ (SN)

Without one pause, or moment's consideration ; without once turning his head to the right or left, or raising his eyes to the sky, or lowering them to the ground,...³² (OT)

Without one pause, or moment's consideration ; without once turning his head to the right or left ; without once raising his eyes to the sky, or lowering them to the ground,...³³ (SN)

(iv) 言語以外の要素の多用

ディケンズは、声の表現が活用できる公開朗読の台本において、言葉以外の要素である、コンマ、ダッシュ、強調符等の句読点や下線などを、小説以上に詳細に用いて、音声表現をより明確に記している。

下線の使い方も、一本だけではなく、二本、三本と複数を用いて、強調の程度を設定している。そして、以下の例の用に、次第に高まるクレッシェンド型の強調が多く用いられる。

'You were watched tonight, you she-devil...' ³⁴ (SN)

'...you thundering, blundering, wondering old cur...' ³⁵ (SN)

強調符も複数が用いられるが、これも、クレッシェンド型の表現形式が多い。次は、数行に渡り、強調が高まる例である。

'Get up !'

'It is you, Bill !'

'Get up !!!' ³⁶ (SN)

こうした言語以外の表現法は、勿論、内容の一層的確な表現のために用いられる。ディケンズは、'I hope to do great things with Nancy' ³⁷と語ったが、朗読台本における、次の彼女の台詞では、ダッシュによる休止を六度用いることによって、ナンシーの心の葛藤を的確に表現する。更に、コンマ、下線、強調符でめり張りを加え、原作に較べて、ナンシーの心情の表現をより細やかなものとしている。

'... — (*how can I say it with the young lady here !*) — that, among them, there is one — *this Bill — this Sikes — the most desperate of all — that I can't leave.*³⁸ (SN)

怒り狂って飛び出して行くサイクスに投げかけられる、次のフェイギンの言葉に加えられた改訂は、公開朗読に大きな劇的効果をもたらすものである。まず、'for' を繰り返し、ダッシュによる休止を与えることは、'for' の次に来る言葉に対する聴衆の集中度を高めることになる。更に、休止による間は、聴衆に、想像力を働かせる余地を与える。その中には、ナンシーの身の安全を思いやる言葉を想像する者もいるであろう。しかし、そうした甘い考えは、続く言葉によって完全に覆される。これは、聴衆を朗読の中に引き込むとともに、フェイギンのいやらしいまでの狡猾さを強く印象づける見事な改訂である。

'I mean' ... 'not too violent for safety. Be crafty, Bill, and not too bold.'³⁹
(OT)

'I mean, not too — violent — for — for — safety. Be crafty, Bill, and not too bold.'⁴⁰ (SN)

また、下線の引かれた部分は、強調ではなく、所作を示す目印である場合も多い。

'I want you, Bolter,' *leaning over the table,...*⁴¹ (SN)

Ⅲ. 劇、小説、そして公開朗読

ディケンズが役者を志すほど演劇を愛好し、劇場にも足繁く通い、自作の登場人物の言葉を口に出しながら創作をしていたという事実はよく知られている。ディケンズはまた、己の演劇志向を示す次の様な言葉を、友人のフォースターに宛てた手紙の中に残している。

If in going over the proofs you find the tendency to blank verse (I cannot help it, when I am very much in earnest) too strong, knock out a word's brains here and there.⁴²

Valerie L. Gagerはまた、*Shakespeare and Dickens*の中で、‘Dickens... incorporating motifs from *Othello* and *Macbeth* in the instalment of *Oliver Twist* he was writing at the time. [September 1838]’⁴³と述べ、友人マクレディが演じたオセローとマクベスが、サイクスによるナンシー殺害の場面と、逃亡するサイクスの心理描写に影響を与えたとする、Laurence SenelickとJohn O. Jordanの見解を紹介している。これは、ディケンズが、いかに劇的に作品を創作していたかということの証であり、ディケンズが執筆の際に作品の展開を思い描いていた場所が、実際の劇場の舞台ではないかという考えを暗示するものである。

以上の点は、ディケンズの小説の構成にも認められる。*The language of Dickens*において、G. L. Brookは、ディケンズの言語を、‘the descriptive and narrative parts’ と ‘the language which he [Dickens] puts into the mouths of his characters’ に区別して分析しているが⁴⁴、その通り、ディケンズの小説は、語り手による語りの部分と、登場人物が話す言葉の部分によって、バランスよく構成されている。そして、人物の言葉中心の部分が、舞台上での一場面に相当する。そこでは、複数の人物が登場し、言葉のやりとりやアクションが行なわれる。ディケンズの小説は、例えば、『マクベス』が、魔女の場面で始まり、ダンカン一行登場の場面、魔女とマクベス達の場面へと展開するように、語りを結び目として、場面と場面がつなぎ合わされて行くという構造となっている。例えば、『オリヴァー・トウィスト』の第二章では、冒頭のオリヴァーの成長過程の語りの後、バンブルとマン夫人の場面が展開し、次に、短い語りを挟んで、オリヴァーと白チョッキの紳士達救貧委員との対面の場面へと移り、新救貧法に関するコメントを経て、オリヴァーがおかわりを求める有名な場面へと進む。こうした構成は、ディケンズ作品が数多く劇や映画に脚色されている、即ち、脚色され易いという点からも再確認できる。

ディケンズは、こうした、劇の台本的な部分に加えて、語り手の語りという、より小説的な手法を活用して、情景描写や心理描写などを、効果的に行って行く。ディケンズは、こうして、小説においても、劇と小説の才能という、自らに与えられた天分を生かし、両者の諸要素を総合的に用い

た作品を創造したと言える。

とは言え、印刷物という形を取らざるを得ない小説では、表現に制約が存在するのは当然である。公開朗読は、ディケンズの小説に、声と所作を与えることによって、その劇的要素を、目に見え、耳に聞こえる形として、より明瞭に引き出すものである。「サイクスとナンシー」の作成に当り、ディケンズも次の様に語った。

I wanted to leave behind me the recollection of something very passionate and dramatic...⁴⁵

「サイクスとナンシー」は、小説から、必要な部分が抜き出されたものに過ぎないという事実にもかかわらず、あたかも音声化されることを前提として書かれたかの様に、声として表現された場合、一層効果的となる部分が多い。朗読台本第一章のノアとフェイギンの対話、第二章のノアの盗み聞き、即ち、姿は見え声のみが聞かれる場面、第三章のフェイギンとサイクスにノアを絡めた対話、死を目前にしたナンシーの叫びなどがそれである。

アンガス・ウィルソン (Angus Wilson) は、フェイギンとサイクスに言及して、*'The balance between them [Fagin and Sikes] is a fine example of Dickens's powerful dramatic sense.'*⁴⁶と語る。第二章におけるこの二人の対話は、声として表現された場合、狡猾なフェイギンと野蛮なサイクスの対照が一層明白となる。また、そうした音声化は、一方の言葉が他方を挑発して、二人の怒りがエスカレートする構成も浮かび上がらせる。更に、朗読台本では、ナンシーがサイクスに阿片を飲ませて眠らせたことを語るノアの台詞の最後に、*'ha! ha! ha!'* という笑い声が加筆されている。これは、笑い者にされたサイクスが、実際の笑い声に反応して激怒し、ナンシー殺害へ向うという改訂になる。そしてそれは、現実の声が、人間の心に働きかける力を熟知した、優れた書き換えと言える。この作品の朗読に関して、友人の医師がディケンズに語った次の言葉にも表現されているように、声とは、現実にかような作用をするものなのである。*'My dear Dickens,...if one woman cries out when you murder the girl, there will be a contagion of hysteria all over this place.'*⁴⁸

また、上述のナンシーの嘆願と、*'The eyes again!'*⁴⁹というサイクスの最後の叫びは、この朗読の二つのクライマックスを凄絶なものとする重要

な構成要素であり、この朗読の、声の頂点である。

それに対して、所作が最も効果的である場面は、勿論、ナンシーの殺害の部分である。この朗読で所作が多用されたことは前述の通りだが、フィリップ・コリンズは、ディケンズ自身も、‘I was doing it [the murder]’⁵⁰などという表現を用いていた事実と言及し、次の様に述べる。

...his [Dickens's] phrases about ‘I am murdering Nancy’ should be understood, in the first place, as the normal mode of discourse and banter among actors.⁵¹

声と所作によって構成されたこのクライマックスの様子は、次の様に記録されている。

...he [Dickens] flung aside his book and acted the scene of the murder, shrieked the terrified pleadings of the girl, growled the brutal savagery of the murderer, brought looks, tones, gestures simultaneously into play to illustrate his meaning.⁵²

この場面に関しては、次のピーター・アクロイド (Peter Ackroyd) の評が妥当である。

[Dickens] heightened it [‘Sikes and Nancy’] in what was to become the nearest approach to “acting” which he ever managed in the readings.⁵³

しかし、公開朗読のユニークさは、劇になり切るというのではなく、小説の要素をも効果的に取り込んでいるという点にある。声や所作では表現が難しいと思われる部分で、語り手の叙述が効果的に用いられる一例が、第二章冒頭の、ロンドン橋の上の描写である。そこでは、真夜中のロンドンに漂う詩情が、そうした雰囲気を知り尽くしたディケンズの筆によって醸し出される。これは、所作による表現は勿論不可能であるし、ある人物の台詞としての表現も妥当とは言えない。いわゆる omniscient narrator が最も適切であろう。

この語り手による語り方が、必要不可欠であり、最も効果的に活用されるのが、サイクスの逃亡と最期を扱う部分である。リチャード・J・ダン

(Richard J. Dunn) が、‘The terror...of seeing as well as of being seen.’⁵⁴と表現する、愛する者を激情に駆られて殺したサイクスの恐怖、沸き立つ群衆、絞首刑とも呼べるサイクスの最期、脳味噌を飛び散らせる犬の死など、内面の描写、外面の描写とも、舞台上では表現が困難と思われる、或は、劇場では異なる表現形式による、異なる効果となるであろう。

フィッシャーは、‘Sikes's hanging is the most descriptive of Dickens's sensation scenes.’⁵⁵と述べる。この言葉の通り、この描写がなかったならば、「サイクスとナンシー」の朗読が聴衆に与える衝撃は大きく減少することになる。

この部分が付け加えられたことによって、原案の、声と所作によるクライマックスに、言葉が中心の、声によるクライマックスが加えられ、結果として、劇の要素が中心のものと、小説の要素が中心のものという、ディケンズの才能の両面を引き出すものとなった。「サイクスとナンシー」は、このように、劇的要素と小説的要素が最もバランス良く配分された、劇でもなく、小説の単なる朗読でもない、ユニークな作品であると言える。

こうして、30年前に、初めて、最初から自らの主導権のもとで書き上げた長編小説を、人生最後の公開朗読台本に仕上げたことは、公開朗読の開始に関して語った自らの言葉を、真に実現したものである。

When I first entered upon this interpretation of myself, I was sustained by the hope that I could drop into some hearts, some new expression of the meaning of my books, that would touch them in a new way.⁵⁶

IV. 想像力の手法

...do not let us, in the laudable pursuit of the facts that surround us, neglect the fancy and imagination which equally surround us as part of the great scheme.⁵⁷

ディケンズは、増々物質化する19世紀における想像力の重要性をこう語る。「サイクスとナンシー」においても、想像力は様々な形で活用され、それは、この作品が聴衆の心に迫る力として、大きな役割を演じている。

「サイクスとナンシー」の公開朗読を、ある意味で伝説化した要因の一つは、作品内に充溢する恐怖感である。その構成要素の一つは、登場人物、

具体的には、ナンシーとサイクスが、自己の内奥で感じる恐れである。両者の場合とも、それは、自己の想像から生じたものである。

ナンシーは、血まみれの死に装束や柩の想像におびやかされる。

‘Horrible thoughts of *death* — and *shrouds with blood* upon them — and a fear ...have been upon me all day...’ [said Nancy.]

‘Imagination!’ [said Mr. Brownlow.]

‘No imagination. I swear I saw “coffin” written in every page of the book in large black letters,...’⁵⁸

前述の通り、その心理描写に『マクベス』が影を落としているサイクスの恐怖は、現実に見た対象以上に、想像で見たものによって、一層強められている。次の部分はそれを伝えるものである。

Once he threw a rug over it [Nancy's body] ; but it was worse to fancy the eyes, and imagine them moving towards him, than to see them glaring upward, ...⁵⁹

サイクスは、想像力の産物と言えるナンシーの霊に怯え続けるが、次の例に見られる様に、それは、視覚的なものばかりでなく、聴覚的なものでもある。

...he [Sikes] was *haunted by that ghastly figure following at his heels*. He could hear its garments rustle in the leaves ; and every breath of wind came laden with that last low cry.⁶⁰

...he [Sikes] threw up his arms, and yelled, ‘The eyes again!’⁶¹

以上の手法は、この二人の人物と同じ、内面からの恐怖を、聴衆に味わわせる効果を持つ。

これに加えて、事物の映像的描写と音声的描写が、直接、聴衆の想像力に働きかける。その総合的な例は、前出の、サイクス狩の群衆の場面である。また、映像として繰り返し用いられるものが、血である。それはまず、‘so much blood !!!’⁶²と量感を示された後、部屋中に飛び散った血痕、血に

赤く染まる犬の足などとして、聴衆の脳裏に焼き付けられて行く。

How those stains were dispersed about the room ! The very feet of his dog were bloody !!!!⁶³

そして、ラスト・シーンが我々に与える強烈な印象は、ディケンズがその場面を次の様に克明に描写することによって、我々の想像力に鮮明な映像を喚起する故に生じるものである。

He [Sikes] fell five-and-thirty feet, and hung with his open knife clenched in his stiffening hand !!!!⁶⁴

...he [the dog] fell into the ditch, turning over as he went, and striking against a stone, dashed out his brains !!⁶⁵

このラスト・シーンはまた、言葉が喚起する想像の映像と、映画等における実際の映像に関する問題も喚起するであろう。

尚、「サイクスとナンシー」においては、想像力が、筋の展開の上でも、鍵を握る役割を担っている。イアゴとオセローの関係が想起されるのは前述の通りであるが、ナンシーの殺害は、フェイギンがサイクスを挑発した結果引き起こされる。フェイギンは、‘Suppose’という言葉を繰り返し用いて、サイクスの心の中に想像の余地を開き、そこに裏切り者ナンシーという姿を焼き付ける。

‘Suppose that lad was to peach... Suppose that lad was to do it... Suppose he did all this, what then ?’⁶⁶

こうした手法を駆使したこの作品の公開朗読が、いかに強烈に聴衆の想像力に作用したかということは、ヴィクトリア朝のイギリスとは言え、気を失う女性が続出したというエピソードにより明らかであろう。

ディケンズの作品が持つ一つの意味は、産業化、非人間化する時代において、想像力の活性化による人間性の回復を促す点にあると考えられる。「サイクスとナンシー」では、ディケンズに関して一般に連想されがちな笑いや涙ではなく、恐怖を通して、聴衆に、叫び出したくなるほどの恐怖

を味わわせ、その戦慄という刺激によって、不感性感化した、鈍った精神を覚醒するという手法が取られているのではないだろうか。

V. 時代を通して眺める公開朗読の精神

ディケンズは、本論冒頭にも引用した、最終公開朗読会での別れの挨拶において、次の言葉を述べた。

In this task, and in every other which I have ever undertaken, as a faithful servant of the public, always imbued with a sense of duty to them, and always striving to do his best,...⁶⁷

ここで言う「人々に対する義務感」とは、人々に、最も広く、最も深い意味での楽しみを与えることと考えるよいであろう。それによって、人間らしい、暖かな心を取り戻そうというディケンズの願いは、『クリスマス・キャロル』において、スクルージの甥が語るクリスマスの精神として、次の様に表現される。

I have always thought of Christmas time...as a good time ; a kind, forgiving, charitable, pleasant time : the only time...when men and women seem by one consent to open their shut-up heart freely...⁶⁸

こうした、単純ではあるが、真にヒューマニスティックな精神は、ディケンズの小説中に散りばめられている。公開朗読は、その精神の、一層人間的な表現とも言える。ディケンズが公開朗読を開始したのは、様々な要因が複合した結果と見なすのが妥当であろう。しかし、そこに、時代に対する批判を読み込むことも可能であろう。

ディケンズが小説の執筆を始めて以来、1838年にロンドンとバーミンガムの間には鉄道が開通し、1851年には初の万国博覧会がロンドンで開催されたことなどに象徴される様に、産業化、工業化は著しく進んだ。それに伴い、非人間化、物質化という問題も深刻化してゆく。こうした時代の流れの中で、ディケンズは、紙面に印刷された文字よりも、一層直接的、人間的な表現の必要を感じたのではないだろうか。公開朗読が、もともと、チ

ヤリティとして始められたことも考慮される必要がある。

最後の朗読台本として「サイクスとナンシー」を選択した点にも、同様の意味を見い出すことは可能である。若干18歳のヴィクトリアが女王に即位したのは、「オリヴァー・トゥイスト」が連載中であった1837年だが、「サイクスとナンシー」が初演されるまでの約30年の間に、女王はアルバート公との結婚と死別を経験し、1858年にはインドの女帝となった。ヴィクトリア朝イギリスの国威は増大したが、それと同時に、いわゆるヴィクトリアニズムも台頭して来た。「オリヴァー・トゥイスト」を気に入っていた若き女王は、完読後と思われる1839年4月7日の日記に、この作品を嫌うメルボーン卿に対して、「We defended *Oliver* very much.⁹⁹」と記している。これは、その時点では、女王や貴族達が、この作品の内容や言葉に対して、何の不快感も感じていなかったことを物語る。これに対して、フィリップ・コリンズは、30年後の朗読台本において、サイクスの言葉が、「*Damme!*」が「*Hello*」に置き変わるなど、穏やかなものへ変化していることを指摘する。小説と、実際に人々の前でその言葉を発する朗読という違いはあるものの、無言のうちに、ディケンズにそうした変更を強いる風潮が生まれていたとも考えられる。

この様な時代に、ディケンズが、「サイクスとナンシー」という朗読台本を作り上げた理由の中には、上品ぶりや偽善といった時代風潮への反発や、国民的大作家という地位を確立したが故に、初期の「rebel」としての精神を失いつつあると感じた自分、「大いなる遺産」のピップのような自分に対する反抗も、潜在的に存在したのかも知れない。また、最後の朗読台本「サイクスとナンシー」の性格と、未完に終わった最後の小説「エドウィン・ドルードの謎」の性質を考え合わせる時、そこに、反ヴィクトリアニズム、或は、世紀末の萌芽とも呼べるものを見い出すことも可能であろう。

世紀末運動を、工業化、効率化する時代に対する、生の回復運動と捉えるならば、ディケンズの公開朗読は、効率化された文字の中に閉じ込められた言葉の、声を通しての復権運動とも言える。言葉によって構築された作品を、声によって表現することは、肉体を通じた精神の表現であり、知性に偏重することのない、肉体と精神の調和のとれた、全人的な営みである。ディケンズの自作公開朗読は、まさにそうした行為であった。それは、文字の中に凍結していた、ディケンズの憑依とも言える生々しい想像力を自由に解き放ち、文字通り、血と肉を伴った形として表現される。現実に

身体を用いて公開朗読を行ったという事実によって、当時の聴衆だけでなく、現代に生きる我々も、作品の陰に潜む小説家ディケンズを、演劇好きで、人と直接触れ合い、人を喜ばせ、驚かせ、人から喝采を受けることを愛し、そして何よりも、全身を使い、汗を飛ばして自作の朗読に熱中する、人間ディケンズとして目にすることができるのである。

ディケンズが肉体を酷使し、生命を縮めてまで行った公開朗読は、目に見えぬ形で我々に残された「大いなる遺産」である。その精神は、心ある人々によって、確実に受け継がれている。

Notes

- 1 Ed. K. J. Fielding, *The Speeches of Charles Dickens* (Oxford U. P., 1960), p.413.
- 2 Ed. Philip Collins, *Charles Dickens : The Public Readings* (Oxford U. P., 1975), p.469.
- 3 *Ibid.*, p.467.
- 4 John Forster, *The Life of Charles Dickens* (Oxford U. P.), p.882.
- 5 Charles Dickens, *Oliver Twist* (Penguin,1985), p.418.
- 6 *The Public Readings*, p.479.
- 7 *Oliver Twist*, p.405.
- 8 *The Public Readings*, p.473.
- 9 *Oliver Twist*, p.406.
- 10 *The Public Readings*, p.473.
- 11 *Oliver Twist*, p.421.
- 12 *The Public Readings*, p.481.
- 13 *Oliver Twist*, pp.407-08.
- 14 *The Public Readings*, p.474.
- 15 Gen. Eds. Madeline House and Graham Storey, *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens I* (Oxford U. P., 1965), p.440.
- 16 *Oliver Twist*, p.448.
- 17 *Ibid.*, p.450.
- 18 *The Public Readings*, p.485.
- 19 *Ibid.*, p.485.
- 20 *Oliver Twist*, p.418.
- 21 *The Public Readings*, p.479.
- 22 *Ibid.*, p.465.
- 23 Judith L. Fisher, "The 'Sensation Scene' in Charles Dickens and Dion Boucicault," in *Dramatic Dickens*, ed. Carol Hanbery Mackay (Macmillan,1989), p.155.
- 24 *Oliver Twist*, p.424.

- 25 *The Public Readings*, p.483.
- 26 *Oliver Twist*, p.407.
- 27 *The Public Readings*, p.474.
- 28 *Oliver Twist*, p.407.
- 29 *The Public Readings*, p.474.
- 30 *Oliver Twist*, p.412.
- 31 *The Public Readings*, p.476.
- 32 *Oliver Twist*, p.421.
- 33 *The Public Readings*, p.482.
- 34 *Ibid.*, p.482.
- 35 *Ibid.*, p.480.
- 36 *Ibid.*, p.482.
- 37 *The Letters of Charles Dickens*, p.328.
- 38 *The Public Readings*, pp.476-77.
- 39 *Oliver Twist*, p.421.
- 40 *The Public Readings*, p.481.
- 41 *Ibid.*, p.472.
- 42 Forster, p.468.
- 43 Valerie L. Gager, *Shakespeare and Dickens* (Cambridge U.P.,1996) , p.75.
- 44 G. L. Brook, *The Language of Dickens* (Andre Deutsch, 1970) , p.13.
- 45 Forster, p.882.
- 46 Angus Wilson, "Introduction to *Oliver Twist*," *Oliver Twist* (Penguin,1985) , p.23.
- 47 *The Public Readings*, p.481.
- 48 *Ibid.*, p.465.
- 49 *Ibid.*, p.485.
- 50 Philip Collins, *Dickens and Crime* (Macmillan, 1994) , p.269.
- 51 *Ibid.*, p.269.
- 52 *The Public Readings*, p.465.
- 53 Peter Ackroyd, *Dickens* (Minerva, 1991) , p.1089.
- 54 Richard J. Dunn, *Oliver Twist* (Twayen, 1993) , p.73.
- 55 Fisher, pp.154-55.
- 56 J. B. Van Amerongen, *The Actor in Dickens* (Appleton, 1927) , p.49.
- 57 Ackroyd, pp.735-36.
- 58 *The Public Readings*, pp.475-76.
- 59 *Ibid.*, p.484.
- 60 *Ibid.*, p.484.
- 61 *Ibid.*, p.486.
- 62 *Ibid.*, p.484.
- 63 *Ibid.*, p.484.
- 64 *Ibid.*, p.486.

76

65 Ibid., p.486.

66 Ibid., p.480.

67 *The Speeches of Charles Dickens*, p.413.

68 Charles Dickens, *A Christmas Carol* (Penguin, 1983), p.12.

69 Ed. Philip Collins, *Dickens : The Critical Heritage* (Routledge & Kegan Paul, 1971), p.44.

70 *The Public Readings*, p.467.