

クルックシャンクのたくらみ

——『オリヴァー・トゥイスト』におけるホガース模倣——

中 村 隆

1. 『オリヴァー・トゥイスト』論争の経緯

1865年11月6日付の*Round Table*誌に掲載されたある記事を発端として、のちにある論争が生まれる。その記事を書いたマッケンジー (Robert Shelton Mackenzie) を通してという間接的な形ではあったが、挿絵画家のクルックシャンク (George Cruikshank) は、かつて自ら挿絵を付したディケンズの『オリヴァー・トゥイスト』 (*Oliver Twist*) の起源が自分にあると主張した。すなわち、フェイギン (Fagin) も、サイクス (Sikes) も、ナンシー (Nancy) も、すべて自分が創ったと主張したのである。¹ ディケンズの遺言執行者であり、その『ディケンズ伝』 (*The Life of Charles Dickens*) で名を知られるフォスターを激怒させたマッケンジーの記事は、² ホトン (J. C. Hotten) が1870年にディケンズの伝記 *Charles Dickens: the Story of His Life* を著した時、再録されたもので、フォスターは、このホトンの伝記を通してクルックシャンクの件^{くだん}の主張を知ることになる (Forster I: 88)。フォスターは、『ディケンズ伝』で、概略、次のように反論している。

『オリヴァー・トゥイスト』の連載終了に先立つ単行本の出版に間に合うように、³ 急遽、クルックシャンクが挿絵を作成することになったが、その中には サイクスと犬、死刑囚独房のフェイギン、ローズ・メイリーの家族団楽図の3枚の挿絵があった。単行本の出版直前に、これらの挿絵を見たディケンズはローズ・メイリーの家族団楽図に強い不満を示し、それは削除されることになった (Forster I: 88)。⁴

¹ クルックシャンクがマッケンジーに語ったという話の内容はフォスター (John Forster) が再録している。

² '... I consented to let him [Dickens] write up to as many of the designs as he thought would suit his purpose; and that was the way in which Fagin, Sikes, and Nancy were created. My drawings suggested them rather than his strong individuality suggesting my drawings.' (Forster I: 89, my italics)

これは1847年にマッケンジーがクルックシャンクと対話した折りのことを回想したものである。

³ 1850年以降は、以前のような親密な関係ではなかったにせよ、フォスターは、ディケンズが生前、伝記を書くのを公認した終生の友人であった。Gilmour 236-40.

⁴ 『オリヴァー・トゥイスト』は1837年2月から1839年の4月まで、24回にわたって『ベントリーズ・ミセラニー』 (*Bentley's Miscellany*) 誌に連載されているが、単行本は、雑誌での連載が終わる半年前の1838年11月に出版されている。

⁵ スレイター (Michael Slater) によると、ディケンズがこの挿絵を嫌った理由は、それが巷に流布していた髪油の広告の絵にあまりにも似ていたからである (Slater, *An Intelligent Person's Guide to*

ここで、フォスターが言わんとしていることは、ディケンズは挿絵画家のクルックシャンクに対し、挿絵の差し替えを要求できるほど優位に立っていたということである。元々は1865年のマッケンジーの言葉に起因するこの論争は、その後、フォスターとクルックシャンクの論争へと発展していくが、⁵ 結末は、フォスターの圧倒的勝利に終わった。『オリヴァー・トゥイスト』の起源を主張したクルックシャンク言葉は、当時すでに80歳近くの高齢で、過去の名声はあるにせよ、今は落ちぶれてしまった絵師の戯言^{たわごと}と受け取られたのである。⁶

しかし、ディケンズをめぐる批評史において、フォスターとクルックシャンクによる『オリヴァー・トゥイスト』の挿絵をめぐる論争の捉え方が多少なりとも変容したのも事実であり、1970年代を境目として、『オリヴァー・トゥイスト』における挿絵画家の位置について再考の試みがなされてきた。例えば、クルックシャンクのコレクターとしても有名なヴォグラー (Richard A. Vogler) は、1974年に、『オリヴァー・トゥイスト』の起源に関し、クルックシャンクの強い関与を示唆する論文を公にした。ヴォグラーによれば、『ベントリーズ・ミセラニー』誌に『オリヴァー・トゥイスト』を連載するにあたって、ディケンズはクルックシャンクに対し手紙を書き、自分の方がまず本文を書き、その後で、クルックシャンクが挿絵を付けるということを明言している。しかし、『ベントリーズ・ミセラニー』の編集長も務め、多忙を極めていたディケンズは、執筆が締め切り間際になる時も少なくなく、そうになると、彼は、クルックシャンクと挿絵についてあれこれ相談しながら、執筆を進めることになった (Vogler 'Cruikshank and Dickens' 68)。場合によっては、クルックシャンクが描いた「下絵」(drawing)を参考にして本文を書き進めることもあったはずだとヴォグラーは推測している。⁷ キットン (F. G. Kitton) やヴォグラーが示しているように、ディケンズが稀にクルックシャンクから下絵を受け取っていたのは事実であり、ディケンズが本文を書くにあたり、クルックシャンクの下絵を見て、何らかのインスピレーションを得た可能性は否定できない。⁸

Dickens 95-96)。削除された挿絵 ローズ・メイリーの家族団楽図 はクラレンドン版の *Oliver Twist* で見ることができる。

⁵ 論争の経緯については、ティロットソンを参照 (Tillotson 394-95)。クルックシャンクと個人的に親しい関係にあり、クルックシャンクの伝記も書いたジェロルド (Blanchard Jerrold) は、『オリヴァー・トゥイスト』の起源を主張したクルックシャンクの行為は、「万事に見受けられたクルックシャンクの誇張癖」('Cruikshank's habit of exaggeration of all things') に起因すると述べている (Jerrold 174)。

⁶ クルックシャンクの主張が相手にされなかった理由の1つは、彼が『オリヴァー・トゥイスト』が完成するまで自分は一度もその原稿(校正刷り)を見たことはないと述べ、明らかに虚偽の主張をしたからでもある。また、クルックシャンクの主張が、ディケンズの死後になされたこともその信憑性に疑問を投げかける一因となった。Cohen 37。

⁷ ヴォグラーは挿絵が本文に先行した例として、『オリヴァー・トゥイスト』第10章の挿絵「ドジャーの仕事ぶりに驚くオリヴァー」をあげている。この挿絵の元となった下絵の裏側には、クルックシャンクがディケンズに宛てた1837年6月15日付のメモ書きが残っており、その中で、クルックシャンクは「2枚目の図版の主題を教えてくださいませんか」とわざわざ画題をディケンズに尋ねている。画題を作家に尋ねているこのメモが、挿絵がディケンズの本文に先行したという証拠になると考えることはできない。Vogler 'Cruikshank and Dickens' 72。

⁸ Kitton 14, Vogler 'Cruikshank and Dickens' 72 参照。むろん、クルックシャンクがディケンズに下絵を送ったのは、ただ単に、作家から承認を得るためだけのものではなかったという議論も成立する。

いずれにしても、ディケンズの手紙をはじめとする資料類を丹念に読み込んだティロットソンやスレイターの指摘が明示しているように、『オリヴァー・トゥイスト』においては、本文が挿絵に先行するということが作家と画家の共通理解であった。⁹ だが、本稿で確認しておきたいことは、「本文テキストのために絵を添える挿絵画家」という枠組みの中で、クルックシャンクは「たくらみ」を駆使して、自己主張をしていた可能性である。面従腹背というべきか、クルックシャンクは、ディケンズの指示や本文テキストに従うように見せながら、巧みな「仕掛け」を挿絵の中に埋め込んでいたのだ。

クルックシャンクの仕掛け、あるいは、たくらみとは何だったのかを見る前に、クルックシャンクの挿絵の重要性を従来よりも相対的に高める方向へと導いている先行研究をもう少し見ることにする。大部のクルックシャンク研究をまとめたパトン (Robert L. Patten) は、1830年代は挿絵画家が作家に優越していたり、あるいは、挿絵画家と作家の共同作業はごく当たり前の習慣であったと指摘している (Patten, *Cruikshank's Life 2*: 481)。¹⁰ また、ポールソン (Ronald Paulson) によると、ホガース (William Hogarth) に始まる挿絵の伝統は、ローランドソン (Thomas Rowlandson) を経て、クルックシャンクに受け継がれるが、¹¹ クルックシャンクが仕事を始めた時、すなわち、1810年代頃は、まず挿絵があって、そのあとづけとして、本文が来るというのはごく普通のことだった。しかし、『ピックウィック・ペーパーズ』 (*The Pickwick Papers*) や『オリヴァー・トゥイスト』という月刊分冊の登場で、この伝統に変質が生じ、ディケンズの小説において、挿絵と本文が歴史上はじめて、ほぼ等しい関係で「共存する」に至る (Paulson, 'Hogarth to Cruikshank' 56)。ポールソンは月刊分冊という形式の中にある、視覚と言葉の、また、画家と作家の共同作業の意義を次のように指摘している。

The earlier procedure of illustrating a subsequent edition, with "illustration" meaning representation of something in a known text, has now been replaced by a writer-artist collaboration for a visual-verbal effect with more the structure of *emblem* than illustration. (Paulson, 'Hogarth to Cruikshank' 56, my italics)

⁹ ディケンズはクルックシャンクに毎月5日までに原稿を見せる取り決めになっていたがそれは守られることはなく、クルックシャンクは、校正刷りを見たり、また、ディケンズからの挿絵を指示するメモ書きを元にしたたり、あるいは、口頭で指示されたりして、挿絵を作成した (Tillotson 392)。また、スレイターは、1837年1月16日付のフォスターに宛てたディケンズの手紙に言及しているが、そこで、ディケンズは「仕事が多すぎて何もできない。クルックシャンクに対して、『オリヴァー・トゥイスト』の挿絵の画題を提案することすらもできない」とこぼしている。裏を返すと、ディケンズは、挿絵についての指示や提案をクルックシャンクに対して恒常的にしていたということになる (Slater, *Charles Dickens*)。

¹⁰ 『オリヴァー・トゥイスト』におけるクルックシャンクの役割の重要性は多くの批評家が認めている。例えば、Cohen 37, Miller 129, 谷田 57-58, 清水 117, 玉井 566 参照。ミラー (Hillis Miller) は、作家ディケンズの画家クルックシャンクに対する細心の配慮を指摘し、「本文と挿絵は互恵的な関係を結ぶ。両者はお互いに言及し合う」と述べている (Miller 129)。

¹¹ この挿絵の伝統とは言い換えると「戯画」(caricature)の伝統である (Miller 135)。

ここで、画家と作家の共同作業の中から生まれる挿絵は、単なる挿絵ではなく、emblem になると述べられているが、「エンブレム」とは、本文を忠実になぞるような、補足説明的な挿絵とは根本的に異なるものである。ホガースにその最良の形が具現されているエンブレムは、本文に対するいわば「批評」(commentary) となっているもので、本文が解かれるべき謎を持っているのと同様に、絵もまた解かれるべき謎を秘めている。ポールソンによれば、このような時、挿絵は本文の意味を単に受け止める存在(シニフィエ = *signified*)であることを止め、挿絵もまた積極的に「意味」を発信するテキスト(シニフィアン = *signifier*)として機能する(Paulson, 'Hogarth to Cruikshank' 46-51)。

ただし、ここで注意すべきことは、ポールソンは、クルックシャンクの挿絵は、解かれるべき「謎」を内蔵するすぐれたエンブレムではないと述べている点である。ポールソンに従うと、クルックシャンクの挿絵は、それ自体が意味を訴求するようなエンブレムの伝統の終わりを示しており、クルックシャンクは、本文を忠実になぞる、いわば二流の挿絵画家なのである(Paulson, 'Hogarth to Cruikshank' 60)。¹²しかし、果たして、そう言い切れるだろうか。

すぐれた油彩画も自在に描くことができ、英国を代表する版画家として頂点を極めたホガースが、「戯画という揺り籠の中で育った」と自らを評した¹³いささか漫画的なクルックシャンクを遙かに凌駕していることについて、疑いの余地はない。¹⁴しかし、少なくとも、クルックシャンクの『オリヴァー・トゥイスト』に付された挿絵については、まだ考慮の余地はあるだろう。そこで、以下では、クルックシャンクの挿絵が、本文を単に受け止めるシニフィエであることを止め、積極的に「意味」を発信するテキスト(=エンブレム)として機能する瞬間を捉え、それについて考察を加えたい。併せて、クルックシャンクの挿絵にはめ込まれた「仕掛け」を、ホガースの版画と比較することで解明しようと思う。というのも、後述するようにアントル(Frederick Antal)やハーヴェイ(John Harvey)らの先行研究は幾つかの重要な指摘をしてきたとはいえ、『オリヴァー・トゥイスト』の挿絵に埋め込まれた仕掛けやたくらみの解明は、まだ充分になされたとはいえないからである。

2. 『娼婦一代記』第1図と 立派な老紳士に紹介されるオリヴァー

ホガース、クルックシャンク、ディケンズという三つ巴の方程式を解き、クルックシャンクの挿絵に込められた「仕掛け」を解く鍵はやはり、ホガースが握っている。そこでまずは、ディ

¹² ポールソンは、クルックシャンクではなく、むしろディケンズの本文に、ホガースに淵源があるエンブレム的な要素が多分にあると指摘している。Paulson, 'Hogarth to Cruikshank' 58.

¹³ 'I was cradled in caricature.' という言葉はクルックシャンクの口癖だった(Patten, *Cruikshank's Life* 1: 38)。

¹⁴ アントルは19世紀に入って間もなくホガースの再評価が起り、その高い評価は今なお変わることはないと述べている(Antal 186)。同時代の評価についてはUglow 700 参照。

ケンズがホガスから、あるいはクルックシャンクがホガスから受けた多大な影響について触れておかなばならない。

The Times 紙に掲載された公開書簡の中でクルックシャンクはディケンズに『オリヴァー・トゥイスト』の起源となる1つの物語を提供したと述べているが、ハーヴェイが指摘するように、クルックシャンクがディケンズに提案したというその物語は、実際に出来上がったオリヴァーの物語とは異なっており、むしろ、ホガスの『勤勉と怠惰』の勤勉な徒弟「グッドチャイルド」の成功物語と合致している。¹⁵ よく知られているように、グッドチャイルドは、織物工場の徒弟から身を起し、勤勉と努力の末に、ロンドン市長に登りつめる人間である。自らの強い意志をほとんど表明することのない、そしてとくに勤勉ともいえないオリヴァーがグッドチャイルドのような「立身出世」の世界観をほとんど持たないことは明白であるが、¹⁶ 少なくとも、ここからわかることは、クルックシャンクが目指していたホガスのような方向性である。別の言い方をすれば、クルックシャンクが挿絵を通して描きたかった物語とは、ホガスが描き出していた既存の物語だったのであり、ホガスはクルックシャンクに対して、一種のマスタープロットを提供していたことになる。

同書簡でクルックシャンクはまた次のような主張もしており、これは、『オリヴァー・トゥイスト』の実際の物語とかなりの点で一致している。

I suggested that *the poor boy should fall among thieves, but that his honesty and natural good disposition should enable him to pass through this ordeal without contamination. . . .* (qtd. in Harvey 200-01, my italics)

むろん、クルックシャンクのこの主張を鵜呑みにすることはできない。あと知恵で、このようにいった可能性は否定できないからである。いずれにしても、純真な子供がロンドンの盗賊の一味に引きずり込まれるが、その性質の善良なるがゆえに悪に染まらないというプロットは、確かにオリヴァーの物語と符合している。ここで、注目したいことは、純真な子どもと彼を取り巻く悪党たちという構造である。『オリヴァー・トゥイスト』の第8章では、サワベリーの葬儀屋にいたたまれなくなったオリヴァーが田舎を飛び出し、食うや食わずの7日間に渡る徒歩旅行の末にロンドン近郊の町バーネット (Barnet) に出てくる場面が描かれている。

Some few stopped to *gaze* at Oliver for a moment or two, or turned round to *stare* at him as they hurried by. . . . when he was roused by observing that a boy [the artful Dodger], who had passed him carelessly some minutes before, had returned, and was

¹⁵ クルックシャンクの以下の手紙は公開書簡であり、1871年12月30日の*The Times*に掲載された。

I suggested to Mr. Dickens that he should write the life of a London boy. . . . My idea was to raise a boy from a most humble position to a high and respectable one. . . . (qtd. in Harvey 200)

¹⁶ 例えば、物語第2章の「どうかもっとお粥をください」(‘Please sir, I want some more.’)という大胆な要求も、そのような役回りをすることが、くじ引きでオリヴァーに決まったからにすぎない。

now *surveying* him most earnestly from the opposite side of the way. He took little heed of this at first; but the boy remained in the same attitude of *close observation* so long, that Oliver raised his head, and returned his steady look. Upon this, the boy crossed over; and walking close up to Oliver, said,

‘Hullo, my covey! What’s the row?’ (*OT*, ch. 8, 46, my italics)¹⁷

gaze, stare, surveying, close observation などの語からわかるように、この引用部では、疲労困憊の体で都会にやってきた子供を見る「眼差し」がまず強調されている。誰もオリヴァーに話しかける者はいない。しかし、オリヴァーに興味を持ち接近してきたのが、フェイギンの愛弟子でスリの達人のアートフル・ドジャー (Jack Dawkins) だった。ここで、ドジャーは、オリヴァーを注意深く観察している (‘close observation’)。田舎からぼっと出の何も知らなそうな子供をスリの仲間に引きずり込むために、ドジャーは注意深い品定め眼差しをオリヴァーに向けているわけである。

ディケンズが描き出した「田舎から出てきたうぶな人間と悪党」という構図は、きわめてホガース的な構図でもある。図1はホガースの『娼婦一代記』(*Harlot’s Progress*, 1832)の第1図であるが、ヨークという田舎からロンドンにやってきたモル・ハッカバウト (Moll Hackabout) と、彼女に注がれる悪党たちの眼差しは、スラム街のフェイギンのアジトに到着した時のオリヴァーを取り巻く視線の構図と酷似している (図2 立派な老紳士に紹介されるオリヴァー)。

オリヴァーがドジャーのカモであるのと同様に、モルはマザー・ニーダム (Mother Needham) という女衞のカモである。ホガースの版画では、マザー・ニーダム以外にモルをじっと見つめるさらなる3つの視線がある。ベル宿屋 (= 売春宿) の門口で、にやけた顔でモルを見ている男は、マザー・ニーダムを裏で操る悪党である。¹⁸ 彼の眼差しは、モルの美貌と若い肉体に注がれている。画面左手背景のヨーク・ワゴンの中からモルを見ている娘たちは、悪の道に誘い込まれているモルを心配そうに見ている。それはあたかも、モルに自分たちの運命を重ね合わせているかのようである。さらに、モルの頭上ではアパートの2階からモルを見下ろしている主婦らしき女性がいるが、彼女は、徒歩での長旅のために足から血を流し、埃にまみれた子供のオリヴァーを見ていながら声すらもかけなかったロンドン近郊の町の通行人

¹⁷ 引用はすべて、Clarendon版の *Oliver Twist* に拠る。なお、適宜、Norton版およびDent版も参照した。

¹⁸ この男のモデルとなったチャータリス大佐 (Colonel Francis Charteris) は、賭けや高利貸しや「南海会社」への投機で財をなした稀代の放蕩者として知られる。一方、Mother NeedhamにもまたElizabeth Needhamという実在のモデルがあり、彼女は「当代きっての女衞」として知られていた。このように、多くの実在の人物を作中に取り込みながら、全体としては虚構の世界を構築するホガースの『娼婦一代記』の作図法は、ポールソンによると、ホガース特有の新しい技法であり、「事実」と「虚構」を交互に織り込むやり方は、1740年代に勃興する小説に強い影響を与えた。Paulson, *Hogarth I*: 242-45, 250.

と同じように、冷めた傍観者の眼でモルを見ている。このように、田舎から出てきたばかりの純真な人間(オリヴァーとモル)を、カモとして利用しようとする悪党たちは、まず、自らの実利的な欲望を秘めた「眼差し」をその対象に注ぎ込む。ドジャーの好奇の眼差しに晒されるオリヴァーの構図は、ホガースの『娼婦一代記』第1図において、モルを取り巻く視線の構図と通底する。いわば、オリヴァーもモルも、他者の欲望の視線によって、がんじがらめに縛られているのである。このような構図の類似性は、あるいは、偶然の産物なのかもしれない。しかし、「田舎から出てきたうぶな人間と悪党」という二項対立の主題を選び取った時点で、ディケンズがホガース的な主題を選択したことは紛れもない事実であり、ディケンズの本文と『娼婦一代記』第1図の間にある構図の類似性は、必然的な帰結ともいえる。¹⁹ 付け加えると、『オリヴァー・トゥイスト』と『娼婦一代記』の類似性は、小説の副題がすでに暗示している。『オリヴァー・トゥイスト』の副題は、The Parish Boy's Progress であり、いうまでもなくこれは、『娼婦一代記』 A Harlot's Progress のもじりである。²⁰ もちろん、モルには、その後、梅毒にかかって死ぬという救いのない悲惨な末路が待っており、最終的には悪の巣窟から救い出されるオリヴァーとは異なる。しかし、モルとオリヴァーの人生は、質的に異なるというよりも、コインの裏表や写真のネガとポジのように、同じものの異なった側面と見るべきだろう。

クルックシャンクは、オリヴァーとドジャーの初対面の場面ではなく、オリヴァーがフェイギンのアジトに初めてやって来た場面を挿絵にしている(図2)。図2で描かれている登場人物の視線に注目するならば、この挿絵もまた、濃厚にホガース的なイメージで満たされていることに気づく。クルックシャンクの描いたこの挿絵もまた、先にディケンズの本文描写で見たように、オリヴァーをカモとして利用しようとする悪党たちの眼差しが強調されている。

この挿絵と『娼婦一代記』の第1図を見比べてみると、オリヴァーをスリの道に引きずり込めとして、狡猾な笑みを向けるフェイギンは、モルを売春の道に誘い込もうとするマザー・ニーダムに対応すると読むことができる。『娼婦一代記』の第1図とクルックシャンクの挿絵との間の類似はもう1つある。それは『娼婦一代記』第1図の右側の背景にいるチャータリスとその手下の構図と、フェイギンと彼の手下のドジャーの作り出す構図の類似である。ここで手下たちは欲望に駆られた主人の眼差しをじっと観察している。「田舎から出てきたうぶな

¹⁹ リーヴィスを初めとして、ディケンズとホガースの類似性は多くの批評家が指摘してきた(F. R. Leavis 26)。シュリック(Paul Schlicke)によれば、ギャッツ・ヒル邸には、ホガースの版画が48枚掛けられていた(Schlicke 274-75)。さらに、スレイターやユーグロウも指摘するように、『ボズのスケッチ帳』の中の「ジン酒場」("Gin Shops")というエッセイは、明らかにホガースの「ジン横丁」(Gin Lane)を意識している(Slater ed., *Sketches by Boz* 180-85, Uglow 499-500)。

²⁰ ボールソンは『オリヴァー・トゥイスト』に『娼婦一代記』の影響があると述べている。モルが売春の償いをするかのように、梅毒で死ぬのと同様に、ナンシーはオリヴァーを救い出し、そしてサイクスに殺されることで、自らの売春の罪を償っている。Paulson, *Hogarth's Harlot* 129, 198, Cohen 24 参照。

人間と悪党」という主題の一致、さらに、欲望の視線が交錯するという構図の類似点を勘案すると、『娼婦一代記』の第1図と立派な老紳士に紹介されるオリヴァーの間には、ある明瞭な姻戚関係が成立することがわかる。ここで想起すべきことは、オリヴァーとフェイギンの初対面の場面を挿絵にしたクルックシャンクは、「ホガス讃辞」とでもいうべき、ホガスへの言及に満ちた数々の挿絵をものした挿絵画家だったということである。いわばディケンズの本文に乗っかる形で、もしくは、うまく利用しながら、クルックシャンクは「ホガス模倣」をなしたのではなかったか。²¹

ところで、図2の挿絵の元となったディケンズの本文とクルックシャンクの挿絵を比較すると、興味深い「ずれ」に気づく。ディケンズの本文は以下の通りである。

... was a very old shrivelled Jew, whose villanous-looking and repulsive face was obscured by a *quantity of matted red hair*. . . and seated round the table were four or five boys: none older than the Dodger: smoking long clay pipes, and drinking spirits, with the air of middle-aged men. These all crowded about their associate as he [the Dodger] whispered a few words to the Jew; and then turned round and grinned at Oliver; as did the Jew himself: *toasting-fork in hand*.

‘This is him, Fagin,’ said Jack Dawkins; ‘my friend Oliver Twist.’

The Jew grinned; and, making a low obeisance to Oliver, took him by the hand; and hoped he should have the honour of his intimate acquaintance. (*OT*, ch. 8, 50, *my italics*)

この本文と挿絵の間には微妙に異なっている点が少なくとも2つある。1つは、フェイギンの容貌である。本文では、フェイギンは「大量のもじゃもじゃの赤髪のためにその悪人の面相は隠れている」となっているが、挿絵では、フェイギンは帽子をかぶっており、もじゃもじゃの髪で顔が隠れているどころか、はっきりとその悪相が見える。この悪相の暴露について考えを進めていくと、絵師の「たくらみ」の一端が見えてくる。

コーエンによれば、クルックシャンクは、死刑囚独房のフェイギン（図3）の挿絵を描くにあたり、鏡に映った自分を描いたとある友人に語っている（Cohen 23、図4はクルックシャンクの自画像）。つまり、クルックシャンクは作中の重要な登場人物に自らを重ね合わせるという小さな遊びを挿絵の中に忍び込ませている。『オリヴァー・トゥイスト』でおそらく最も魅力的な登場人物であるフェイギンの中に自画像を織り込むことは、ある意味では画家のじゃばりである。とはいえ、『オリヴァー・トゥイスト』が書かれていた頃、クルックシャ

²¹ コーエンは、『オリヴァー・トゥイスト』に付されたクルックシャンクの挿絵が濃厚にホガスのないメージを持っていると述べている（Cohen 24）。

ンクはすでに名声の確立した挿絵画家であったことを思い出すなら、²² その自己再帰的な振る舞いもゆえなきことではない。ヒリス・ミラーの言葉を借りれば、自画像を織り込むようなクルックシャンクの芸術は「自己表現的」(self-expressive)なのである(Miller 132)。ともあれ、この挿絵は、本文を受け止めつつも、本文が持っていなかった画家の「自己表現」という新しい「意味」を積極的に発信するエンブレムとして解することができる。²³

本文と挿絵に関する第2点目の相違点は、正確には「ずれ」ではなく、本文になかったものを画家が付け加えた「描き足し」の箇所である。そしてこの描き足しにもクルックシャンクのたくらみが見え隠れする。オリヴァーを迎え入れた時、フェイギンはソーセージを焼いているが、描き加えられたのは、そのソーセージを焼く長柄のフォーク(toasting-fork)の先にある。フォークが指し示す一枚の絵の図柄は、3人の人らしきものがぶら下がっているもので、その下にはLast Dying Speech 「死ぬ間際の最後の言葉」という文字が見える。つまりこれは、ホガースの『勤勉と怠惰』の第5図(図5)と第11図(図6)で描かれている公開絞首刑への言及なのだ。『勤勉と怠惰』は「良い徒弟」と「悪い徒弟」という対照的な2人の徒弟の物語である。第5図は、賭博の罪で捕まった悪い徒弟の「アイドル」(怠け者の意)が流刑地に流されていく舟の道中を描いたもので、船乗りの一人がフェイギンと同じように絞首台にぶら下がっている人間を指さしている。他方、第11図は、当時の英国民衆の一大娯楽であったタイバーンでの公開絞首刑の群衆のどよめきを再現し、強盗の揚句、人殺しまで犯してしまうアイドルの悲劇的末路を描いている。アイドルは今まさに絞首台に向かう所で、引き車に乗せられ、自らの棺桶を背にしている。

このように、立派な老紳士に紹介されるオリヴァーにおいて、画家は、公開絞首刑の主題を付け加えることにより、ホガース模倣を達成している。しかし、この「公開絞首刑」の描き足しが単なるホガース模倣だけで終わっていない点が、クルックシャンクの「たくらみ」の深謀遠慮ともいえる。彼は模倣という形で、ホガースへのオマージュを示したが、同時にまた、この挿絵は、クルックシャンクがディケンズの良き理解者であったということも示している。というのは、この挿絵が出てくる『オリヴァー・トゥイスト』の第8章に先行する第2章で、餓死寸前に陥った子供たちの代表としてオリヴァーが「もっとお粥をください」(‘Please sir,

²² 『オリヴァー・トゥイスト』に挿絵を描いていた時期、クルックシャンクは画家として最盛期であった。報酬がその1つの証であり、クルックシャンクは『オリヴァー・トゥイスト』に挿絵を描くことで一時金として50ポンドの謝礼を得、さらに挿絵1枚につき12ギニー(12.6ポンド)を得ている(Tillotson 392)。ほぼ同時期の熟練工の1週間の収入は、1ポンド程度であり、1枚の挿絵は、熟練工の3ヶ月分の収入に相当したことになる(荒井67)。しかし、挿絵画家と作家の収入についていえば、作家のほうがかげた違いに良く、ディケンズは『オリヴァー・トゥイスト』の1回分の連載で、150ポンドもの収入が約束されていた(Slater, *Charles Dickens* 110)。ここから推論できることは、19世紀において、作家は挿絵画家よりもはるかに高等な職業として認知されていたということである。

²³ 玉井氏は、Hablott Browneも本文にはないものを挿絵の中に付加することでめざましい効果を上げることがあったと指摘している(玉井570)。

I want some more.’) という言葉を発した直後、ディケンズのテキストは公開絞首刑に言及していたからである。オリヴァーの大胆不敵な申し出は、救貧院の運営委員会を唖然とさせるが、その時、怒り心頭に発した「白チョッキの紳士」は次のような予言をする。

‘I never was more convinced of anything in my life,’ said the gentleman in the white waistcoat, as he knocked at the gate and read the bill next morning: ‘I never was more convinced of anything in my life, than I am, that *that boy will come to be hung*.’ (OT, ch. 2, 12, my italics)

作品冒頭部で、絞首刑の運命が予示されるオリヴァーには、物語の始まりからすでに、ホガースの『勤勉と怠惰』の悪い徒弟のイメージが重ねあわされていたことがわかる。作家の深層心理には、ホガースの『勤勉と怠惰』の第 5 図や第 11 図があった可能性はきわめて高い。²⁴ クルックシャンクはこのディケンズの第 2 章の本文も受ける形で、第 8 章の立派な老紳士に紹介されるオリヴァーの挿絵に公開絞首刑の主題を取り込んだのである。さらに興味深いのは、ディケンズの第 9 章の本文が、クルックシャンクのこの挿絵に触発された可能性があることである。この挿絵が付けられた第 8 章は 1837 年の『ベントリーズ・ミセラニー』誌 5 月号に掲載され、それは小説の第 4 回目の連載にあたる。他方、第 5 回目の連載は、同誌の 7 月号に掲載されており、それは、第 9、10、11 章を所収している (Tillotson 369)。²⁵ そして、第 5 回目の連載の第 9 章において、前回の連載に掲載されたクルックシャンクの挿絵の公開絞首刑の主題に呼応するかのよう、ディケンズはフェイギンに公開絞首刑になった仲間たちについて次のような独白をさせている。

‘What a fine thing capital punishment is! Dead men never repent; dead men never bring awkward stories to light. Ah, it’s a fine thing for the trade! Five of ’em strung up in a row; and none left to play booty, or turn white-livered!’ (OT, ch. 9, 52)

ここで、フェイギンは皮肉たっぷりに絞首刑に対して感謝を表明している。なぜなら、死刑になってしまえば、死人に口なしで、仲間が口を割ることもないし、裏切りもないし、臆病者から迷惑をかけられることもないからである。

公開絞首刑の主題をめぐるクルックシャンクとディケンズにおけるホガースへの言及を、時系列に沿ってまとめると、およそ以下ようになる。

²⁴ 『大いなる遺産』(Great Expectation)において、ピップ(Pip)に他者による多様な物語が書き込まれていると指摘する原氏は、ピップに書き込まれている有力な物語の 1 つがホガースの『勤勉と怠惰』の「良い徒弟」と「悪い徒弟」の物語であると述べている。同時に、ディケンズの多くの小説がこの徒弟をめぐるダブルプロットを下敷きしていると指摘している。Hara 593-614.

²⁵ 『オリヴァー・ツイスト』のプロットについて考察したウィーラーは、8 章と 15 章を書き上げたあと、ディケンズは当初予定していた短期連載(serial)から小説という長期連載へ舵を切ったと述べている。ウィーラーによれば、当初の予定では、オリヴァーはフェイギンとの出会いから間もなく、流刑か死刑台へ送られたはずだった。この実現されなかったプロットはホガースの『勤勉と怠惰』の「悪い徒弟」の物語と符合する。Wheeler 41-41, 小野 84 参照。

第2章のディケンズの本文 (『ベントリース・ミセラニー』誌 1837年2月号)

第8章に付したクルックシャンクの挿絵 (同誌 1837年5月号)

第9章のディケンズの本文 (同誌 1837年7月号)

つまり、のディケンズの本文 (白チョッキの紳士の予言) は、のクルックシャンクの挿絵 (公開絞首刑のモチーフ) を呼び込み、次にのクルックシャンクの挿絵は、のディケンズの本文 (フェイギンの独白) を生み出したのではないだろうか。小説の連載時期と本文と挿絵の相互関係から見えてくるのは、相互に刺激しあい、あるいは共鳴しあう作家と挿絵画家の緊密な「共同作業」なのである。

3. 『娼婦一代記』第2図と『オリヴァー・トゥイスト』

前節では『オリヴァー・トゥイスト』の1枚の挿絵を例に取り、クルックシャンクがディケンズに寄り添いつつ成しえたホガース模倣を見た。しかしながら、立派な老紳士に紹介されるオリヴァーにおけるような必ずしも明瞭ではないホガース模倣は、クルックシャンクにあってはむしろ例外的なものであることは確認しておくなくてはならない。というのも、クルックシャンクはホガースを下敷きにする時、かなりあからさまに、それをひけらかす傾向があったからである。²⁶ 例えば、アンタルが指摘しているように、クルックシャンクの 厩馬処理業者の庭 (*The Knackers Yard*, 1831, 図7) は、ホガースの『残酷の4段階』(*Four Stages of Cruelty*, 1751) の第2図 (図8) の模倣・描き換えであることは明白である (Antal 191)。また、エインズワース (W. H. Ainsworth) の『ジャック・シェパード』(*Jack Sheppard*, 1839-40) に付されたクルックシャンクの挿絵 最後の場面 (*The Last Scene*, 1839, 図9) は、『勤勉と怠惰』の第5図と第11図に再び言及しているが、ここでは、一目瞭然なホガース模倣が展開されている。²⁷ だが、『オリヴァー・トゥイスト』には、多くの研究者が見逃しているさらにもう1枚のたくらみに満ちたホガース模倣の挿絵が存在する。

ここで取り上げるのは、パンブルが救貧院の婦長であるコーニー夫人に言い寄る場面を描いた第23章の挿絵 (*Mr. Bumble and Mrs. Corney Taking Tea* 以下 コーニー夫人の紅茶と略記) である (図10)。中年のカップルの潤いのない、滑稽なロマンスの場면을視覚化したクルックシャンクのこの挿絵は、洗練されたホガース模倣の絵である。ディケンズの書いた本文をうまく利用しつつ、²⁸ クルックシャンクは、ここで自己の挿絵を使って、倦むことなく

²⁶ ディケンズに挿絵を提供していた頃のクルックシャンクについて、アンタルは、「彼はホガースの模倣を厭わず、時にはホガースの作品とほとんど同じものを描いた」と述べている (Antal 191)。

²⁷ Harvey 47-48, Patten, *Cruikshank's Life* 2: 121 参照。

²⁸ この挿絵に関しては、1838年1月半ば頃の日付とされるディケンズからクルックシャンクに宛てた手紙が残されている。その手紙は、ディケンズが本文を書いた後、または書きながら、クルックシャンクに挿絵の指示をしたとも取れるし、あるいは、ヴォグラールや谷田氏が指摘するように、クルックシャンクの挿絵を参考にしてディケンズが本文を書いたとも取れるものである。つまり、この手紙だけでは、どちらかが真実であると決定することはできない。Volger 'Cruikshank and Dickens' 71, 谷田 56-58 参照。

ホガースに言及している。結論を先取りすれば、*コーニー夫人の紅茶* の下敷きになっているのは、『娼婦一代記』の第2図（以下、*モルの紅茶* と略記）である（図11）。

この2枚の図版の間には多くの共通項が存在する。まず第1に、フェイギンのアジトにやってきたオリヴァーを描いた立派な老紳士に紹介されるオリヴァーと『娼婦一代記』第1図の間にある関係がそうであったように、*コーニー夫人の紅茶* と *モルの紅茶* の間には、明瞭な主題の一致がある。*モルの紅茶* は、モルの転落の人生の第1段階を描いたもので、モルは優雅で華やかな衣装に身を包んで登場しているが、右の乳房がはみ出していることからわかる通り、彼女の性のモラルは急速に墮落し始めている。画面左手の後景で、女中に導かれ、そっと戸口を出ようとしている男性はモルが仮面舞踏会で知りあった行きずりの恋人（＝間男）であり、モルは、ユダヤ人の金持ち商人のパトロンによって、まさに寝込みを襲われた格好である。モルは恋人を逃がすために、紅茶のテーブルを蹴り上げ、指を鳴らしてパトロンの気を引いている。²⁹ 紅茶のテーブルを挟んで対峙するパトロンとモルの間にあるのは、金銭関係で結ばれた偽りの愛でしかない。

同様に、クルックシャンクの *コーニー夫人の紅茶* も紅茶のテーブルを挟んで対峙する男女を描いており、この2人も、モルとユダヤ人のパトロンと同じように「金銭関係で結ばれた偽りの愛」を具現している。ただ、そうであることは、ディケンズの本文と合わされることで初めて読者に了解される。第23章の末尾で、*コーニー夫人* は呼び出され部屋を出ていく。すると、部屋に残されたバンブルはある奇妙な行動を取る。

Mr. Bumble's conduct on being left to himself, was rather inexplicable. He opened the closet, counted the *teaspoons*, weighed the *sugar-tongs*, closely inspected a *silver milk-pot* to ascertain that it was of the *genuine metal*, and, having satisfied his curiosity on these points, put on his cocked-hat corner-wise . . . (OT, ch. 23, 151, my italics)

コーニー夫人 の留守の合間に彼女の（銀）食器の値踏みをするバンブルから恋愛感情は消え去っており、彼は経済観念一点張りの人間に成り変わっている。

さて、紅茶茶碗を持つ*コーニー夫人* の右手とユダヤ人のパトロンの右手に注目してみよう。すると、クルックシャンクのこの挿絵が、意図的にホガース模倣を仕掛けていることが明瞭になる。*コーニー夫人* の右手も、ユダヤ人のパトロンの右手も、画面中央よりやや左寄りに位置し、茶碗自体は共に、画面のほぼ中央に来るように描かれている。以上が了解されるならば、あとの一連の対応関係はいわば芋づる式に理解することができる。例えば、*コーニー夫人* の

²⁹ アンタルは、ホガースの画法が劇の伝統に則ったものであるという示唆に富む指摘をしている。ホガースは「活人画」(*tableaux vivants*) のような劇的技法を自己の版画に積極的に取り込んでいた。倒れるテーブルや椅子、散乱する皿なども劇で好まれるモチーフで、これらもホガースお得意の舞台装置だった。Antal 104-05.

紅茶 の画面右手に描かれた椅子と帽子と杖は、モルの紅茶 の黒人の子供に対応すると読むことができる。さらに コーニー夫人の紅茶 の椅子の脚は、黒人の子供の足を再現するように仕組まれている。黒人の子供が左手に持っているやかんは、コーニー夫人の紅茶 では構図をまたぐようにして左側に移動しているが、クルックシャンクはここでは、ホガースの版画にはない「沸騰するやかん」を描き加えることにより、中年男女の情熱の高まりを皮肉たっぷりに表現している。モルの紅茶 の左手隅に描かれているサルが、クルックシャンクの挿絵の猫と対応していることはいうまでもない。

以上見たように、クルックシャンクの コーニー夫人の紅茶 は、周到で、念入りなホガース模倣である。そして明らかにクルックシャンクは、たくらみに満ちたこの模倣という行為を楽しんでいる。クルックシャンクはこの挿絵において、ディケンズの本文にはなかったポール・プライの人形を描き加え、³⁰ そこに「覗き見」趣味の気があるパンブルを巧妙にダブらせてはいるが、本文との大きな相違はこれくらいで、あとはほぼ忠実にディケンズの本文をなぞっている。しかし、それにもかかわらず、クルックシャンクはそのすぐれた構図感覚を用いることで、ホガースの モルの紅茶 を自己の挿絵の中に取り込むことができたのである。しかも コーニー夫人の紅茶 と モルの紅茶 の類似点はすぐにはわからないように周到に仕組まれている。³¹ この挿絵は、本文を単に受け止めるシニフィエではなく、積極的に「意味」を発信し、謎かけを楽しむシニフィア的なテキストなのである。クルックシャンクは、ディケンズのみならずホガースとも巧妙に歩調を合わせることのできる絵師だった。彼は「現代のホガース」(the modern Hogarth) と呼ばれたが (Patten, *Cruikshank's Life 1*: 270), そのことをもって、クルックシャンクがホガースに匹敵する挿絵画家だったと考えることはできない。事実はむしろ、クルックシャンクにおけるホガースへの絶えざる言及が、イギリス民衆の記憶の中に偉大なホガースを蘇らせたのである。

4. クルックシャンクとホガース

ディケンズの作品の内部に、「ホガース讃辞」を忍び込ませたクルックシャンクとホガースの間に横たわる深い溝について最後に付記しておかねばならない。すでに見た通り、ポールソンは、クルックシャンクにおいて、ホガースに淵源が求められる「エンブレム」の伝統が終焉すると述べていた。このようなエンブレムの伝統の中で見た時、クルックシャンクの挿絵は、本文とは別次元の豊饒な意味と謎を含むエンブレムではありえないというのがポールソンの主

³⁰ ポール・プライ (Paul Pry) とは 1825 年に作られた小喜劇 (farce) の登場人物で、当時、大変人気を博していた。プライ (Pry) は字義通りに、覗き見が好きで人物であるが、これは、コーニーの私物の価値をあれこれ穿鑿するパンブルの行動パターンと巧妙に対応する。Vogler, *Graphic Works* 151.

³¹ アンタル、ハーヴェイ、ヒリス・ミラー、ヴォルガー、コーエン、パトン、ポールソン等の主だったクルックシャンク研究者たちは、クルックシャンクの コーニー夫人の紅茶 とホガースの モルの紅茶 の類似点に一言も言及していない。

張である。それに対し、本稿の目的は、『オリヴァー・トウイスト』に付せられた2枚の挿絵の中には、用意周到なホガス模倣があることを解明し、それによって、ポールソンへの異論を呈示することだった。

クルックシャンクの挿絵は時として仕掛けやたくらみに満ちているという意味において、豊饒なテキストであり、したがって、そのような時、彼の挿絵はエンブレムとなる。それでもなお、クルックシャンクの挿絵はホガスの版画群が達成したような高みには達しておらず、彼我の差は歴然としている。周知のように、美術史家パノフスキー (Erwin Panofsky) は、美術作品の解釈行為には3つの層があることを指摘している。第1の解釈行為は、「イコノグラフィー以前の記述」(Pre-Iconographical description) と呼ばれるもので、対象を、純粋な形・線・色などの側面から認識し、対象が作り出している出来事や、表情などから窺われる怒り・悲しみ・喜びなどの感情を見い出すことである。具体的に言えば、イコノグラフィー以前の記述では、最後の晩餐の絵画の主題は正確にはわかりえず、「にぎやかな夕食会」という程度の意味しか見い出すことができない。それに対し、第2の解釈行為は、「イコノグラフィー的分析」(Iconographical analysis) と呼ばれる。これは文献資料 (literary source) などから得られた知識や文化的伝統に基づき、イメージ、物語、寓意を読み取ることである。この時、

最後の晩餐の絵画が、イエスと12使徒たちの最後の会食を描いており、パンとぶどう酒はイエスの体と血の比喻であり、イスカリオテのユダの裏切りが扱われていると認識することができるようになる。そのためには、キリスト教聖書(「四福音書」という文献資料から得られる知見が不可欠である。第3の解釈行為は、「イコノロジー的解釈」(Iconological interpretation) と呼ばれる。パノフスキーによると、これは、1つの美術作品に凝縮されている画家の心的個性、彼を取り巻く様式の歴史や国家の歴史、宗教的・哲学的態度などを「直観の収斂」(synthetic intuition) によって読み解くことである (Panofsky 26-41)。

以上のようなパノフスキーの美術をめぐる基本原理を踏まえて、ホガスとクルックシャンクのそれぞれの絵を見る時、この2人の画家の明瞭な違いが浮かび上がってくる。ホガスは、第2の解釈行為である「イコノグラフィー的分析」を容易に受け入れ、そのような解釈をしきりに促すのに対し、クルックシャンクはそのような解釈行為を受け入れる素地にまったく欠けている。別の見方をすると、これは、両画家がその作品において「何に言及しているのか」という問題に行き着くであろう。クルックシャンクが絶えず意識し、言及し、引用しているのは、ホガスであり、彼は自作の中で、ホガス以外の西洋美術と積極的に関与しているようには見えない。³² 対して、ホガスは、神話や聖書の「文献資料」の教養が格段に豊かで、

³² 作品の中に直接的な影響はないとしても、クルックシャンクはブリューゲル (Pieter Breughel) やボツシュ (Hieronymous Bosch) を愛好していた。クルックシャンクが、ホガスと並んで尊敬していたのは、諷刺画というジャンルでの師匠格にあたるギルレイ (James Gillray) と、幼少時より絵の手ほどきをしてくれた父であり諷刺画家であるアイザック・クルックシャンク (Isaac Cruikshank) だった。Patten, *Cruikshank's Life* 1: 38-39, 83.

豊富な物語と寓意の知見を持ち、さらにそれらを自己の作品中に換骨奪胎して埋め込む技量に長けている。³³ つまり、ホガースは過去の美術作品と自由に対話する力を持っているが、「戯画という揺り籠の中で育った」クルックシャンクは、諷刺画の枠の中にとどまり続け、西洋絵画の大いなる伝統とはそもそも無縁なのである。

ホガースにおける先行する絵画との対話の一例をあげるなら、梅毒で死んだ娼婦モルの葬式を画像化した『娼婦一代記』の第6図に見られる「最後の晩餐」(Last Supper)への言及がある(図12)。ここでは、棺桶を取り巻く葬式の列席者(その多くは娼婦)が13人描かれているが、棺桶は食卓に対応し、モルの息子(父親のわからない私生児)はイエスに対応している。ホガースは「最後の晩餐」という宗教的画題を、娼婦たちの居並ぶ葬式に重ねあわせることによって、高貴な画題を低俗な画題に転換させている。このようにして彼は、『娼婦一代記』の第6図において、「最後の晩餐」を意地悪くパロディ化するが、そのみならず、この図の画面中央部の乳房を露わにした女性とモルの息子の2人に注目すると、ここには、「聖母子像」(Virgin and Child)という宗教的画題からの引用があり、同時にそれを変形させていることがわかる。³⁴ 付け加えると、『娼婦一代記』の連作版画は、全体として一貫した宗教画のパロディとして描かれているという見方があり、それによると、第1図は「聖母マリアのエリザベト訪問」(Visitation)を、第2図は「イエスの受けた侮辱と暴行」(Flagellation)を、第3図は「キリスト降誕」(Nativity)と「受胎告知」(Annunciation)を、第5図は「聖母マリアの死(御眠り)」(Death of the Virgin)を、それぞれ皮肉なやり口で換骨奪胎したものである。³⁵

このように、『娼婦一代記』において端的に示されている通り、ホガースの作品群はキリスト教へのオマージュといった色彩は徹底的に排除されている。むしろ、彼の芸術は宗教を貶める方向性を持っている。ホガースの版画に内在する宗教憎悪に関する説明は、パノフスキーのいう「イコノロジー的解釈」へと進むささやかな一歩となるだろう。しかし、それについては、稿を改めて考察しなくてはならない。

³³ アンタルは、ホガースが特に親しんだ美術様式は、17世紀のオランダの風俗画と18世紀フランスのロココ様式の美術であると述べている(Antal 104-07)。他方、18世紀の英国に「売春婦」の画像を消費するポルノグラフィの市場があったことを指摘するハレット(Mark Hallet)は、売春婦の画像と結びついた美術伝統として、ティツィアーノ(Tiziano Vecellio)を嚆矢とするルネサンス期の裸体画があったと述べている。現存はしていないが、ホガースは、ティツィアーノの「ダナエ」(Danae, 1553-54)を模した作品を描いたことが知られている。Hallet 106-12。

³⁴ 『娼婦一代記』の第6図に「最後の晩餐」のパロディを読み込んだのはポールソンの慧眼であるが、彼はここに「聖母子像」が隠れていることは指摘していない。

³⁵ Paulson, *Hogarth's Graphic Works* 79-83.

Works Cited

- Antal, Frederick. *Hogarth and his Place in European Art*. London: Routledge, 1962.
- Cohen, Jane. *Charles Dickens and his Original Illustrators*. Columbus: Ohio State UP, 1980.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon P, 1966.
- . *Oliver Twist*. Ed. Fred Kaplan. New York: Norton, 1993.
- . *Oliver Twist*. Ed. Steven Connor. London: Dent, 1994.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Vols. I & II. London: Dent, 1927.
- Gilmour, Robin. 'Forster, John.' *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Ed. Paul Schlicke. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Hallett, Mark. *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*. New Haven & London: Yale UP, 1999.
- Hara, Eiich. 'Stories of Present and Absent in *Great Expectations*.' *ELH* 53 (1986): 593-614.
- Harvey, John. *Victorian Novelists and their Illustrators*. London: Sidgwick & Jackson, 1970.
- House, Madeline. & Graham Storey. *The Letters of Charles Dickens*. Volume One: 1820-1839. Oxford : Clarendon P, 1965.
- Jerrold, Blanchard. *The Life of George Cruikshan: in Two Epochs*. London: Chatto & Windus, 1883.
- Kitton, Frederic. *Dickens and his Illustrators*. New York: AMS P, 1975
- Leavis. F. R. & Q. D. Leavis. *Dickens the Novelist*. London: Chatto & Windus, 1973.
- Miller, Hillis. 'The Fiction of Realism: *Sketches by Boz, Olivet Twist, and Cruikshank's Illustrations*.' *Dickens Centennial Essays*. Ed. Ada Nisbet & Blake Nevius. Berkeley: U of California P, 1971. 85-153.
- Panofsky, Erwin. *Meanings in the Visual Arts*. Chicago: U of Chicago P, 1955.
- Patten, Robert. *George Cruikshank's Life, Times, and Art*. Volumes 1 & 2. New Brunswick: Rutgers UP, 1992 & 1996.
- Paulson, Ronald. 'The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank.' Ed. Robert Patten. *George Cruikshank A Revaluation*. Princeton: Princeton UP, 1974. 35-60.
- . *Hogarth's Graphic Works*. London: The Print Room, 1989.
- . *Hogarth I: The Modern Moral Subject*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.

- . *Hogarth's Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003.
- Schlicke, Paul., ed. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Slater, Michael. ed. *Dickens's Journalism : Sketches by Boz and other Early Papers 1833-39*. London: Dent, 1994.
- . *An Intelligent Person's Guide to Dickens*. London: Duckworth, 1999.
- . *Charles Dickens*. New Haven and London: Yale UP, 2009.
- Tillotson, Kathleen. 'The Illustrations.' Ed. Kathleen Tillotson. *Oliver Twist*. Oxford: Clarendon P, 1966. 392-97.
- Ugnow, Jenny. *Hogarth*. London: Faber & Faber, 1997.
- Vogler, Richard. 'Cruikshank and Dickens: A Reassessment of the Role of the Artist and the Author.' Ed. Robert Patten. *George Cruikshank A Revaluation*. Princeton: Princeton UP, 1974.
- . *Graphic Works of George Cruikshank*. London: Dover, 1979.
- Wheeler, Burton M. 'The Text and Plan of *Oliver Twist*.' *Dickens Studies Annual* 12 (1983): 41-61.
- 荒井政治, 「白いパンと1杯の紅茶」, 角山栄, 川北稔 編, 『路地裏の大英帝国』(平凡社, 1982) 59-87.
- 小野章, 「『オリヴァー・トゥイスト』」, 西條隆雄 他編, 『ディケンズ鑑賞大事典』(南雲堂, 2007) 77-94.
- 清水一嘉, 『挿絵画家の時代 ヴィクトリア朝の出版文化』(大修館書店, 2001)
- 谷田博幸, 『ヴィクトリア朝挿絵画家列伝 ディケンズと『パンチ』誌の周辺』(図書出版社, 1993)
- 玉井史絵, 「小説出版と挿絵」, 西條隆雄 他編, 『ディケンズ鑑賞大事典』(南雲堂, 2007) 559-79.



図 1：『娼婦一代記』第 1 図



図 2：立派な老紳士に紹介されるオリヴァー



図3： 死刑囚独房のフェイギン



図4： 上流社会を威嚇するクルックシャンク



図5： 『勤勉と怠惰』第5図



図6： 『勤勉と怠惰』第11図



図7： 廃馬処理業者の庭



図8：『残酷の4段階』第2図

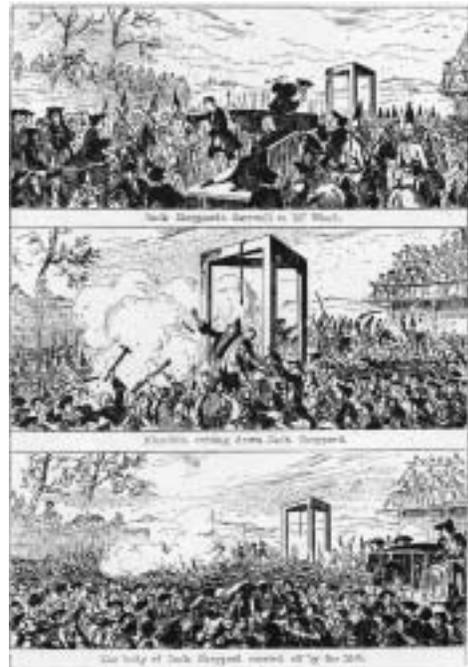


図9： 最後の場面



図 10： コーニー夫人の紅茶



図 11： モルの紅茶



図 12 : 『娼婦一代記』 第 6 図

Cruikshank's Artful Imitation of Hogarth in *Oliver Twist*

Takashi NAKAMURA

This essay tries to bring to light Cruikshank's 'implicit' imitation of Hogarth in his illustrations for *Oliver Twist*. Ronal Paulson, among others, has made a great contribution to the Hogarth-Cruikshank studies. However, he maintains that Cruikshank marks the end of the graphic, comic tradition beginning from, notably, Hogarth. In this connection, the case in point is the problem of 'emblems.' According to Paulson, an illustration for a book can be an emblem in so far as it works as another text, a *signifier*, rather than a mere illustration representing things as *signified* by the author's text. To put it the other way, an emblematic illustration provides riddles that are to be solved by 'reading' the illustration.

My claim is that some of Cruikshank's illustrations for *Oliver* can be seen as *signifiers*, even if Paulson does not endorse this opinion. This is testified by figuring out the riddles embedded in the illustrations for *Oliver*. Riddles are dexterously put in such illustrations as *Oliver introduced to the respectable old gentleman* and *Mr. Bumble and Mrs. Corney taking tea*. Both of them pay tribute to Hogarth through equivocal quotations from him. The former covertly alludes to Hogarth's first plate of *A Harlot's Progress* by way of a Hogarthian motif of public execution or 'hanging,' whereas the latter employs the theme of deceitful love by depicting a couple over tea. This scene is again cited from Hogarth's second plate of the *Harlot* series. It is, however, worth noting that Cruikshank does not forget his role as an illustrator for Dickens' texts. He only makes use of Dickens' literature, which is, as many critics have shown, definitely Hogarthian.

But why did Cruikshank implicitly put difficult riddles into his illustrations for *Oliver* in spite of the fact that he more often than not overtly borrows from Hogarth? In my view, the answer is that Cruikshank follows the lead of Hogarth, who made his prints all the more emblematic by proposing formidable riddles to the reader as well as the viewer of his plates.