

論 文

『オリヴァー・トウィスト』におけるホガース的瞬間

山形大学人文学部人間文化学科

中 村 隆

1. ホガースと絞首刑

たとえば、古代ローマの暴君の名前を借りた少年 (Tom Nero) の動物虐待に始まり、恋人の殺害を経て、絞首刑に至る連作版画《残酷の四段階》(Four Stages of Cruelty, 1751) を目にする時、私たちは、ホガースは「赤ん坊のためのミルクではなく、男のための硬い肉だ」(he was not milk for babes but strong meat for men') というラム (Charles Lamb) の評言に首肯する¹。



【図1】《残酷の第一段階》部分図



【図2】《怠惰な徒弟の島流し》部分図

【図1】は、この連作版画の第1図《残酷の第一段階》(*The First Stage of Cruelty*, 1751) の部分図であるが、壁の落書きは、犬を虐待する少年ネロの絞首刑の図案であり、ホガースの苛烈な「硬い肉」の典型例である。同じ主題が、ホガースの《勤勉と怠惰》(*Industry and Idleness*, 1747) の第5図《怠惰な徒弟の島流し》(*The Idle Prentice Turned Away and Sent to Sea*, 1747) にも描き込まれている (【図2】)。嘆き悲しむ母²に向かって嘲りのポーズを取るアイドル (Tom Idle) の右隣の舟乗りが左手を伸ばした指の先に絞首刑図が見えるが、《怠惰な徒弟の島流し》は念が入っており、舷側に垂れる二つの縄の輪と、アイドルの左側の舟乗りの垂らす縄を繋ぐと絞首刑の縄が完成する仕組みである。

1 Quoted in Frederic Antal's *Hogarth* (186). ホガースの没年は1764年で、ラムがこのホガースの論考を雑誌に発表したのはそれから約半世紀後の1811年である。

2 この母はピエタ像 (キリストの遺体を膝にのせ、嘆く聖母) の変型であると指摘されている (Davis 134-35)。

ホガースが偏愛したといっても過言ではない「絞首刑」の主題について考える時、不可避免的に想起されるのはディケンズ (Charles Dickens) とクルックシャンク (George Cruikshank) である。二人の版画家と一人の作家が織りなす三つ巴の影響関係については、すでに、立錫の余地もないほどの分厚い先行研究がある。しかし、絞首刑の主題を内包する図像が、これらの三者を緊密に結びつける紐帯(交点)であることを中心的に論じた研究は知る限りではそれほどない³。本稿では、ホガースにおける絞首刑の図像的テーマが、どのように姿を変えて(あるいはほぼ同じ形で)蘇るのかについて、絵師クルックシャンクと小説家ディケンズの双方を通して考察しようと思う。主な対象作品は、新進気鋭の小説家と大御所の挿絵画家が相まみえた『オリヴァー・トウィスト』である。

存命中にすでに「当代のホガース」(Patten 1: 270, Harvey 31)と称されたクルックシャンクは自他ともに認めるホガースの後継者だった。一方、のちに48枚ものホガースの版画を所有することになるディケンズは (Schlicke 274-75), 『オリヴァー・トウィスト』において、盗賊集団や売春婦などの社会の裏面をあまりにも赤裸々に描いたことを非難された時、「偉大なホガースに倣っただけだ」という趣旨の弁明をし、ごく初期の段階で、ホガースへの満腔の敬意を表明している⁴。

本論との関係で特に注目したいことは、ディケンズの多くの物語の原型として、ホガース的な「徒弟の物語」のあることが指摘されてきたことである⁵。そして、「怠惰な徒弟」との連関で、絞首刑の主題が浮上する。というのも、あとで詳述することになる、良い徒弟と悪い徒弟の物語を交互に織り込むホガースの《勤勉と怠惰》の12枚の版画の中でも夙に有名なその第11図《タイバーンでの処刑》(The Idle 'Prentice Executed at Tyburn, 1747)は、悪い徒弟の結末として、タイバーンでの公開絞首刑を描いているからである⁶。イギリスの暗黒の処刑史の一コマを鮮やかに切

3 アンタルは、ホガースの版画とディケンズの文学の間にある等質性を述べている (Antal 189-92)。リーヴィス夫妻 (F. R. & Q. D. Leavis) は、ディケンズに与えたホガースの影響は、スモーレット (Tobias Smollett) やフィールドング (Henry Fielding) などを遙かに凌ぐと述べている (F. R. & Q. D. Leavis 26)。スレイター (Michael Slater) やアグロウ (Jenny Uglow) は、『ボズのスケッチ帳』(Sketches by Boz, 1833-36)の中の「ジン酒場」('Gin Shops')というエッセイは、ホガースの《ジン横丁》(Gin Lane)を意識していると指摘している (Slater 180-85, Uglow 499-500)。ポールソン (Ronald Paulson) は『オリヴァー・トウィスト』(Oliver Twist, 1837-39)に《娼婦一代記》(Harlot's Progress, 1732)の影響が色濃くあると述べている (Paulson, Hogarth's Harlot 129, 198)。コーエン (Jane Cohen) は、『オリヴァー・トウィスト』に付されたクルックシャンクの挿絵が濃厚にホガース的なイメージを持っていると指摘している (Cohen 24)。ヴォグラー (Richard Vogler) は、『オリヴァー・トウィスト』の創作段階でのクルックシャンクの関与について主張した (Vogler 61-92)。中村はそのヴォグラーの見解の妥当性を検証した (中村67-68)。ハーヴェイ (John Harvey), デイヴィス (Paul Davis), 原 (Eiichi Hara)の研究については注の5を参照。パトン (Robert Patten)の浩瀚なクルックシャンク論はホガースとディケンズとクルックシャンクの相互関係をしばしば論じている (Patten 1 & 2)。これらの研究は何らかの形で絞首刑に言及している場合もあるが、ホガースとクルックシャンクとディケンズを結びつける交点としての絞首刑の主題の意義を掘り下げた先行研究はみあたらない。

4 1841年に出された『オリヴァー・トウィスト』の第3版への序文中にある。OT Ixiv 参照。

5 ディケンズにおける徒弟の主題に特に注目した研究として、Harvey 52-54, Bindman 169, Davis 131-43, Hara 593-614, 原1-275が挙げられる。

6 ポールソンは、ホガースがこの版画の着想をブリュエゲル (Pieter Bruegel the Elder)の《死刑台への陽気な道のり》(The Merry Way to the Gallows, 1578)や《十字架を運ぶキリスト》(Christ Carrying the Cross, 1564)から得ていると推論している (Paulson, Hogarth's Graphic Works 136)。確かに、死刑台を取り囲む群衆や陽気な祭りの要素は、「タイバーンでの処刑」と構図上の類似点が認められる。また、18世紀のイギリスには、相当数のブリュエ

り取ったこの一枚が、しかし、処刑という決定的な瞬間ではなく、その直前の時間が選択されていることはとりわけ目を惹く。仮にホガースを漫画の原型と見なし、漫画的なコマの視点から見ると、アイドルの物語は最期の時間が描かれておらず、完結していないようにも見えるからである⁷。この終わり方については、あとで扱うことにするので、ここでは、絞首刑の瞬間というクライマックスではなく、絞首刑の直前という「ずらされた」時間がわざわざ選ばれているということを銘記しておきたい。

2. クルックシャンクと絞首刑

興味深いのは、『オリヴァー・トウィスト』に付されたクルックシャンクの挿絵《フェイギンに紹介されるオリヴァー》(*Oliver Introduced to the Respectable Old Gentleman, 1837*【図3-a】)が【図1】と【図2】で反復されるホガースの「絞首刑」の主題を取り込んでいることである。この挿絵は、オリヴァーとスリの子供たちの元締めフェイギン (Fagin) の初対面の場面を描いたものであるが、この挿絵において、ディケンズの本文には「書かれていないこと」がこっそりと差し挟まれている。それは、ホガースが得意とした絞首刑の主題である。次に見るのは、挿絵と対応するテキストである。

In a frying-pan, which was on the fire, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare; and seemed to be dividing his attention between the frying-pan and the clothes-horse, over which a great number of silk handkerchiefs were hanging. Several rough beds made of old sacks, were huddled side by side on the floor. 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 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.' (*OT*, ch. 8, 50)

クルックシャンクの挿絵【図3-a】は、本文をほぼ忠実に再現している。しかし、異なる点、正確にいうと、絵師が勝手に追加したものが二つある。一つは、赤髪で隠れているはずの

ゲルの版画が流入していたことが指摘されている (森 17-18)。

7 ホガースが、漫画の重要な起源と位置づけられているにもかかわらず、近代漫画の鼻祖とされるテプフェール (Rodolphe Töpffer) と決定的に異なるのは、佐々木果氏も指摘する通り、ホガースにおいては、一枚一枚の「重量級」の図像に「象徴的な表現が多く描き込」まれているからである。その結果、ホガースの連作版画においては、ある図版から次の図版に移る時、各プレート間の関係性が弱められる (佐々木97)。



【図3-a】《フェイギンに紹介されるオリヴァー》



【図3-b】【図3-a】の部分図

フェイギンの顔がさらけ出されていることである。フェイギンの顔は、ヴォグラーらが指摘している通り、クルックシャンクの自画像でもある (Vogler, *Graphic Works of George Cruikshank* 196, Cohen 23)。もう一つの相違点が、クルックシャンクによる、ある意図を帯びた追加で、それは【図1】と【図2】で見たホガースの「絞首刑」の主題の再現である。挿絵の中のフェイギンの右手の焼き串の先にある壁に貼られたピラには、三人の人間の絞首刑が描かれている (【図3-b】)。これは、フェイギンという悪党の未来の構図でもあるが、彼はここで、オリヴァーをジッと見つめて、意味ありげにこの絞首刑の図を指し示している。「お前さんもいずれこうなるのだ」という意地悪なフェイギンの声が聞こえてくるようである。だが、本文には絞首刑のピラもないし、絞首刑に言及する台詞もない。

クルックシャンクのこの挿絵はホガースの【図1】と【図2】に酷似している。まず第一に、これらの図版の絞首刑の図は、見逃してしまいそうなほどに、微小な画面で描かれており、かつ、稚拙な漫画のような、てるてる坊主型の線描画である。第二に、これらの三つの図版においては、指差しの行為という点も同一である。「この絵を見よ」という具合にわざわざ指で指し示している。第三に、ホガースの落書き少年も、アイドルを乗せた舟乗りも、フェイギンも、皆、同じようにニヤリとほくそ笑むような顔つきをしている。これらの構図上の一致は、クルックシャンクが意識的にホガースの構図を切り取り、そのまま取り込んでいる可能性を強く示唆する。聖書や神話に言及する英文学の詩歌がそうであるように、引用 (allusion, quotation) という行為は、引用される対象を熟知していることを前提としているが、ホガースを自在に引用するクルックシャンクは、18世紀のこの大版画家を自家薬籠中としていることを誇示しているのである。

では、クルックシャンクはディケンズに対してはどのような立ち位置にあったのだろうか。ポールソンは、ディケンズとクルックシャンクにおいて、文章と挿絵が「共存している = co-

present」と指摘している (Paulson, 'The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank' 56)。その一方で、ポールソンは、不思議なことに、ディケンズとクルックシャンクの共存関係の実態が何だったかについて、具体的な答えを提出していない。本論は、両者の共存関係の中心にあるのが「絞首刑」という共通主題である、とまず想定する。



【図4】《徒弟契約を免れたオリヴァー》



【図5】《怠惰な徒弟の裁判》

【図4】の《徒弟契約を免れたオリヴァー》(Oliver Escapes Being Bound Apprentice to the Sweep, 1837)は、クルックシャンクによるホガースからのもう一つの引用例である。これは、オリヴァーが煙突掃除屋のギャンフィールド (Gamfield) に丁稚に出されることになり、治安判事のもとで、年季奉公の契約が取り交わされようとしている場面を挿絵にしたものである。煙突掃除の徒弟になっていたら、当時の多くの子供たちがそうだったように、オリヴァーは煙突の中で窒息死していた可能性もあり、オリヴァーにとっては人生の岐路に立たされた瞬間だった。しかし、判事がたまたま、青ざめ、膝まずくオリヴァーを目に留めたために、オリヴァーは煙突掃除の徒弟を免れることになる。一方、ホガースの《勤勉と怠惰》第10図の《怠惰な徒弟の裁判》(The Industrious Prentice Alderman of London, the Idle One Brought before him and Impeached by his Accomplice, 1747)では(【図5】)、怠惰な徒弟のアイドルが殺人を犯し、裁判にかけられた時の様子が描かれている。膝をつき、刑の軽減を哀願しているアイドルに相對するのは、織物職人の徒弟として、かつて、同じ職場で働いていた勤勉な徒弟のグッドチャイルド (Francis Goodchild) である。グッドチャイルドは、今や立身出世を遂げ、怠惰な徒弟トムを裁く治安判事になっている。

【図4】の《徒弟契約を免れたオリヴァー》と【図5】の《怠惰な徒弟の裁判》との間には、以下に示すように二つの共通点がある。(1)どちらの図版も、人間の運命が左右される決定的な場面であり、「裁かれる側」と「裁く側」の間には大きな溝があり、その溝が両者を隔てる柵 (bar)

で表現されている。(2)オリヴァーとアイドルが両手を握りしめ、膝を屈している仕草は、あたかも転写されたかのようにほぼ同一である。

次の引用部は【図4】と対応するディケンズの本文であるが、クルックシャンクの挿絵は忠実に本文を再現している。

It was the critical moment of Oliver's fate. . . and happening in the course of his [the magistrate's] search to look straight before him, his gaze encountered the pale and terrified face of Oliver Twist. . .

'My boy' said the old gentleman, 'you look pale and alarmed. What is the matter?' . . .

Oliver fell on his knees, and clasping his hands together, prayed that they would order him back to the dark room – that they would starve him – beat him – kill him if they pleased – rather than send him away with that dreadful man. (*OT*, ch. 3, 18)

ディケンズのこの本文を読んだ時、ホガースを熟知するクルックシャンクには【図5】の《怠惰な徒弟の裁判》の図版が瞬時に閃いたにちがいない。「裁く側」と「裁かれる側」の緊迫の瞬間を捉えたディケンズの本文自体が、そもそも、何の細工を施す必要もないほど、ホガースの《怠惰な徒弟の裁判》に酷似している。ただし、本文を書く際に、ディケンズの脳裏にホガースのこの図版があったとは思にくい。ディケンズの「偉大なホガースに倣っただけだ」という言葉は、人間のぶざまな現実を描くという作法をホガースに学んだという基本姿勢を示したにすぎず、ディケンズがここで、ホガースの個別の図版の構図まで取り込んだといえるほどの確たる証拠はない⁸。ディケンズの本文をホガース側にたぐり寄せ、ディケンズをいわば「ホガース色」に染めたのは、ホガースを知り尽くしていたクルックシャンクの深謀遠慮である⁹。ポールソンが唱える絵師と作家の「共存」関係とは、たとえばこのような事情を指しているのではないだろうか。ディケンズは物語を書くが、その内部のプロットはしばしばホガース的の主題を内包していた。次に、挿絵画家のクルックシャンクは、本文のある場面を忠実に図像化するが、その刹那、クルックシャンクにホガースが憑依する。つまり、ホガースを仲立ち（媒介項）として、テキストと挿絵が結びつき、相乗効果を発揮する仕組みである。

8 どの場面を挿絵とするかについて、ディケンズはしばしばクルックシャンクに指示を出していた。オリヴァーが煙突掃除の丁稚を免れるこの場面は、ディケンズの指示によって図案化されたものだった (Tillotson, 'Appendix E' 392)。しかし、このこととディケンズがこの場面について、ホガースを念頭において書いたことは必ずしも直結しない。

9 クルックシャンクはホガースを知悉し、換骨奪胎して取り込んでいた。これを、パトンは、クルックシャンクはホガースの版画を「最新化」(update) したと指摘している (Patten 1: 345)。また、ディケンズの挿絵画家としてのクルックシャンクは「ホガースを模倣する」ことによって、鮮烈な人物像を描くことに成功したとアンタルは述べている (Antal 191)。

3. 「絞首刑」の前

ホガスが偏愛した「絞首刑」の主題は、その後継者のクルックシャンクによって引き継がれたのみならず、ディケンズにおいても偏愛され、反復された主題だった。この主題は、『オリヴァー・トウィスト』の通奏低音といてよいほどに何度もテキストの中に立ち現れてくる。そもそも *Twist* という主人公の名前が、絞首刑の主題を内蔵していた。というのも、*twist* という言葉には「絞首刑にかける」という意味があったからである (Tracy 2)。また、ハレット (Mark Hallett) は、タイバーンでは観覧席が作られ、何千という人々は「処刑された人間が身をよじり、苦しむのを見た ('watch the twisting bodies of the executed')」と述べている (Hallett 201)。いずれにしても、*Oliver Twist* というこの小説の表題は「絞首刑になってもがき苦しむオリヴァー」という意味を暗示していたことになる。ディケンズもまたホガスの呪縛を受けるかのように、絞首刑の主題を小説の結末部近くで用意することになる。小説の結末部の一つのクライマックスが、サイクス (Sikes) の最期の場面である。恋人のナンシー (Nancy) を殴り殺したあと、田舎へ逃亡したサイクスはロンドンに舞い戻るものの、追いつめられ、屋根の上へ逃げていく。そして、手に縄を持ち、屋根から一気に飛び降りて脱走を図る。その瞬間、サイクスはナンシーの亡霊の眼を見て、恐怖のあまり足を滑らせ、屋根から転げ落ちる。

'The eyes again!' he [Sikes] cried in an unearthly screech.

Staggering as if struck by lightning, he lost his balance and tumbled over the parapet. The noose was at his neck. It ran up with his weight, tight as a bow-string, and swift as the arrow it speeds. He fell for five-and-thirty feet. There was a sudden jerk, a terrific convulsion of the limbs; and there he hung, with the open knife clenched in his stiffening hand. (*OT*, ch. 50, 347)

ロンドンの全市民が集まったかのような興奮の坩堝の中で、地上からひときわ高い場所でなされるサイクスの絞首という構図は、ホガスの《タイバーンでの処刑》(【図6】)と相似形を結ぶ。

公開絞首刑は「タイバーンの祭り (Tyburn Fair)」と呼ばれた、ロンドン市民の一大娯楽だった。処刑は月曜の朝8時と定められ、その日は、店は閉まり、仕事はすべて休みとなり、多い時には10万人もの観客が押し寄せた (Paulson, *Hogarth's Graphic Works* 136-37)。サイクスの絞首の場面を書き進めたディケンズの念頭にホガスのこの版画があったことはほぼ疑いない。殺人を犯したサイクスに、死という罰を与えるのが作者の意図だったとするならば、無数の可能性があったはずである。それにもかかわらず、ディケンズはここで、敢えて、サイクスを屋根の天辺へ登らせ、彼にスポットライトと罵声を浴びせた上で、首吊りにしている。ただし、サイクスに与えられた実質的な公開絞首刑の描写と《タイバーンでの処刑》との決定的な違いについても確認しておく必要がある。既述の通り、《タイバーンでの処刑》は、処刑の一步手前の時間で停止してい



【図6】《タイバーンでの処刑》

ののに対し、ディケンズのテキストは首吊りになって苦しみもがくサイクスをあぶり出し、処刑の「瞬間」を前面に出している。

それにしても、ホガースはなぜ、一歩前の時間を取えて選び出したのだろうか。

ホガースが、記念碑的な版画の中に描出した公開絞首刑という主題は、版画という複製芸術の強力な拡散性を通じて、イギリス文化に広く行き渡り、深く根を下ろすことになる¹⁰。しかし、イギリスの絞首刑図の一つの源流を形成した《タイバーンでの処刑》において、絞首刑自体は描かれておらず、私たちはその代わりに、牧師の前で棺桶を背にして、恐怖に歪む顔をしたアイドルと彼を圍繞して膨れ上がる群衆を見るのみである。このようにして、ホガースは、絞首刑のクライマックスとなるはずの「瞬間」を接写することを回避し、版画の時間を「この前」にずらしている。これに対し、ディケンズのテキストは、絞首刑にかかったサイクスを高精度な望遠レンズで見たように、近接画面で捉え、サイクスの窒息死を迫真のリアリズムで描いている。先の引用部で、「突然、ぎゅっと締まると、手足が凄まじい勢いでばたばたと痙攣した」という表現は、ディケンズの文体における眼に訴えるリアリズムの典型例である。ディケンズの多くの作品が好んで映画化されてきたのは、つまり、ディケンズのテキストが映像に翻案されやすいのは、サイクスの死の場面からも窺われるように、ディケンズが本質的に、視覚効果を多用する作家だからである¹¹。

では、クルックシャンクはサイクスの宙ぶりの場面をどのように図像化しただろうか。

10 コーヒー・ハウス、居酒屋、一般家庭などを通して、ホガースの版画は倍々ゲームのような拡散を遂げた。ホガースの版画の正規版は比較的高価なものだったが、質の悪い廉価版や海賊版の横行が拡散に拍車をかけた（Bindman, *Hogarth and his Time* 29-32, Uglow 269）。版画の強力な拡散性は、それが「複製芸術」であることに由来するが、ベンヤミン（Walter Benjamin）は「複製」とは「礼拝価値」（cult value）あるいは「オーラ」（aura）を失った芸術であると述べている（Benjamin 251-83）。

11 佐々木徹氏は、ディケンズほど映画化された回数が多い小説家はいないと述べ、「ディケンズの叙述方法は映画的表現のさまざまな特徴に驚くべきほど類似している」と指摘している（佐々木 580-83）。



【図7】《土壇場》

【図7】《土壇場》(*The Last Chance*, 1838) は、クルックシャンクがこの場面に付した挿絵である。クルックシャンクはディケンズのテキストの図像化に際し、「突然、ぎゅっと締まると、手足が凄まじい勢いでばたばたと痙攣した」という生々しいリアリズムの場面は敢えて回避している。ディケンズの小説は家庭の団欒の中で読まれる慣習があったので、リアリズムを追求した残酷な挿絵は家庭には適切ではないとクルックシャンクが自己規制したと考えることは可能である¹²。しかし、ただ単に中流家庭の decorum (礼儀) を考慮したことだけが理由ではなく、クルックシャンクがホガースの強い影響下で仕事をしたという事情が回避のもう一つの理由であろう。というのも、すでに見た通り、ホガースの《タイバーンでの処刑》もまた肝心の場面、すなわち、絞首刑の瞬間を回避しているからである。つまり、クルックシャンクは、死の瞬間を描かず、その「前」の時間を敢えて図像にしたホガースの掣みに倣ったのだ。挿絵画家は、ここで、読者の図像的な教養を試していたのかもしれない。「私はここでホガースを引用した。それがおわかりかな？」と¹³。

4. 《ことの前》と《ことの後》

ホガースの作品に《ことの前》(*Before*, 1736 【図8】) と《ことの後》(*After*, 1736 【図9】) という対の版画がある。

12 ディケンズはサイクスの絞首の場面を挿し絵にすることに反対していたが、クルックシャンクは異常な情熱を持ってこの作画化に取り組んだ (Patten 2: 87)。ヴィクトリア朝を通じて、中流家庭の団欒の中で小説が音読される慣習があったことについては、Altick 115, Wheeler 3-4, Lane 153-54参照。

13 処刑前夜の死の恐怖を描いた《死刑囚独房のフェイギン》(*Fagin in the Condemned Cell*, 1839) もまた「ことの前」の表現であり、処刑の描写はここでも空白である。もっとも、フェイギンの死刑執行の描写のないテキスト自体がホガース以降の「空白」の伝統を踏襲しているともいえる。



【図8】《この前》



【図9】《この後》

これは性交の「前」と「後」の男女の相反する心理を描いた版画である。明確なポルノグラフィは別として、18世紀のデコーラムにおいて、性行為の瞬間を描くことが強力な禁止事項だったということは、この一対の版画から容易に推測できる¹⁴。だが、事情はそれほど単純ではなく、クライマックスの「前」の時間と「後」の時間を描き、「中間」の重要な瞬間を省略するという Hogarth の作法は、彼が「空白」を効果的に利用する手練れの画家であることに由来すると見るべきである。

逆の見方をすれば、Hogarth が、時系列に沿って、本来はあるべき「瞬間」を描かず、その「前」と「後」に振り分けている場合、その省略された「空白」の時間は、彼にとって、異様な緊迫を孕む時間だったことを意味する。その一つが性交の瞬間であり、もう一つが死の瞬間である。

このような「空白」が効果的に利用されているもう一つの事例がある。《残酷の四段階》の第3図（【図10】）は、《残酷の完成》（*Cruelty in Perfection*, 1751）というタイトルを持つ。画面左手の坊主頭の男が、少年時に動物虐待をしていたネロの成長した姿であり（【図1】参照）、彼は今、恋人を殺害したところである。ネロは騒ぎを聞きつけて駆けつけた村人に捕まり、処刑台に至る確実な一歩を踏み出した。これに続く版画が、《残酷の四段階》の第4図（《残酷の報い》（*The Reward of Cruelty*, 1751）【図11】）である。

14 この一対の版画は、依頼されて描かれた Hogarth の油彩画に基づいて制作されている。ポールソンはこの版画を売り出すという新聞広告（*the Daily Gazetteer*, December 18, 1736）を根拠にして、この広告の直後に売られたはずだと述べている（Paulson, *Hogarth's Graphic Works* 99）。ライディング（Christine Riding）も同様の見解をとる（Riding 76）。性交を明瞭に連想させるこの二枚の版画の公刊が許容されていたならば、《この前》と《この後》は、ひとまず、ポルノグラフィの域外の作品として同時代人に見なされたと考えられる。



【図10】《残酷の完成》



【図11】《残酷の報い》

ネロは、当時、絞首刑になった人間に待ち受けていた死体解剖の被験者になっている¹⁵。画面全体が、*memento mori*の伝統を踏まえていることは一目瞭然であるが、注目したいのは、ネロの首に残る絞首刑の縄である。口を開けたネロは、まるで、生きて声を発しているかのように描かれており、眼をくり抜かれた彼からは苦悶のうめき声が漏れ聞こえてくるかのようなようである。いずれにしても、ホガースは【図10】と【図11】の間にあった出来事、すなわち、タイバーンでの公開絞首刑の場面を省略し、それを空白の時間として措定する。その描かれなかった空白は、この版画の時間より約90年後にディケンズがテキスト化したように、「突然、ぎゅっと締まると、手足が凄まじい勢いでぱたぱたと痙攣した」ものだったかもしれない。

ここで想起したいのは、時に10万人の見物客を集めたロンドンでの公開絞首刑は、異様なお祭り騒ぎだったことであり、ロンドン市民にとって、公開絞首刑は多数の人間の共有体験だったという事実である。つまり、多くの人間が、空白の時間に何が起きているかを熟知していたのみならず、個別の具体的体験があり、固有の記憶があった。ホガースは、自身の版画の時間に敢えて空白を設けることによって、見る者の固有の想像力（構想力）を刺激する間接的な話法を用いたと考えることができる。

さらに、描かれなかった「空白」の時間に関して、別の議論の可能性が視野に入ってくる。ベルクソン（Henri Bergson）が、「任意の瞬間」（*un moment quelconque*）という用語を用いて、当時新興のメディアであった映画の手法の批判を行なったことはよく知られている。ベルクソンは「任意の瞬間」を端的に表すものとして、マイブリッジ（Eadweard Muybridge）の連続写真で顕在化した馬のギャロップに言及し、次のように述べている。

15 ホガースの時代、解剖は、処刑後の死体のみ許されており、死体をめぐって争奪戦が繰り広げられた（Porter 154）。また、死体は病氣の特効薬と考えられたために、その一部（手など）が切り売りされ、高値で取引された（Ackroyd 293-94）。

馬のギャロップをみて私たちの目はとくにある特徴的な姿勢を知覚する。それは本質的な、あるいは図式的な姿勢であり、形態としてある全期間を照らし、したがってギャロップの時間を満たすように見える。彫刻がバルテノンのフリーズに固定したのはこの姿勢にほかならなかった。ところがスナップはどんな瞬間をも孤立させる。それはあらゆる瞬間を同列におく。したがってまたスナップに取ったギャロップは馬のつぎつぎの姿勢をばらばらなままいくらでも並べたものとなり、ある取っておきの瞬間にきらめく一箇の姿勢に集中してこれが全期間を照らすようなことはない¹⁶。

時間が機械的に分節化された「任意の瞬間」の対極に位置する時間概念が、いわゆる「特権的な瞬間」(*un instant privilégié*)である。では、《タイバーンでの処刑》の図版は、ベルクソンのいう「ある取っておきの瞬間にきらめく一箇の姿勢」であり、「怠惰な徒弟」の「全期間を照らす」ものといえるだろうか。言い換えると、この図版は、「特権的瞬間」を切り取りえているだろうか。

《タイバーンでの処刑》の構図を吟味すると気づくことは、主人公であるはずのアイドルが左方の遠景に退いていることの不可思議さである。おそらく何も知らずにこの版画を見る人は、この絵の主人公を探せないだろう。タイバーンでの公開絞首刑が「タイバーンの祭り」と称され、奉公人には休みが出されたことは前述したが、ホガースは怠惰な徒弟の転落の人生を点描しながら、ロンドンの壮大な「民衆の祭り (folk festival)」に逢着することになった。いうまでもなく、この祭りの主役は一人一人の民衆である。絵の中の彼らは、パンやリングを食らい、酒を呑み、祭りを肉体の快樂として味わう。そこでは、怒号が飛び交い、喧嘩があり（中央で取っ組み合う男女）、スリ（右手前の子供）が出没し、雑多な民衆のエネルギーが溢れた混沌が表出されている。ところが、もし、《タイバーンでの処刑》がアイドルの処刑の瞬間にのみクローズアップしたら、民衆たちは背景に退かざるをえない。すなわち、アイドルの処刑死をホガースが描いていたとするなら、それは、物語の最後のコマに執着したことになり、均等な間隔で連写された「任意の瞬間」に限りなく近づいていたに違いない。むしろ、凄惨すぎる一コマを回避したのがそのコマが空白になった理由であることは否定しないが、ホガースは首吊りで苦しむアイドルではなく、タイバーンの祭りに興ずる民衆の中に「取っておきの瞬間」を捉えたと考えれば道理が通る。そのあとの核心ともいべきコマ割りは、実は、無用だったのであり、ホガースという絵師の視点は何よりも猥雑な民衆に注がれていた。

ホガースの場合、《娼婦一代記》(*Harlot's Progress*, 1732)、《放蕩息子一代記》(*The Rake's*

16 ベルクソンは瞬間写真を機械的な精密さで均等に並べる映画の手法を引き合いにして、運動を際限のない「任意の瞬間」に分割して満足する近代科学の記述法を批判している。なお、翻訳は真方敬道氏の岩波文庫版に拠るが、フランス語の原文テキスト (*L'Évolution créatrice*, 1907) とベルクソン自身が公認した Arthur Michell の英訳版も参照した。「取っておきの瞬間」に相当するフランス語は、'un instant privilégié' (Bergson 332) であり、「特権的瞬間」とも訳される。引用箇所は、漫画と映画の時間の問題と関連づけられ、ドゥルーズを初めとして、四方田氏や三輪氏も着目している (ドゥルーズ 3-22, 四方田 20-27, 三輪 325-52)。

Progress, 1735), 《当世風結婚》(*Marriage A-la-Mode*, 1745) に顕著なように、悪徳を描いてこそ本領を発揮する。《タイバーンでの処刑》が「特権的な瞬間」たりえているもう一つの理由は、彼がここで、他人の死を見て楽しむというロンドン市民の悪趣味な悪徳を暴露しているからである。

バフチン (Mikhail Bakhtin) は、民衆の祭りを構成する普遍的な三要素について述べ、それは、(1)儀式張ったスペクタクル (見せ物) と(2)パロディのような戯れ言葉と(3)逆る悪口雑言 (billingsgate) だとしている (Bakhtin 4-5)。《タイバーンでの処刑》が、(1)と(3)の要件を満たしているのは論を俟たないが、(2)のパロディのような戯れ言葉の要素も内包していることを指摘しておきたい。

ポールソンは、「タイバーンの祭り」は一種のサブカルチャーであり、ある公式の行事のパロディだったと述べている。その行事は、ロンドン市長就任式のパレードである (Paulson, *Hogarth's Graphic Works* 136)。ロンドン市長就任のパレードは《勤勉と怠惰》の最終の第12図の主題であり、そこではロンドン市長に登りつめたグッドチャイルドが描かれている。ただし、そこに描かれた群衆は《タイバーンでの処刑》の狂乱の群衆と大差はなく、ロンドンにおいては公式の行事ですらも阿鼻叫喚の混沌に支配されていたことがわかる。

5. 結 び

ディケンズとクルックシャンクが共通して偏愛した絞首刑の主題をめぐって両者がまさに火花を散らすように対峙したのが、サイクスの実質的な公開絞首刑の描写である。作家は明瞭にホガースの《勤勉と怠惰》の第10図《タイバーンでの処刑》を念頭におき、描かれなかった「空白」である絞首刑の死の瞬間を、高精度な望遠レンズを用いて、鬼気迫るリアリズムの手法で描写した。一方、挿絵画家もまた《勤勉と怠惰》の第10図を念頭におき、絞首刑の主題を圖像化した。だが、クルックシャンクはホガースに倣い、死の瞬間を「空白」とし、ホガース流に「ことの前」を描いた。空白を描くにせよ、描かないにせよ、双方には理由があった。「私はホガースを知っている。だから、敢えて、遅延され、じらされた「空白」を埋めた。」これがリアリズム作家の言い分である。挿絵画家は、こう答えるだろう。「私こそホガースを知っている。だから、ホガースに敬意を払い、「空白」を描かなかったのだ。」

では、どちらがホガースをよりよく知っていたといえるだろうか？

引用文献

- Ackroyd, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001.
- Altick, Richard. *Writers, Readers, and Occasions*. Columbus: Ohio UP, 1989.
- Antal, Frederick. *Hogarth and his Place in European Art*. London: Routledge, 1962.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Tr. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility'. Third Version. *Walter Benjamin Selected Writings*. Vol. 4: 1938–1940. Tr. Edmund Jephcott et al. Ed. Howard Eiland & Michael Jennings. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 2006.
- Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires, 1941.
- . *Creative Revolution*. Tr. Arthur Mitchell. New York: Dover Publications, 1988.
- Bindman, David. *Hogarth*. London: Thames and Hudson, 1981.
- . *Hogarth and his Times*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1997.
- Cohen, Jane. *Charles Dickens and his Original Illustrators*. Columbus: Ohio State UP, 1980.
- Davis, Paul D. 'Dickens, Hogarth, and the Illustrated *Great Expectations*', *The Dickensian* 80 (1984) : 131–43.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon P, 1966.
- Hallett, Mark and Christine Riding. *Hogarth*. London: Tate Publishing, 2007.
- Hallett, Mark. *Hogarth*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- 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.
- Lane, Margaret. 'Dickens on the Hearth'. *Dickens 1970*. Ed. Michael Slater. London: Chapman & Hall, 1970. 153–71.
- Leavis, F. R. & Q. D. *Dickens the Novelist*. London: Chatto & Windus, 1973.
- 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'. *George Cruikshank A Revaluation*. Ed. Robert Patten. Princeton: Princeton UP, 1974. 35–60.
- . *Hogarth's Graphic Works*. London: The Print Room, 1989.
- . *Hogarth's Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003.
- Porter, Roy. *London A Social History*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995.
- Schlicke, Paul. 'William, Hogarth'. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Ed. Paul Schlicke. Oxford: Oxford UP, 1999. 274–75.
- Slater, Michael. ed. *Dickens's Journalism : Sketches by Boz and other Early Papers 1833–39*. London:

- Dent, 1994.
- Tillotson, Kathleen. Appendix E 'The Illustrations'. *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson, Oxford: Clarendon P, 1966. 392-97.
- Tracy, Robert. 'The Old Story and Inside Stories: Modish Fiction and Fictional Modes in *Oliver Twist*'. *Dickens Studies Annual* 17 (1988) : 1 -33.
- Uglow, Jenny. *Hogarth*. London: Faber & Faber, 1997.
- Vogler, Richard. 'Cruikshank and Dickens: A Reassessment of the Role of the Artist and the Author'. *George Cruikshank A Revaluation*. Ed. Robert Patten. Princeton: Princeton UP, 1974. 61-92.
- . *Graphic Works of George Cruikshank*. London: Dover Publications, 1979.
- Wheeler, Michael. *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*. Second Edition, Harlow: Longman, 1994.
- 佐々木徹「ディケンズと映画」『ディケンズ鑑賞大事典』西條隆雄 他編, 南雲堂, 2007。580-95。
- 佐々木果「コマ割りまんが」はどこから来たか — ホガース, テプフェールの出現と, その背景としての近代ヨーロッパ文化史』『ナラティブ・メディア研究』。No. 2, 2010。89-107。
- ドゥールーズ, ジル『シネマ1 運動イメージ』法政大学出版局, 2008。
- 中村隆「クルックシャンクのたくらみ」『山形大学人文学部研究年報』。No.7, 2011。61-83。
- 原英一『〈徒弟〉たちのイギリス文学』岩波書店, 2012。
- ベルクソン, アンリ『創造的進化』真方敬道 訳, 岩波書店, 1979。
- 三輪健太郎『マンガと映画』NTT 出版, 2014。
- 森洋子『ホガースの銅版画 — 英国の世相と諷刺 —』岩崎美術社, 1981。
- 四方田犬彦『漫画原論』筑摩書房, 1999。

A Hogarthian Moment in *Oliver Twist*

Takashi NAKAMURA

While many critics have noted the fact that Dickens as well as Cruikshank owed much to Hogarth, few have identified a crucial component that strongly connects these two pre-eminent creators with Hogarth. This essay is an attempt to clarify a Hogarthian moment in which Cruikshank and Dickens modified Hogarth's engravings when both were working on *Oliver Twist*.

It is my contention that public execution, namely 'hanging', stands for a central motif that binds together the three – the engraver, the illustrator and the novelist. Hanging is evidently Hogarth's favorite theme, well illustrated, for instance in his famed *Industry and Idleness* (1747) series. Employing a double plot, this cycle delineates alternately the idle apprentice's declining life and the industrious apprentice's ascending career. In particular, the former (Tom Idle) who is destined for the gallows in *'The Idle Prentice Executed at Tyburn* (figure 6) provides a focal point. In this relation, what is remarkable is that *Oliver Twist* is also haunted by this Hogarthian theme of hanging, all the more because the novel abounds with villains whose fate it is to be hung in public. In the novel, one of the most prominent examples of a hanging motif being brought into focus occurs when the evil Sikes is hung. Dickens highlights Sike's agony of death by minute close-ups: 'It [the noose] ran up with his weight, tight as a bow-string, and swift as the arrow it speeds. . . . There was a sudden jerk, a terrific convulsion of the limbs'. The author, hence, turns Sikes's accidental hanging into a *de facto* public execution in line with Hogarth.

Probably stimulated by Dickens's text, Cruikshank produced the Sikes plate (figure 7) in which, curiously, he did not depict Sikes being hung but opted instead for the moment just before hanging. Focusing upon Sikes, who was greeted with roars and cheers, Cruikshank recapitulated Hogarth's celebrated Tyburn print (figure 6). Hogarth, like Cruikshank, had portrayed not the execution itself but a convict faced with his imminent execution. But why had Hogarth endorsed the moment prior to the ultimate climax culminating in the moment of execution? A key might be found in the frenzied Tyburn crowd. Obviously, a public execution meant an execution for public entertainment so that not the executed but the mob could play a central role. Hogarth found the so-called Bergsonian '*un instant privilégié*' ('a privileged moment') when mobs became heroes of the fair. Hogarth's intention was to represent a cruel 'fair' at Tyburn, and also to visualise as many lowly folks as possible. As Bakhtin observes, 'folk festivities' satisfy at least three conditions: firstly, 'ritual spectacle'; secondly, comic verbal expressions exemplified by 'parody'; and finally 'billingsgate'. It is explicit that Tyburn Fair, which was a

grand arena for the public, was nothing other than a 'ritual spectacle'. At Tyburn, all kinds of 'billingsgates' might have exploded. Even an element of 'parody' is touched on in the Tyburn print, because, as Paulson testifies, this festival was carried out as 'a mock- or parody-version' of a high culture ritual like the 'Lord Mayor's Procession'.

Hogarth, *in fine*, managed to accomplish the fair's three requirements, not by presenting the hanging scene but by exposing Londoners participating in a notorious fair. Cruikshank's illustration, as it were, paid homage to Hogarth's version of Tyburn Fair, showing Sikes bathed in Londoners' overwhelming roars just before the hanging.

