

京都大学	博士（文学）	氏名	木島 菜菜子
論文題目	Dickens and the Visual Arts: Literary Imagination and Painted Image (ディケンズと美術：文学的想像力と絵画)		
<p>(論文内容の要旨)</p> <p>本論文はこれまでほとんど注目されてこなかったディケンズと絵画との関係を論じるものである。ディケンズの作品の視覚性は時代を超えて賞賛され、分析が試みられてきた。その一方で、1980年代初頭にレオニー・オーモンドがディケンズと親交のあった画家やディケンズが実際に目にした絵画作品を広く調査して以来、それを発展させてディケンズの視覚的想像力を絵画と関係づけて論じる試みは全くとっていいほどなされていない。2012年に生誕200年を記念して開催された特別展示「ディケンズと画家たち」の論文集も、ジャーナリズムの文章に焦点を当てて美術に関する意見を分析するに留まっており、作家としてのディケンズの本領が発揮された小説のより深い理解や小説論の発展には結び付けられていない。本研究はそうした先行研究を踏まえたうえで、ディケンズの絵画を見た経験が彼の想像力にどのような影響を与えたか、という点を中心に作品と絵画との関係を実証的に明らかにするものである。</p> <p>第1章「ディケンズによる絵画への言及」は、ジャーナリズムの文章と小説の中の絵画への言及をとりあげて比較し、本論文の趣旨を具体的に例示している。ディケンズは自身が編集した週間雑誌『家庭の言葉』に「新しいランプの代わりに古いランプを」を掲載し、その中でラファエル前派の画家ジョン・エヴァレット・ミレイ作『両親の家のキリスト』(1850)を批判している。醜いまでにリアリスティックなキリストや聖母マリアを描いたミレイの作品に強い反発を抱いたことは、ディケンズの宗教観を考慮すると十分に理解できる。それは例えば『ドンビー父子』(1848)において病気のポールが目にするキリストの絵や、『互いの友』(1865)において小さいジョニーが見るキリストを描いた絵画への言及と比較すると一層はつきりとする。これらはそれぞれレンブラントの版画とベンジャミン・ウエストの作品を下敷きにして考えると考えられるが、これらの作品におけるキリストの図像はディケンズの抱いていた慈愛に満ちたキリストのイメージに一致するものだからである。この例からも推察できるように、ディケンズは時代の新しい芸術運動というものをほとんど理解なかった。</p> <p>『家庭の言葉』などの雑誌に発表した他の絵画論においてもたいていが審美的な問題と道徳的な問題を混同させており、批評家も指摘するように俗物的な趣味をも露呈している。従ってディケンズの絵画に関する評論はほとんど注目に値しない。だが逆に、『ドンビー父子』と『互いの友』における死の病にかかった子どもたちが目にするキリストの絵の場面は、現代読者の目にはセンチメンタルに映るものの、その作家人生を通して幼い子供の死を描き続け、同時代の多くの読者を感動させたディケンズの想像力の核心と結びついている場面である。これらの場面において、ディケンズの想像力は絵画から効果的なインスピレーションを受けていることがわかる。本論文における続く4章はこのようにディケンズと絵画の関係が特に創作と密接に結びついている箇所を取り上げ検討するものである。</p> <p>第2章「イタリア絵画とピクチャレスク：『イタリア紀行』における『ビアトリス</p>			

・センシ』と『新しいピクチャレスク』」は、『イタリア紀行』(1846) に表現されたディケンズの美意識や絵画との出会いを論じている。ディケンズは本書冒頭で、自分はグランド・ツアーの旅行客とは異なり、ピクチャレスクな光景を求めて異国の貧困をエキゾチックで魅力的なもの眺めるのではなく、ありのままのイタリアの日常を共感を持って観察するのだと主張している。本書はこうして従来のイタリア旅行記とは一線を画そうと試み、現実の観察に重点を置いてあまり絵画への言及をしないが、グイド・レーニによる『ピアトリス・センシ』の肖像画には字数を割いて言及している。多くのイタリア美術の中でもディケンズがこの絵に特に強く惹かれた背景には、この少女が近親相姦を強いられた父親を殺害した罪で断頭刑に処せられたという逸話の存在がある。多くの小説の中で孤立した少女を描いたディケンズはこの逸話に想像力を刺激され、この絵の美しさと実際にローマ市内で目にした公開処刑の醜さを対比させている。ディケンズはこのように美と醜、夢と現実のような対比を効果的に用いることで、同時代のイタリアの日常を印象的に描いている。またディケンズは本書において伝統的なピクチャレスク美学を批判し、その対象に対する本質的な無関心に強い異議を唱えている。同時にただの批判にとどまらず、距離を置くと理想的に見えるものを近づいて観察することで、現実の姿を描き出そうと試み、本書の最終章で「新しいピクチャレスク」という概念の必要性を主張している。一貫性や主題に欠けると非難されてきた『イタリア紀行』は、美化することなく現実を直視しようというディケンズの意識が一貫して表現されている作品だといえる。

現実をありのままに描きだそうという試みは、19世紀に流行したいわゆる「リアリズム」の試みである。ジョージ・エリオットは、自分の芸術を17世紀ネーデルラントに誕生した日常生活を主題としたジャンル画になぞらえ、以後多くの批評家が彼女の言葉を引きながらリアリズム小説とジャンル画の関係の議論を発展させてきた。しかしその一方で、同時代には多くの読者にジャンル画を連想させていたディケンズの作品は、その後のリアリズムとジャンル画の議論の中では全くと言っていいほど言及されてこなかった。第3章「オランダとイギリスのジャンル画：アドリアーン・ファン・オスターデ、サー・デイヴィッド・ウィルキーと家庭のための芸術」は、このいわば長年無視されてきたディケンズとジャンル画の関係を考察するものである。ディケンズは『イタリア紀行』と小説『デイヴィッド・コパフィールド』(1850)の中でオランダ画家のオスターデに言及し、場面描写に視覚的な具体性を与えている。オスターデはイギリスのジャンル画発展に大きな影響を与え、その影響下には時代を代表する画家のデイヴィッド・ウィルキーがいる。友人であったディケンズとウィルキーは、共に家庭の中で大切にされるような芸術を生み出したいという理想を抱いていた。そうした彼らの創作意図はジャンル画の性質とも結びついている。一方で、ウィルキーとディケンズは時に同じ主題を取り上げながらも異なる社会的文脈の中にその主題を表現した。ディケンズのクリスマス物語の第2作『鐘の音』(1844)は、トマス・カーライルとダグラス・ジェロルドの急進的な思想の影響を反映している。ジェロルドもディケンズも作品に強い社会性をこめ、ディケンズはまたカーライルのディレッタント趣味に対する批判をピクチャレスク批判という形で表現している。ディケンズはイタリア旅行中に執筆した手紙の中で、18世紀以来絵画のヒエラルキーの中で最高位に位

置すると考えられてきた歴史画や宗教画について、「自分の手の届かないところにある」と述べ、帰国後発表した絵画論の中ではその手法や主題の形骸化を繰り返し批判している。ディケンズはエリオットと同様に歴史画とジャンル画を対局に据え、後者に対する強い共感を表現している。この文脈において、エリオットを始め多くの同時代の作家や芸術家が志向した日常を主題とするリアリズムをディケンズもやはり志向していたのだといえる。

上述したウィルキーとディケンズの作品における社会性の違いは、彼らの世代の差によるところが大きい。ウィルキーはほぼ一世代ディケンズよりも年上で、『鐘の音』においてディケンズが意識した社会性は、1830、40年代に盛んになったジャーナリズムや内政干渉主義の思想の影響を受けたものである。第3章「社会派リアリズム 絵画：W. P. フリスの『ケイト・ニクルビー』、トマス・フッドと『空腹の40年代』」は、ヴィクトリア朝における社会派リアリズム絵画に対するディケンズの作品の影響を、特にこの年代に焦点をあてて論じるものである。ディケンズの愛読者であった画家フリスは『バーナビー・ラッジ』(1841)のヒロイン、ドリー・ヴァーデンの装いが「現代的な」絵画を描くためのヒントを与えてくれたと自伝の中に記している。しかし注目すべきは、そのドリーの絵を目にして気に入ったディケンズがフリスに『ニコラス・ニクルビー』(1838)のヒロイン、ケイト・ニクルビーの肖像画を依頼し、その注文を受けたフリスがケイトを働くお針子として描いたという点である。ここにフリスはドリーよりもはるかに時代性の強い作品を制作する機会を得ている。これまでこのケイトの肖像画はほとんど知られてこなかったが、1843年に完成したこの作品はヴィクトリア朝社会派リアリズムのごく初期の作品の一つとして注目に値する。というのもこの種の働く女性を描いた先駆的作品として名高いリチャード・レッドグレイヴの『家庭教師 (The Poor Teacher) 』(1843)や『お針子(The Sempstress)』(1844)と制作がほぼ同時期だからである。トマス・フッドの「シャツの歌(“The Song of the Shirt”）」に代表されるように40年代にはお針子たちの実情は、自殺未遂事件などと重なって世間の高い関心を集めるようになるが、ディケンズはそれよりも早い時期に小説やスケッチの中にお針子の問題をとりあげている。そうしたディケンズ作品における同時代の社会問題にフリスは的確に反応したといえる。例えば『パンチ』の中の挿絵や詩に比べるとフリスもディケンズも現実を美化して描いているが、しかし彼らは現実の事件を芸術作品へと昇華させ読者の同情を喚起することに成功した。

『オリバー・ツイスト』(1839)における救貧院から『荒涼館』(1853)での浮浪少年ジョーの死へと数多くの作品の中で同時代の社会問題を描きだしたディケンズは、そうした問題が特に大きな世間的関心呼び始める「空腹の40年代」において同時代の社会を描こうとする画家の想像力を刺激した。ディケンズの文章の持つ視覚性はさらに1870年代に大きな発展をみせるヴィクトリア朝社会派リアリズムの画家たちやその観衆にも大きな影響を及ぼした。

ディケンズの作品が多くの人に影響を与えたという事実は、多くの批評家がディケンズの小説の持つ視覚的インパクトを讃えてきたという事実と呼応する。そのようなディケンズの文章のうちでも最も真に迫ったものとして評価が高いのが『デイヴィッド・コパフィールド』における嵐の描写である。第4章「海の風景：J. M. W. ター

ナー、ジョン・ラスキンと『デイヴィッド・コパフィールド』」は、ディケンズの海の描写を時代を代表する風景画家ターナーの作品と比較し分析している。本書の第55章における嵐の場面と第57章における移民船の場面において、主人公であり語り手であるデイヴィッドはステアフォースとエミリーという子ども時代から強い愛情を感じていた2人の友人を失う。この場面の迫力は従って語り手であり視点人物であるデイヴィッドの感情的な高まりに連動している。本章は、この作品をデイヴィッドの成長物語と読み、そのデイヴィッドの成長の段階は、母や最初の妻ドーラなどの犠牲者の死によってしるされるという従来の議論を前提とし、クライマックスのこの2つの海の場面も犠牲者の死を伴う場面であると論じる。小説全体を通して用いられる海と難破のモチーフはこれまでも重視されてきたが、この2つの海の場面、特に移民船の場面の文体上及び物語上の機能は、ほとんど議論されてこなかった。本章はこの点を明らかにすると同時にディケンズの創作における想像力と絵画との結びつきを論じる。本書の嵐の場面についてラスキンは、ターナーの『雪嵐(Snow Storm)』にも勝る優れた海の描写だと述べた。この場面は感傷的虚偽を用いているともいえるが、ディケンズの文章はデイヴィッドの内面の表現であるだけでなく自然界の忠実な表現でもあるという点においてラスキンの判断基準を満たしているのである。作品を通してステアフォースが難破のイメージと結びつけられるのと同様にエミリーは輝く海に浮かぶ帆船のイメージで描かれる。このイメージは第57章でエミリーを乗せて去って行く移民船の予兆となるものである。この場面の構図、及びそこにこめられた死の暗喩はディケンズがその写しを所持していたターナーの『戦艦テメレル号(The Fighting "Temeraire")』に非常によく似ている。移民船の場面は、デイヴィッドがエミリーを失うという点において彼女の事実上の死を表現している。デイヴィッドが子ども時代から関わりのあった人物たちの死は常に視覚的なイメージで表現され、この点は本作品の中心的テーマの一つである子どもの観察力とも密接にかかわっており、これら2つの海の場面に焦点をあてた議論はディケンズの本小説における全体の構想をも明らかにする。また、これらの場面はディケンズの描写力の特に優れた例であり、特に夕焼けの海の風景はディケンズの絵画を見た経験が想像性豊かな実りをもたらした一例ともいえる。

本論文は特に第2章から第4章においてディケンズの文章のリアリズム的な側面に焦点をあてた。しかし多くの批評家がこれまで指摘してきたようにディケンズの想像力は厳密なリアリズムの範疇を超えたものである。ディケンズはその創作活動の生涯に渡って事実と想像性の共存を心がけ、いかなる事実を伝えるにも読者の想像力を喚起するような伝え方をしなければならぬと固く信じていた。本論文で取り上げた各作品についても、この点は同じである。『イタリア旅行』や『鐘の音』においては特に夢の要素を強くとり入れることによって、『ニコラス・ニクルビー』ではピカレスクな物語展開やメロドラマ的なプロットを用いることで、同時代の現実のありのままの描写と想像性を作品の中で巧みに融合させている。ディケンズの作品において、そのような想像的リアリズムとも呼べるものが最も見事に表現された例が本論文第5章で取り上げた『デイヴィッド・コパフィールド』における海の描写といえる。それらはターナーの作品と同様極めて独創的な描写であり、またディケンズの視覚的な想像力

が特に効果的に働いた例である。

ディケンズはエリオットら他の作家に比べて絵画から直接着想を得ることがなく、その絵画を見る目には俗物的な限界があることは確かである。しかしながらこうした事実は、時代や地域を超えて文学的にも文化的にも絶大な影響力を持ち続ける作家ディケンズの作品とそれを生み出した想像力を論じる際に、絵画を見た経験やその影響を無視する理由には決してならない。本論文が示したようにディケンズと絵画との関係を分析することは、ディケンズの想像力の本質を明らかにすることになるのである。

(論文審査の結果の要旨)

「詩は絵のごとく」というホラティウスの言に始まり、絵画と文学の関係は西洋古典の時代から様々なかたちで論じられてきた。チャールズ・ディケンズ(1812-70)に対する同時代の反応には、彼の作風を「絵画的」と評するものが多く見られるが、不思議なことに、この問題を深く追究しようとした研究者は驚くほど少ない。近年に至るまで、本格的な論考はマリオ・プラーツのものを除けば、1980年代に出たレオニー・オーモンドの二つの学術論文があるのみで、これはディケンズ文学と映画についての研究が多数存在するという事実と奇妙な対照をなしている。木島菜菜子氏提出の本論文はこの間隙を埋めんとする野心的な研究であり、その成果はディケンズ研究に大きな貢献を果たすものと言える。本論の意義は以下の三点に要約することが可能であろう。

(一) ディケンズとリアリズムについて。ディケンズは自分の文学を「想像力に富んだ写真」と表現している。すなわち、彼の文学の特質は写実的な部分と空想に満ちた部分の両方からなる。そして、その両方が重要な構成要素なのである。ところが、近年のディケンズ研究はもっぱら空想的な部分に関心を寄せ、象徴性を重視し、極端な場合には彼をカフカのような不条理文学の先駆者にとらえたりする。確かにここには偏向がうかがえる。本論文はディケンズとリアリズムの一つの接点を明確に示すことによって、この歪みの補正を図ろうとする。論者が着目するのはいわゆる風俗画とディケンズとの関係である。イギリスにおいてはじめて小説と風俗画を比較したのは、ウォルター・スコットによるジェイン・オースティン評(1815年)であるとされる。この時スコットはオースティンの小説の写実性を言うのに、「フランドル派の絵画」を引き合いに出した。また、イポリット・テーヌは高名な『イギリス文学史』(1863年)において、そのスコットの歴史小説自体に「フランドル派」の写実性が観察されるとし、これ以後の十九世紀イギリス小説に見られる日常の場面を細密に描く風潮の起源をそこに看取している。テーヌの論の延長線上にあるのがイタリアの碩学マリオ・プラーツの『ヴィクトリア朝小説における英雄の衰退』(1952年)で、ここではオランダの風俗画とディケンズ小説の共通点の考察に一章が割かれている。しかしながら、プラーツ以後、この問題を掘り下げて考えようとした研究者は見当たらない。最近出版されたルース・バーナード・イーゼル著『日常生活の芸術——オランダ絵画とリアリズム小説』(2008年)もバルザック、ジョージ・エリオット、ハーディ、プルーストを論じるのみで、ディケンズは言及されることすらほとんどない。ではプラーツがすべてを言い尽くしたのかというと、決してそうではない。彼に言わせれば、ディケンズは絵画を理解する趣味と教養を欠いた人間であり、その作風はフェルメールなどの風俗画と表面的に類似しているにすぎず、あらゆる対象を「絵画風」ととらえようとしているだけだ、ということになっている。これに対して、木島氏は単に「絵画風」として片づけるプラーツの印象批評を避け、テキストに依拠した具体的な議論を展開する。その確たる成果は、先ず、ディケンズが『イタリア旅行』の中で言う「ニュー・ピクチャレスク」とディケンズ流リアリズムの関係を明らかにした点に見られる。加えて、プラーツはもとよりオーモンドも顧みなかった、十七世紀オランダの画家アドリアーン・ファン・オスターデとディケンズの場面構成の類似に関する考察も独創的なものであり、特筆に値する。

(二) ディケンズ小説と絵画の相互関係について。十九世紀イギリスにあっては、画家たちはキャンバスに物語性を取り込み、作家たちは絵画的効果を思わせる詳細な描写を心がける、という傾向が顕著に観察される。ディケンズは画家から刺激を受けただけでなく、刺激を与えもした。実際、この時代で、彼の小説ほどふん

だんに絵画の題材を提供した文学作品はない。ディケンズと絵画について包括的な研究をもくろむ論者は、この点に関しても、特にウィリアム・パウエル・フリスの作品の考察を通じて新たな視点を提供している。フリスが描いた、ディケンズの初期作品『バーナビー・ラッジ』に登場する、ドリー・バーデンの肖像は当時大評判となった有名なものである。しかし、その影にかくれてほとんど問題にされないのだが、フリスにはもう一点、『ニコラス・ニクルビー』の登場人物、ケイト・ニクルビーを描いた肖像画がある。論者は、この人物が針子として働く場面をフリスが選んだという事実に注目し、この絵と小説をリチャード・レッドグレイヴ等当時流行しつつあった社会派リアリズムの画家たちが働く女性を主題に選んだ作品群と関連づける。これまでほとんど誰も論じることのなかったケイトの肖像画を新鮮な文脈において考察した点は大いに評価されるべき点である。

(三) ディケンズの言語表現について。十九世紀を代表する批評家ジョン・ラスキンはかつて『デイヴィッド・コパフィールド』第五十五章の荒れる海の場面を、描写力においてターナーの『雪嵐』に勝るものと断じた。論者はラスキンの批評にヒントを得て、この第五十五章の海の場面と物語の展開上深く関わりのある第五十七章の移民船の場面において、ディケンズはターナーの『戦艦テメレール号』に触発されたと思しき赤い夕陽の描写を採用していると指摘する（ディケンズはこの絵の複製を所有していた）。そして、ターナー同様、ディケンズにおいても赤い夕陽が死を暗示していると述べる。このディテイルが第五十五章と第五十七章の主題的連関を強化するという論者の主張は、ディケンズの描写の視覚性を具体的に提示し、説得力を持つものである。また、論者はこの海の描写に想像力と写実主義が共存するディケンズの本領を正しく読み取っている。

このように本論には見るべき点が多いが、もちろん、不備がないわけではない。小説におけるリアリズムとオランダやフランドルの風俗画の企図するものがやや簡単に同一視される傾向があり、このあたりはより慎重な論証が望まれる。また、文学テキストを解読する技量と、絵画に関する歴史的知識や鑑賞眼との間に不均衡が見られるのも否めない。しかしながら、本論全体の長所はこれらの弱点を補って余りある。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。なお、2014年4月1日、調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。

なお、本論文は、京都大学学位規程第14条第2項に該当するものと判断し、公表に際しては、当分の間、当該論文の全文に代えてその内容を要約したものとすることを認める。