

隔絶された風景の逆襲

— 視覚の変容を記録したメディアとしてのブラム・ストーカー初期諸作品

The Uncanny Return of Dissociated Landscapes : Bram Stoker's early novels as media recording the changing sense of sight in the 19th century

本論では、ブラム・ストーカー（1847—1912）の初期の小説作品である『蛇峠』（1890）、『ドラキュラ』（1897）、『海の神秘』（1902）における風景描写と、登場人物たちが利用する交通機関との関係性を扱う。鉄道の登場とその速度、および一九世紀半ばのイギリス本土における鉄道網の確立と旅行の大衆化は、ヴィクトリア時代の人々の視覚に重大な変容をもたらし、風景を見る者から隔絶した次々と移り変わる「パノラマ」として捉える感覚を、人々に遍く実装させるに至った。ストーカーの三作品はどれも旅行者を主人公としており、それらの作品における風景描写は、風景とそれをまなざす者との間の断絶と、その断絶を生

下楠 昌哉

文化政策学部国際文化学科
Masaya SHIMOKUSU
Faculty of Cultural Policy
and Management
Department of International
Culture

『ドラキュラ（*Dracula*）』（1897）の作者として名高いブラム・ストーカー（Bram Stoker, 1847-1912）の初期の小説三作品、『蛇峠（*The Snake's Pass*）』（1890）、『ドラキュラ』、『海の神秘（*The Mystery of the Sea*）』（1902）は、どれも一人称の旅の描写から始まる。『ドラキュラ』の場合は語り手による叙述ではなく、登場人物の一人ジョナサン・ハーカー（Jonathan Harker）の日記であるが、スティーヴン・D・アラタ（Stephen D. Arata）は『ドラキュラ』のでだしを評して、「ミニチュアの旅行文学」（635）、と述べている。『蛇峠』ではアイルランド西部の自然の、『海の神秘』ではスコットランドの海岸のリゾート地の自然の美しさがとうとうと述べられる。そして『ドラキュラ』では、詳細な旅程に加えて、ヨーロッパ東部の地理、人々、習俗などが克明に書き連ねられる。もちろん、トランシルヴァニアの自然と風景に対する賞賛も忘れられてはいない。ただし、ストーカーはトランシルヴァニアを訪れることなく『ドラキュラ』を執筆したので、あくまでその賞賛は、ストーカー自身の想像上の産物にむけられたものに過ぎない。このように、本論で取り上げるストーカーの初期三作品は、どれも読者が擬似旅行、あるいはヴァーチャル・ツアーを味わえるように意図されている。登場人物は何らかの交通手段を用いて景勝地を訪れ、その目的地で、あるいはそこに至る過程で、美しい風景を目にする。

本論では、ストーカーの諸作においてなされる風景の描写と、登場人物が用いた交通機関の間の関係性に注目する。そこに見出されるのは、世紀転換期のテクストのなかに保存された、鉄道の登場によって19世紀に急速に変容した旅行者たちのまなざしと知覚である。ヴィクトリア時代における鉄道と人々の知覚の変容との関係に関しては、我々はまずヴォルフガング・シヴェルブシュ（Wolfgang Schivelbusch）の『鉄道旅行の歴史（*Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*）』を紐解かねばならない。鉄道のスピードによって次々と移り変わる車窓の風景は、まずそれを体験したものから風景を奪い、抹消してしまう。しかし、やがて

旅人は、自分から完全に切り離されたタブロー、あるいは次々と移り変わる連続した場面としての「パノラマ」的な風景を獲得することとなった（80-81）。¹ 本論で試みられているプラクシス。それは、テクノロジーの発展と、それに対応して生じた知覚の変容を写し取ったメディアとして、ストーカーの小説を読み込んでゆく作業である。

鉄道の登場は、それまで知覚されていた形態の風景を消し、旅を退屈なものとした。たとえば、生涯を通じて執拗に鉄道旅行の退屈さを攻撃したジョン・ラスキン（John Ruskin）は、『近代画家論（*The Modern Painters*）』第3巻（1856）で、以下のように述べている。

[T]o any person who has all his senses about him, a quiet walk along not more than ten or twelve miles of road a day, is the most amusing of all travelling; and all travelling becomes dull in exact proportion to its rapidity. Going by railroad I do not consider as travelling at all; it is merely "being sent" to a place, and very little different from becoming a parcel. . . . (370)

イギリスに鉄道網が張り巡らされていったのは1840年代。主要な鉄道網の建設は、1860～70年代にほぼ完成した。ただし、鉄道網の完成が、すぐさま他の旅の方法を駆逐したわけではなかった。鉄道網の拡張は、すでに確立していた馬車の交通網に打撃を与えはしたものの、短い距離の旅行、特に市街地のなかの移動をむしろ不便なものにし、馬車そのものは変わらず必要とされた。また駅までの交通機関としては、イギリスでは20世紀初頭まで馬車でゆくことが一般的であった（Pettifer 36）。² また、自転車という鉄道より移動速度が遅い交通手段が、レジャーとして19世紀末に爆発的に流行したこともあり、ストーカーが初期の作品を発表していた世紀転換期においては、人々は鉄道旅行の速度によって失われるものを、依然としてはっきりと意識することができた。むしろその時代は、

み出した列車の速度の影響をはっきりと表象している。テクノロジーの発展と人間の知覚の変容との関係性を記録したメディアとして、ストーカーの小説を読み込んでゆくこと。それが本論で試みられているプロセスである。

世紀半ばにトマス・クック (Thomas Cook) によって礎石が築かれた安価な団体旅行が産業として確立してゆき、鉄道による海水浴場への小旅行がブームとなって旅をすることが階級を問わないものとなってゆくなかで、³新世代の交通機関によって生み出された知覚の変容が、ようやく英国国民共通の経験として意識され、編成されるようになってきた時代と言う事ができよう。鉄道の登場から半世紀以上を経たストーカーの作品を読みつつ、鉄道の登場による感覚の変容を論じることの意義のひとつがここにある。鉄道という新しいテクノロジーの登場と人間の知覚の変容との間のこうした関係は、新しい情報技術が人々と社会の間に浸透してゆく過程とほぼ同一のものと考えてよい。新しい情報技術がメディアとして社会的に定着してゆくには、それなりの時間の経過が必要とされる。新しい情報技術が人々に認知され、それが社会的に受容される速度は、技術開発の速度と一致するものではないのである(水越 37-38)。

それではストーカーの小説世界へのヴァーチャル・ツアーに出発しよう。列車の車窓で移り変わる風景を「パノラマ」として、その速度と変化とともに受け入れる新しい感覚は、人間の神経に多大な負担を強いる。ストーカーが『海的神秘』で行っている風景描写は、風景を移り変わるパノラマとして知覚せしめる鉄道が、風景を見るためにはやはり不向きな交通機関であることをほのめかすと同時に、風景を目にしている者が、風景を自分から切り離されたものとして捉えるようになっている感覚をよく表している。サイクリングの流行がヴィクトリア時代において最高潮に達したのは1895年。1902年出版の『海的神秘』で、主人公のアーチボルド・ハンター (Archibald Hunter) は、ヒロインとサイクリングにゆき、スコットランドの風景を堪能する。

As we flew along, the lovely scenery on either hand seemed like an endless panorama. Of high mountains patched with heather which here and there, early in the year as it was, broke out in delicate patches

of pink; of overarching woods. . . ; of a swift river fed by endless streams . . . ; of green fields stretching away on either side of the river. . . ; of endless aisles of forest . . . (75)

風景が、ちょうど車窓風景が移り変わるように、あるいは連続するパノラマ画のように呈示されている。なお、ここでストーカーが使う "panorama" という語は、本論で使われている「パノラマ」という用語と完全に一致するものではないが、おそらくそれが含意しているところの、18世紀の終わってから娯楽として定着したパノラマ館やジオラマ館が、実際に旅行する余裕がなかった人々にもヴァーチャル・ツアーを体験することを可能にし、現実には眼前にない風景を次々に連続して現れる一連のパノラマとして認知することを促したまた別の装置であることは、論を待たない。⁴また、主人公のふたりが自転車で行く間、体力のないヒロインの乳母が彼らとは別行動をとり、馬車と鉄道を乗り継いで目的地に向かっていることは、注目に値する。人々にパノラマ的知覚を与えた鉄道は、十分に人々に風景を鑑賞させる装置として、ここでは表象されない。若きハンターは、すでに風景を連続して移り変わるものとして捉える知覚を獲得しているが、列車の速度はそれを容易く味わうことを許さないのである。

では鉄道旅行において、列車の速度のために風景を剥奪された旅行者は次にどうするか。シヴェルブシュは、旅行中の読書という習慣の普及をあげている。目は次々に過ぎ去ってゆく風景の代わりに、「代用風景たる文学」を求めるようになった(81-87)。『ドラキュラ』のジョナサン・ハーカーの日記から、ヴィクトリア時代の旅行者には本とは別の種類の汽車のなかでの「読み物」が存在していたことがわかる。風景と本に代用されるその読み物とは、「現地人」である。ピストリッツへの電車に乗ったハーカーは、移り行く風景を簡単に説明したあとで、そのまなざしをともに乗り合わせた現地人の乗客たちに転じる。彼の叙述の一部を引用しよう。

The strangest figures we saw were

This paper deals with the relationships between scenery descriptions and means of transport in three early works of Bram Stoker (1847-1912): *The Snake's Pass* (1890), *Dracula* (1897) and *The Mystery of the Sea* (1902). The invention of the train and its high velocity caused a critical change of perception. The establishment of the British railroad system and the democratization of tourism in the middle of the 19th century then allowed the perception to prevail among Victorians. People came to perceive landscapes through the windows of trains as a string of swiftly-changing "panoramas," which the seeing subjects were completely dissociated from what they saw. All protagonists of the three novels of Stoker are travelers. The scenery descrip-

the Slovaks, who are more barbarian than the rest, with their big cowboy hats, great baggy dirty-white trousers, white linen shirts, and enormous heavy leather belts, nearly a foot wide, all studded over with brass nails. They wore high boots, with their trousers tucked into them, and had long black hair and heavy black moustaches. They are very picturesque, but do not look prepossessing. On the stage they would be set down at once as some old Oriental band of brigands. They are, however, I am told, very harmless and rather wanting in natural self-assertion. (11)

舐めるような観察、微にいり細を穿つ人物の風貌に対する叙述、そして臆面もなく他民族を"barabarian"と言い放つ背景に、優生思想を基盤としたヴィクトリア時代の代表的疑似科学、観相学の影響を見ることは容易い。また『ドラキュラ』に関してその方面の研究は、すでに多数発表されている。⁵ 当時、人々は、他人の風貌に進化あるいは退化の徴候を「読み取ろう」と、文字通り血眼になっていた。特に旅人たちが「未開」の地域を訪れて、その探訪に関する記述を残すとき、必然的にその地の原住民たちの「退化」の刻印が連綿と数え上げられることとなった。ここでヴィクトリア時代を代表する文人のトマス・カーライル(Thomas Carlyle)が、ストーカーの生まれ故郷であるアイルランドを1849年に旅行したときの回想録を参照してみよう。カーライルはアイルランドの大飢饉後の惨状を描出しつつ、アイルランドの人々の風貌に、彼が読み取った観相学的退化の印を書き記している。彼の回想録に、ジョナサン・ハーカーの日記のように、汽車で乗り合わせた乗客の様子を事細かに書き記している部分がある。観相学的決り文句はこの部分ではあまり見られないが、人間を動物に喩える叙述が目をひく。

Start at last: second class but *not*

quite Gentⁿ. This time; plenty of *room* however. Irish traveller alone in my compartment; big *horse-faced* elderly. . . . Two Irish *gents* (if not gentⁿ) in the next compartment. . . ; mixed rusticity or cockneyity, not remembered, in the other. Gents had both of them their tickets stuck in hatband; good, and often seen since in Scotland and elsewhere: talked to one another, loud but empty: first gent beaming black animal eyes, florid, ostentations, voracious-looking: a sensual gent. . . (67-8)
[イタリックは原文のまま]

冒頭で述べたように、ストーカーはトランシルヴァニアを実際に訪れたことがなく、『ドラキュラ』の舞台となるトランシルヴァニアが、ストーカーが読んだ資料と彼の想像からつくられたものであることは、よく知られている。そのためか、『ドラキュラ』におけるトランシルヴァニアに見られるイメージには、19世紀、あるいはそれ以前のアイルランドを想起させるものが多く採用されていることもまた、多くの研究者によって指摘されている。⁶ ストーカーがカーライルを読んでいたかどうかは定かではないが、彼がハーカーに与えた視点は、ヴィクトリア時代にアイルランドを訪れた旅行者の視点であると同時に、旅行者が汽車で読むために携えていった、旅行文学の作者たちの視点でもある。そして『ドラキュラ』という小説そのものも、汽車でゆく旅行者たちに代用風景を提示する装置として機能する。汽車のなかで、旅行文学もしくはそれを模した作品を読む旅行者の視線は、彼／女の前を行って旅行者たちの視線と、幾重にも重なり合っていく。

ハーカーの、ヨーロッパの東の果てを見つめる視線の行く先が、西の果てへといつの間にか反転してしまうこのパロックスは、『ドラキュラ』に先立って書かれたストーカーの最初にして、唯一アイルランドを舞台にして書かれた小説である『蛇峠』において、すでに準備されていた。『蛇峠』は、アイルランドを題材とした旅行文学やガイドを強く意識し

tions in the stories represent the gap between the landscapes and the subjects viewing them. The speed of characters' movements are also deeply related to the gap. The critical praxis attempted in this paper is to read Stoker's novels closely as media recording the relationships between technological developments and the change of human perception in the 19th century.

て書かれ、かつ語り手がイングランド人の旅行者として設定されている。物語は、語り手のイングランド人旅行者による詳細な風景描写から始まる。語り手兼主人公のアーサー・セヴァーン (Arthur Severn) は、19世紀を通じて旅行記やガイドのなかに生き残ったロマン派的、ピクチャレスクな風景への嗜好を示しつつ、すなわち岩場や断崖を好んで描写しつつ、アイルランドの西部の風景を克明に描き出す。このとき、彼は、饒舌な、訛りの強いアイルランド人のガイドが御す馬車に乗っている。当時、アイルランド西部有数の景勝地であったコネマラー帯では、汽車でゴールウェイまでやってきた旅行者たちが、長い馬車に乗り換えて、ガイドの口上を聞きつつ景色を楽しみながら進む、ということが一般的であった。『蛇峠』とほぼ同時期に出版された旅行記、メアリー・ベニンム (Mary Banim) 作『アイルランド遠近草 (*Here and There through Ireland*)』(1891) では、そうした様子をはっきりと窺い知ることができる。⁷ この他にも、暖炉の周りで地元の人々が語る奇妙な物語や、田舎で受ける心温まるもてなしなど、『蛇峠』には、ヴィクトリア時代の旅行者がアイルランド西部に期待していたアトラクションが、漏らさず網羅されている。

アイルランドの突兀峨々たる風景が、『蛇峠』の見所のひとつとなっていることは、ツーリズムとそれに伴って産出される表象の再生産的な関係を端的に示している。現在でもモハーの断崖や、アラン島のダン・エンガスなど、アイルランドの西部にある断崖絶壁のいくつかは、景勝地として名高い。アイルランドが観光地としてイングランドで注目を浴びだすのは、19世紀初頭、ちょうどナポレオン戦争などで大陸への旅行が困難となる時期であった。1830年代に出版された旅行ガイドの記述や挿絵などを見ると、ごつごつとした岩場や断崖、すなわちロマン主義的な崇高の概念に裏打ちされた、18世紀のピクチャレスク趣味をはっきりと見て取ることができる。旅行ガイドは、その性質上、極めて似通った表象を継続して生産し続ける媒体であるが、19世紀中葉のアイルランドを題材とした旅行文学は、18世紀的ピクチャレスクな風景を継続して表象し続けた。19世紀の終わり

になっても、断崖絶壁の崇高なる風景は、旅行ガイドに保存され続けていたのである。⁸

ただし、『蛇峠』でなされる岩場や崖の詳細な描写は、本論で焦点を合わせているパノラマ的な眺めとは相容れない。セヴァーンが心ゆくまでそのような風景を描写することを可能にしているのは、風景がそれをまなざす者の眼前で移動していないからである。しかしながら、セヴァーンが丘の上から『蛇峠』の舞台となる地域一帯を見渡しつつ、ある天啓とともに得るヴィジョンは、風景がそれを目にする者の眼前で静止しているにもかかわらず、極めて「パノラマ」的と言える。"It may have been that there was some unconscious working of the mind which told me in some imperfect way that in a region quite within my range of vision, nothing could long remain hidden or unknown" (93). 物語において、この天啓は現実となり、セヴァーンはこの地域に伝わる古い伝説と謎の全てを解き明かすことになる。現地の人々が遅々として明らかにすることができなかった古えの謎の答えや隠された財宝の場所が、セヴァーンの視界に捉えられた後に、一気にその時間の経過を加速させたかのように、次々に登場人物たちの眼前にその姿を現してゆく。⁹

このセヴァーンのパノプティカルとも言える視覚の「パノラマ」的側面に関して、以下に論じてみる。『蛇峠』の主人公の視覚を論ずるにあたってまず想起すべきは、世界の文物を一望のもとに収めるシステムを完成させた、万国博覧会的な視覚である。19世紀後半から20世紀初頭にかけてヨーロッパ列強の国々に蔓延した、全てを一望のもとにまなざすという帝国主義的欲望は、極めて合理的な文物の展示形態を博覧会会場や百貨店店内で進化発展させるにいたった。たとえば、質量ともに1851年ロンドン万博を圧倒した1867年のパリ万国博覧会の主展示場では、七つの回廊が同心円状に配列され、それぞれの回廊が産業を中心とした特定の展示部門に割り当てられていた。しかも各展示エリアは出品国ごとに放射状に分割されていたのである(吉見68-72)。時間的な流れと、空間的なつながりが、連続して、一望のもと、「パノ

ラマ」的に来場者の眼前に展開される。また、多くの場合、博覧会という装置は、近代的な交通網の拡大と整備に支えられたものでもあった(李 184-190)。このようなシステムが商業的に展開されるとき登場するのが、百貨店という装置である。シヴェルプシュは、百貨店にある商品の外見を「パノラマ」的であるとしている。展示された商品と値札の群の間を「旅」する買い物客は、その全体の印象を点描画的に知覚することとなるからだ(234-242)。またこの流通システムを成立させるために、物流と人の流れを統御する交通網の編成が要求されたことは、言うまでもない。近代的な交通網を基盤とした博覧会の会場と百貨店においては、きわめて鉄道的な知覚が、静止した状態でも機能する。セヴァーンの天啓についての描写もまた、鉄道的な知覚の下敷きがあってこそ、生み出されたものであると言える。¹⁰ 静止した一点からまなざされているにもかかわらず、セヴァーンが天啓を受ける場面では、風景が時間的に加速し、未来の情景が「パノラマ」的に彼の目に映じているのである。

『海の神秘』においても、主人公ハンターには特権的な視覚が賦与されている。彼が有する、人の運命を幻視する「第二の視覚」と称される能力は、単一の事象にいくつもの可能性を同時に知覚する能力である。

[M]y mind was bent on the phenomena of Second Sight the whole living and moving world around me became a veritable diorama of possibilities. . . . When I look back, it seems to me that all the forces of life and nature became exposed to my view. . . . I began to understand that the whole earth and sea, and air—all that of which human beings generally ordinarily take cognisance, is but a film or crust which hides the deeper moving powers or forces. (15)

セヴァーンと同じくハンターも、暗号を解読し、秘密通路を発見し、スコットランドの

景勝地に潜む 16 世紀以来の謎を、次々に解き明かして行く。そして、物語のクライマックスにおいて、ハンターと同様の幻視の能力を持つ老婆の死を媒介として、闇夜に浮かぶ船と地形を "picture chart" のようにハンターが知覚する際の描写は、『蛇峠』におけるセヴァーンのヴィジョンと同質のものである。"In the general panorama of things, so far as the eye could range, all lay open" (251).¹¹

こうした「パノラマ」的な視覚が保証するもの。それは、まなざす者とその視覚に捉えられる風景の完全な断絶と、まなざす側が風景に対して占める一方的な優位性である。風景を眺めたり、描いたりする人々が好んで風景画に描かれた時代には、風景を眺める者もまた風景の一部であったわけだが、パノラマ的に展開する風景は、それをまなざして知覚する者からは、完全に隔絶している。当然のことながら、パノラマの風景に対する視線は、一方的に見る側から投げかけられるだけで、その風景の側から見返されることはほとんどない。列車の速度は一瞬のうちに、風景の一部として認識される人々から投げかけられる視線を振り切って行く。残るのは、列車から外を眺める者たちによって知覚された、パノラマ的風景の残像だけである。

ドラキュラ城において、ジョナサン・ハーカーが味わう絶望的恐怖は、こうしたパノラマ的感覚と深く結びついている。『ドラキュラ』の冒頭よりハーカーが書き記す詳細な旅程を見ればわかることだが、ハーカーの旅する速度は、ドラキュラ城に近づくにつれ、どんどんと遅くなってゆく。そもそも『ドラキュラ』は、以下のような記述をもって始まる。"3 May. Bistritz. — Left Munich at 8.35 p.m. on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6.46, but train was an hour late" (9). その後も列車は遅れに遅れ、ハーカーはオリエンタリズムも露にこう述べる。"It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?" (11). 列車の車内では、多少風景に関する叙述はあるものの、慌しく展開して移り変わる風景よりも、同乗者

の衣装や容貌の観察にハーカーが従事することは、上述の通りである。

さて、ビストリッツに到着したハーカーは、ドラキュラ伯爵の指示に従って馬車に乗り換える。交通手段そのものが、前時代の、速度の遅いものとなる。ハーカーは、地元の人々の、彼の行き先を忌避する様子に煩わされながらも、馬車からの風景を味わい、賞賛する。こうしたハーカーの姿からは、ベインムの旅行記に見られる、列車から馬車に乗り換えてアイルランドの辺境の風景を鑑賞するヴィクトリア時代の旅行者たちの様子が、想起される。

I soon lost sight and recollection of ghostly fears in the beauty of the scene as we drove along, although had I known the language, or rather languages, which my fellow-passengers were speaking, I might not have been able to throw them off so easily. Before us lay a green sloping land full of forests and woods, with here and there steep hills, crowned with clumps of trees or with farm-houses, the blank gable end to the road. There was everywhere a bewildering mass of fruit blossom — apple, plum, pear, cherry; and as we drove by I could see the green grass under the trees spangled with the fallen petals. . . . (14)

馬車からハーカーが目にする風景や文物に関する記述はなおも続く。速度が落ちたこともあって、ハーカーの視線は車内の同乗者ではなく、窓の外に向けられている。しかし、ハーカーの見る側としての優位性は、馬車が移動することによって、まだ保証されている。ハーカーは道行く人々にも視線を投げかけるが、彼が眺め返されることはない。たとえば、"Here and there was a peasant man or woman kneeling before a shrine, who did not even turn round as we approached, but seemed in the self-surrender of devotion to have neither eyes nor ears for

the outer world" (15). トランシルヴァニアの現地の人々もまた、ハーカーにとっては、眼前を過ぎてゆく風景の一部として知覚されている。続いてハーカーは、ドラキュラ自身が御す馬車に乗り換え、月の光の下、ドラキュラ城へと向う。(ドラキュラは、御者に扮して自分の身元を隠している。)ところがやがて逆巻く雲は月を隠し、全くの闇が訪れる。気がつく、馬車はすでに巨大な廃墟のような城の敷地に入ろうとしている。ハーカーを導きいれんとするドラキュラ城は、馬車から眺められる風景の一部としてハーカーの目に知覚されることを拒み、その全体の外観を見せる前に、彼をその内部に併呑してしまう。

Suddenly I became conscious of the fact that the driver was in the act of pulling up the horses in the courtyard of a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the moonlit sky. (20)

ドラキュラ城が、はっきりとその姿をトランシルヴァニアの山並みの稜線に現すのは、物語の大団円の直前である。ドラキュラ城の姿を描出したミナ・ハーカー (Mina Harker) は、その後、ヴァン・ヘルシング博士 (Dr. Van Helsing) が見つけた安全な岩の窪地から双眼鏡で、ドラキュラを守るジブシーとヴァンパイア・ハンターたちの一団の戦いを眺めることになる。吸血鬼が葬り去られる場面は、それをまなざす者から隔絶された遠景のなかで起こる出来事として表象される。事件の7年後、ジョナサン・ハーカーはあらためてトランシルヴァニアを訪れて、遠くに聳え立つドラキュラ城を風景の一部としてその視覚に捉えることに、ようやく成功する。¹² その一方、作品の冒頭でのハーカーは、自分自身を見るべき対象から隔離し、距離を保つことができない。城に着いて5日目、どうも様子がおかしいと思い始めたハーカーは、城のなかを歩き回り、探索してみることにする。鉄道に乗ることから始まったハーカーの移動手段は、馬車を経て、ついに徒歩にいたる。¹³

After breakfast I did a little exploring in the castle. I went out on the stairs and found a room looking towards the south. The view was magnificent, and from where I stood there was every opportunity of seeing it. The castle is on the very edge of a terrible precipice. A stone falling from the window would fall a thousand feet without touching anything! As far as the eye can reach is a sea of green tree-tops, with occasionally a deep rift where there is a chasm. Here and there are silver threads where the rivers wind in deep gorges through the forests. (31)

汽車と馬車に乗っていたときと同じく、ハーカーの目に壮大で美しい眺めが映じる。しかし、その眺めはハーカーの眼前で移動することはなく、また、『蛇峠』のときのように、まなざす者に風景に対する絶対的優位を保証するような天啓を与えることは、決してない。ハーカーに訪れるのは、ただ不安だけである。

But I am not in heart to describe beauty, for when I had seen the view I explored further; doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit.

The castle is a veritable prison, and I am a prisoner! (31-32)

ここにおいて、ハーカーは自分がドラキュラ城の虜囚であること、すなわち自らがトランシルヴァニアの風景の中に閉じ込められていることを悟る。列車の移動の速度によって生じた風景をパノラマ的に捉える視覚。それは、風景を眺める者から完全に隔絶されたものとして捉える知覚である。だが、その風景が、パノラマ的視覚を持つヴィクトリア人に逆襲する。今やハーカーは、目の前で次々と消え去り、消尽されてゆくはずの風景そのもの

の一部にすぎない。ハーカーと、『ドラキュラ』が出版された時代の読者がこの場面から感じたであろう恐怖は、単に語り手が稀代の怪物の虜囚になったという事実だけから生じるものではない。

小説作品『ドラキュラ』は、後に映像化され、人々が遍く持つ吸血鬼のイメージは、小説を起源とするものではなく、銀幕において表象された姿のほうで圧倒的になる。人々にパノラマ的光景を与える新しいメディア、映画が娯楽として確立し、同様の効果を持つ装置であるテレビが家庭に普及してゆくなか、列車に乗ることによって徐々に醸成されていたパノラマ的視覚は、たとえ一歩足りとも外にでなくとも、人々の知覚に実装され、取り立てて意識されることのないものになってゆく。現代の読者が虜囚となったハーカーの境遇に恐怖するとすれば、ベラ・ルゴシ(Bela Lugosi)やクリストファー・リー(Christopher Lee)、あるいは岡田真澄ら扮するドラキュラの姿を子どもの頃に震えおののきながら見た体験を想起しつつ、ハーカーの立場に幼い自分の姿を重ね合わせることでしか、おそらくは成り立つまい。しかし19世紀末の人々にとって、この場面は、自らから隔絶されているはずの列車の窓の外の風景が、突然列車内部に流れ込み、車窓を眺めていた主体を呑み込んでしまうかのような恐怖を生じさせるものであったろう。

注

- 1) ただし、シヴェルプシュが使用している「パノラマあるいはパノラマ的概念」という言葉の定義は曖昧である。本論中に「十九世紀のヨーロッパ人の知覚を、つまり異なるものを差別なしに見るヨーロッパ人の傾向」(79)とあるが、それはドルフ・シュテルンベルガーの用法である。また彼自身の、「パノラマ」という言葉の定義そのものへの言及は、最終章の注釈で漸くなされ、それによると、ある特定の歴史的な対象を指すのではなく、伝統的知覚から乖離して獲得される新しい知覚を説明する、単なるモデルとして使用されている旨が記されている(265-6)。本論においては、本文中に要約した、鉄道の車窓からの眺めに対する考察部分でシヴェルプシュが使用している「パノラマ」という用語の使い方に基礎を置き、移動する交通機関からまなざされ、まなざす者から隔絶したものと知覚されている風景、また、まなざす者の眼前で移り変わりながらも連続した場面として知覚されている風景を

「パノラマ」的、と称することとする。ただし、文脈によって、「パノラマ」という用語が指し示す概念は、その地点から敷衍されていることもある。

- 2) 19世紀の終わりに、衛生面、安全性、騒音の問題などから、馬車は急速に自動車にとって代わられていった (Pettifer 49-56)。しかし1910年の段階でロンドン市内では、依然として馬車が自動車と交差する交通機関であった。Pettifer 52の1910年のピカデリー・サーカスの写真およびキャプションを見よ。
- 3) 19世紀中葉にトマス・クックがおこした革命は、団体旅行を組織することでも、旅行の仲介をビジネスとしたことでもなく、全く静的であったヴィクトリア時代の社会に旅行の習慣を一般化したことであった、とトマス・クック社の歴史を著したピアズ・ブレンダン (Piers Brendan) は指摘している (12)。19世紀後半に、海岸線のリゾート地を訪れることが工業労働者の階級にとってもレジャーとして確立してゆくに至った諸要因に関しては、Urry 16-32を見よ。
- 4) パノラマ館の絵が固定された絵であったのに対し、ジオラマ館の絵は、ひとつのフレームのなかで様々な照明によって演出されつつ徐々に変化した。続いて19世紀に見世物興行に携わった人々は、パノラマを動かすことに腐心した。詳しくは、オールティック 第12-15章を見よ。なお、ストーカーの作品では "panorama" と並んで "diorama" という単語が、尋常ではない光景を描出するために使われる。たとえば、ウィットビーでドラキュラがルーシー・ウェステンラを襲撃する場面 (87) を見よ。また、本文中にこの後に引用される、『海の神秘』における「第二の視覚」に関する叙述を見よ。
- 5) 『ドラキュラ』に見られる観相学に関しては、日本語で読める文献も含めて注目すべきものがいくつもあるが、アイルランドという歴史的・文化的背景に注目し、『蛇峠』に見られる観相学や犯罪者の類型化まで射程にいたしたものとしては、Glover 35-49。
- 6) たとえば、Glover 32-43。ジョセフ・ヴァレント (Joseph Valente) は、『ドラキュラ』におけるアイルランドに関連するモチーフは、19世紀という範囲を越えて採用されていると論じている (52-53)。ボブ・カラン (Bob Curran) は、『ドラキュラ』に見られる19世紀アイルランドのイメージリーについて、自ら序文で言及した上で、『ドラキュラ』の枠組みそのものを現代アイルランドに取り戻すべく企図された、短編小説「暖炉の傍らで (Beside the Fire)」を発表している。その短編は、『ブラッディ・アイリッシュ (Bloody Irish)』(2002) に収められている。
- 7) アイルランドに馬車網を作った人物にちなんでピアンコーニの馬車 (Bianconi's Car) として知られ、後にオブライエンの馬車 (O'Brien's) と呼ばれるようになったこの観光馬車に関しては、Banim 120-121。なお、同書140に、M・E・ペイニムによるこの馬車の挿絵がある。
- 8) 旅行ガイドと風景、ストーカーの作品の関係に関しては、国際アイルランド文学会日本支部 (IASIL - Japan) 第19回大会シンポジウム "Irish *Dracula*"

で、執筆者自らがより詳細に論じている。Shimokusu を参照のこと。旅行ガイドの有する再生産的性質に関してここで付言すると、観光地に出発する前に、ガイドに収められた観光地の表象をあらかじめ眺め、現地で自らその観光地の表象を再生産して持ち帰るサイクルを、ジョン・ウーリー (John Urry) は、「解釈学的円環」(140)と呼んでいる。ウーリーは、このサイクルを写真がツーリズムに及ぼした重要な特徴のひとつに挙げているが、写真が登場する以前にも、版画と印刷の技術的發展と書物の流通経路の拡大は、このサイクルを19世紀半ばからすでに強力に駆動させていた。旅行ガイドの執筆者と挿絵画家たちは、先行して出版されているガイドに紹介された場所を忠実に追いついて、その場所の表象を再生産して頒布した。マーティン・ライル (Martin Ryle) は、19世紀前半のアイルランドの海岸線の景勝地を巡る旅程の確立に、ウーリーの解釈学的円環の作用を見ている (26-38)。なお、ジョナサン・ハーカーが、ウーリーの解釈学的円環をより容易く、かつ正確に成り立たせることを可能にしたポータブル・カメラ「コダック (Kodak)」を、早くもドラキュラ城に携えて行っていることは、注目に値する (29)。『海の神秘』のヒロインも、コダックを携えてスコットランドの景勝地にやって来ている (154)。

- 9) 『ドラキュラ』では、映画化されるにあたって過剰に強調された吸血鬼の眼力 ("His red eyes again!..." [91]) が良く知られているが、『蛇峠』でも、人の視線が、大きな役割を果たす。主人公セヴァーンは、後の妻ノーラ・ジョイスに (Norah Joyce) 嵐の暗闇のなかで出会う。暗闇でもものを見ることになれていないセヴァーンはジョイスの姿を見ることができないが、彼の姿はノーラの目にはっきりと捉えられる。セヴァーンは一度もその姿を見ていないにもかかわらず、ノーラの「声」に恋している自分に気づく。後日、彼は天啓を受ける丘のうえで、歌を歌うノーラの姿を背後より覗き見る。セヴァーンの視覚に捉えられたノーラは、セヴァーンと恋に落ちて行く。
- 10) シヴェルプシュの鉄道論は、その論の展開において、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) のパサージュ論に多くを負っている。パサージュ論は、いくつもの覚書の断片から成り立っているが、それら断片群の見取り図的役割を果たしている概要の「パリーー九世紀の首都」で、ベンヤミンは、「ファンタスマゴリー」というキー概念でもって、パリーのパサージュ、万国博覧会、百貨店、そしてフランス語版の概要においては、鉄道の駅を結びつけている。ベンヤミン『パサージュ論I』3-58を見よ。鉄道の駅への言及は34。パサージュ論には、パノラマに関する覚書の断片が並べられているセクションがある。パノラマに関する断片が、次々に(本論における意味での)「パノラマ」的に配列されている様子を、読者は目にするようになる。『パサージュ論III』235-256を見よ。なお、時代は下って1907年、ストーカーはダブリン博覧会を紹介する記事を、雑誌に寄稿することになる。Stoker, "The Great White Fair in Dublin" を見よ。ウィリアム・ヒューズ (William Hughes) は、ストーカーがその紹介記事で、博覧会の開催地である

アイルランドを大英帝国の版図のなかに位置付け直すために、1851年の万国博覧会に関連した英国的シニフィアンを利用しつつ、アイルランドの過去のイメージを払拭しようとしていることを指摘している(10-14)。

- 11) この描写に続いて、ハンターはヒロインが虜囚となっている船をその視覚に捉え、船体全体が"crystal"でできているかのようにその船の内部を見透かすことに成功する。「パノラマ」的知覚と結びついたこの描写から想起されるのは、やはり1851年のロンドン万国博覧会の水晶宮である。しかしこの点に関しては、水晶宮をスタートとするガラス建築によって引き起こされた、シヴェルプシュが余談として論じているもうひとつの視覚革命(61-68)と合わせて考察することも含めて、稿を改めて論じることとしたい。
- 12) 『ドラキュラ』の未発表原稿において、ドラキュラ城は、ドラキュラの死とともに火山が噴火し、崩れ落ちることとなっている。アウエルバッハ(Auerbach)とスカル(Skal)の注釈を見よ(*Dracula* n.5, p.325)。ストーカーは、よりスペクタキュラーなその場面よりも、ドラキュラ城を風景の一部として事件の後に、ハーカーの目に映じさせる方を選んだ。
- 13) そしてハーカーが眠りに落ちて速度ゼロとなったとき、女吸血鬼三人組にじっくりと品定めされることになる。見る側と見られる側の完全な逆転。反対に、女吸血鬼たちがヴァン・ヘルシング博士によってその身体を破壊されるとき、彼女らは棺のなかで眠った状態にある。

参考文献

- Arata, Stephen D. "The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization." *Victorian Studies* 33.4 (1990): 621-645.
- Banim, Mary. *Here and There Through Ireland*. Dublin: The Freeman's Journal, 1891.
- Brendan, Piers. *Thomas Cook: 150 Years of Popular Tourism*. London: Secker and Warburg, 1991.
- Carlyle, Thomas. *Reminiscences of My Irish Journey in 1849*. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Livingston, 1882.
- Curran, Bob. *Bloody Irish: Celtic Vampire Legends*. Dublin: Merlin, 2002.
- Glover, David. *Vampires, Mummies, and Liberals: Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*. Durham: Duke UP, 1996.
- Hughes, William. "Introducing Patrick to his New Self: Bram Stoker and the 1907 Dublin Exhibition." *Irish Studies Review* 19 (Summer 1997): 9-14.
- Pettifer, Julian and Nigel Turner. *Automania: Man*

and the Motor Car. London: Collins, 1984.

Pollis, Harold. *Britain's Railways: An Industrial History*. Newton Abbot: Harold Polin, 1971.

Ruskin, John. *Modern Painters*. Vol. 3. 1856. *The Works of John Ruskin*. Vol.5. Eds. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1904.

Ryle, Martin. *Journey in Ireland: Literary Travellers, Rural Landscapes, Cultural Relations*. Aldershot: Ashgate, 1999.

Shimokusu, Masaya. Paper for "Irish Dracula," IASIL-Japan Symposium. Hiroshima, 19 Oct., 2002.

Stoker, Bram. *Dracula*. Ed. Nina Auerbach and David J. Skal. 1897. New York: Norton, 1997.

-----, "The Great White Fair in Dublin." *The World's Work* (London) 9 (May 1907), Special Irish Number: 570-576.

-----, *The Mystery of the Sea*. 1902. Phoenix Mill (UK): Sutton, 1997.

-----, *The Snake's Pass*. 1890. Dingle (IRE): Brandon, 1990.

Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications, 1990.

Valente, Joseph. *Bram Stoker, Irishness, and the Question of Blood*. Urbana: U of Illinois P, 2002.

オールティック、R・D『ロンドンの見世物 II』小池滋監訳、東京、国書刊行会、1990年。

シヴェルプシュ、ヴォルフガング『鉄道旅行の歴史 ― 19世紀における空間と時間の工業化』加藤二郎訳、東京、法政大学出版局、1982年。

ベンヤミン、ヴァルター『パサージュ論Ⅰ』今村仁司ほか訳、東京、岩波書店、1993年。

----『パサージュ論Ⅱ』今村仁司ほか訳、東京、岩波書店、1994年。

水越伸『新版 デジタル・メディア社会』東京、岩波書店、2002年。

吉見俊哉『博覧会の政治学 ― まなざしの近代』東京、中公新書、1992年

李孝徳『表象空間の近代 ― 明治「日本」のメディア編成』東京、新曜社、1996年。

*本稿は、平成14年度前期静岡文化芸術大学学外研修の成果の一部である。アイルランドにおける学外研修を認めてくださった木村尚三郎学長ならびに関係者の皆様に御礼申し上げる。また、国際文化学科李孝徳講師には、本論執筆に際して貴重な意見や示唆をいただいた。ここに感謝の意を表するものである。