

ドロシー・ヴァン=ゲントのディケンズ批評

— 解題と翻訳 —

A Reading of Dorothy van Ghent's Criticism on Dickens

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

【解題】

「最良の批評とは？」 昨年暮れ亡くなったアメリカを代表する知識人の一人、批評家・作家の Susan Sontag (1933-2004) は *Against Interpretation* (1966) のなかで次のように言う。「最良の批評とは、まことに稀少なものだが、内容への考察を形式への考察のなかに溶解せしめる種類の批評である」 ("The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form." Sontag 12)。ソントグが推奨する批評のモデル、「作品の外形を真に正確に、鋭く、共感を込めて描写するといった批評」 ("criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art"), あるいは「芸術の内部をうろついて汚物を撒き散らす代わりに、芸術の感覚的な表面をあらわにしてくれる論文」 ("essays which reveal the sensuous surface of art without mucking about in it") という彼女の規格スタンダードにかなう適例して挙げていたのが、1950年の Dorothy van Ghent (1907-67) の論文, "The Dickens World: A View from Todgers" であった (Ibid. 13)。一体、

この「ディケンズの世界 — トジャーズの下宿からの眺め」という論文は如何なる批評であろうか。以下の小論は、その意義の解説と翻訳を試みるものである。

論文の著者であるドロシー・ヴァン=ゲントは、そのすぐれた業績、また多大な影響力にもかかわらず、その著作の他には、ほとんど知られていない女性である。彼女が実践した「形式主義批評」が作品そのものに自律性を尊重し、作者やその時代背景を重視しないということ、その批評の実践主体である論者そのものまで等閑視するのはいささか酷な話ではないだろうか。

若い頃は、新進詩人として、その詩集が Edna St. Vincent Millay (1892-1950), Edwin Arlington Robinson (1869-1935), Humbert Wolfe (1886-1940) と並び称されるほどの才媛であった (*San Francisco*)。また、小説を執筆するほどの有能な作家でもあったが、その実体は、ディケンズの謎の情婦 Ellen Ternan (1839-1914) さながら、"The Invisible Woman" (Tomalin) と言っていいのかもしれない。その人となりだけでなく、彼女の批評そのものについての考察も

少なく、その論考をまともに論じたものとしては、筆者は *Diacritics* に掲載された Schwarz (1978) の考察を知るのみである。

ヴァン=ゲントの母校の同窓会 Alumnae Association of Mills College により提供された資料によれば、彼女の学歴と職歴は次のようなものである。カリフォルニア州オークランドの名門女子大 Mills College で英文学を専攻、文学士と文学修士の学位を授与される。卒業後、詩作を続けるためにスイスの Lausanne 大学に留学。その後、California 大学から博士号の学位を授与される。Montana 大学, New York 大学, Brooklyn 大学, Bard 大学, Vermont 大学, Brandies 大学, Kansas 大学で英文学を教授。1967年1月17日、キーツ研究のために訪問中のイタリアのローマの地で客死。New York 州立大学 (Buffalo) の現職の教授であった。

1950年代後半、Vermont 大学在学中、彼女の教え子の一人であった詩人 Tanya Joyce からの私信 (Joyce) によれば、ヴァン=ゲントは、当時すでに同僚の文芸批評家 John W. Aldrid と一緒に「創造的批評」(Creative Criticism) と呼ばれる講座を開講していたという。「創作」(Creative Writing) の講座で「詩人」や「散文作家」の技巧が教えられていたように、「批評家」も技巧を教えらるる必要があるという信念を二人が共有していたからだという。

ディケンズ批評史において、彼女の批評「ディケンズの世界——トジャーズの下宿からの眺め」は、今では「古典」のひとつに数えられている。恐らく、ディケンズの小説が研究される限り、この批評はディケンズ批評の原点として、その輝きを失うことがないであろう。確かに、この論文には読む者の精神を高揚させる知的刺激の供与がある。その証左として、発表から半世紀経った現在でも、

論文が提示するディケンズの世界観は、今でも引き合いに出されるものである。例えば、Cambridge 大学出版局 (CUP) の定期刊行物 *Victorian Literature and Culture* の最新号 (2004) に掲載されている論文は、ヴァン=ゲントのディケンズ論に言及することから筆を起こしている。また、このディケンズ論は、やがて『『大いなる遺産』論』に特化され、三年後、イギリス小説研究史におけるひとつの金字塔 *The English Novel: Form and Function* (1953) の一編として出版された。

評論集『イギリス小説：形式と機能』の価値は、いくら強調しても強調しすぎることはない。実際、この評論集が読者に供与する知的刺激は、今でも弱まることを知らない。例えば、現代イギリスの小説家 David Lodge (1935-) は、「解釈的な小説批評における輝かしい業績であり、絶えず読者を挑発してやまない」("a dazzling and perpetually challenging achievement in explicatory novel-criticism"; Lodge x) と賛辞を惜しまない。また、ヴァン=ゲントの死を報じる新聞記事は、「すぐれた小説の特質を測定するための新しい物差し」("a new yardstick for measuring the quality of a great novel," *Buffalo*) を供与した本として紹介している。また、Norton Critical Editions の一冊として出版されているイギリス小説群、*Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights*, *Great Expectations*, *The Portrait of a Lady*, *Lord Jim* の各テキストの "Criticism" のセクションにはこの評論集からの論考が収録されており、この事実はヴァン=ゲントの論考がイギリス小説理解において必読文献として如何に重要視されているかを物語るものである。

この評論集は、1948年から1951年にかけて、著者が Kansas 大学で教鞭を執っていた間に

執筆されたものである。「形式主義批評」の古典、影響力ある読解例と謳われているが、その内容は、西洋文学における最初の小説 *Don Quixote* (1605, 15) から始まって、*The Pilgrim's Progress* (1678, 84), *Moll Flanders* (1722), *Clarissa Harlowe* (1747-48), *Tom Jones* (1749), *Tristram Shandy* (1759-67), *Pride and Prejudice* (1813), *The Heart of Midlothian* (1818), *Great Expectations* (1860-61), *Vanity Fair* (1847-48), *Wuthering Heights* (1847), *Adam Bede* (1859), *The Egoist* (1879), *Tess of the d'Urbervilles* (1891), *The Portrait of a Lady* (1881), *Lord Jim* (1900), *Sons and Lovers* (1913), *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916) まで、錚々たる小説群がその分析の対象となっている。最初の『ドン・キホーテ』を例外として、『天路歷程』から『若き日の芸術家の肖像』まで、その分析対象はすべてイギリスの作品に限定されている。換言すれば、同書は、18の古典的小説についての評論と補遺 "Problems for Study and Discussion" からなる小さなイギリス小説大全なのである。

ヴァン=ゲントは、「健全な小説は、健全な世界のように、ひとつのものとして辻褄が合っていなければならない」("The sound novel, like a sound world, has to hang together as one thing." Van Ghent, *The English* 6) という小説観に立ち、「小説が提供する人生観の持つ一貫性と啓蒙的特質」("the cogency and illuminative quality of the view of life that [the novel] affords"), すなわち「小説の宇宙に具現されている考え」("the idea embodied in its cosmology"; *Ibid.* 7) と彼女が表現するものの議論を通して、小説の形式と内容について語ることでより小説を判断しようとするのである。換言

すれば、形式主義的批評家としてのヴァン=ゲントは、小説とは何であるか、劇や歴史とは異なるその形式と効果とは如何なるものか、また形式と効果がどのように達成されるのか、さらに小説の提示する問題に対する適切な答えは何なのか、等々、いずれもテキストそのものからその解答を導き出そうとする。

ヴァン=ゲントは、この本の献辞のなかで、「文学への批評的アプローチ」を、「作品における形式の原理の探求」、また、その言外の意味として、「自己における形式の探求」("the critical approach to literature as a search for the principle of form in the work and implicitly as search for form in the self," van Ghent vi) であるとして、彼女にとっての問題の核心が“形式”であることを明言する。文学における形式のみならず、自己における形式を重視することを考えれば、その批評の立場は、リベラル・ヒューマニズム¹⁾のそれであることはいうまでもない。

その評論集の一編『『大いなる遺産』論』の母体となったヴァン=ゲントの論文「ディケンズの世界——トジャーズの下宿からの眺め」は、批評の範疇^{カテゴリー}においては、形式主義批評にも心理学的批評にも分類可能な批評である。ディケンズに関する心理学的批評として忘れてならないのは、アメリカの文芸批評で特殊な位置を占めた Edmund Wilson (1895-1972) の "Dickens: The Two Scrooges" (1940), すなわち二〇世紀のディケンズ批評史における記念碑的研究である。この研究こそその後続くすぐれた研究の生みの親である。そのひとつが『大いなる遺産』について

1) liberal humanism. 「現代のマルクス主義批評や文化唯物論、また先鋭的な文化研究にとって批判の標的となる思想。リベラル・ヒューマニズムは、自由で自律した主体が何ら制限を受けることなく行動し発言し、その言動の意味や意図も自分自身で決定することができるという考え方である。またこのような主体こそが歴史を作り出す起源とも考える」(川口 286)。

の心理学的批評のもうひとつの「古典」、
"The Hero's Guilt: The Case of Great
Expectations" (1960) であり、その著者
Julian Moynahan は自らの論文を称して、
「エドモンド・ウィルソンの「ディケンズ：
二人のスクルージ」を敬遠しながら、その後
塵を拝する心理学的解釈」"a piece of
psychological interpretation which follows
Edmund Wilson's 'Dickens: the Two
Scrooges' at a respectful distance."
(Moynahan, "Dickens" 239) と説明してい
る。しかし、その執筆の直接の契機となっ
たのは、モイナハン自身が論文の冒頭で明言
しているように、ヴァン=ゲントの論文に触
れられてからのことであった。

ヴァン=ゲントの場合、その分析に用いる
批評方法は、E. ウィルソンやモイナハンと
同様、精神分析の流れを汲むが、形式主義
の批評方法に傾斜し、それにゲシュタルト心
理学による批評方法を加えて、しかもそれら
を強力に独自の方法、彼女のいわゆる「創造
的批評」(Creative Criticism) の方法に統一
する。ヴァン=ゲントの批評家としての特異
さ、批評方法の多彩ぶりを窺い知る上で、こ
の「トジャーズの下宿」は恰好の評論と言
えるのである。

それではヴァン=ゲントの批評は具体的
には如何なるものであるのか。その論題から
も明らかなように、ディケンズの中期の小説
『マーティン・チャズルウィット』(1843-44)
における遠近法^{パースペクティブ}²⁾に関する論文であるが、
この論文の睽目すべき着眼点は以下の三つ
である。

第一に、ディケンズにおけるアニミズム。

すなわち「アニメーション」(無生物のモノ
に命が吹き込まれて生気を帯びることで、
"animation" はヴァン=ゲント自身の用語で
ある)の技法と、逆に、生物から生気を抜き
非人間化すること(ヴァン=ゲントの追随者、
例えば、Fawcner (1977) の用語では
"reification", Meifer (1977) の用語では
"mechanization")によって、ディケンズが
生み出す効果を最初に本格的に述べた論文で
ある。前述の *Victorian Literature and
Culture* に収録された論文の著者は次のよう
に言う。

ドロシー・ヴァン=ゲントの1950年の古
典的論文、「トジャーズの下宿からの眺
め」は、今や、ディケンズにおいては
自明のこととして一般に容認されてい
ることの出発点であると規定してよいだろ
う。すなわち、生物である人間的主体と
無生物である客体との置き換えが、ディ
ケンズの世界観を特徴づけているという
事実である。人間と物質との間の境界は
互いに浸透し合うことが可能で、両者が
絶えず行き来しているのである。

(Sussman 617)

事実、ディケンズのアニミズム、すなわち、
家具や家屋を表現するのに、まるでそれらが
人間であるかのように提示し、また人間を
直喩によって、家具や手荷物に変身させるディ
ケンズの気質を表す技法は、すでに多くの研
究者の著作を見た現在となつては、誰もが周
知の規定事実である。その結果、ディケンズ
におけるアニミズム研究は話題にすることさ
え退屈される懼れのあるテーマである。しか
し、この点に関するディケンズのヴィジョン
の独創性、また、その意義を指摘するヴァン
=ゲントの卓見を思い起こさせる上で有益な
のは、このような小説作法が、ディケンズ
の同時代人、すなわち1845年当時の批評家にとつ

2) perspective. 「遠近法：文学の分野では、語り
手が、語りの対象に対して取る態度、姿勢、位置
などを指す。視座とも訳される」(川口 41)。

て、如何に衝撃的であったかということに注目することである。例えば、*North British Review* 誌の書評家 Thomas Cleghorn は、ディケンズの「表現上の不純物、さらに英語という言語に対する甚だしい侮辱」に当惑し、^{コロケーション}到底承服しがたい連語関係の具体例として次のように例証していたのである。

... certainly no one can read even a single chapter of *Martin Chuzzlewit* without perceiving a very striking declension from the purity and assuming excellence which marked his earlier compositions. This is apparent ... in various impurities of expression, and even some gross offences against English language.... Thus, we have *impracticable* nightcaps, *impossible* tables and *exploded* chests of drawers, *mad* closets, *inscrutable* harpsichords, *undeniable* chins, *highly geological* home-made cakes, *remote suggestions* of tobacco lingering within a spittoon, and the *recesses and vacations* of a toothpick. (Collins, *Dickens* 187-88; italics original)

3) その後、イギリス小説を形而上的小説として解釈しようとする試みは、Eigner (1978) と Platzner (1980) によりなされている。前者は、英米の4人の小説家を分析し、ディケンズの小説にも形而上的な読解を施そうとしているが、ヴァン=ゲントについての言及はない。また、後者はヴァン=ゲントに言及してはいるものの、何故かディケンズについての考察はない。因みに、後者で分析されているイギリス小説は、「ゴシック小説の原型」(Gothic Prototype) として *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Monk* (1796), *Melmoth the Wanderer* (1820); 「メタゴシック・ロマンス」(*The Metagothic Romance*) として *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847); 「プロメテウスのロマンス」(*The Promethean Romance*) として *Frankenstein* (1818), *The Island of Dr. Moreau* (1896); 「最終意識の小説」(*The Novel of Terminal Consciousness*) として、*Tess of the d'Urbervilles* (1891), *Lord Jim* (1900) の9作品である。

第二に、形而上的小説としてのディケンズの小説の可能性を吟味した点。³⁾ その執筆時期を考えれば、ヴァン=ゲントの試みが如何に斬新であったが理解される。無論、この点にヴァン=ゲントのディケンズ論の問題点が内在するという批判がないわけではない。彼女のディケンズ論に対する辛辣なコメントを改めて明記すれば、それは形式主義的批評全般にあてはまる次のような批判となるであろう。

ディケンズの芸術が「^{モラル・アート}心の芸術」であると主張する Barbara Hardy は、「無論、形式主義的分析は作品の価値を判断することはなく、ただ創作上の技術を判断するのみである」("Of course, formal analysis does not perform an act of judgment, only act of technical judgment." (Hardy 115) とすげなく言うように、形式主義的批評は、その名が示唆するように、批評の唯一の目的を文学作品に形式を発見しそれを説明することをその特質とする。この方法は、作品そのものに自律性があると見なすため、文学の領域以外の問題——作者の経験、作者の時代背景、作品の社会的、経済的あるいは心理的な関係など——を重視しないことになる。

この点を詳しく指摘したのが前述のモイナハンで、*Victorian Studies* に掲載された彼の書評、J. Hillis Miller の研究書 *Charles Dickens: The World of His Novels* (1958) を論じた書評のなかで次のように言っている。

最近のディケンズ批評家のうち、ミラー氏の主たる先駆的存在は、ドロシー・ヴァン=ゲントである。共にディケンズの小説の全体像を、現実に自律性を持つ「世界」、あるいは想像力が生み出した宇宙であると見なし、共に形而上学的な難解な用語を駆使し、ディケンズの小説の登場人物や行為をめぐる環境を定義する。

両者にとって、ディケンズは十九世紀のイギリス社会に生きる小説家でもなければ、エドマンド・ウィルソンの有名なエッセイ「二人のスクルージ」で明らかにされた作家——その精神的外傷を芸術に投影し明らかにした病んだ作家——でもなく、人間の条件について著した小説家なのである。(Moynahan 171)

形式主義的批評に対する批判として、モイナハンが含意していることは、その意義を次のように敷衍できる。すなわちヴァン=ゲントもヒリス・ミラーも、ディケンズという一人の小説家が誕生し、生活し、活動した環境や、形而上的にせよ形而下的にせよ、その背景を無視する可能性を孕んでいる。ディケンズが時代の申し子であったことは言うまでもないにもかかわらず、二人とも、これらの事柄を考慮せずに、非常に主観的な読み方をしている。さらに言えば、共にディケンズの^{レレバンス}今日性を強調するあまり、自分たちの^{コンテンポラリー}「同時代人」として扱おうとする態度は最層の引き倒しである、と。

実際、小説家としてのディケンズを考えたとき、イギリスのヴィクトリア朝ロンドンという特定の時代と社会、さらにディケンズの作品が刊行された週刊あるいは月刊分冊販売というの出版形式、ディケンズを育てた読者、等々の歴史的社会的^{コンテキスト}文脈を無視してしまえば、無論、ディケンズはディケンズではなくなる。そこで、まずディケンズを一度その時代に戻して、その文脈で彼を位置づける必要がある。ディケンズ芸術の本質を真に理解することが、おのずからその現代性の認識につながるものとなる。まさしく Philip Collins ("The funny world of Dickens") が目指している批評である。

しかし、二〇世紀のイギリス小説家 Angus Wilson (1913-91) の次のような指

摘を想起するとき、ヴァン=ゲントやヒリス・ミラーの批評の妥当性も否定しがたいと感じるのである。『デイヴィッド・コパフィールド』は、社会的小説というよりは形而上学的小説である」("David Copperfield is a metaphysical rather than a social novel." Wilson 212)

第三に、ヴァン=ゲントがディケンズの^{レレバンス}今日性と言うべきディケンズの独自の世界観に着眼したこと。ディケンズの小説に読み取るべきその独自の世界観は注目に値する。その世界では、悪魔のような伝染病が猖獗を極め、人々や社会を蝕んでいる。彼女の指摘が正鵠を得ていることは、例えば、『ドンビー父子』(第四七章)、『クリスマス・キャロル』(第三節)、『荒涼館』(第十一章)、『リトル・ドリット』(第二部第十三章)などの一節に改めて触れるとき、ヴァン=ゲントが生きていた時代以上に、ますます今日性を帯びてくる。人々の認識は崩壊し、世界は狂乱状態に陥り、多くの自殺者を生み出している。まさしく異常と狂気の世界。物質によって疎外された人間の姿、幻覚と誇大妄想とに迫害されている精神分裂症の世界を描いているのである。畢竟、ヴァン=ゲントの「ディケンズの世界——トジャーズの下宿からの眺め」の読者は、二つの今日性を発見して驚くことになる。ひとつはディケンズの小説の今日性、そしてヴァン=ゲントの今日性である。

【翻訳】

I

[1]

悪霊に憑かれたモノの成り行きは、人間的なものを模倣することであり、他方、人間が取り憑かれた場合は、非人間的なものを模倣することである。このモノと人間との属性のトランスポジション¹⁾ 変換¹⁾こそ、バレエの世界さながらの様相を生み出す、ディケンズの小説におけるモノと人間との関係の原則である。仮面、姿勢、ショック・テンポは滑稽である。そのパースペクティブ²⁾ 遠近法²⁾によるそのスタイルは身の毛のよだつ霊的変身を経る世界のスタイルである。

[2]

モノは愛玩動物のように、その所有者の気質や表情を帯びようになる。守銭奴の「歯を食いしばって耐える」古びた書き物机は「邪悪で狡猾な額」をしている『互いの友』第一巻第十五章。ことはモノのもつ悪魔的な生命について議論となる。悪霊を知るには悪霊を必要とするように、これらモノは、モノ同士の相互の関係において、また人間との関係においても、人間の配置の秘密を意地悪く探り出し、それらを模倣しようとしてきた。宿屋の四柱式寝台は、独裁者のような怪物よろしく、部屋全体を占領し、四本の脚を上げ、

勝手気ままに一本の脚を暖炉の中へ突っ込み、もう一本の脚を戸口に突っ張って、神から授かったのだと言わんばかりにその権利を行使して、ちっぽけでやけに貧相な洗面台を片隅に押しやっている。

『大いなる遺産』第四五章]

無生物のモノが命を吹き込まれて生氣³⁾を帯びることは、禁断の命が持つ奇妙な陽気さと、そして抑制のきかなくなった攻撃性の両方を暗示する。大人しい、可愛らしい小さな軽焼きでさえ、「箱入り娘のように蓋物のなかに大事に納めておかねばならない」『大いなる遺産』第三三章] し、帽子は炉棚の上に置こうものなら不断の注意を要求し、転がり落ちようものなら捕まえるには目と手を機敏に対処させなければならない。しかし、件の帽子は、悪賢い悪鬼さながら、うまく捕まえたと思っても、最期は茶こぼしのなかにポチャンと落ちてしまうのである『大いなる遺産』第二七章]。

[3]

これら感傷的虚偽³⁾の一斉攻撃は、至る所で示される人物描写のための表現、相互にやりとりする双方向の隠喩^{メタファー}がなければ、偶発的な装飾だと思われるかもしれない。生物はまるでモノのように扱われている。あたかも命がモノに吸収され、人間から流れ出てし

1) transposition. ヴァン=ゲントの所謂「置き換え」は「置換 (displacement)」と考えるも良い。「置換：もとはフロイトによって記述された無意識のメカニズムの一つで、心的エネルギーの可動性の一形態を指す。フロイトは無意識における一つの表象がそこに備給された心的エネルギーを連想を通じて別の表象へ譲り渡す過程を置換と呼んだ。フロイトのさまざまな概念を独自に発展させたJ. ラカンは、メタファーとメトニミーに関するR. ヤコブソンの理論をもとに、置換をメトニミーに、もう一つの無意識の働きである圧縮をメタファーに結びつけた。また、J. デリダ (彼に影響を受けた人たち) は置換をディコンストラクションの戦略を示す言葉として用いている」(川口 176)。逆説的に言えば、ディケンズは、フロイト、ヤコブソン、ラカン、デリダを知っていたということである。

2) perspective. 「遠近法：文学の分野では、語り手が、語りの対象に対して取る態度、姿勢、位置などを指す。視座とも訳される」(川口 41)。

3) pathetic fallacy. ラスキンの言葉では、本来は、感情を持たない自然に作者が自分の感情を投影することの虚偽。「激しい感情はすべて……外界にあるものについて間違った印象を生み出す。そのような現象を私は『感傷的誤謬』と名づけた」("All violent feelings... produce in us a falseness in our impressions of external things, which I would generally characterize as the 'pathetic fallacy.'" : John Ruskin, *Modern Painter* (1856) III. iv. xii. Sec. 5. 160) 「感傷的誤謬：ジョン・ラスキンが『近代絵画』(一八五六)で用いた用語。人間の情緒と自然現象とを同等視する文学上の約束事(習慣)。無生物が感情を持つように描く擬人化は一般的であるが、詩人は往々にして、自身の気分と外界が同じであると考え、世界を自分の感情によって解釈し、描写しようとする。ラスキンはロマン主義の詩人がこれを多用しすぎると批判したが、現在では軽蔑的な意味はない」(川口 60)。

まい、人間はもはや人間性を持ってなくなってしまったかのようである。『荒涼館』に登場するスモールウィード老人は、元通りの人間の形状に戻すには、まるで大きな長枕か何かのように、定期的に叩かれなければならない[第二章]。彼の醜態は、ぞっとするほど恐ろしい、言語に絶した毫碌を暗示しているのである。スモールウィード老人がそうであったように、同胞の人間をまるでモノのように操ることに長く携わってきた人間は、資本家ポドスナップの場合のように、彼ら自身がモノの属性を発展させるのである。ポドスナップが頭の上に付けているのは髪というよりもヘアブラシである[『互いの友』第一巻第二章]。他方、この経済力学の攻撃に苦しむ人間もまた、囚人マグウィッチの場合のように、同じように変身させられることになる。マグウィッチは、抑圧と恐怖のために機械化され、まるで時を告げるかのように喉には何かゴクリと鳴る時計が仕掛けられている[『大いなる遺産』第三章]。あるいは、哀れな小人物トウェムローは、彼を招待したパーティの主催者[ヴェニアリング夫妻]によって、パーティの規模の大きさに応じて、ダイニング・テーブルを伸縮するため自在板の垂れ木のように挿し込まれ、意気軒昂にもなれば意気消沈させられることにもなる[『互いの友』第一巻第二章]。

[4]

人間からモノへの変身、その変身様式の進行形は、その身体に木製の部分を持つ人間によって例証されている。サイラス・ウェッグとセアラ・ギャンプの高名な亭主は、その具体例である。ギャンプ氏の義足は、

「あの脚、いつもブドウ酒の地下蔵に入り込んでばかりいて、力ずくで引っぱり出されるまで、そこから出てこようとはしなかったんだから、からだ以上とまで

はいかなくっても、それとはまったく同じくらいに弱っちまっていたのね⁴⁾」

[[マーティン・チャズルウィット』第四〇章]

ギャンプ氏の義足はその人を模倣する。もっと不気味なのが、人が、生物界における下位の階層、すなわち下等動物をわざわざ選んで、模倣あるいはその一部となる場合である。(『ハード・タイムズ』に登場するスカジャーズ令夫人は、「恐ろしく太った老婦人で、獣肉に対する法外な食欲と、十四年来、どうしても寝台から降りることを承知しない不思議な脚とを持っていた」[第一巻第七章]。令夫人は「モノ化」されて彼女自身の脚となってしまう、明らかに、その脚はその獣肉すべての貯蔵所なのである。)サイラス・ウェッグの場合、この義足の人物の人間性は、その付属物の特性にまで還元されてしまい、もしその成長に時ならぬ抑制がなければ、もう半年もすれば、彼には木製の脚がもう一本の生えてくるのが期待されるほどである。有機体の生命のない部分は精神的な^{ネクロシス}壊死⁵⁾を意味し、実際、サイラスは彼の死んだ肢体の一部を自分と同一視している。彼の一部は病院の門番によって人骨接合師[ヴィーナス氏]に売られて、処分されているのである。「で、あっしゃ、どこでえ？」[『互いの友』第一巻第七章]と、サイラスは問い質し、〈肉体の復活〉のグロテスクなパロディとして、自分の脚の引き取り交渉を始める。外見がどんなに無害に見えようと、義足の男は自然から逸脱したものとしてどこか不気味である。彼は生ける屍^{しかばね}である。この種の喜劇は、様式上、途方もない緊張感のある喜劇である。

4) イエス・キリストの「心は燃えても、肉体は弱い」(マタイによる福音書 26:41)のもじり。

5) necrosis. 生命の一局所の組織・細胞の死。

[5]

ディケンズは、友人のフォスターに語って、自分の注意がいつも相手の顔の一部分の機械的な動き、「突然、その部分が独自の滑稽な命を獲得する」ことを面白がるあまり、当の本人を見失ってしまうことがあると言っている。人体の一部を取り外し可能な、操作可能なものと見なすディケンズの習慣は、すでに最初の著作で滑稽な莫迦莫迦しさへと向かっている。『ピクウィック・ペーパーズ』に登場する、サンドウィッチを食べている背の高いご婦人のように。彼女は「アーチのあるのを忘れ——ガン——ドシン——子どもたちはあたりを見回す——母親の頭はふっとんでる——手にサンドウィッチ——それを入れる口がない」[第二章]。もっと深刻に、壯観に用いられている場合が、外科医の行う分離の技巧で、詐欺に一意専心する特異な人間を際立たせるのに役立つ。その結果は、操作する部分と操作される部分、「私—半分」と「モノ—半分」の二つに不自然に分けられる。『マーティン・チャズルウィット』に登場するインチキ土地売買周旋業者、スキャダー將軍は固定されて動かない義眼の持ち主である。

顔のそちら側で、反対の側がやっていることに聞き耳を立てているといった感じだった。そういうわけで、それぞれの横顔が違った表情を持ち、動く側が、精一杯、活躍しているとき、硬直した側は、氷のように、冷たい監視の状態にあった。[第二章]

ペックスニフは、炉の火に両手をかざして、「その両手が彼のものではなく、誰か他人の手といったふうに」[第三章]、いかにも好意的に温めながら、自分についての彼自身の想像から自分自身を切り離す。そのイメージは、身体障害⁶⁾のイメージ、また外科手術の組

織移植のイメージとなっている。『荒涼館』に登場する弁護士ヴォールズ氏の場合、その欺瞞は、ペックスニフの場合のような、個人的な問題ですらない。ヴォールズ氏は、大法官府という機構の歯車の歯、大機構のなかで小さい役割を演ずる人物に過ぎない。大法官府は、生きた人間を、人間ではなくまるでモノのように、操ることを制度化してきた。この地獄の規範が、ヴォールズ氏に、ペックスニフ以上にもっと乱暴な肉体的損傷、中世や二〇世紀を生きる人間の想像力だけに可能だと思われてきた類の損傷を、自分自身に加えることを可能にさせるのである。ヴォールズ氏は、「まるで手の皮を剥くみたいに、きっちりとした黒い手袋をとり、頭の皮を剥ぐみたいにきつい帽子を脱ぎ」、机の前に腰掛けるのである[第三章]。

[6]

もっといかつい犯罪者たち、そのなかには捕まることなく依然としてお上品な上流社会を歩き来する者もいるが、彼らはさらに徹底的に二人の人間へと引き裂かれている。その実体は、『リトル・ドリット』に登場するフリントウィンチ氏の^{エクセントリック}奇妙な外見——首がねじ曲がっているために、まるで以前に首吊り自殺をやらかして間一髪のところ助かったかのような気味悪い外見——から、殺人者ジョーナス・チャズルウィットの精神分裂——殺人決行後、「自分自身のためばかりでなく、自身を恐れる」あまり、帰宅するとベッドに寝ている自分自身を発見することを半ば期待するほど精神が分裂する『マーティン・チャズルウィット』第四七章]——に至るまで、視点の問題に過ぎない。この分裂の比喩的表現の究極的な展開が、クルックの「自然発火」の場合のように、「私—半分」か

6) mayhem. 暴力をもって手・足・目・歯など防衛に必要な身体の部分に与える障害。

ら「モノ—半分」への全的变化である。クルックは、大法官府という桁外れの巨大な欺瞞の腰巾着だけでなく、大法官府のパロディでもある商売も開業している。彼は裁判所の廃棄文書を食いものにしており、死去したときには恐喝に見込みのありそうな思惑投機をちょうど見つけたところであった。ここでは、人間の個性は、そのモノとしての体質をあまりに発展させすぎたために、純粹に化学的な現象となり、クルックの死の瞬間は、その化学物質（主として蒸留酒のジン）が最終的に彼の所有／憑依を完了したときと重なる。そのイメージのおぞましさはその着想の恐ろしさに比例する。汚れた黄色い濃厚な液体がクルックの最期であり、煉瓦づたいにゆっくりと滴り落ちて這い降りてくるのである〔『荒涼館』第三二章〕。

[7]

クルックの壊死は、ディケンズの世界で作用している、精神から物質への「変換」の法則の単なる残酷な実践例である。『大いなる遺産』に登場するミス・ハヴィシャムの場合、荒廃したウェディング・ケーキは、人間の側で進行している壊死を補完するイメージを提供する。ミス・ハヴィシャムは、ピップとエステラ、二人の子どもを、彼女の壊れた心臓、その失恋に対する復讐のために、血の通わぬ道具として用いたために、命に対する違反という罪を犯している。そして、その報いとして、彼女はキノコに変えられている。披露宴のテーブルのウェディング・ケーキは、同種療法の魔術により、人形を燃やすことや人形に針を刺すことのように作用する。「すべてが完全に朽ち果てる」と、彼女はケーキを指差しながら、しかし、実際には自分自身に言及しながら、自分がその同じテーブルの上に安置され、親戚縁者たちが彼女の遺体を前にして、「身内の死にかこつけて、御馳

走を食べる」ために招待されるだろう、と言う〔『大いなる遺産』第十一章〕。しかし、これが唯一の物質変換ではない。羽目板の後ろに逃げ込むネズミたちの「小さな、おどおどと活気づいた心臓」も、そのひと口毎に、かつてミス・ハヴィシャムであったものによって生気を与えられるのである〔『大いなる遺産』第三八章〕。相互にやりとりする双方向の変換原則は、ディケンズの人物たちの側での、複雑な内面生活の特徴の欠如と関係している。キノコ人間となったミス・ハヴィシャム、あるいはアルコール人間と化したクルックが、道徳的な意味で、何らかの複雑な内面生活を持っているとは到底考えられない。ディケンズの〈芸術〉においては、（登場人物から生まれるだけではなく、全体的な美の必然性からも生まれる道徳的弁証法を際立たせながら）登場人物以外の他の形式に置き換えられた多くの「内面生活」が存在する。例えば、この場面では、ミス・ハヴィシャムの棺の上の、汚らしい、シミだらけの胴体やまだらの脚をした蜘蛛の象徴的な動きや、手探りするように歩き回ったり立ち止まったりしている油虫の動きに、部分的に置き換えられているのである。

[8]

バルザックにおいては、環境は、文字通り自然である。ディケンズにおいては、文字通りに〈不〉自然である。ヴォルケール夫人の下宿屋、あるいはソミュールにあるグランデ爺さん⁷⁾の屋敷は、物理的な構築物として、そこでの生活様式の過酷さや窮屈さを顕著に窺わせ、それらをわかりやすいものにするのに役立っているが、その当然の限界に関しては何の疑いもない。形の上では、それらはそ

7) グランデ爺さん Honoré de Balzac の小説『ウージェニー・グランデ』(Eugénie Grandet, 1833)に登場するウージェニーの父親で、妻を虐げ娘をみずからの強欲の犠牲にする非情な吝嗇漢。

ドロシー・ヴァン=ゲントのディケンズ批評（楚輪 松人）

れが提供する場面の人間性に相当し、そのなかでの人間的発展に物理的な、また時が経つにつれて、やがては精神的な、限界を設定する。しかし、如何なる意味でも、それらが主体的に人間に立ち入ることはない。その象徴的な価値はその自然な硬直さにある。それは魂が越えていくことのできないものである。ディケンズにおいては、環境は、その物理的限界を絶えず越えて行く。その存在様式は、環境が設定する人間の目的と行為によって変更され、その命を吹き込まれた ^{アニメーション}動きは敵対的でさえある。ひどく魂に立ち入ってくるのである。

[9]

殺人決行前にジョーナス・チャズルウィットがいた部屋は、全力を振り絞った命の緊張感が ^{みなぎ}漲っている——しかし、それはジョーナスの命ではない。

彼が閉じこもった部屋は、一階で、家の裏手にあった。採光は汚らしい天窗によってなされ、壁にドアがつき、狭い、覆いのついた小道、袋小路につながっていた。(中略) 地下室のような、しみがつき、よごれた、くずれかかった部屋で、そこを走っている送水管があり、夜間、思いがけないとき、他の物が静まり返っているのに、それはカチッと音を立て、いきなりゴボゴボと音を立て、まるでむせているような感じだった。『マーティン・チャズルウィット』第四六章]

送水管は——まるでおしゃべりをする舌があるかのように——、ジョーナスの恐怖心を解釈するのに役立つばかりか、ジョーナスを非人間化してしまう行為により、配水管自体の忙しい命へと解き放たれたような感がある。衝撃的なことは、配水管が殺人と相関関係があることではなく、関係がないことである。もっと大規模に、同様な属性についての同じ

^{トランスポジション}変換が、『ハード・タイムズ』のコークタウンで起こっている。その町の堡壘は、その町が保護し ^{かくま}匿っている人間よりも、生き生きとしている。コークタウンの「労働者」は、おおよそそれらが作品中で名づけられている「手」に等しいものに還元されている——、あるいはディケンズが言うところでは、彼らは「手と消化器だけをも持つ、海岸の下等動物のようで」ある——、他方、相互にやりとりする双方向に作用する法則は、彼らの物理的な環境を、複雑で、狂気じみた、抑制のきかなくなった情熱へと変換する効果も持っている。コークタウンはひとつの迷宮で、「狭い小路と小路とがもつれ、窮屈な通りと通りとが絡み合い、それらの小路や通りは、最初のうちはひとつひとつできたのだが、それがみなある一人の人間の役に立ちさえすれば、他のことはどうでも構わないといったような無思慮な大急ぎで作られたので、互いに肩で押し合いへし合い、死ぬまで踏みにじり合って、あたかも一軒の寄り合い所帯といった感があるのである」[第一巻第十章]。

[10]

コークタウンの描写が強烈に感じられるのは、それが産業主義が是とする客観的な悪を表現しているからである。町の煙突や煙突の通風管に存在する、奇形の ^{トーテム}族霊のような命のイメージ——

そこでは、風通しが非常に悪いために、煙突や通風管が、その恰好がいずれもいじけて、ねじけて、あたかも、ここでこれからどんな人間が生まれるか、その恰好の看板を家々に申し合わせたように掲げている、といったようである。『ハード・タイムズ』第一巻第十章]

^{ハルシネーション}幻覚のような生き生きとした感がある。しかし、これよりももっと幻覚的なのは、『マーティン・チャズルウィット』に登場す

るトジャーズの下宿の屋上からの比較的に無邪気な眺めで、その描写は興味深いことに、サルトル氏⁸⁾の『嘔吐』⁹⁾その他の文章と類似した描写で、そこでは非人間的な存在がそれぞれ自身の無差別な生命力をもって跳梁跋扈、暴れ回っているのである。

建物の煙突の大きな山の上の天辺で回転する通風管は、時々、互いに重々しく向き合い、それぞれが下で進行中のものを観察した結果を囁いているように思われる。背の曲がった恰好をした他の通風管は、見通しを閉ざしてトジャーズの下宿を慌てさせてやろうとばかりに、意地悪く、身を斜に構えているかに見える。道の向こうの上の方の窓でペンを切り直している男は、この場景で最高に重要なものになり、その姿が消えると、滑稽なほどの不釣り合いな空白をそこに作り出す。染物屋の竿の上の布切れの跳ね躍りは、さしあたって、群衆の変化する動きすべてより、はるかに興味をそそるものになる。しかし、見ている者がこれに対して自分自身に腹を立て、どうしてこんなことになったんだろうと考えているうちに、もう騒ぎは脹れ上がって大号音になる。モノの大きな群れは、百倍も込み入って広がっていくように見える。すっかりおびえて、身のまわりをジッと見回してから、見ている者は、再び、出てきたときよりももっと素早く、トジャーズの下宿の中に飛び込む。その後、十中八九、こ

うして家の中に飛び込まなかったら、確かに自分は一番近道の方法で街路に降りていたことだろうと、M. トジャーズに話をしていた。すなわち、まっさかさまに飛び降りて。[第九章]

描写の多くは、「～のように思われる」(seemed to be) とか、「まるで～」(as if) といった伝統的な表現をその中心としているし、また感傷的虚偽^{パセティック・ファラシー}は、お馴染みのブルジョア的な安心を提供している。しかし、その技巧は途中から変化し、もはや「まるで～」という表現では隠しおおせない不安があらわにされる。トジャーズの下宿からの眺めは、物体の相対的な意義のはっきりした規定——煙突の頭部の通風管、上の方の窓の空白、染物屋の布切れの規定のように——が解体してしまっただけであり、トジャーズの下宿の屋上から見ている者は、物体の意義が、裸の、そして攻撃的な存在によって取って代わられる世界のヴィジョン^{むかつき}を、一瞬垣間見て、自殺衝動を催す嘔吐に襲われるのである。

[11]

ディケンズの視点は、夜間にロンドンの街路を徘徊する栄養失調の子どもの視点である、ということはしばしば指摘されてきたことであるから、たとえ作家の伝記とは無関係のことを述べるにせよ、それを再び繰り返すのは躊躇されることである。しかし、その視点は、不安定で、栄養失調の子どもであれば当然のことであるが、幻覚^{ハルシネーション}を帯びており、しばしば恐怖に満ちている。決して幼稚なものではない。このグロテスクな変換^{リアリティ}は、首尾一貫性を失った現実^{トランスポジション}についての首尾一貫した想像力であり、崩壊したものを統合し、それ自体は想像されたことのない現実^{はず}を斜に置くパターンを形成するがゆえに滑稽である。すべては言及されなければならない——例えば、トジャーズの下宿の近くにある「ポツン

8) Jean - Paul Sartre (1905 - 80). フランスの哲学者・劇作家・実存主義思想家・小説家。1964年 Nobel 文学賞に選ばれたが辞退。

9) *La Nausée*. サルトルの小説 (1938)。Antoine Roquentin なる歴史家が、自分が事物や人間によって感じてしまう嘔吐感およびその理由の追求を日記に記すという体裁の作品。Roquentin は、すべての存在には存在すべき理由がないと考え絶望感に捕われるが、創作活動をする^{はず}ことのみが救いとなりうると考えて、一冊の本を書いてみようとする。

ポツンと立っている奇妙なポンプ」は、「その袋小路に姿を隠し、消火用の梯子と仲良く一緒になっていた」[『マーティン・チャズルウィット』第九章]とあるように。というのも、目に見えてモノへとバラバラに崩壊していく世界にも首尾一貫性があると想定するには、その首尾一貫性を発見するためのひとつの方法はすべてを言及することだからである。このゆえに細部に対して飽くことのない注意が払われる。何ひとつ失われてはならない。すべてがその体系の神秘的な組織^{システム}にとって、疑いなく必要不可欠だからである。その体系それ自体は、神経症の体系だと思われる。そして、このためにディケンズの言語^{ことば}は、ほとんど無尽蔵と言ってもよい活力^{グエイタリテイ}と活気^{ヴィヴァンティ}を持つ。もっとも人物やモノについての断言は、その傾向として一方から他方への代謝の変換^{メタボリック・コンバージョン}の発言になるけれども。

II

[12]

その変化は、依然としてしばしば悪霊の病原菌^{パシラス}のような具体的現実^{リアリティ}についての古くからのイメージを用いながら、道徳的現象と物理的現象とのつながりに関する大雑把なありふれた直感¹⁰から作り出されている。『リトル・ドリット』におけるマードル氏の詐欺事件の道徳的雰囲気は、有害な具体的伝染病、人々が呼吸する空気中にばらまかれ、すこぶる健康な人間にも猛威を振るう伝染病の言葉遣いで表現されている。他方、『荒涼館』

10) intuition. 「直感：心理学者ユングは個性（パーソナリティ）を四つの機能的型（思考、感情、直感、感覚）に分類し、前者二タイプは理性にかかわり、後者二タイプはそれにかかわらないとした。言語学者E. サビアはそのうちの直感に修正を施し、他の三つと区別する。つまり、直感¹⁰は他の三タイプに共通する理解の速度の問題であり、可能性および関係を予測できる領域だと述べる。たとえば、シェリーやブレイクは直感的詩人で、キーツは感覚的。直感とは、暗示的意味に対して反応する能力である、と定義する」（川口 180）。

におけるトム・オール・アローンズのスラム街から発生し、貴顕たちの家屋敷にもそっと忍び寄る現実の伝染病〔天然痘〕は、それ自体が道徳的疫病であり、道徳的黙認によって創り出されてきた病の蔓延のための条件である。その曖昧さは、スラム街の住人たちが、小さな寄生虫へ変換^{コンヴァージョン}されることで強化されている――

不潔な人々の群れが繁殖して、壁や板の割れ目から入り出たり、這い込んだりして、雨漏りのするところに、蛆^{うじ}のように大勢集まって、体を丸めて眠り、宿を出入りしては、熱病を持ち込んだり持ち出したり、足跡を残したすべてのところに、さまざまな災いの種を播く。〔第十六章〕

精神的な存在からの物理的な存在への変形^{トランスフォーメーション}は、地獄^{インフェルノ}の比喩的表現により反転^{イメジャリー}され、それは具体的事実を精神的事実¹¹に翻訳するのである。

人々の群れは（中略）三人の来訪者を囲んで、夢のなかで見るとすさまじい顔また顔のように、うろつき、それから、横町や、くずれた家の中や、塀の後ろへ消え、その後は、時々、甲高く警告の口笛を吹き鳴らしたりしながら、三人がここを去るまで、近くを飛び回っている。〔第二章〕

これは地獄の描写である。たとえいかに地上で起こり得ることがあっても、自然界においては「不自然」なのである。これが典型的なディケンズの方法であり、あらゆる部分で自然がおかしくなってしまったことを徹底的に表現するのである。

[13]

気づかれぬ程度にはあるが、心理学的に見てそれ自体は妥当性のある変化によって、物理的世界の原子に道徳的性向が充満されて

いる。その結果、プロットの重大局面において、巨大な天井の梁が解体し、悪党〔ブランドウ〕の頭上に落ちて首尾一貫性がなくなるわけではない〔『リトル・ドリット』第二部第三章〕。スティーヴン・ブラックプールは、家路に着き、家に帰れば汚れと狂気のなかに酔っぱらった彼の妻がいることを考えると、

体がずっと老けたような、また自分が通り過ぎていた周囲のものに対して、新たに何か病的な関係をもっているような、ぼんやりと輝く街灯という街灯のまわりにかさに暈が赤くなるのが見えるような深いな感じがする。〔『ハードタイムズ』第一巻第十二章〕

ギャファー・ヘクサムが死体を漁るというあさビジネス生業に従事しているいつもの川から上がってくると、仲間の川辺人足たちは彼を敬遠する。彼らは彼が生計のもととなる商品〔死体〕を生産して、その仕事の効率を上げているのではという嫌疑をかけているのである。彼は、周囲を見回し、こちらの肩越し、あちらの肩越しと、振り向きざま猛烈に吐き捨てるように言う。「このうち、ペストにでもやられてるってのか。おれの服にゃあ、毒でもへばりついているってのか。なに仕掛けやがった？ どいつが仕掛けやがった」〔『互いの友』第一巻第六章〕。ピップは、ニューゲイト監獄の近くでエステラがやって来るのを待ちながら、その建物が体现している罪に自分が関わっていることをうすうす意識し始めながら、致命的な埃が自分に染み込んでいるという後ろめたい感覚に襲われ、衣服からその埃を叩き落とそうとする〔『大いなる遺産』第三二章〕。また、心理学的に見て妥当性がないわけでもないのが、例の肌理細かい変化、すなわち物理的世界に投影されているように見える、罪に対する主観的な雰囲気、あるいは悪

に対する懸念から、具体的事物の行動に具体化されるに至るまでの肌理細かい変化である。例えば、『リトル・ドリット』のアフェリーをおびえさせる音、「その足音が床を震わせたか、あるいはもっとひどいことに、自分が何か恐ろしいもの手で触れられたかのように」〔第一部第十五章〕おびえさせる、あの得体の知れないサラサラという音、そして早足の足音のように聞こえる震える音は、虫が食った古い屋敷の崩壊、そして悪の権化としてブランドウがその屋敷にただ一人いるときの、彼に対する最終的な「天の配剤」である倒壊についての本物の警告なのである。このように考えてみると、プロットの展開におけるディケンズの具体的な偶然の一致の使用は、その徹底的なまでに神経症的な宇宙についての想像力と首尾一貫している。その神経節のネットワークは、モノにも人間にも等しく張りめぐらされていて、その結果として、道徳的感染は、最初は人を繁殖源として発生して、非人間的なものまでも変形させ、それに悪魔的なものの性向を付与するのである。

[14]

偶然の一致とは、つながっていないものを強引に結びつけることである。しかし、ディケンズの世界においては、人間とモノの間にも、あるいは私的行為と公的行為の間にも、不連続性は存在しない。どんな関係があるのだろうか、とディケンズは問う。高慢なデッドロック令夫人と箒を持った追放された交差路掃除人ジョーとの間に。

一体どんな関係があるのだろうか。深い海の反対側にいながら、まことに奇しくもめぐり会うようになった、世界の歴史上の多くの人たちの間に、一体どんな関係があったのだろうか〔『荒涼館』第十六章〕

デッドロック令夫人とジョーをひとつに結び

つけるもの、深い海を隔ててその反対側にいる二人をひとつに結びつけるものは、ジョーに対する公的な罪とデッドロック令夫人の娘に対する私的な罪の間の絆^{つながり}である。これら二つが互いにやりとりする相互の——ディケンズにおいてはいつもそうであるように——、親としての無責任についてのモデルを提供し合い、そのモデルは、自分の娘を否定した女〔デッドロック令夫人〕と社会は彼にとっては不人情な父親である病んだ少年〔ジョー〕とが、同じ墓地に、同じ蛆虫によって食い尽くされるべく並んで置かれるとき、合体してひとつとなる。そして物理的自然は、道徳的自然が無効とした社会の有機性^{オーガニシティ}を主張するのである。囚人マグウィッチを、「深い海」を越えて少年ピップのもとに連れ戻すのも、再び、作品中、繰り返されるシンボルである囚人の足枷のように、罪についての拘束力のある深遠なまでの暗黙の契約である。そしてここでも再び、そのモデルは親としての無責任のモデルである。——もっとも、ここではその関係は微妙に変化している。ある時には、虐待される子どもは犯罪人の養父マグウィッチであり、そしてマグウィッチの身代わりに社会の罪を負うのは墮落させられた子ども、ピップなのである。海を越えてやって来るマグウィッチがピップに近づくにつれて、街路で見かけられるマグウィッチに似たものの増殖、すなわちマグウィッチ再出現の夜が近づいたことに対する神秘的な警告は道徳的投影であり、窓の外に嵐〔第三九章〕や、真っ暗な階段に邪悪なオーリックのうずくまった恰好〔第四〇章〕のように、具体的な道徳的投影である。人と人を結び合わせるものについての着想^{コンセプション}——私的であれ公的であれ、何かの行為の結果としての経験^{テクニク}を表現する肌理^{テクニク}におけるまったくの変化、その行為は人間の心だけでなく、外界の自然界の物質の最小単

位である原子そのものにまでおよぶ影響の具体性、その結果として、物理的自然そのものが、この報復のドラマにおいて、共同して働くことになる——は、この小説では、深遠かつ妥当なものである。しかし、宇宙における、結びつけられた変化についての同じ着想が、稚拙にも『デイヴィッド・コパフィールド』では、ステアフォースの死体がデイヴィッドのすぐ足もと、ヤーマスの海岸に打ち上げられることを許すことになる〔第五五章〕。海そのものも中立のままではなかったのである。

[15]

これまでに述べた小説で、川が非常に効果的なシンボルになっているのはこのためである。川は、ほとんどすべての物語に登場し、精確に観察され、生き生きと強迫観念的なまでに詳述されている。川はさまざまな個人や階級を結びつける共通の通路であり、また実際に流れている水である。さらに、川はそれが触れるすべてのものに充満させる、悪意のある潜在能力——変色した銅、腐った木材、ハチの巣状になった石、緑色のヌメヌメした沈殿物〔『互いの友』第二巻第十四章〕を秘めている。死体は、夜間、川にこっそりと片づけられる。しかし、川には行動を起こすための恐ろしい能力があり、死人を餌食とする人物〔ギャファー・ヘクサム〕に、突然、襲いかかり、その手を伸ばし、もみくしゃにし、呑み込み、彼自身を、彼がその生産を生業としていた商品〔死体〕へと変換してしまう。また、川岸の土手沿い、所々にあるのは、〈法律〉に携わる者の夜間詰署で、そこには綱とポンプが常備されていて、簿記係が普通の死体の出現を漸くして帳簿に記入している。——「ひとつの顔、恐ろしい水から浮かび上がる」と。リジー・ヘクサムは、川岸で父親の帰りを待ち侘びながら、川の潮のうねりが、いつ寄せたとも気づかぬ間に、彼女の足もと

で砕けるのを感じる。彼女自身の思いは、黒々とした巨大な川のように、彼女の前に薄暗く押し寄せるのである [『互いの友』第一巻第六章]。

[16]

『大いなる遺産』においても、すばらしく明晰な フェアリー・テール お伽話 の雰囲気の中で、ディケンズは時間と空間の限界を横断し、その限界に道徳的現在の形で スーパーインポーズ 上書きし、リアリティ 現実の組織を表現するために、ある種のモンタージュ¹¹⁾を用いている。例えば、エステラが古い荒廃したビール工場の空樽の上を歩く場面などである [第八章]。エステラが空樽の上を歩くのは、(柵の横桁や鉄道の枕木の上を歩くように) 子ども時代の魅惑的な儀式としてのダンスである。しかし、その印象的な情景のなかに不可解に存在しているのが、ビール工場の巨大な梁から首を吊ってぶら下がっているミス・ハヴィシャムの自殺の果ての姿である。エステラ——ピップの「大いなる期待」の星であり、宝であり、髪と胸元に宝石を付けている(「私と宝石」と彼女は言う [第三三章])——が登場する度に伴うのが、同種の、不穏な、幽霊のような暗示、すなわち未だ形をなしていない恐怖である。星は泥沼から吹き寄せる風のなかで震えている。ピップは駅馬車の窓に彼女の顔を見るとき、その衣服からニューゲイト監獄の埃を叩き落とそうとする [第三二章]。彼女の細い、編み物をする指は、突然、恐ろしくも女殺人者 [モリー] の深い引っ掻き傷のついた手首 [第二六章] に取って代わられる [第四八章]。この ヴィジョン 幻 の二重性は、

心理学的な デュプリシティ 重 複 とパラレルな関係にある。一方が他方を含意するという意味においては、光り輝く、霜のように冷淡な少女 [エステラ] と荒廃した偽りの老女ミス・ハヴィシャムは、二人の人物ではなく一人の人物、ひとつの連続体(汚れた願いと買取されない善を表現する)である。ちょうど少年ピップと犯罪者マグウィッチとがそのようなもうひとつの連続体を形成するように。このことは、エドモンド・ウィルソンが表現しているように、ディケンズは、普通、「一個の人物のうちに善と悪の両方を描くことができなかつた」¹²⁾ というお決まりのディケンズ批評と関係することになる。この種の批評は、質と量が別物で、また、作品中、登場人物だけが精神的ストレスを感じるような中立的で単純な問題の世界でしか通用しない批評である。しかし、ディケンズの神経症的世界では、シンプレックス 単 体¹³⁾ は、別のもに スーパーインポーズ 上書き されるか、さもなくば別のもとの連続体となり、それらは渾然一体となって、悪における善、あるいは、善における悪という コンプレックス 複合体 を形成しているのである。ピップは彼自身のうちにマグウィッチ(彼の「父親」)を抱え込み、そしてその犯罪者の出現はピップ自身の罪の出現なのである。同様に、民間伝承に出てくる聖人のようなお人好しジョー・ガージャリーと、渡り職人のオーリック、ゲルマン民族の泥沼に棲む暗い野獣(彼は「どろかた泥濁」の中から現れる) [第十七章]) は、精神的可能性の相互の両極端として、それぞれが他方に杵を与えて、他方に意味を与える精神的連続体を形成しているのである。

11) montage. 「モンタージュ：異なる源から持ってきた元来無縁な諸要素を並置して、新しい全体を作ること。そもそも、映画の世界でエイゼンシュタインが唱道、実践したものである」(川口 277)。無論、エイゼンシュタインの映画におけるモンタージュの手法の先駆こそディケンズの小説である。詳しくは、エイゼンシュタインの論文「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」(エイゼンシュタイン 163-218)を参照のこと。

12) Edmund Wilson, "Dickens: The Two Scrooges." (1939). *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. New York: Farrar Straus Giroux, 1978, p. 54.

13) simplex. 曲面を三角形で分割するときの三角形。またこれを多次元に拡張したもの。

[17]

二種類の犯罪がディケンズの二つの主要なテーマを構成する。子どもに対する親の犯罪と計画的な社会の犯罪である。その形式が人をモノとして扱う形式を取るため、ふたつは形の上では相似である。しかし、個人の意志が公の制度の作用により墮落させられたと考えるべきか、それとも制度を個人の墮落の不遜な協力者と考えるべきか、その如何に関わらず、ここで関係するいつもの内在性の原則上、それらは互いに内在し合っているものである。両者の一致は絶えず暗示されている。例えば、『リトル・ドリット』では、父親のドリット老人による娘エイミーの搾取が物語の主な内容となっているが、子どもに対する罪はマードル氏の詐欺事件と迂遠省の言語道断の犯罪的な職務によって表現されている公の道徳の個人版でもある。（マードルという名前は、マード・マーズ・ド・ジネスの両方に掛けた言葉遊びかもしれない。マードル氏は、壮大な規模で公の福祉を殺害し、次に自らをペンナイフで殺害した後、「浴槽の底の腐肉」[第二部第二十五章]となって発見される。）同じ小説で、アーサー・クレナムはその父親がある犯罪を犯したという気の滅入る確信を胸に抱いて生きている。その正体が何であるかを彼は知らないが、その罪滅ぼしをすることが自分の受け継いだ遺産の一部だと考えている。「誰か、この金を受け取るべき正当な権利の持ち主が、どこかで権利を踏みにじられている」[第一部第十六章]と。ここでの公と私の罪は、相互から、あるいは同じ根っこから生まれているという暗示は強烈である。すなわち「父親」とは、墮落した個人の意志により形作られた社会的機構である、という暗示である。『荒涼館』では、公の犯罪は大法官府の作用であり、大法官府は、ちょうどトム・オール・アローンズのスラム街が社会の厄介者ジョーの「父親」

であるように、明らかにリチャード・カーストンの「父親」なのである。

[18]

一般的に、ディケンズの小説においては、公の犯罪と私の犯罪は、無限の連続体（後期の小説群のプロットに意図的な周転円¹⁴⁾な登場人物を供給しているひとつの事実）であり、その連続性は、実際には決して閉じることではなく、ただ中断するだけの状態にあり、そのためにプロットの解決は、『タルチュフ』や『守銭奴』¹⁵⁾の解決と同様、名目だけのものである。というのも、このような連続体として見れば、犯罪は、実質的には、無限の底なしだからである。父親たちや制度化された犯罪が無限に置換（順列・組み合わせ）されていることは、アーサー・クレナムの陰気な屋敷の周囲を描写する文章に感じられる。どこか机の引き出しの隅っこか、あるいは肖像画の背後か、どこかに隠されたまま、彼自身の父親の犯罪の秘密が存在し、そのために近所全体が汚染されているのである。

暗い通り道に物憂げなささまざまな秘密が積もっているかのようなだった。会計事務所は金庫や書類箱にしまった帳簿や書類の秘密で一杯だ。銀行は金庫室や地下室に秘密が詰まっていて、その鍵はごく少数の人の秘密のポケットと秘密の胸の内にある。こうした大工場の中でそれぞれ一人ぼっちであくせく働いていた連中すべてにも秘密がある。そうした連中のうちにはいろいろな種類の泥棒、偽造犯人、詐欺師がいたに違いないから、いつそれが露見するやもしれない。こっそり隠れ

14) epicycle. その中心が大円〔従円〕の円周上を回転する小円。

15) 共に、フランスの喜劇作家・俳優、モリエール(1622-73)の作品。Le Tartuffe (1664), L'Avare (1668), タルチュフは、Molièreの喜劇 Tartuffe (初演 1664, 出版 1669)の主人公の偽善的信仰家。

ているこれらの罪のために、あたりの空気が重苦しくなっているような気がしてならなかった。[『リトル・ドリット』第二部第十章]

小説のプロットは、肖像画の額縁や机の引き出しの秘密を明らかにするかもしれないが、換言すれば、プロットはこの犯罪やあの犯罪と、犯罪を特定して詳述するかもしれないが、隠れている事柄についての全体的な不安は未決のままである。漠然と曖昧模糊に、蜘蛛の巣のように絡まって、まるで公の罪と私の罪の置換^{パームユテーション}は、ちょうど強制収容所の内部で秘密裡に変更される原則のように、不断に新しく自律的な秘密を創造する。『リトル・ドリット』の牢獄の象徴は、感覚を組織化しようとする意図的な試みである。ドリット老人が、ローマ滞在中の晩餐会で、その狂気のスピーチのなかで、次のように言うとき、

「マーシャルシーによろこそお出でくださいました！ 住む場所は——その——限られております——限られておりますが、遊歩場はもう少し広いかもしれません。しかし、しばらくもすれば——しばらくもすればですな——広くなったようにお思いになるでしょう。皆さん……」
[第二部第十九章]

その言葉は、両義的に解釈可能な意味を伝える。それら意味が指示するのは、明白な特定の意味（例えば、晩餐会の優雅な招待客のなかにもインチキや嘘つきがいるということ。あるいは、社交界の経済は、牢獄同様の人間性の抑圧を要求することなど）を越えて、もっと曖昧な別の意味、遊歩場の狭さに否応なく順応したにもかかわらず、不可解な無能さ、特定の言及（コークタウンにおいては産業主義、シティーにおいては巨大ビジネス）で把握はするものの、特定されたものによっては言い尽くされることのない狂気の絶望を指示

する。リトル・ドリットは、彼女の父親が「監獄の鉄格子の中に二十五年も暮らした後では、一生かかってもその影を掻き消すことができないのではないか、……と彼女は本意ながら悲しげに認め始めたのだ」[第二部第五章]と語り手は言う。読者は、犯罪の背後に犯罪が存在し、別の犯罪によって生み出されたり、別の犯罪を生み出したたりして、何であるかがハッキリしないまま、この世を汚れた、伝染する瘴気の集合地になっている、と感じるのである。

[19]

ちょうど『リトル・ドリット』の執事頭のように、それはどこかの背後で監視はしているものの、その姿が見られることはない。しかし、彼は、疑いなく、秘密に絡んでいる。食卓に坐って、酒を飲もうと、グラス越しにその姿を見ると、冷ややかな幽霊のような目つきでこちらを見つめている[第二部第十六章]。以前、監獄で彼に会ったことを思い出そうとする。そのよそよそしい注視は、以前に引見したことを言い表している。だが、その顔には見覚えがない。彼の法律との関係は、『大いなる遺産』に登場する犯罪弁護士、ニューゲイト監獄の執事頭とも言うべきジャガーズに、その正体が確認されている。ジャガーズの職務は、彼自身の訴訟にじっくりいっている（というのも、彼は「父親」の副官であるから）が、同時に、非常に曖昧で、その振る舞いは、「自分はお前さんたちのどんな秘密でも暴いて、打撃を与えることができるんだぞと、言わんばかりの顔つき」[第十八章]をしている。

[20]

支配的な不安は、絶えずその必要性を越えて、ディケンズの描く街の「迷路」、「迷宮」、「荒野」のなかに感じられる。トジャーズの下宿を見つけるために、

小道、脇道、中庭、通路を、一時間、手探りで歩き回る。それでも、街路とまともに呼べるような代物には絶対に行き当たることがない。余所者がこうした曲がりくねった迷路を歩いていると、あきらめの狂乱状態に襲われ、もう道に迷ったものと腹を決めて、出入り口のない壁にぶつかったり、鉄囲いで足を止められたり、あっちこっちと出入りして曲がり、静かに元の道に戻り、そこから脱出する方法は、多分、いずれそのうち自然に現れるだろう、だが、その時までには、どうにもならない、といった気分になってくる。『マーティン・チャズルウィット』第九章]

トジャーズの下宿は、ある意味で、ロンドンが全世界であるように、ロンドンのすべてである。というのは、読者にとって、このむさ苦しい首都界隈の迷路を、例えば、コークタウンの「狭い小路と小路とがもつれ、窮屈な通りと通りとが絡み合った迷宮」『ハードタイムズ』第一編第十章]、あるいはアーサー・クレナムがミス・ウェイドを探し求めて訪れる「大邸宅の血族結婚の末期的症状を呈しているかのように見えた」腺病質の患者が松葉杖で身体を支えているかのような共同住宅の建ち並ぶ、かつては流行の先端を切っていたパーク・レインの「荒野」『リトル・ドリット』第一部第二十七章]、さらにはトム・オール・アローンズの蛆^{うじ}だらけのミツバチの巣、あるいは、この点に関して言えば、純粹に逆説的現象である迂遠省の廊下などは、それらと切り離して考えることは不可能である。その不安は、無数の修道院のような内部においても同様に感じられる——トジャーズの下宿で二人のベックスニフ嬢たちに提供された部屋は、「みはるかす二フィート先には、天辺に黒い貯水器を乗せた褐色の壁（「ここは湿

気の強い側じゃありませんよ」とトジャーズ夫人は言った。「それはジェンキンズさんの方の側でね」『マーティン・チャズルウィット』第八章]がある。ジョーナス・チャズルウィットの部屋は、「シミが付き、汚れた、崩れかけた部屋、地下室のよう」『マーティン・チャズルウィット』第四六章]である。ギャファー・ヘクサムのおぼら屋は、「鉛丹やカビがこってり付いて、腐朽の表情を浮かべていた」『互いの友』第一巻第三章]。スモールウィード老人の部屋は、「通りの地面より数フィートも低い、小さな暗い居間」『荒涼館』第二章]、——その内部、地下の暗さと湿気にまつわるここかしこの細部は、墓を示唆しているのである。

[21]

ディケンズのプロットは、この潜没する病的興奮^{ヒステリア}に出口を与え、構想された一連の事情に解決を提供して、その病的興奮を晴らすことは滅多にない。トジャーズの世界は贖いの業を要求する。この種の象徴的行為は、再三再四、愛されもせず罪を犯された子どもの、親として不適切あるいは犯罪者的な父親に対する愛——〈放蕩親父〉のテーマと呼んでよいもので、ディケンズの〈放蕩息子〉のテーマの修正版——なかに示されている。しかし、この贖いの業は、個々の父親たちだけでなく、社会全体をも贖うものでなければならぬ。おびただしい数の人間たちが潜伏している例の墓のような部屋や、生きている彼ら自身が提示している死についての怪物のようなカリカチュア^{カリカチュア} 戯画¹⁶⁾のことを考えると、この贖いの業

16) caricature. 「カリカチュア：人物を誇張、歪曲して描き、滑稽だがすぐにそれと分かるようにしたもの。元来は十六世紀のポーニャの絵画に関して用いられた表現である。パロディは先行する作品=オリジナルがあることを前提としているが、カリカチュアはそれ自体がオリジナルである。カリカチュアの場合、歪んだ鏡を人生、自然に対して掲げるが、パロディの場合は、鏡に対して鏡を掲げることになる」(川口 57)

は、死んでいる者さえ贖うものでなければならぬ — と言ってもよいだろう。『大いなる遺産』は、ディケンズの小説のなかでは、例外的な作品である。この小説では、贖いの業が、テーマ上の二つの主題 — 個人の罪と社会の罪 — の両方にとって適切であり、また構造的にならなっているからである。

III

[22]

ピップは囚人 [マグウィッチ] に逆さ吊りにされたとき初めて、すなわち、文字通り上下あべこべにひっくり返った世界で初めて、「物事の ^{アイデンティティ}本質」[第一章]を意識するようになる。それ以降、ピップの内面風景は、彼がこの男、「全身、水に濡れ、泥にまみれ、石ころで足を痛め、硬い石のために傷つき、イラクサに突き刺され、イバラに引っかかれた男」[第一章]を、やましい思いを感じながらも知ったことで、逆さまにひっくり返されることになる。まるで自然の秩序の転倒は、自意識とともに始まり、その自意識は罪悪感と一致する、とでも言わなければならない。このようにして、いつもディケンズの宇宙の中心にある「犯罪」は、新たな方法でその正体が確認される —、一義的には父親の犯罪、あるいは何か公の施設の犯罪としてでもなく、子どもの犯罪と同一視される。まさにこの理由で子どもは世界を贖うことができるのである。

[23]

子どもの罪悪感はいくつかの ^{レベル}次元で認識される。ピップは自発的に悪を行うことが可能になる以前に心理的な形で罪を経験する。大人たち — ミセス・ジョー、パンプルチュック、ウォプスル — から、重犯罪人扱い、まるで近親の親戚の殺害だけが足りない、若きジョージ・バーンウェル¹⁷⁾ででもあるかのよ

うに扱われるのである。ディケンズの世界における、いつもの子どもの悪夢、差し迫った監禁の ^{ヴィジョン}幻、ソーセージのような足枷、無気味な非難口調の説教である。換言すれば、ピップはまるでモノのように、大人たちが何らかの ^{テキスト}感覚を引き出すために操作可能なモノとして扱われる。彼に、罪意識や、自分 ^{センセーション}はちっぽけな人間だと感じさせることで、大人たちは自分たちを、徳の高い、偉大な人物と感ずることができるのである。しかし、心理的な形での罪は、彼の汚れた願望（最強の大人になりたいという願望）を定式化し、他者をモノとして扱い始めるとき、その精神的内実を獲得する。文字通りのレベルでは、ピップの罪は、ジョー・ガージャリーに対する ^{スノバリー}俗物根性という罪である。しかし象徴的に見れば、それは殺人の罪である。というのも、ピップは例の囚人が足枷を足からはずすためのヤスリを盗むからであり、この足枷こそ、後で沼沢地帯で拾われ、オーリックがミセス・ジョーを襲撃することになる足枷だからである。その結果、子どもは、否応なく、彼の運命、すなわちジョージ・バーンウェルのように、親戚を殺害する運命を引き受けることになる。しかし、この若きジョージ・バーンウェルが、社会の由緒ある犯罪行為に倣って、殺害すべく運命づけられた「親戚」とは、彼の殺意が及ぶ範囲のなか、ミセス・ジョーではなく、こともあろうに彼の「父親」、マグウィッチなのである —、しかも、ディケンズの世界においては社会的に常習的な方法、すなわち弱い者の非人間化、あるいはそのような殺人を道徳的に黙認する方法で殺害するのであ

17) 英国の劇作家、いわゆる“家庭悲劇”の作者リロー (George Lillo, 1693-1739) 作の一世を風靡した喜劇『ジョージ・バーンウェル』(The London Merchant, or the History of George Barnwell, 1731) の主人公で、娼婦に誘惑されてついに殺人を犯す徒弟。初演は1731年だが、ディケンズの時代にもたびたび上演されている。

る。これらが小説の冒頭の場面に投影された可能性であり、その時、幼い子どもは魂にひとつの重荷を背負わされて取り残され、怒りをあらわにしたように赤く燃える空の下、静かに回転する風景のなかを、囚人が、真っ黒の沼沢地帯、絞首台、そして海の獣たちの棲む巣窟に向かって、不自由な足でよろよろと歩いていくのを見守っているのである。

[24]

民間伝承の ^{フェアリー・テール}「お伽話」の願望成就のパターンを手加減したディケンズの修正版では、マグウィッチは、ピップの「主人公を助ける代父になった妖精」であり、世のすべての父親たちと同様、子どもを通して、その身代わりによって自らの偉大さの感覚を味わうために、子どもをモノとして利用する。しかし社会との関係では、マグウィッチが子どもであり、社会が放蕩親父なのである。燕を盗んで最初に捕まったとき以来、この囚人の生涯は、残酷にも、そして公的にも、普通の子どもの悲哀を複製してきた。ピップとの関係においても、再び、マグウィッチは子どものままである。というのも、ピップは、最初から犯罪行為に係わってしまったために、その内側に犯罪者の父親を抱え込み、投影的には、マグウィッチの存在と彼が受けた残酷な仕打ちに対して責任がある。そのためピップは彼の父親の父親なのである。このように、ピップとマグウィッチの関係を示すそれぞれの用語のすべてが曖昧であるため、二人ともそれぞれが子どもであり、父親である。そして贖罪となる愛の行為は四倍に強化され、贖罪は四倍の贖罪——すなわち無限となる。というのも、贖罪は、ディケンズが〈子—父親〉の関係に与えることが可能と考えたすべての意味にかなうからであり、また、これこそ人々の間に存在する唯一可能な関係だからである。

[25]

子どもの本来の疎外感——彼の最初の意識を侵害する、父親から相続した後ろめたい遺産である——が、本質的には神秘的であるように、贖罪の行為もまた神秘的である。その贖罪の行為の神秘的な性質は、最初、ひとつのモチーフとして、ミセス・ジョーが低能のような身振り手振りで、彼女を襲撃した張本人、野獣のようなオーリックのご機嫌を取ろうとするときに示される。オーリックに具体化されているのは、ディケンズの世界の漠然とした悪のすべてであり、それはこっそり地下でひとりで成長し、アトレウス¹⁸⁾の屋敷の古代からのシミのように、壁づたいに這っている。オーリックは、人間的なものから非人間的なものへの不自然な ^{コンヴァージョン}変換に含意された無法そのものであり、生命力が乏しくなってしまった者や、それまで他者に死の力を行使してきた者たちを襲う応報の死である。彼は攻撃と破壊の本能であって、ディケンズはプロットの念入りな因果関係によって、彼を「心理学的に分析」することは試みていない。彼の ^{モダリティ}様態とは、キルケゴールが「突発性」と呼んだ、悪の時ならぬ襲来の特性を持ち、彼は、何の警告もなく、無意識のうちに育まれた「泥濁」〔第十七章〕のなかから出現する。オーリックが精神の過剰の一形式であるように、ジョー・ガージャリーはその対極の形式、すなわち無条件の愛である。このような言葉が精神的枠組に与えられると、贖罪の行為そのものは、グロテスクなもの以外の何ものでもあり得なくなるだろう。そして、ミセス・ジョーが贖われるのも、そのグロテスクな身振り——ディケンズにおける最も深く本能的なことのひとつ——によるのである。

18) ミュケーナイの王。Pelops の息子であり、Agamemnon と Menelaus の父。弟Thyestes の裏切りに復讐して、その息子たちを殺し、その肉を彼に供した。

彼女の、野獣のような人間に対する謙虚な屈服に含意されているのは、悪の^{エッセンス}不可欠性の認識、そして悪と愛との弁証法的関係の認識である。このモチーフは、再度、この小説の重要な^{イルミネーション}啓示の瞬間に現れる。ピップが「屈服する」のは、彼が個人的に、また文字通りに有罪であったジョー・ガージャリーに対してではなく、傷つけられ、追いつめられ、拘束された人間、マグウィッチに対してである。このようにして人間の間の多種多様な有機的関係は明らかにされ、さらにまたトジャーズの世界——当惑させるような迷宮、生気を吹き込まれた煙突、不法の病原菌のような侵害、そして癌細胞のような^{ヒント}^{シグナル}暗示と合図を持った世界——は癒されるのである。

Works Cited

- Buffalo Evening News*. "Mrs. Van Ghent, Professor at UB, Dies in Italy." 21 January, 1967.
- Cleghorn, Thomas. "Writing of Charles Dickens," *North British Review* (May 1845, iii): 65-87. Collins, *Dickens* 186-191.
- Collins, Philip, ed. *Dickens: The Critical Heritage*. London: RKP, 1971.
- . "The funny world of Dickens." *TLS* (January 11, 1974): 21-22.
- Eigner, Edwin M. *The Metaphysical Novel in England and America: Dickens, Bulwer, Melville and Hawthorne*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Fawcner, Harald William. *Animation and Reification in Dicken's Vision of the Life—Denying Society*. *Studia Anglistica Upsaliensia* 31. Uppsala: Acta Univeritatis Upsaliensis, 1977.
- Hardy, Barbara. "Formal Analysis and Common Sense." *Essays in Criticism* 11. 1. (Jan. 1961): 112-15.
- Joyce, Tanya. "Your letter about Dorothy Van Ghent." 14 March, 2005.
- Lodge, David. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London: RKP, 1966; 2nd ed., 1984.
- Meifer, Stefanie. *Animation and Mechanization in the Novels of Charles Dickens*. OKart. Schweizer Anglistische Arbeiten Bd. 111. Neuwertig. Bern: Francke Verlag, 1982.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958.
- Moynahan, Julian. "Book Review: *Charles Dickens: The World of His Novels* by J. Hillis Miller." *Victorian Studies* 2 (Dec. 1958): 170-72.
- . "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*." *Essays in Criticism* 10 (1960), 60-77.
- . "Dickens Criticism." *Essays in Criticism* 11 (Apr. 1961): 239-41.
- Platzner, Robert Leonard. *The Metaphysical Novel in England: The Romantic Phase*. New York: Arno Press, 1980.
- San Francisco Chronicle*. "Fixed Stars of Poesy and One Radiantly Rising." 12 April, 1931.
- Schwarz, Daniel R. "'The Idea Embodied in the Cosmology': The Significance of Dorothy Van Ghent," *Diacritics* 8 (Fall 1978): 72-83.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. 1961. Rpt. Picador, 2001.
- Sussman, Herbert and Gerhard Joseph. "Refiguring the Posthuman: Dickens and Prosthesis." *Victorian Literature and Culture*, 32. 2 (2004): 617-28.
- Tomalin, Claire. *The Invisible Woman: The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens*. New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- Van Ghent, Dorothy. "The Dickens World: A View From Todgers'." *Sewanee Review* 58 (Summer 1950): 419-38.
- . *The English Novel: Form and Function*. 1953. New York: Harper Torchbooks, 1961.
- . and Willard Maas, eds. *The Essential Prose*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1965.
- . *Keats: The Myth of the Hero*. Revised and edited by Jeffrey Cane Robinson. Princeton UP, 1983.
- . *Willa Cather*. University of Minnesota pamphlets on American writers. No. 36. University of Minnesota Press, 1964.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Wilson, Edmund. "Dickens: The Two Scrooges."

ドロシー・ヴァン=ゲントのディケンズ批評（楚輪 松人）

- New Republic* 102 (Mar. 1940): 297-300, 339-42. Reprinted [revised and enlarged] in *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. Boston: Houghton, Mifflin, 1941.
- エイゼンシュテイン, セルゲイ・M. 『エイゼンシュテイン全集 6』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳, キネマ旬報社, 1980.
- 川口喬一／岡本靖正 [編] 『最新文学批評用語辞典』東京: 研究社出版, 1998.