

『ボズのスケッチ』 Scenes の空間

藤井晶宏

ディケンズ(Charles Dickens, 1812-70)が『ピクウィック・ペーパーズ』(*Pickwick Papers*, 1836-37)で小説家としての活動を始める前に、いくつかの雑誌に載せていた文章を集めたものが『ボズのスケッチ』(*Sketches by Boz*, 1833-36)だった。『ボズのスケッチ』(以下『スケッチ』)は、現在我々がディケンズの全集などで読むと、全体が *Our Parish*、*Scenes*、*Characters*、*Tales* の順で四つに分類されているが、それは実際に書かれた順序や雑誌に掲載された順序とは異なっている¹。1836年に本の形で出版する際に書き加えられたものも幾つかあるが(例えば *Tales* の中でも、『スケッチ』全体の中でも有名なものの一つ、「大酒飲みの死」(*The Drunkard's Death*)は雑誌に掲載されたものではなく、本として出版されたときに書き加えられたものだ)それらを除くと、現在最後に置かれている *Tales* に収められているスケッチの殆んどが、最も早い時期に書かれている。*Our Parish*、*Scenes* と *Characters* に収められたものは書かれた時期がほぼ同じで、後者に若干遅い時期に書かれたものが多いといった程度だ。だから *Tales* より、その前に置かれている *Our Parish* や *Scenes* のほうが技術的に未熟だということにはならない。

『スケッチ』のどの部分を評価するかはもちろん人によって異なるとはいうものの、ロンドンという都市を描くディケンズらしさがよく現れているものとして、多くの論者が注目するのは、*Tales* 以外の部分のようだ²。最も早い時期に書かれた *Tales* は文章自体の性格も小説の雛形のような物語で、それ以外の物語性のないスケッチとは異なっているし、どちらかといえばありきたりで新鮮味が乏しいという判断もあるだろう。*Tales* を除くそれぞれに含まれるスケッチの数を見ても、*Our Parish* が7、*Scenes* が25、*Characters* は12。それぞれに含まれるスケッチの数や量を考えると、三つの中でも *Scenes* が中心的な位置を占めていると考えることができる。そこで筆者は *Scenes* に注目して、『スケッチ』を考えていくことにしたい。

*

Scenes のスケッチにおいてボズという語り手は、ロンドンのさまざまところに行き、そこで部外者の立場から主に下層社会の人たちをユーモラスに描いている。その多くには主人公と呼ばれ得るような人物は登場せず、様々な人が目の前に現われ、しばらくの間語り手の関心をひくと姿を消していく、或いは語り手の方が関心を移していくことになる。

そのタイトルを眺めてみると、語り手が部外者であることと呼応するように、舞台のほとんど全てが私的空間ではなく公的空間であることに気づく。いくつかランダムに取り上げてみても「セブン・ダイアルズ」(*Seven Dials*)「グリニッジ・フェア」(*Greenwich Fair*)「乗合馬車」(*Omnibuses*)「ジン酒場」(*Gin-Shops*)「質屋」(*The Pawnbroker's Shop*)「ニューゲイト監獄訪問」(*A Visit to Newgate*)といった具合だ。これらは、当時の誰でもが知

っている場所では必ずしもなかったとしても（監獄はもちろん、ジン酒場や質屋に通わない人たちはいたはずだ）私的な場ではないという意味で、理屈の上では誰でも入れる場所だったし、誰にでも見るのが可能な対象だった。ボズのような部外者にとって、観察しやすい条件を備えた場所であったことは確かだ。

その点で、Scenes の冒頭に「通り」という題を付した二つのエッセイ（「通り 朝」(‘The Streets—Morning’)と「通り 夜」(‘The Streets—Night’)）が置かれているのは、極めて象徴的だ。誰の物でもなく全ての人に開かれた通りは、人が他者と共有する公の空間を代表するにふさわしいからだ。「通り 朝」の冒頭近くで通りはまず次のように描かれる。

The last drunken man, who shall find his way home before sunlight, has just staggered heavily along, roaring out the burden of the drinking song of the previous night: the last houseless vagrant whom penury and police have left in the streets, has coiled up his chilly limbs in some paved corner, to dream of food and warmth.³

通りが家や家庭と対照的な空間として存在していることがわかる。通りにいる彼らは、つまり安全で快適な家の外にいる、という意味でも通りにいる。それは「通り 夜」の冒頭でも繰り返される枠組みだ(All the people who are at home on such a night as this, seem disposed to make themselves as snug and comfortable as possible; and the passengers in the streets have excellent reason to envy the fortunate individuals who are seated by their own firesides. (53))。この枠組みは、家庭を理想化する中流階層の価値観を反映していると見られ、繰り返し彼の後の小説に見られ、終生変わらなかったものだ⁴。

ここでいう公の空間とは、お互いをよく知る者同志の間で濃密な人間関係を醸成する家庭のような私的な空間とは対照的に、全く出自の異なる複数の多様な人間が何らかの事情で共有しているが、共有するために必ずしも互いのことを詳細に知る必要のない空間だということができる⁵。その代わりに、様々な人が対等に存在することを可能にする空間だ。そうした空間では家庭とは異なる人間関係が成立している。金銭によってつながる関係は勿論そのうちの一つだが、注目したいのはむしろそうでない関係の方だ。

Scenes において最も興味深いのは、様々な意図の人たちがこうした家庭とは異なる空間を共有している様だといっている。「グリニッジ・フェア」や「アストリー座」(‘Astley’s’)のような、何かをするために特別に様々な人が集まってきた場合に限らない。日常の場面においても、彼らは同じ地平の上で何とか他者と折り合いをつけて、その場その場である種の間を作っている。それは必ずしも理想的な関係という意味ではなく、誰か一人の強力な意志や超越的なルールが支配する秩序立った空間でもない。彼らは各自が限られた知識の中で、それぞれ対応することによって、同じ空間を何とか棲み分けている。それでそこは混沌とした世界にはならないで済んでいる。こうしたところは、Scenes においてユー

モアを生み出す源の一つにもなっている。

例えば「通り 朝」において、もう少し長く眠っていようとしている下働きの女は、女主人のベルを三十分間無視した後ようやく起きて牛乳を取り入れるが、そのときに道端で隣家の女仲間や通り向かいの男性店員と立ち話を少しでも長く楽しもうとする。ところが、隣家の女主人が窓ガラスを叩く音によって話は中断され、彼女たちは仕事に戻らざるを得ない。ここに描かれているのは、小さなものながら、それぞれの欲求がぶつかり合いながら、なんとか秩序が維持されている様だ。最終的には社会的地位が上にある隣家の女主人の意志がその場を收拾した恰好だが、誰かの意志が常に遵守されているわけではない。時には使用人の若い女は女主人のベルを無視し得るし、この使用人たちは、この後も主人の目を盗んで互いの姿を見ようとするのをやめようとはしない。恐らく、彼らはこれまでも同じことを繰り返してきただろうし、またこれからも同じことを繰り返すだろうと想像できる。

「乗合馬車」における馬車は、その狭い車内を数人の全くの他人同志が共有しているため、一層互いの衝突が避けられない空間として描かれている。長話をする者、酒を飲む者、探し物をする者が同乗せざるを得ない。ここでもいくつもの小さなトラブルを起こしながら、完全な混沌にはならない。その場に居合わせる人たちが誰に言われるともなくそれなりに、階層的な人間関係とは異なる、その場における自分の位置を見出しているからだ。語り手が描いている馬車には常連が何人も乗っていて、その一人のある老人は他の乗客の乗り降りに手を貸したり助言をする一方で、誰かが窓を開けると勝手に閉めてしまったりする。かといって、この狭い空間がこの老人の意志のもとに支配されているかといえそうでもなく、ささいなことで馬車の車掌といさかいを起こすと、そのやりとりは他の客の笑いの対象になり、老人は一人で腹を立てているだけという有様だ。さらに、このことについて意見を述べるものがいれば、それに対してこの六箇月間毎朝同じように賛意を示す男がいる。いつのころからか、狭い空間を共有する彼らは、こうした形で他者との折り合いをつけて共存するようになったのだ。馬車の車掌はといえば、この老人といさかいをしたり、他の馬車との間で路上の乗客の取り合いにやっきになっていて、とてもこの空間に秩序をもたらす役割を期待すべくもない。

互いだけでその場を收拾できない場合には、警官が登場している。警官は、大声をあげる少年たちを軽くたしなめたり、通行人と会話をしたりと、Scenes に何度も姿を現わしている。また「通り 朝」における、誰もいない通りを見つめる警官の描写は(An occasional policeman may alone be seen at the street corners, listlessly gazing on the deserted prospect before him (47))、警官が通りなどの公の空間の番人であることを示すかのようだ⁶。たしかに当時誕生して間もないこの近代的な警察は、強い力を発揮するのだが、上で述べたような事態に根本的な違いをもたらすわけではない。「セブン・ダイアルズ」には、そのことがよく描かれている。ここにはどこよりも激しい個人のぶつかり合いが頻繁に生じていて、衝突を回避すべく折り合いをつけるだけでなく、衝突そのものが共存の一形態と

化している。例えば、街のある一角で一人の女が人の亭主を誘惑したとかで、別の女と争っている、そこに別の女たちがそれぞれに加勢しつかみ合いが始まる。すると、

The scuffle became general, and terminates, in minor play-bill phraseology, with “arrival of the policeman, interior of the station-house, and impressive *dénouement*.” (71)

ここではトラブルが誰にでも観覧可能な芝居に喩えられていて、その芝居に結末をもたらすように、最後に警官が登場する。同じパターンは、同じスケッチの最後にもう一度繰り返される。セブン・ダイアルズの住人同士の間には様々な確執が存在していて、二階の住人は三階の騒がしい家族に恨みを抱いているし、三階の別の住人はまた別の連中に恨みを抱いている。また別のアイルランド人は酔っ払って当たり散らしている。様々な家族同志がぶつかり合い、主婦同士の争いから亭主が巻き込まれ、最後にはやはり警官登場ということになる(The husbands are embroiled—the quarrel becomes general—an assault is the consequence, and a police-officer the result. (73))。しかし警官は、この空間を根本的に変えて、秩序をもたらすことを目的に登場するわけではない。またこのように極めて素っ気ない描かれ方は、警官がそんな機能を果たすことなど期待されていなくて、むしろ警官もこうした人たちと同じ地平に現われる一つの要素、あるいは同じ芝居に登場する一役者に過ぎないことを示している。ただ彼らは、「芝居」の他の構成員より、その場を收拾する能力の点ではるかに勝っているという点で必要なのだ。

*

既に上で述べたように、ボズの描写の対象は主に社会の下層に属する人たちだ。確かに全体的にユーモラスなトーンを持ってはいるが、単にユーモラスだけでなく、下層階級にとって深刻な貧困の問題も忘れられてはいない。『スケッチ』の後に書かれた『ピクウィック・ペイパーズ』が、全体的には明るく楽しいトーンを持ちながら、その中に暗く陰惨なエピソード(貧困のうちに死んでいくパントマイム役者、帰ってきた流刑者、債務者監獄に入れられて復讐する男など)が挿入されていることはよく知られている。さらにディケンズはその次に『オリヴァー・ツイスト』(*Oliver Twist*, 1837)においても、オリヴァーを私生児として産む女性や救貧院やその幼くして命を落とす少年たちを描いている。『スケッチ』における社会の底辺の暗い部分はまさに、こうした『ピクウィック・ペイパーズ』や『オリヴァー・ツイスト』と地続きの世界だ。

『スケッチ』に描かれた、社会の底辺に属している人たちは、日々の生活にも困り、なげなしの財産を失ったり、病にかかったり命を落としたりしている。そうかと思えば、せっかく稼いだわずかな金を酒に使ってしまったり、犯罪に手を染めてしまう人たちもいる。しかし社会の底辺には、初めから貧しい人たちだけではなく、転落した結果貧しくなった

人たちもいる。商売に失敗した人たち、かつては暮し向きもよかったが、今は落ちぶれて質屋に通う人たちの例なども Scenes には描かれている。

彼らは社会の自由競争の中で敗れた人たちだ。ここには成功する者のみが残し、失敗するものには救いのない、過酷な生存競争が稼動しているのみで、彼らを転落から守るシステムは見当たらない。因みに Our Parish には、「教区」という表題がついているだけあって、有効に機能しているかどうかはともかく、個人を囲み支えるコミュニティの存在がまだ感じられるが、Scenes においてはむしろ人はばらばらのまま、個人として公の空間に放り出されている印象を与えている。少なくとも、彼らを転落から防止する機能についてみればそうだ。容赦なく敗者を生み出すこの過酷な生存競争とは、公の空間の中で様々な人が当事者同士で同じ空間を棲み分けているという、これまで Scenes の特徴として我々が見てきた事態が、より広範囲に、よりドラスティックに展開されたものだと考えられる。

それはこの世界が、土地を有するジェントリーが一般庶民を保護したり、場合によって介入したりするのは異なる都市の世界だということとも関係があるだろう⁷。そうした都市の公の空間だからこそ、同じ立場に立つ者同士が過酷な競争を繰り広げることが可能になったとも言えるが、そのことはそこで生じる弱肉強食の原理を緩和し調整するような、彼らを超える原理が欠如しているということでもある。そこで興味深いのは、Scenes の中で下層階級から遠い人たちが描かれた数少ないものの一つ、「議会スケッチ」(A Parliamentary Sketch)の存在だ。議会とは、言うまでもなく下層階級をも含めて全ての人々の生きる社会のシステムを整備する役割を担っている。しかし、この Scenes に描かれた議会は、庶民の保護者としてのジェントリーとは随分異なる姿を見せることになる。

「議会スケッチ」においても部外者として議会を観察するボズは、対象と距離を保ち、自分の立場を主張するなどといったことにはまったく無関心なまま(冒頭近くで語り手は「政治的」にはならないとわざわざことわっている) 議場や議員たちの様子をユーモラスに描いている。仔細に見れば、そこに描かれているのは、若手や古手の議員、議場の官吏あるいは付属の食堂で働く給仕たちが、それぞれの間でさまざまな接触や衝突を引き起こしながら(文字通りの身体的な衝突も含む)同じ空間を共有しているさまだ。その意味で、議場及びその周辺における彼らの中で稼動している力学は、これまでいくつかのスケッチで見てきた下層の世界の相似形だということがわかる。それぞれがそれぞれの基準によって他者に対応していて、その多様さは、一つの、或いは誰か一人の基準が全てを支配するという構造とは異なっている。

考えてみれば議場とはまさにそうした力学の場のことだ。同じ言語を使いながら「バベルの塔」(157)に喩えられているほど混乱しているが、彼らは原則としては対等で共通の地平に立ち、採決によって法を成立させている。しかもそこには誰も中心として他を支配することはなく、法案は個人間のみならず与野党間での力学により成立している。民主的といえそうなのだが、いってみれば当事者同士で折り合いをつけたということでもある。自分たちの外部にある普遍的な正当性(目指すべきものとして仮にそういうものがあると

して)を追求する態度も、自分たち以外の誰かの生活に対する関心も希薄だ。票を投じる直前までベッドの中にいてたたき起こされたり、食堂で飲食に興じている議員たちの描写には、政治に対するユーモラスな批判だけでなく、議会で成立する法の「正当な」根拠の無さが示されているとも考えられる。

ただ、議会は下層社会の相似形として単にその上に平行するように存在しているだけでなく、下層社会に圧倒的な力を行使している。それは、議会が下層社会に対して関心を向けているかいないかとは無関係の問題で、国家を同じくする以上避けられない事態だ。社会的に優位な議員たちによって定められた法が社会の基盤を構成している以上、法が上で触れたような経緯で成立していることは、社会の下層に住む者にとっては大きな問題になる可能性がある。それは、法自体が普遍的に「正当」でないからという理由だけでなく、その法を決定する力学に彼らが直接参加できていないからでもある。つまり、国家という公の空間の中である階層の力だけが大きく作用していることになり、それを補うための、国家を超える普遍的に「正当な」原理が存在しない限り、低い階層に所属する側はいわば「敗北」するしかないことになる。

現に幾つかのスケッチにおいて法は、下層に属する人たちをある意味では「敗者」として位置づけているとも言えるかもしれない。それは、実際には無罪であるにもかかわらず有罪になるという意味ではない。彼らが法に関わるときは、それによって自分たちが守られる側としてではなく、裁かれ罰せられる側として描かれるという意味だ⁸。これには、語り手が有しているであろう中流の意識が反映していることも充分考えられる。

「刑事裁判所」(‘Criminal Courts’)というスケッチでは、オールド・ベイリーにおける二つの裁判の様子が描かれているが、被告はいずれも低い階層に属していると思しき男たち。一人目の被告は死刑の判決をうけるのだが、被告の追い詰められて苦しむさまとは対照的に、手続きは「思いやりのない」(198)まま淡々と進められているなど、裁く側と裁かれる側の間には埋めようのない溝が感じられる。被告は判決後即座にその場から退廷させられ、その後「まるで何も起こらなかったように新しい作業が進められる」(199)という。裁判のあり方への批判があることは明らかだが、死刑になる被告の罪が何であったかに語り手の関心はないようで、我々はそれを知らされることはない。死刑に値する罪は時と場所によって異なっていて、犯した罪とその刑罰には必ずしも普遍的な対応関係があるとは言えない。それは、上のような経緯によってつくられた法によって決まっているだけだ。

二つ目の裁判は一つ目とは対照的に、他人のポケットから何か盗んだという軽い罪によるもので、被告の少年は七年の流刑という判決を受けている。しかしこの裁判の場合、少年はでたらめを並べて罪をのがれようとするなど(判事に無罪を証明してくれる人がいるかと聞かれたとき、被告の少年は‘Yes, my Lord; fifteen gen’lm’n is a vaten outside, and vos a vaten all day yesterday, vich they told me the night afore my trial vos a comin’ on.’(199)などと答えているが、すぐそのような人はいないことが明らかになる)その言動によって裁判のすみやかな進行を妨げているが、全体的にはユーモアの感じられる文章に

なっている。ちなみにこの少年、判決後には歩いて退場するのがいやだと抵抗した挙句、運び出されている。

いかなる経緯であれ、一旦成立した法は、裁かれる側の意図や思惑をまったく無視したまま、事態を収め得る力を持っている。言いかえればそれは、これまで見てきたような、対等な地平の当事者同士の間で、それぞれの力学に応じて決められてきた他者との空間の共有の仕方を、一方的に決める力を持っているということでもある（これらの場合は排除という形で）。それは丁度「セブン・ダイアルズ」で、最近誕生したばかりの警察のみが事態を收拾できたのを思い出させる。両者とも、根拠の正当さを不問にしたまま強力な力を発揮している。法が強力なのは、裁かれる側の所属する階層が低いからでは必ずしもないが、結果的に、その強さが増幅されることにはなるかもしれない。彼らにその力に対抗する手段は初めからないからだ。

もっともこうした法の強力な働きも、彼らに改心させるといったことには、無関心であるだけでなく極めて無力であるように見える。現に裁かれる人たちも、何ら悔い改める様子を見せない。上の少年もそうしたタイプの一人で、彼が退廷の際に我々に見せる最後の姿は、周囲の人間にできる限りの面倒をかけたことを得意がる姿だ。「最後の辻馬車の御者、そして最初の乗合馬車の車掌」(『The Last Cab-Driver, and the First Omnibus Cad』)に描かれる辻馬車の御者の場合、彼は通りという公の空間を縦横に駆け回って、何かにつけ法に触れ罰せられる。しかし、あるときの彼を裁く法廷の様子からもわかるように、彼は一応罰せられはするものの、その量刑は裁く側の裁量に任されているようで、この場合は楽しい存在として許容されていることもあって、何一つ改める様子を見せない(justice would be so tickled with the red-cab-driver's native humour, that the fine would be mitigated, and he would go away full gallop, in the red cab, to impose on somebody else without loss of time (144))。彼は後日、客とトラブルを起こした際に逮捕されることを覚悟した上で客を殴り倒して、自ら警察を呼んで逮捕されている。さらに独房に入れられた後も、歌を歌っていて反省することなどない。

逮捕されることは覚悟するが、自分の態度を改めようとしめない態度は、自らの処遇を決定する法の強力な力は認めるが、その力自体にそれ以上の意味を与えないことを表わしているといえいいだろうか。あくまで法は、公の空間を他者と共有するための事態処理機能に過ぎないのだ。しかしこうした態度が、法に「正当さ」を求めないという点で、意外にも議員たちと呼応していることは見逃してはならないだろう。

*

かつて19世紀を神不在の時代と呼んだヒリス・ミラーは、都市に住むことは神不在の世界を直接生きることだと述べた⁹。ロンドンを舞台にした Scenes の語り手がそう意識したと言いたいわけではない。ただ、都市を描いたこれらのスケッチにおいて、様々な人がそれぞれの関係に応じて公の空間を共有する際に、最も力を発揮するのが超越的な宗教で

はなく、法だったということはできるだろう。繰り返しになるがその法とは、普遍的に「正当な」根拠を持っているとはいいい難い、ある力学の産物だった。一方、こうした公の空間の隣に存在しそれと対峙する中産階級的家庭には、いわゆる「家庭の天使」という宗教に関連した用語が使われることもあるように、道徳的には「正当な」根拠が存在することになっている。こう考えると、最初に触れたように *Scenes* が描いている空間の多くが下層社会や公の空間であることは興味深い。

家庭の外に広がっている公の空間とは、様々な存在が超越的な権威に頼らないままぶつかり合う均質な場であり、長く平坦に延びる通りを歩く人のように、彼らは所属する階級の違いに関わらず、同じ地平に存在し、同じ力学の影響下にある。確かにそれがあつ程度 *Scenes* のユーモアの源であることは既に述べた。しかし同じメカニズムが生み出す、ユーモアだけでは解消できない過酷な現実も至るところにあり、それがユーモラスな記述の合間に姿を現わしている。ただ、若いディケンズにはまだ後年のペシニズムはなく、*Scenes* のロンドンも後の小説に描かれた多様な人間たちがうごめく複雑な世界としてのロンドンには及ぶべくもないが、その多様さは後のディケンズを連想させる要素を持っている。

道徳的に「正当な」根拠を手放すことはなかったものの、その作品がペシニスティックになる晩年のディケンズだが、彼にとってロンドンという世界はある意味で常に「神不在」だったのかもしれない。それは絶望させる世界だというだけでなく、*Scenes* にも既に見えていたように、常に多様な人間たちの力学の場だったという意味においてだ。

注

1. 『スケッチ』が現在の形に落ち着くには幾らかの経緯があり、どのスケッチがどの順序でどこに発表されたかについて、詳細は Virgil Grillo, *Charles Dickens' Sketches by Boz: End in the Beginning* (Boulder: Colorado Associated University Press, 1974), 86-109. を参照。
2. *Tales* の舞台が郊外なのに対して、その他のスケッチはシティを舞台にしていることに言及しているのが, Amanpal Garcha, 'Styles of Stillness and Motion: Market Culture and Narrative Form in *Sketches by Boz*,' *Dickens Studies Annual*, 30 (2001), 5. また後にも触れるが、*Scenes* の「通り」のスケッチに対する高い評価として、例えば Fred Kaplan, *Dickens: A Biography* (1988; New York: Avon Books, 1990), 64. には、'Some of the sketches, such as "The Streets Nights," reveal elements of his mature style. The tone, the diction, the surreal elements, the rhetorical devices, and the sentence rhythms combine to create a sketch that could have been written two or more years later, stylistic preludes to *Oliver Twist*.' という評価がある。また、Robert Browning, 'Sketches by Boz,' in John Gross and Gabriel Pearson eds., *Dickens and the Twentieth Century* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962), 23. には["The streets Morning"] is written with a tact and delicacy that Dickens did

not always command....'という言及がある。

3. Charles Dickens, *Sketches by Boz*, Oxford Illustrated edition (Oxford UP, 1987), 47.
以下、引用はこの版を用い、頁数のみ示す。
4. こうした考え方はディケンズに限ったことではなく、ヴィクトリア朝英国の都市に関する一般的な考え方であることはよく知られている。Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (1977; New York and London: Norton, 1992), 20.
5. Sennett は、18世紀に public が現在の意味を持つようになったことに触れ、次のように述べている。'[Public] meant not only a region of social life located apart from the realm of family and close friends, but also that this public realm of acquaintances and strangers included a relatively wide diversity of people.' (Sennett, 17.)
6. Martin J. Wiener, *Reconstructing the Criminal: Culture, Law, and Policy in England, 1830-1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 215 によると、警察が町の隅々まで管理するようになるのは、19世紀半ばを過ぎてからだ。
7. 村岡健次・川北稔編『イギリス近代史』(1986; ミネルヴァ書房, 1989), 114.
8. Martin J. Wiener は、裁判官に中流階層が増加したために、一般大衆に中流階層的性格を形成することが法の重要な目的になったことに言及しているが、裁くという行為は中立ではなく、社会の力関係を反映していることはあり得る。(Wiener, 53.)
9. J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (1963; Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000), 1.

『ふぉーちゅん』第17号(新生言語文化研究会、2006年3月)