

ディケンズと芸術

— 社会の抑圧とそのイメージ —

松岡 光治

‘Ah! poetry makes life what lights and music do the stage - strip the one of its false embellishments, and the other of its illusions, and what is there real in either to live or care for?’¹

1. はじめに

ディケンズは小説、素人演劇、公開朗読を通して人々を楽しませることに献身したが、彼自身が最も親しんだ娯楽は教育、富、社会的地位が要求されるエリートの娯楽ではなく、民衆に人気のある通俗的な娯楽であったとシュリックは論じている (Schlicke 3-4)。² しかしながら、ディケンズの作品においては大衆娯楽を提供する芸人たちもまた立派な芸術家として扱われる。と言うよりはむしろ、彼らの芸術は中流階級が世間体 (respectability) のために求めた表面的には高尚に見えるが実は中身のない芸術、すなわち商業主義的な規格化・画一化という当時のヴィクトリア朝社会の実態を反映した芸術と対照をなすように描かれると言った方がよい。そして、ディケンズ自身が携わった文学や演劇だけでなく、絵画、音楽、舞踏、工芸を含め、鑑賞の対象となるように想像力を通して創造された芸術は、芸術自体を抑圧しようとする社会の諸問題を逆に照射し、それらを自ら解決する手段として提示されている。

神の見えざる手 に導かれて社会全体の利益を生むはずの自由放任主義 (*laissez-faire*) は、中流階級における産業資本家の要求を思想的に代弁するだけで、労働者階級の悲惨な状況について干渉せずに放置することを正当化する

教義のようにディケンズの目には映ったと思われる。なぜならば、このような社会に対して彼が唱導したのは、伝統的な家父長制社会の中で忘れられがちな父親的温情主義 (paternalism)、カザミアンの言葉を借りれば「キリスト教的干渉主義」‘Christian interventionism’ (Cazamian 211) であるからだ。そして、社会的弱者の問題に善意をもって介入し、理解と共感を抱くための必要条件となるのが 想像力 である。ディケンズが社会における芸術や娯楽の価値を作品の中で訴え続けた理由は、この想像力に内在する無限の可能性にあったのではあるまいか。本稿では、ディケンズが芸術の社会的なレーゾン・デートルをどのように捉えているのかについて、特に社会の芸術に対する抑圧のイメージに着目しながら考察してみたい。

2. 公演芸術の賛美から擁護へ

ディケンズのヴィクトリア朝社会への批判が中期以降の作品において組織的にプログラム化されるにつれ、いわゆる公演芸術 (performing arts) に従事する人物たちの生命力は目立って減退する。最初の小説『ピクウィック・クラブ』(*The Pickwick Papers*, 1836-37) に登場する旅役者ジングル (Alfred Jingle) のスタッカート調にもかかわらず異彩を放つ早口は、賑やかで陽気な人生を賛美したものである。この芸人の実体が世人の目を瞞着する詐欺師であるにせよ、そうした性格については彼の悪事が深刻に問題視されるというよりは、むしろ彼の餌食となるピクウィック氏と三人の旅仲間たちの馬鹿正直さが笑い飛ばされるように描写されている。『ニコラス・ニクルビー』(*Nicholas Nickleby*, 1838-39) では、クラムルズ (Vincent Crummles) の旅芸人一座の見事に誇張された演技 (278-79) をディケンズ自身が楽しんでいるが、これら活気に満ちた芸人たちの人間性は、主人公ニコラスが雇われる寄宿学校 (Dotheboys Hall) の校長スクィアーズ (Wackford Squeers) の加虐性や、守銭奴の高利貸しである彼の伯父 (Ralph Nickleby) の卑劣な残虐性に対する解毒剤となっている。そして次作の『骨董屋』(*The Old Curiosity Shop*, 1840-41) では、コミカルな表情のキット (Kit Nubbles) が家族と一緒にサーカス (Astley's) を楽しむ場面 (293-94) が、³ 労働者階級の生活における無邪気で健全な側面を伝えている。芸人の生活における苛酷な現実という暗鬱な側面 — 例えば、隠退した巨人や小人の運命について主人公のネル (Little Nell) が小耳にはさむ会話 (143-44) — が垣間見られるとはいえ、この小説の主筋でネルが保護を受けることになる蠟人形の巡業見世

物師ジャーリー夫人 (Mrs. Jarley) は、前作のクラムルズ一座に見られたような自分の才能に対する誇りの高さ (205-06) ゆえに、そうした暗鬱さを完全に消し去ってしまう。

しかし、ディケンズが社会における公演芸術の地位に対して重要な意味を意図的に付与するようになると、芸人たちを描く彼の筆致に変化が生じる。その変化を見分けるためには、クラムルズ一座と後期の作品『ハード・タイムズ』 (*Hard Times*, 1854) におけるスリアリー (Slery) のサーカス団を比較すればよい。概して、ディケンズの前期作品群が創造的なエネルギーやお祭り気分を単純に称揚するのに対し、『ドンビー父子』 (*Dombey and Son*, 1846-48) 以後の有機的に構成され、悲観的な見方が強くなる中・後期作品群では、商業本位の功利主義社会における芸術家や芸人たちの存在意義が力説されるようになる。そのような社会が芸術や娯楽に示す敵意は、結果的に人間の心に対する抑圧と直接的に関連づけられる。古典経済学者たち (political economists) が芸術や娯楽を取るに足らない軽薄な、単に外面を飾る営みとして横柄にも除去しようとする姿勢は、ディケンズによれば英国社会を病んだものになっている根本的な問題である。と言うのも、彼が『ハード・タイムズ』で明らかにしているように、功利主義的個人主義に立脚して自己の利益を追求すべく、空想を刺激する全ての種類の営みを排除して 事実 だけに専念することは、⁴ 結果的に精神的な飢餓、そして社会的な軋轢や分裂につながるからである。

この功利主義の教義の対抗勢力を代表するのはスリアリーのサーカス団であるが、クラムルズ一座の生命力あふれる喜劇的世界が第一級の観察力をもって新鮮な喜びと共に活写されたのに対し、スリアリーのそれは小説の構想における役割を強く意識した形骸的な世界のように見える。スリアリー自身は最後にディケンズの見解を代弁し、詰め込み教育 のイメージを持つ名前のグラッドグラインド (Thomas Gradgrind) に、'People mutht be amuthed. They can't be alwayth a learning, nor yet they can't be alwayth a working, they an't made for it. You mutht have uth, Thquire.' (293) と述べる役目を担っているが、面白いのは彼の舌もつれの発音 (lisp) だけであり、彼のサーカス団の演技本来に備わっているはずの楽しみを実際に味わえることはない。このように芸術や娯楽に携わる側に楽しい空想が欠落してしまった原因を探るならば、後期作品群における現実認識の深化に伴って、ディケンズが空想といった安易な手段ではもはや緩和し得ない労働者階級の非人道的な状況を、社会問題として提起するようにな

ったことが挙げられる。内面が外面とは乖離するという物事の本質に対する深い洞察に根差して、⁵ ディケンズはサーカス団なる空想の世界の外側を幻想的な魅力あるものとしながら、同時に内側の悲惨な現実——例えば、年老いて客に受けなくなった道化師（30-31）や象から落ちて不具者となった男（281）の話——をあるがままの姿で描いている。そこには『ニコラス・ニクルビー』における無双の神童（Infant Phenomenon）を呼び物とするバレエの幕合いの演芸（289）や、浮気なスネヴェリーキ嬢（Miss Snevellicci）の「寄付興行」‘benefit’（293）に見られたような無邪気な楽しみはほとんどない。ディケンズの焦点は、前期作品群の旅役者や芸人たちに備わっていたエネルギーな生命力の賛美から、彼らの活動を抑圧する実利主義的な（practical）商業社会における公演芸術の役割に対する擁護へと移っているのである。⁶

3．犠牲者としての芸術家

ディケンズが愛着を示した娯楽は過去の伝統に根差した娯楽である。シュリッケは、その理由の一つとしてディケンズの道徳的信念の核心にある仲間意識や献身の心が旅一座やサーカス団といった前近代的な共同体の中で養われたこと、もう一つの理由として物事に驚きやすい幼い子供時代の無邪気な心が想像力を育むことを挙げている（Schlicke 7-8）。確かに、想像力を敵対視する場において主として犠牲になるのは、芸術と子供時代に共通するものとしてディケンズが連想したイノセンスである。このような芸術に対する抑圧と子供時代に対する束縛の結び付きは彼の後期作品群を支配するテーマの一つである。実際、想像力の恩恵が私利私欲の教えに取って代わられる時、子供時代のイノセンスは完全に破壊される。そうした場合、例えば『荒涼館』（*Bleak House*, 1852-53）の金融業者スモールウィード（Joshua Smallweed）の強欲な孫バート（Bart）のように、「実用的な特徴を強め、あらゆる娯楽を捨て去り、あらゆる物語、おとぎ話、小説、寓話を退け、あらゆる不真面目な行為を追放する」（288）人間だけが、周囲の社会環境にうまく適応できるのである。

次作の『ハード・タイムズ』では、後期作品群の全てに浸透しているパターン、つまりイノセンスゆえに迫害を受けて犠牲となる芸術家や技術者が、最後に変革や再生の力として現われるというパターンが提示されている。このパターンにはキリストの迫害と復活という宗教的な意味が含まれているように思える。『ハード・タイムズ』は社会システムにとっては有害無益な芸術や娯

楽が個人や社会全体の発展にどのような意義を持つかを力強く描いた作品である。そうしたメッセージは、この小説が掲載されたディケンズ自身の雑誌『暮らしの言葉』(*Household Words*) の第1号における巻頭言 (“A Preliminary Word,” 1850) で、彼によって表明された創刊の目的 — 「労働者たちの運命は想像力による哀れみと情け (the sympathies and graces of the imagination) から除外されていない」 (*HW*, 1: 1) ことを教えるという目的 — と完全に軌を一にする。ディケンズが描いた演芸や発明の才に秀でた人物たちは、想像力を通して同胞の間だけでなく階級の間にも理解と共感を生じさせることで、社会的再生を成し遂げるといふ希望を体現しているのである。

しかし、このような希望の担い手たちは、英国社会の実情についてのディケンズの悲観が増すにつれて、ますますひどく苦しむようになる。以前は笑いと生命力の源泉であった芸術家や芸人たちは時には肉体的な奇形を呈し、時には打ちひしがれて哀れを誘う 犠牲者 として登場するようになる。例えば『荒涼館』には貧困に苦しむダンス教師のターヴィドロップ (Prince Turveydrop) がいる。彼の無邪気で勤勉な性格は馬鹿げたほど虚栄心が強くて怠惰な父によって常につけこまれる。ターヴィドロップ老人の「立ち居ふるまい」‘Deportment’ (182) への執着は、有閑階級の貴族たちが空虚なものに熱中する様子のグロテスクな戯画化に他ならない。反対に、自己を犠牲にする息子の忠誠心は、礼儀作法や社交界の声に取り憑かれた父の悪しき利己心を浮き彫りにする。そうした親と子の逆転 (topsy-turvy) のイメージを印象づけるために、ターヴィドロップという姓が案出されたことは想像にかたくない。⁷

結局、『荒涼館』のダンス教師は最後に足を悪くして踊れなくなり、ダンスの授業を新妻のキャディ (Caddy Jellyby) に任せねばならなくなる。靴を抱えたダンス学校の生徒たちを見てキャディが抱く次のようなイメージは、芸術と子供時代に対する抑圧についてのディケンズの関心を示してやまない。

‘I assure you, my dear,’ returned Caddy, smiling, ‘when the out-door apprentices ring us up in the morning (the bell rings into our room, not to disturb old Mr. Turveydrop), and when I put up the window, and see them standing on the door-step with their little pumps under their arms, I am actually reminded of the Sweeps.’ (537-38)

キャディが連想する「煙突掃除人」はディケンズが巧妙に仕掛けた戦略的イメージである。それを理解するには、ブレイクの『無心の歌』(*Songs of Innocence*, 1789) で母が死んで父に売られた悲惨な運命を嘆く「煙突掃除の少年」“The Chimney Sweeper”を、あるいは子供を煙突掃除に使うことを禁じた保護条令(the Chimney-Sweeper’s Act, 1864)の成立の契機になったと歴史家トレヴェリアンが指摘した(Trevelyan 558) キングズリーの『水の子』(*The Water-Babies*, 1863)を想起する必要がある。⁸ 続いて、語り手のエスタ(Esther Summerson)は「この説明で私には舞踏という芸術が不思議な様相を帯びて見えた」(538)と述べるが、何か目に見えないものによって芸術の本来の姿が歪められているという作者の含意が、この語りの中にあることは明らかだ。その証拠に、ダンス教師夫妻の窮状がまだ十分に哀れを誘うものでないかのように、ディケンズは二人の幼い娘を「聾啞者」(878)に仕立てている。これは病んだ社会の犠牲者としての芸術家の姿を強調するためである。キャディは忙しい合間を縫って「子供の難儀を軽減してやるために聾啞者のための技術(deaf and dumb arts)」(878)を学んでいるが、社会における芸術の存在意義もまた彼女の技術のそれと同断だとディケンズは考えていたに違いない。

4. 空想と娯楽の禁止

『ハード・タイムズ』のサーカス団における一番の犠牲者は演技力を失って客にやじられる道化師だが、彼が絶望から自殺に至らなかったのは、娘のシシー(Sissy Jupe)が読んで聞かせた 物語本 のおかげである。

‘O very much! They [Books] kept him, many times, from what did him real harm. And often and often of a night, he used to forget all his troubles in wondering whether the Sultan would let the lady go on with the story, or would have her head cut off before it was finished.’ (59)

驚嘆や好奇心は人間の天性である。それを呼び起こすのが芸術家や芸人の使命だとディケンズは考える。想像力を刺激する物語本は大人の苛酷な現実世界において「苦悩を全て忘れさせる」利点があるが、王様が語り手シェヘラザードの首をはねるか否か、それを「知りたがる」(第1巻第8章のタイトルは“Never Wonder”)のは純真無垢な子供時代に特有の現象である。その点において、物

語本は功利主義教育の信奉者グラッドグラインドの「決して不思議に思うな、加減乗除によって全てをなんとか解決せよ」(49) という哲学を揺るがす危険性を孕んでいる。彼が空想の物語に「破壊的な戯言」‘destructive nonsense’ (48) のイメージを抱くのは、事実と数字で理解できないものによって自分の存在意義を突き崩されることに不安を抱いているからに他ならない。

このような想像力の産物に対する拒絶は、ディケンズによれば物事を事実そのままの姿でしか見ようとしないう視点のなせる術である。そうした社会環境では、常軌を逸するものや経験によって立証できないものは、全部が信用できない眉唾物となる。適例としては自分の言語と異なるものに対する工場主バウンダビー (Josiah Bounderby) の高圧的態度がある。⁹ サーカス団員の中だけで通じる隠語 (jargon) は空想の産物であるので、彼らは事実と数字の世界でセルフ・メイドマンとして「身を起こした人間にとっては奇妙な連中」(31) として周縁化され、彼らの言語はその理解不能性ゆえに抑圧の対象となる。¹⁰ 事実や数字は把握して管理できるが、空想や想像力はその自由な活動性ゆえに制御できないから抑圧するしかないのである。

物まねの天才であったディケンズはフランス語にも堪能であったが、小説の中でも隠語、俗語、方言といった多様な言語形態を楽しんで使っている。彼は効率と指導のために画一化が求められた産業革命後の時代において、個性を無視した画一主義の社会全体への拡大を感じ取っていたはずだ。言語の簡素化や平明化は世の中を商業的な観点から捉える見方と完全に一致する。反対に、技巧や装飾を施された言語は実用的でないという理由で敵対視される。¹¹ 結果的に、小説はその虚構性ゆえに有害な商品として排除され、演劇や音楽といった労働者階級に人気の高い娯楽は、怠惰を助長するものとして禁止されることになる。バウンダビーはサーカスを覗き見したグラッドグラインドの子供たちの「俗悪な (vulgar) 好奇心」の出所を「無益な (idle) 想像力」(18) に求めるが、これは 19 世紀中葉に好奇心や想像力を刺激する娯楽が悪徳のもとである怠惰と結び付けられ、禁欲的な自己修養を奨励する安息日厳守主義 (Sabbatarianism) が中流階級に支持されていたことを裏づけている。¹² ヴィクトリア朝社会の繁栄を支える中流階級の商工業者たちが、大衆娯楽を卑俗性ゆえに公然と非難した背後には、利潤の獲得と資本の蓄積を自己目的とする 資本主義の精神 と労働による禁欲を唱える プロテスタンティズムの倫理 とに対する彼らの強い支持があったのである。ディケンズはしばしば『暮らしの言葉』の中で劇場、

酒場、公園などでの娯楽を擁護している。例えば 1855 年 9 月 8 日号での「貧しい階級での音楽」“Music in Poor Neighbourhoods” (HW, 12: 137-41) で、彼は歌舞音曲を規制する法律に不平を鳴らした。この不満は、前年に出版された『ハード・タイムズ』以後の小説に繰り返して現われる主張、つまり公演芸術は社会の抑圧を受けやすいが、それには病んだ社会を治癒して再生させる潜在力があるという主張の同一延長線上にあると考えてよい。

5. 飢えた想像力

大衆娯楽が作品構成とテーマの中心を占める小説として、シュリッケは『ニコラス・ニクルビー』、『骨董屋』、『ハード・タイムズ』をそれぞれ章立てして論じたが、これら 3 つの小説より更に複雑なプロットと象徴的なイメージを持つ『リトル・ドリット』(Little Dorrit, 1855-57) もまた忘れるべきではない。『リトル・ドリット』における芸術や娯楽と社会との関係は、登場人物が物理的あるいは精神的に監禁される 牢獄 のイメージによって暗示される。¹³ 小説を支配する牢獄のイメージは組織化された社会が人間の心を無感覚にするために課している抑圧という厳然たる事実の表象である。そうした牢獄のマクロコズム(拡大模型)としての社会では、エドガー・ジョンソンの指摘 (Johnson 2: 883) にあるように、一般大衆とその支配者は共に監禁された壁の中に同居する 囚人と看守 のイメージを帯びてしまう。そして、万人が精神的な牢獄に監禁される際の罪は、付和雷同して現存する社会システムを意識的あるいは無意識的に支えていることにある。言い換えるならば、社会悪はすべきでないことをする作為の罪 (sins of commission) だけでなく、すべきことをしない不作為の罪 (sins of omission) の結果でもあるという点にディケンズの主張はあるのだ。この小説の原題 (*Nobody's Fault*) における「ノーボディ」は、「全くの否定になると同時に、実在する肯定的なものを統語論的に示す」(Hobsbaum 190) ので、社会悪は政府の無責任な自由放任主義だけでなく、それを無批判に放置している一般の人々 全員の責任 にも帰すことができるのである。

当時のディケンズは、『暮らしの言葉』のみならず『リトル・ドリット』においても、労働者たちの想像力の解放に対する社会の抑圧を象徴する安息日厳守主義を批判している。事実、主人公アーサー・クレナム (Arthur Clennam) の東洋からの帰国は、「疲れ切った労働者にとっては他の 6 日と比較しても同じように単調な日曜日」(28) に設定されている。しかしながら、子供時代に義

母のカルヴィニズムに基づいた厳格な教育を受けても、アーサーは人間性を失っていない。¹⁴ それは彼が劇場の歌姫だった実母から受け継いだ天授の才としての想像力のせいである。この持って生まれた才能のおかげで、アーサーは失われた子供時代にもかかわらず「暗い人生から空想の明るい輝きへ」‘out of his gloomy life into the bright glories of fancy’ (40) 飛翔できるのだ。しかし、その想像力は『ハード・タイムズ』における功利主義教育の犠牲者ルイーザ (Louisa Gradgrind) に見られた場合と同様に、「燃えるものを全く持たない火」‘a fire with nothing to burn, a starved imagination keeping life in itself somehow’ (12) のイメージで捉えられる。それは燃え上がる材料となるものが子供時代に抑圧された(とはいえ消えずに燻り続けている)火のような「飢えた想像力」である。

このようなアーサーの飢えた想像力はディケンズにとって芸術や娯楽の根幹として描くには脆弱すぎたのではないだろうか。ディケンズが最後にアーサーの想像力に希望を与える際に、一方ではヒロインのエイミ (Amy Dorrit) による無私の愛の力を、もう一方では発明家ドイス (Daniel Doyce) が探究する真実の力を借りた理由は、¹⁵ その脆弱さにあるように思えてならない。『リトル・ドリット』の作品構造をかんがみるに、エイミとドイスがアーサーの希望の源になるために結び付いている点は非常に重要だ。と言うのは、「愛と真実」(719, 817) の力は作品を通して創造的な想像力と絶えず連結しているからである。この二人を特徴づける資質は他の登場人物のほとんどが感染する欺瞞的な外見という病原菌に対する抗生物質になっている。エイミが他人のために自分自身の感情を顧みないように、¹⁶ ドイスの発明の過程には同じような無私の態度が見られる。ある事を発見した時に、彼はその発見が全て「創造主」‘the Divine artificer’ (516) によるインスピレーションの結果であるかのように、自分の果たした役割を否定する。ディケンズにとってドイスは社会的責任を持つ芸術家の資質を明らかに具現化した人物である。とはいえ、『骨董屋』における多弁で陽気なスウィヴェラーの創意工夫と『リトル・ドリット』におけるドイスの発明の才についての描写には、ディケンズの焦点の変化がはっきりと読み取れる。スウィヴェラーが得意の詩歌と流行歌の矢継ぎ早の引用で見せる驚異的なオリジナリティーは読者の楽しみの源泉であった。反対に、ドイスは社会における芸術の役割についてのディケンズの考えを忠実に反映し、その意義を付与された人物として設定されているだけで、作者自身の想像力から生まれるエネルギーな生命力はほとんど見出せない。¹⁷

6. 芸術と愛

『リトル・ドリット』では、ヴィクトリア朝社会を特徴づける「粉飾」‘surface and varnish, and show without substance’ (504) への強い関心が、個人レヴェルにおいてもまた芸術の持つ価値を低下させる態度につながっている。これは「富」“Riches” という皮肉なタイトルが付けられた第 2 巻で特に目立つ。例えば、ナンディー爺さん (old Nandy) は「かつて楽譜を綴じる商売をしていたが、ひどい災難にあった」結果、今では「歌い疲れた鳥」‘a worn-out bird’ (364) のイメージを漂わせ、住まいが救貧院であるという点では 籠の鳥 という囚人のイメージをも併せ持つ。一方、名誉の点では救貧院と似たり寄ったりの負債者監獄に住むドリット一家は、エイミがナンディー爺さんに憐れみを示したことに対し、自分たちの威厳を傷つけられた気分になる (368-69)。¹⁸ 例外はエイミと「下手なアマチュア音楽家」(74) だった叔父のフレデリック (Frederick Dorrit) だけである。ディケンズと芸術の問題をかんがみるに、目立たない人物とはいえプロットとテーマにおけるフレデリックの影響力は決して無視できない。

エイミがアーサーの伯父ギルバート (Gilbert Clennam) の遺言補足書によって最終的な受益者になるという複雑な (ある意味では不自然な) プロットの流れは別にして、アーサーとエイミがフレデリックによって結び付けられることには重大な意味がある。このようなプロットの発端は、共に「厳しい抑圧」‘severe restraint’ (774) を受け、「浮かれ騒ぎ」‘rioting and gaiety’ (775) などない子供時代を送ったアーサーの父とクレナム夫人との結婚にある。二人の結婚は彼の伯父と彼女の父が親族会社の利潤の獲得と資本の蓄積のために仕組んだものだが、その前に存在していたアーサーの音楽好きな父と (歌姫になるのをフレデリックが助けてやった) 若い女性との恋愛結婚の発覚によって、愛のない歪んだ形態となる。結果的に前者の結婚が後者の結婚を打ち壊してしまう。クレナム夫人は恋人たちを別れさせ、彼らの子供であるアーサーを奪い取り、自宅に彼の実母である歌姫を監禁する。このように家業の利益を最優先するクレナム夫人が放つ看守のイメージに、アーサーの実の両親が体現する無害な芸術に対する功利主義社会の抑圧を読み取ることは十分に可能である。

悪漢のリゴー (Rigaud, aka Blandois and Lagnier) に言わせれば、「哀れみも愛情もない、無情で復讐心の強い、石のように冷たいが火のように燃え上がる女」(772) であるクレナム夫人は、『リトル・ドリット』で肯定的なイメージを持つ全てのものを抑圧する反対勢力の代表である。アーサーの両親を契らせたフ

レデリックの芸術を憎む彼女の態度は、社会を再生させる唯一の希望として人間の感情的な結び付き — それが 愛 であるという暗示をディケンズは戦略的に隠している — を回復させるのに、いかに芸術が重要な役割を果たしているかを逆に際立たせている。クレナム夫人は音楽奏者のフレデリックに対して次のように「悪」と「闇」のイメージを投げかけるが、その行為は自分の否定的属性を無意識的に処理するための 投影 にすぎない。

‘That Frederick Dorrit was the beginning of it all. If he had not been a player of music, and had not kept, in those days of his youth and prosperity, an idle house where singers, and players, and such-like children of Evil, turned their backs on the Light and their faces to the Darkness, she might have remained in her lowly station, and might not have been raised out of it to be cast down. But, no. Satan entered into that Frederick Dorrit, and counselled him that he was a man of innocent and laudable tastes who did kind actions, and that here was a poor girl with a voice for singing music with. Then he is to have her taught. Then Arthur’s father, who has all along been secretly pining in the ways of virtuous ruggedness, for those accursed snares which are called the Arts, becomes acquainted with her.[. . .]’ (779)

アーサーの天賦の才能としての想像力の源は、劇場の歌姫と芸術に思い焦がれる男が大衆娯楽の仕事に携わるフレデリックを通して結び付いた所にある。クレナム夫人の召使 (Jeremiah Flintwinch) は、「権力に飢えた女サタン」‘a female Lucifer in appetite for power’ である彼女が自己欺瞞的に「神の下僕で代理人」と思っていること、つまり彼女の宗教が「誤魔化し」‘gammon’ (782) であることを見抜くが、¹⁹ 彼女が宗教という美名の下で自分の「サタン」もまたフレデリックに投影していることは、そのことによって理解できる。クレナム夫人がサタンの誘惑として憎んだ「芸術」は「忌まわしい罫」という名前に置き換えられているが、芸術の根幹をなす想像力の重要性、そして芸術が社会で受ける抑圧という小説のテーマを併せて考えるならば、この「罫」のイメージを通してディケンズは現実的なビジネスの世界だけに生きる彼女が防衛機制として無意識内に抑圧した 愛 を、更にはアーサーの父が芸術の世界に住む歌姫の中に見出した 愛 を巧妙に暗示していると解釈できるのではないだろうか。

7. ディケンズの失望と期待

『リトル・ドリット』における芸術家の責任と芸術全般に関する問題は、アーサー・クレナムと良家の子息で自称画家のガウアン (Henry Gowan) との議論の中に提起されている。ディレクタントにすぎないガウアンは発明の才に富むドイスの対極に位置する。官僚機構を諷刺するために牢獄と迷宮のイメージが色濃く与えられた繁文縟礼省 (the Circumlocution Office) の ‘HOW NOT TO DO IT’ (104) という精神を自分の職業に当てはめ、閑職を与えてくれない自分の一族を煩悶させるためだけに、ガウアンは芸術家を装っているように見える。彼の芸術観に見られるシニシズム、つまり「広い世界の全てのものを同じ軽さに引き下げてしまう彼特有の平衡感覚」(310) は、彼の道德観念の完全な放棄と見事に調和している。ガウアンは自分を「失望した男」(401) と称するが、むしろ彼の唯一の不安は失望によって「見せかけの維持」‘keep up the pretence as to labour, and study, and patience, and being devoted to my art’ (402) ができなくなる点にあるのではなかろうか。この場合の「勤労、努力、忍耐、献身」はディケンズの考えによれば芸術活動に必要なとされる美德である。実際に、彼は 1855 年 4 月 3 日付けのウィンター夫人 (Maria Winter) への手紙 (Storey, Tillotson, and Easson 584) の中で、そうした芸術への献身の大切さを表明している。

ガウアンは自分の技術を頻繁に軽んじるが、そのような態度はアマチュア画家のままで紳士の地位を保ちたいという願望の表われだと言える。その証拠に、彼は「誤魔化し (hocus-pocus) をもっと上手にできない点で、私の親愛にして才能ある善良かつ高貴な画家仲間の中で裏切者になった気がする」(507) と告白する。芸術は単なる誤魔化しだ、「画家、作家、愛国者、その他、市場で店を出している連中は残らず成功に応じてペテン (imposition) も大きくなる」(310) というガウアンの主張は、ある意味でヴィクトリア朝社会における粉飾問題の急所を突いている。しかし、自分を批判的な高みに置いて矮小な自己のアイデンティティを死守しようとするガウアンの冷笑的懷疑主義を通して意図されているのは、彼の冗談や悪ふざけによる誤魔化しで逆に浮き彫りとなる芸術の機能とその社会における位置づけである。ディケンズは社会を病んだ状態にしている外面と内面の乖離における一つの極みとしてガウアンを捉えていたに相違ない。と言うのは、親友フォースター (John Forster) への 1856 年 3 月末の手紙で、‘Society, the Circumlocution Office, and Mr. Gowan, are of course three parts of one idea and design.’ (Storey and Tillotson 79) と語っているからだ。粉飾

に熱中する社交界、変革をもたらす独創性を抑圧する繁文縟礼省、怠惰な似非芸術家 (con artist) のガウアン。これらは真実に基づく人間の感情を抑圧し、目的のある建設的な行動を拒否するという同じ機能を持っているのである。²⁰

一方に欺瞞的なアマチュア画家のガウアンが、もう一方に創造性あふれる発明家のドイスが配備された『リトル・ドリット』で、芸術家や技術者に対するディケンズの期待は 19 世紀中葉における英国社会の実情に対する失望から生まれている。ドイスが自分の発明品を海外でしか実用化できないという事実 (672) は、いかなる創造的な衝動の表出をも妨げているとディケンズが思った、そうした社会における機能的な麻痺を表わしている。ガウアンと同列に扱われた繁文縟礼省が人間の創造的衝動に対して社会が築く牢獄のイメージの具象化であるならば、倒壊寸前の古屋敷に閉じこもって憎しみと復讐心を抱き続けるクレナム夫人は、ビジネス中心の社会における道徳律と密接に関係したカルヴィニズムとピューリタニズムによる厳しい抑圧の体現者である。従って、クレナム夫人の身体的な麻痺 (34) は、過去の秘密を暴露した後に再び手の自由が利くようになったこと (777) を考えると、ダレスキーが指摘するように彼女の精神的な麻痺の外在化である (Daleski 219) と言える。それはまた事大主義に毒された度しがたい衆愚の精神的な麻痺の象徴にもなっている。

しかし、『リトル・ドリット』全体に浸透した陰鬱さにもかかわらず、また当時の社会に対する失望にもかかわらず、ディケンズの世界から決して消えることのない信念がある。それは明確な社会意識を持った芸術家というディケンズ自身の職業を反映した信念、換言すれば創造的な想像力の機能と可能性への期待である。欺瞞や偽善に満ちた実体のない物質主義社会で抑圧されてもなお、創造的な想像力や個人的な愛情の中に見出すことができる超越した現実と道徳的な真実へのディケンズの期待は押し潰されることがない。このように失望が絶望に決して変化しないのは彼が敬虔なキリスト者であることの証拠である。それは同時にディケンズの文学において芸術が受ける抑圧とその再生力にキリストの迫害と復活を読み取ることができる理由でもある。

8 . 形式と慣習に囚われた芸術

想像力とそれを抑圧しようとする社会の物質的な価値観との対立は、ディケンズの小説において重要な議論の場を提供する。古典経済学者たちに支配的なエートスにとっては有害無益にすぎない想像力は、ディケンズにとっては危険

なほど断片化された社会を統合および再生させる唯一の希望である。²¹ 社会における芸術家の役割へのディケンズの関心は確かに初期の作品にも散見される。しかし、その関心が芸術家としての自分の社会的役割を意識することで高まったのは、流行作家としての影響力に伴う責任を自覚するようになった中期以降の作品においてである。前期作品群ではディケンズの創作エネルギーはグロテスクな人物や賑やかで陽気な人物（悪役や端役にもかかわらず小説に生命力を与える人物）に注がれたが、中期以降ではそうした人物を創造する力は象徴的なイメージや統一的なヴィジョンに吸収されてしまう。そこでは芸術や娯楽に従事する人物の多くが孤立し、彼らの創造的な想像力は活写されるのではなく単に機能として強調されるだけである。

前期において輝きを見せた『オリヴァー・トゥイスト』(*Oliver Twist*, 1837-39) のフェイギン (Fagin) や『骨董屋』のクウィルプ (Daniel Quilp) といった個人の悪は、後期になると潜行性を特徴とするイメージ——例えば、『荒涼館』の大法官府 (Chancery)、『リトル・ドリット』の繁文縟礼省、『互いの友』(*Our Mutual Friend*, 1864-65) のゴミの山——を持つ社会システムに組み込まれ、想像力の自由な活動を妨げる組織に特化されていく。そして、このシステムは法曹界のタルキングホーン (Mr. Tulkinghorn)、官僚機構のバーナクル一族 (the Barnacles)、社交界のヴェニアリング (Veneering) 夫妻といった不快な人物たちと共謀して人間の想像力を枯渇させてしまう。ディケンズは 1850 年代、60 年代の社会が人間を抑圧および管理しようとする画一化という権力の広がりによって不安を感じていたはずである。だからこそ、自己満足した偽善的な社会の実態を暴くために、死ぬまで彼は芸術に対する抑圧の様々なイメージを考案し続けたのである。

完成した最後の長篇小説『互いの友』においても、その抑圧のイメージは裕福な海上保険業者ポドスナップを通して読者の視覚に強烈に焼き付けられる。人口に膾炙した ‘Podsnappery’ という言葉は「不都合な事実を無視して自己満足に耽る生活態度」を意味する。「ポドスナップ氏の完全無欠の芸術観」 ‘Mr. Podsnap’s notions of the Arts in their integrity’ (128) によると、例えば音楽では一切の変奏が許されず、品位のある規格化だけが求められる。彼はパーティーを催した際に憤み深い自動人形として楽士を雇うが、‘[...] the discreet automaton had got behind the bars of the piano music-desk, and there presented the appearance of a captive languishing in a rose-wood jail.’ (135) というディケンズの描写における「鉄格子」と「牢獄」のイメージが如実に物語るように、芸術家は人間性を抑

圧されて権力主義的な社会に監禁・訓育された哀れな犠牲者になっている。

このように抑圧的な社会の状況下で英国の芸術は生命を絞り取られているとディケンズは考えた。その原因は世間体という衣服による実体の隠蔽にある。ディケンズは『リトル・ドリット』を構成していた頃を書き送ったフォースターへの手紙 (?11-12 November 1855) の中で、この英国社会の芸術への悪影響についてパリの展覧会で見たフランス絵画と比較し、次のように述べている。

There is a horrible respectability about most of the best of them - a little, finite, systematic routine in them, strangely expressive to me of the state of England itself. [. . .] Don't think it a part of my despondency about public affairs, and my fear that our national glory is on the decline, when I say that mere form and conventionalities usurp, in English art, as in English government and social relations, the place of living force and truth. (Storey, Tillotson, and Easson 743)

『リトル・ドリット』のドイスは「自分の国と国民にとって非常に重要な発明品」の特許を政府に申請した途端に ‘a public offender’ (119) とされたので、その才能を活用するために「迅速な発明の才と実行に移す決断力のある技術者」(672) を求めているフランスへ渡らねばなくなる。²² その理由がイギリス絵画を「形式と慣習ばかりに囚われて生命力と真実を奪われている」状態にしてしまう英国社会に対するディケンズの深い落胆にあることは論を俟たない。

9 . おわりに

大衆娯楽に対するディケンズの生涯にわたる愛着を考えると、芸人や芸術家たちが生命力あふれる状態から社会的な犠牲者となり、最後は尾羽打ち枯らした状態へ変化して行った経緯には、ヴィクトリア朝社会が課した規格化・画一化という抑圧についての彼の悲観的な思いが十分に読み取れる。芸人、役者、楽士、その他自らの創造性によって生計を立てている者たちは、想像力によって到達できる物質的な現実の彼方にある真実を否定する社会では必然的に最初に苦しむことになる。しかしながら、それでもなおディケンズは想像力に富む登場人物に備わっている創造性の中に社会的再生の可能性を執拗に授けようとする。そこには社会における芸術の存在意義に対するディケンズの揺るぎない信念を見出すことができるはずである。

注

- 1 Charles Dickens, *The Pickwick Papers*, The Oxford Illustrated Dickens ed. (1948, London: Oxford UP, 1974) 34. ディケンズの小説からの引用と言及は全て同版に依拠し、当該箇所にはページ数を括弧に入れて示す。
- 2 筆者はシュリッケ氏と出版社の許可を得て、氏の『ディケンズと大衆娯楽』を電子化した。<<http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/cd-schlicke.html>>
- 3 アストリー・サーカスに関しては、『骨董屋』第39章の他に、『ボズのスケッチ集』(*Sketches by Boz*, 1836) 所収の「アストリー座」、およびシュリッケ編『オックスフォード版ディケンズ読者の手引き』の「サーカス」(102-04)の項目を参照のこと。
- 4 ロマン派の詩人たちは芸術的創造の根幹である想像力を空想より優れた能力と見なした。ニューカムはコールリッジの『文学評伝』(*Biographia Literaria*, 1817) でなされた空想と想像力の区別がディケンズの場合にも有効である (Newcomb 192-93) と主張する。それに対し、『ディケンズ・マガジン』の編集長ワッツは、空想がディケンズにとっては想像力以上のものを意味し、「想像力による非現実的な、豊かな世界に属す全てのものを楽しむような心まで含んだ言葉」(Watts 8) として使われると述べている。しかし、『ハード・タイムズ』で事実 (Fact) の二項対立として空想 (Fancy) が選ばれたのは頭韻の関係であり、ディケンズがコールリッジのように空想と想像力を芸術的見地から峻別して使い分けしているとは考えにくい。
- 5 ディケンズが外面と内面の乖離を意識するようになった後期作品群では善悪の境界線が曖昧になり、『荒涼館』の霧、『リトル・ドリット』の陰影、『二都物語』(*A Tale of Two Cities*, 1859) の赤ワイン、『互いの友』の川などが清濁を併せ呑むイメージとして使用されるようになる。ここに ‘Fair is foul, and foul is fair’ (*Mac.* 1.1.11) というシェイクスピアの影響を看取したゲイジャーは、「空想的要素と現実的要素の共存」(Gager 150) の中に、視点を変えて対象を見直すという異化に対するディケンズの考えが端的に現われていると指摘する。確かに、ディケンズは『暮らしの言葉』の創刊号における巻頭言で「ありふれたものにロマンスがある」(*HW*, 1: 1) と、また『荒涼館』の序文で「ありふれたものの空想的な側面」‘the romantic side of familiar things’ (xiv) を特に詳述したと言っている。日常の中に非日常を見出すディケンズの世界は、人間の生活を生々しく描いているものの、実際には面白おかしく歪曲した視点に立脚しているだけと批判されがちであるが、ニューマンは「ディケンズの想像力が人間の生活を裏返しにして見せる」点に着眼し、その抑圧しがたいエネルギーこそ「普通の芸術家では到達できないほど深く、不思議で、無秩序なヴィジョンを生み出す」(Newman 1) のだと論じている。
- 6 ディケンズの娯楽に対する考えの変化は作品の題材としての娯楽からテーマとし

での娯楽への変化である。後期になると『ハード・タイムズ』を除いてディケンズは人々に娯楽を与える手段を小説から公開朗読に移したというシュリッケの指摘 (Schlicke 12) は正鵠を射ている。それは、人々を楽しませたいという生来の願望を小説で抑圧されたディケンズが、その捌け口を公開朗読に見出したと言い換えることができる。

- 7 この関係は『リトル・ドリット』のドリット父子に受け継がれる。そこでは、貧者の苦しみを放置して社会改革を妨害する怠惰な支配階級の無責任さが、独善と自己満足という形で個人のレヴェルに浸透しているが、それはいずれの場合も家父長制社会における 父 の犯罪として批判の対象になっている。
- 8 煙突の中を下から登って掃除をする少年の実態については、メイヒューの『ロンドンの労働とロンドンの貧民』 (Mayhew 2: 346-54) が詳しい。
- 9 バウンダビーの名前が醸し出す「成り上がり者」のイメージは、自助 (self-help) の精神を尊ぶ彼の陳述が事実無根の虚構であることを暗示する。事実と数字以外のもの (特に想像力を刺激するもの) を抑圧しようとする人間が、逆にたくましい想像力を持っている点は特筆に値する。過去の事実を隠蔽するために養われたバウンダビーの想像力は、ディケンズが彼の母親ペグラー夫人 (Mrs. Pegler) の言葉を借りて仄めかしたように、‘wicked imaginations’ (261) だと言える。多弁を弄するバウンダビーの事実至上主義は言わば化けの皮であり、その裏では保身の術を巡らすために常に想像力が強化されているのだ。それは『クリスマス・キャロル』 (A Christmas Carol, 1843) の主人公スクルージ (Scrooge) についても同断である。この問題に関しては拙論「スクルージの想像力について」<<http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/archive/cb/carol/carol-matsuoka-2.html>> を参照のこと。
- 10 異質な言語に対する不寛容な態度はディケンズが描くヴィクトリア朝のビジネスマンに特有のものである。例えば『ドンビー父子』における商会の支配人カーカー (James Carker) は、事務員ウォルター・ゲイ (Walter Gay) の安否に関して、聖書や祈祷書などを誤って引用しては悦に入るカトル船長 (Captain Cuttle) が滔々たる弁説を始めると、それを中断させて「訳の分からんこと (jargon) は他所で言ってくれ」 (467) と要求する。
- 11 ディケンズの大言壮語 (high-falutin) は批判されることが多いが、『骨董屋』のスウィヴェラー (Dick Swiveller) はそうした言語的特徴が最も顕著な人物の一人である。逆説的な筆法で有名なチェスタトンによれば、スウィヴェラーは自分が愚かであることを知っているがゆえに「ディケンズが創作した最も高潔な人物」であり、「全く馬鹿げた言葉使いに対する確かな素質」 (Chesterton 88-89) にかけては彼の右に出る者はいない。スウィヴェラーの愛称 (ディック) との類音性を考えると、チェスタトンの言説はそのままディケンズに当てはめてもよい。

- 12 大衆娯楽に対する最大の抵抗勢力は安息日厳守主義に立脚する福音派の人たちであった (Malcolmson 103-06) が、公の場での娯楽が危険視されたのは、群集心理によるモラルの低下と悪徳の蔓延が無垢な一般市民に悪影響を及ぼしたからである。
- 13 ヒリス・ミラーはディケンズの目に映った英国社会のパノラマを牢獄のイメージとは別に 迷宮 のイメージで捉え、このイメージは「人間の世界が理解できないほど複雑に錯綜した状態にあることを表現するディケンズの方法」 (Miller 232) であると述べている。
- 14 ジェイムズ・ブラウンをはじめ多くの批評家はアーサーの消極性の原因を「社会環境」*‘a social environment which constrains and suffocates personal will and individuality’* (Brown 86) に帰しているが、実際にはアーサーは「意思、目標、希望」 (20) といった 光 を子供時代に義母によって消された家庭環境の犠牲者である。
- 15 ドイスの発明品を「愛」としたホーンバックの逆説的な読み (Hornback 102) は評価に値するが、アーサーに対するエイミとドイスの役割を考えると、その発明品はむしろ「真実」として読んだ方が説得力を持つだろう。
- 16 ショーウォーターは『リトル・ドリット』における 影 のイメージに注目し、「影は抑圧された自己の劇的な表現として機能している」 (Showalter 32) と主張する。確かに、「マーシャルシー監獄の影」 (254) はエイミのような罪のない人間にも課される抑圧の具現物になっており、彼女が知恵遅れのマギー (Maggy) に語る「王女様の話」に登場する「ある人の影」*‘the shadow [. . .] of Some one who had gone on far away quite out of reach, never, never to come back’* (294) は、アーサーを愛する彼女が家族のために抑圧してしまった もう一人の自分 を指している。この「影」と対照をなす点で見落とせないのは、アーサーがトラウマによってペット (Pet Meagles) を愛する自分を抑圧する際に、その分身を表わすためにディケンズが 4 つの章題で使った「誰でもない人」*‘Nobody’* (187, 201, 306, 331) という言葉である。
- 17 『クリスマス・キャロル』を境に、ディケンズの芸術家についての観念が、想像力によって支配勢力を擲擧するスウィヴェラーのような愉快的な人物から、その支配勢力を打ち負かすほどに精練された想像力を持つ人物 (想像力の意義を訴える語り手の代弁者) へ変化したと、ヒグビーは述べている (Higbie 69)。
- 18 「マーシャルシー監獄の父」と呼ばれるドリット氏 (William Dorrit) は、コックシャットの指摘 (Cockshut 152-53) にあるように、貧困という不名誉を自分のものとして意識に受け入れがたいので、救貧院に住むナンディー爺さんが自分よりは嘆かわしい貧困状態にあることを想像している。この想像が自我の防衛機制としての投影であることは言うまでもない。
- 19 厳格で堅苦しい教育を受けたクレナム夫人は自己の抑圧を美德として強調するが、ヴィクトリア朝小説における抑圧の問題を分析したキューシッチは、社会的権威を

得る戦略として抑圧を受けているように見せかける悪党の系譜に彼女を位置づけている (Kucich 255)。また、監禁のイメージを持つクレナム夫人の旧約聖書的なエートスと、解放のイメージを持つエイミ (OF < L = beloved) の新約聖書的な精神とのコントラストが、『リトル・ドリット』の中心を貫いているというウォルダールの指摘 (Walder 171) は正しい。しかし、「創造の順序を逆転させて創造主の泥人形に自分の息を吹き込んだ」(775) クレナム夫人の宗教は、異教徒による 偶像崇拜 を反映しているので、より正確には旧約聖書さえも間違っ て解釈した宗教だと言わねばならない。

- 20 目的も道徳もないガウアンの存在は『ハード・タイムズ』におけるフラヌール (高等遊民) としてのハートハウス (James Harthouse) を想起させる。この小説の覚え書きでディケンズは ‘How the two heartless things come to the same thing in the end.’ (Butt and Tillotson 215) と記しているが、彼はハートハウスのルイーザへの有害な影響と彼女の父の功利主義教育とを結び付けることに関心があったのである。
- 21 この問題については拙論「身体 / 社会の断片化と想像力 — *Our Mutual Friend* — 」<<http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/archive/omf/omf-matsuoka.html>> を参照のこと。
- 22 特殊な技術を要する職業の中で、医者はディケンズの小説において特に好意的に描かれる。『マーティン・チャズルウィット』 (*Martin Chuzzlewit*, 1843-44) のジョブリング (John Jobling) のように医術が詐術となる例外的な医師もいるが、『荒涼館』の献身的な医師ウッドコート (Allan Woodcourt) は主人公エスタとの結婚が用意されているし、『リトル・ドリット』で ‘Where he was, something real was.’ (702) と語られる総称名詞としての医者 (Physician) は発明家ドイスと同じ「真実」の側に立っている。ヴィクトリア朝小説における医者については、ギブソン編『ヴィクトリア朝小説における芸術と社会』に収録されたコリンズの論文が示唆に富む。

引用文献

- Brown, James M. *Dickens: Novelist in the Market-Place*. London: Macmillan, 1982.
- Butt, John and Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. London: Methuen, 1957.
- Cazamian, Louis. *The Social Novel in England 1830-1850*. Trans. Martin Fido. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Chesterton, G. K. *Charles Dickens*. 1906, London: Burns & Oates, 1975.
- Cockshut, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. London: Collins, 1961.
- Collins, Philip. “Physicians in Victorian Fiction.” *Art and Society in the Victorian Fiction*. Ed. Colin Gibson. London: Macmillan, 1989.

- Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy*. London: Faber and Faber, 1970.
- Gager, Valerie L. *Shakespeare & Dickens: The Dynamics of Influence*. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1996.
- Higbie, Robert. *Dickens and Imagination*. Gainesville, FL: UP of Florida, 1998.
- Hobsbaum, Philip. *A Reader's Guide to Charles Dickens*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- Hornback, Bert G. *Noah's Arkitecture: A Study of Dickens' Mythology*. Athens, OH: Ohio UP, 1972.
- Johnson, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. 2 vols. London: Victor Gollancz, 1953.
- Kucich, John. *Repression in Victorian Fiction*. Berkeley: U of California P, 1987.
- Malcolmson, Robert W. *Popular Recreations in English Society 1700-1850*. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1973.
- Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor*. 4 vols. 1851, New York: Dover, 1968.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958.
- Newcomb, Mildred. *The Imagined World of Charles Dickens*. Columbus: Ohio State UP, 1989.
- Newman, S. J. *Dickens at Play*. New York: St. Martin's P, 1981.
- Schlicke, Paul. *Dickens and Popular Entertainment*. 1985, London: Unwin Hyman, 1988.
- , ed. *The Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford, Eng.: Oxford UP, 1999.
- Showalter, Elaine. "Guilt, Authority, and the Shadows of *Little Dorrit*." *Nineteenth-Century Fiction*. 34 (1979): 20-40.
- Storey, Graham, Kathleen Tillotson and Angus Easson, eds. *The Letters of Charles Dickens*. The Pilgrim ed. Vol. 7. 1853-1855. Oxford, Eng.: Oxford UP, 1993.
- Storey, Graham, and Kathleen Tillotson, eds. ---. Vol. 8. 1856-1858. 1995.
- Trevelyan, G. M. *English Social History*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Walder, Dennis. *Dickens and Religion*. London: George Allen & Unwin, 1981.
- Watts, Alan S. "The Keynote." *The Dickens Magazine*. 2.1 (2002): 8.