

「試論」第32集 別刷

1993年6月

『バーナビー・ラッジ』と夢の作業

中村 隆

中村 隆

I

ディケンズ (Charles Dickens) 最後の習作<sup>1</sup>とも評される『バーナビー・ラッジ』 (*Barnaby Rudge* [1841], 以下『バーナビー』と記す) は、これまで、主として抑圧する者と抑圧される者の相剋の寓話として読まれてきた。<sup>2</sup> すなわち、家族という枠組みにおいて、『バーナビー』は、抑圧する父と反抗する息子の相剋のドラマとなり、家内制工業という視点に立てば、主人と徒弟の対立の物語に変貌した。さらに、より広く社会のレベルに立脚した時、作品は、狂熱的ピューリタンと虐げられてきたカトリック教徒の宗教闘争になり、さらにまた、暴動を抑圧しようとする国家権力と、抵抗する民衆の権力闘争の寓話ともなった。加えて、『バーナビー』執筆時のイギリスの政治・社会状況に目を移すことによって、そこに描かれた1780年のゴードン暴動は、1830年代より顕在化したイギリスのチャーチスト運動のアレゴリーであるとの指摘もなされてきた。<sup>3</sup>

いずれにせよ、『バーナビー』は、父と子の、または主人と徒弟の、あるいは、権力者と民衆の、さらには、新興の産業資本家層と下層の労働者層の、抑圧と被抑圧の物語であるとの認識はほぼ不動である。しかしながら、もし、このように「抑圧」という概念をこの作品のキィ・ワードとして抽出するならば、従来定説とはまた違った読みの可能性が開かれているように思われる。そもそも、抑圧という概念はフロイト (Sigmund Freud) に由来し、それは人間の無意識との関わりの中から生まれた。リビドーという人間の根源的欲望は無意識を形成する。そして、それはしばしば偽装されて夢の中に忍び込む。フロイトが『夢判断』(1900)で探り当てようとしたものは、人間の無意識と抑圧の織り成す複雑な照応のメカニズムであった。

本論は、フロイトによって提出されたこの無意識と抑圧の概念を手がかりとして、『バーナビー』という作品自体を一個の壮大な夢の物語として再解釈しようとする試みである。具体的には、夢の作業 (dream-work) の「圧縮」(condensation) と「転移」(displacement) という概念を『バーナビー』に適用することによって、この作品が夢の言語の偽装的用法から成り立つものであることを示そうと思う。その際、次のような手順をとる。すなわち、夢の構造を成立させる要件として以下の A と B の命題を想定した。

A (内容) : エロスまたはタナトスの強いイメージがある。

B (形式) : metaphor (simile) および metonymy (synecdoche) が頻出する。

A のエロス (生の本能) については、『夢判断』において、一方、タナトス (死の本能) については、『快感原則の彼岸』(1920) において、フロイトが人間の根源的本能として提示したものである。<sup>4</sup> フロイトによれば、私たちの見る夢は、すべてこの二大本能の産物である。B の metaphor と metonymy については、周知のように、ラカンがフロイトの夢理論をテキストの理論に読み換えた結果生まれた。そこでは、圧縮はメタファーに、転移はメトニミーに対応する。<sup>5</sup>

では、以下、上記の A と B に留意しつつ、作品における夢の場面とおぼしき幾つかの箇所を拾い上げ、検証してみたい。

## II

作品に表題を与えるバーナビー・ラッジは、白痴の青年として小説の舞台に姿を現す。彼の出生には暗い秘密が隠されていた。彼の父ラッジは、エアデイル家の執事であったが、ある日、彼は自分の主人にあたるエアデイル (Reuben Haredale) を殺害する。さらにそれを目撃した庭師を殺し、その庭師に自分の服を着せ、ラッジは逃走する。そして、父によるこの二つの殺人のあった翌日、バーナビーは生まれ落ちる。しかし、バーナビーは自らの出生の秘密は知らされていないし、父が本当は生きており身近にいることも知らない。彼は白痴であるがゆえに、彼の心は白紙である。換言すれば、彼の心は永遠のタブラ・ラサ (tabula rasa) の状態にある。

無垢でいたいけな子供のイメージ、白紙の心、永遠のタブラ・ラサ。ディケンズは、こういったものと、夢のイメージ、ないしは夢の言語とを巧妙

に結びつける。か弱きもの、小さなもの、無垢な美しい心を持つもの。これらすべては、ディケンズの小説手法における常套的な人物造形であり、バーナビーもまたこの系譜を継承する。そして、この徹底した受動体としてのタブラ・ラサは、その身が受け身であるがゆえに物語空間に、ある強い真空の場を生み出し、自らの周りに人間のあらゆるリビドー的要素 (エロス) を吸い寄せる存在となる。

このエロスの文脈において、ヒュー (Hugh) は重要である。彼は、最初、メイポール酒場 (Maypole Inn) の馬丁として小説に登場し、のちにゴードン暴動の首謀者の一人となる。ヒューは、例えば、「獣」(animal [XI, 138]) であり、また「美貌のサテュロス」(“a handsome satyr” [XXI, 219]) である。<sup>6</sup> このことは取りも直さず、ヒューの存在が、獣性や暴力、あるいはエロスといったものの一個のシンボルであり、かつメタファーであることを示している。このようなエロスの図像を身に纏ったヒューは、果たして、レイプ未遂事件を引き起こす。

‘Nay, mistress,’ he [Hugh] rejoined, endeavouring to draw her [Dolly’s] arm through his, ‘I’ll walk with you.’

She released herself, and clenching her little hand, struck him with right good will. At this, Maypole Hugh burst into a roar of laughter, and passing his arm about her waist, held her in his strong grasp as easily as if she had been a bird.

‘Ha ha ha! Well done, mistress! Strike again. *You shall beat my face, and tear my hair, and pluck my beard up by the roots, and welcome, for the sake of your bright eyes.* Strike again, mistress. Do. Ha ha ha! I like it!’

‘Let me go,’ she cried, endeavouring with both her hands to push him off. ‘Let me go this moment.’

‘You had as good be kinder to me, Sweetlips,’ said Hugh.

(XXI, 219; italics mine)

ここに引いた例は先述した夢の二つの要件を過不足なく満たす。まずこの場面の内容 (または主題) は、凌辱であり、いやがるドリーの腰に手を廻して抱きつこうとするヒューは文字通りエロスの代弁者となる。さらにヒューの行為に見られる倒錯的傾向は、エロスとの関連において注目に値する。必死にもがき、離れようとしてドリーはヒューを渾身の力を込めてぶつ。すると、彼は大変喜び、「うまいじゃないか、それ、もっと殴れ、ハハ、こいつはいいや」という。つまり、凌辱を試みるヒューはサディストであり、同時に殴られて喜ぶ彼はマゾヒスト的性格を合わせ持つ。このような性的倒錯は、リビドーが激しく抑圧されていることを物語る。<sup>7</sup> 案の定、抑圧された

ヒューは思いを遂げることができない。ドリーは、すんでのところ救出される。こうして、抑圧されたエロスを自己の内に封じ込められたヒューは、のちにその解放をゴードン暴動に見いだす。

この場面はまた、Bで挙げた形式上の要件をも十分に満たしている。まず、“roar of laughter”と、“pluck my beard up by the roots”は明らかなメタファーであり、“as if she had been a bird”はメタファーの一部と見なしうるシミリーである。さらに、斜体の箇所はその構造がメトニミー的であることを示す。ヤコブソン (Roman Jakobson) の理論を受けて、ヒリス・ミラー (J. Hillis Miller) およびロッジ (David Lodge) が述べているように、メトニミーとは、連鎖であり文脈 (context) である。<sup>8</sup> そこでの視点は、あたかも舐めるように細部を次々に追いかけてゆく。この箇所で、作者はまずヒューの「顔」を捉え、次に彼の「髪」を、そして「髭」を特定する。次に視点を翻し、ドリーに移し、彼女の「輝く眼」を捉える。この視点の一連の流れは、リアリズムに合致すると見なされるメトニミーの手法を典型的な形で踏襲している。さらにそのメトニミーの一部を成すシネクドキーの強烈な一撃が引用の末尾にくる。それはヒューの欲望の対象であるドリーが、「甘い唇 (Sweetlips)」という凝集したエロスの存在に集約される瞬間である。こうして、メタファー、メトニミーを経て、また主題の上での強いエロスのイメージを経て、ヒューのレイプ未遂事件の場面は夢の要素を完備してゆく。

そして、実は、ヒューの見た夢は、バーナビーにおけるリビドーの転移とも解釈できる。なぜなら二人は互いに分身 (doppelgänger) に近い役割を担うからである。それは二人の類似と近接において示される。例えば、ゴードン暴動がついた時、二人とも死刑の判決を受けるが、荒くれ者のヒューが、「俺にたとえ十の命があろうと、このバーナビーを救うために全部を捨ててもよい」(LXXVII, 695) と述べ、バーナビーを救うために英雄的な演説を試みる。一方、バーナビーは「いや、ヒューに罪はないんだ。ヒュー、今こそ空の星を輝かせているものが何なのか、わかる時だよ」 (“Hugh, we shall know what makes the stars shine, now!” [LXXVII, 695]) と答える。すなわち、命のメタファーとしての星が二つ。相並ぼうとする星のメタファーによって、また互いに罪をかばおうとする友情において両者の距離は接近してゆく。加えて、暴動を通じて二人はほとんどいつも一緒に行動している。したがって、二人は外見の相違にもかかわらず意外に近い距離にある。

ということは、バーナビーの分身のヒューが見たエロスの夢は、ヒュー

の分身のバーナビーの無意識をも反映させた夢であったことを暗示している。一見、完全無欠なタブラ・ラサの中に、純粹無垢な白痴の心の中に暗黒のリビドーがうごめく。それはすぐれてフロイト的な図像学を示している。フロイトにおける転移の概念の要諦は、重心の移動である。一見、何の意味もなさそうなこと、また、取るに足らないとしか思えない些細なことの中に、重要な意味が偽装して潜む。また、夢の思想はしばしばその正反対物によって示される。<sup>9</sup> これらはすべてヒューとバーナビー、そして作者のディケンズが織り成す無意識と抑圧の図式を説明している。

『バーナビー』の構想にあたってまず作者の念頭にあったのはゴードン暴動だったと思われるが、<sup>10</sup> それは、ディケンズにおいて抑圧されたエロスとリビドーが、暴動というものが内包する暴力性と攻撃性に無意識のうちに強く魅きつけられ、そこにはけ口を求めたからだと推測される。しかし、ヴィクトリアニズムという厳格な倫理主義の検閲下にあった彼は、その検閲から逃れるためにタブラ・ラサのアレゴリーである白痴のバーナビーを作りだし、暴動のもたらす強いリビドー的効果を減じようとした。しかし、この白痴の存在が作家内部のエロスのリビドーをせき止めてしまった。そこで今度は、白痴のバーナビーの造型によって抑圧され鬱積したリビドーのはけ口をどこか別の人物造型の中に探し求めることになった。その際には、類似と近接が手掛かりとなる。そして生まれたのが、例えばバーナビーの分身としてのヒューである。やがて、そのエロスはヒューに転移し、作家のリビドーはしばし、なだめられる。以上のような欲望の偽装は、まさに夢のそれと寸分たがわぬほど酷似しているのは改めていうまでもない。

### III

純粹無垢の白痴のバーナビーの創造によってせきとめられた作家のリビドーが、そのバーナビーを介して転移した結果、生まれたと考えられる人物が、ヒューの他にも存在する。例えば、バーナビーの父のラッジと、バーナビーのベットで、出鱈目語 (malapropism) を操るカラスのグリップ (Grip) である。

ラッジが殺人を犯したあくる日、バーナビーが生まれたのは先述した通りである。そして、いうまでもなく父と子は既に必然的に、互いに対する doppelgänger である。それがはっきり現れるのは、バーナビーによる父ラッジの形態模写である。殺人者となり、ロンドンの闇に消えたはずのラッジ

はその後、ラッジ夫人につきまとい、彼女をひどく怯えさせる。ある時、ラッジは夫人の家を訪ねてくるが、そこへちょうどバーナビーが帰宅する。夫人は絶対に息子と夫を会わせたくなかったので、慌てて夫を小部屋(closet)に隠す。バーナビーはメイポール界隈で噂の的「盗っ人」(その正体は実は父ラッジ)を見たといって意気揚々と引き揚げてくる。そして、母の前で、また戸の陰からこっそり盗み見ている父の目の前で、その父たる盗っ人の真似をしてみせる。その真似した姿はあまりにも父に似ていたので、作者は「バーナビーの後ろから盗み見ている薄暗いその姿はバーナビーの影(shadow)といってもよかった」(XVII, 190)と述べる。またラッジは“the apparition of a dream”(XVI, 183)とも形容される。こうして、ラッジは夢とつながり、バーナビーの分身となり、また影にもなる。影とは、無意識の欲望のアレゴリーであり、ラッジは殺人者であるから、ラッジの存在は作家のタナトスの欲望を暗示している。次の引用はその暗黒のタナトスを示す。

The horror-stricken clerk uttered a scream that pierced the air, and cried, 'The ghost! The ghost!'

Long before the echo of his cry had died away, another form rushed out into the light, flung itself upon the foremost one, knelt down upon its breast, and clutched its throat with both hands.

'Villain!' cried Mr Haredale, in a terrible voice—for it was he. 'Dead and buried, as all men supposed through your infernal arts, but reserved by Heaven for this—at last—at last—I have you. You, whose hands are red with my brother's blood, and that of his faithful servant, shed to conceal your own atrocious guilt—You, Rudge, double murderer and monster, I arrest you in the name of God, who has delivered you into my hands.' (LVI, 517-8)

この場面もまた夢の二つの要件を満たす。比喻表現のレベルを支配するのは、強烈な血のメタファーである。人殺しのラッジの手は、ジェフリーの兄リューベンの血で塗られ、さらに殺された庭師の血は、(メタフォリカルに)ラッジの罪を蔽い隠す。そして、闇夜に浮かぶラッジには、「幽霊」と「怪物」のメタファーが用いられる。また、「ラッジの手」から「兄の血」へ、そこから「召使の血」へ、さらに「血」から「罪」へ、「罪」から「ラッジ」へ、そしてラッジが「ジェフリーの手の中へ」という矢継ぎ早の言葉の連鎖は、この場面の構造がメトニミーそのものであることを示している。主題的な面に関しては、これが復讐をめぐるものであること、仇を打たれるラッジは二つの殺人を犯した殺人鬼であること、仇を打とうとしているジェフリー

が異様な昂奮に囚われ、血に飢えていることなどから、強いタナトスのイメージがこの場を蔽いつくしていることがわかる。すなわち、バーナビーの創造によって行き場を失った作家のタナトスの欲望は、バーナビーを介して分身としてのラッジに転移し、さらにラッジを介してジェフリーにまで感染してゆく。

次にバーナビーのさらなる分身であるグリップを見てみよう。グリップはバーナビーの背負う籠の中にいる彼のペットのカラスで、作品を通してバーナビーから離れることはない。人の言葉を操るこのカラスは、日々、言葉の訓練に余念がない。しかし、グリップが新しい言葉を覚えようとして練習をするのは、なぜかバーナビーが眠っている時に限られていた。曰く、“He [Grip] watches all the time I [Barnaby] sleep, and when I shut my eyes and make-believe to slumber, he practises new learning softly...” (XVII, 188)。バーナビーが眠る時、グリップは目を覚ます。そして人の言葉を喋る。それは、グリップがバーナビーの無意識を代弁することを意味している。そのバーナビーとグリップの共同作業としての夢は、例えば次のように描かれる。

At length Barnaby slept soundly, and the bird with his bill sunk upon his breast, his breast itself puffed out into a comfortable alderman-like form, and his bright eye growing smaller and smaller, really seemed to be subsiding into a state of repose. Now and then he muttered in a sepulchral voice, 'Polly put the ket-' but very drowsily, and more like a drunken man than a reflecting raven. ... 'tle on,' cried Grip, suddenly struck with an idea and very much excited. 'tle on. Hurrah! Polly put the ket-tle on, we'll all have tea. Hurrurah, hurrah, hurrah! I'm a devil, I'm a devil, I'm a ket-tle on, Keep up your spirits, Never say die, Bow, wow, wow, I'm a devil, I'm ket-tle, I'm a—Polly put the ket-tle on, we'll all have tea.' (XVII, 193-4)

ここに挙げた引用は、ディケンズは「見る」よりも「喋る」作家であるとのロッジの指摘を想起させる。<sup>11</sup> 言葉と徹底的に戯れ、その中に耽溺しようとする傾向がディケンズにはある。支離滅裂な言葉の弾丸を速射砲のように打ち続けるカラスのグリップ。その存在は既に(狂った)人間の一個のメタファーである。比喻表現はこの引用箇所を隅々にまで浸透している。例えば、嘴を羽根の中に潜らせた時のグリップの胸は「(頭を垂らして眠る)心地よさそうな州議会議員の胸のようだった」し、グリップの吹きは「墓場の声」である。また、彼は「冥想にふけるカラスというよりも酔っ払った男のように見えた。」さらに、グリップは「おいらはやかんだ、おいらは悪魔だ」と

わめき、自らをメタフォリカルに、別の姿に置き換えてゆく。加えて、「パウ、ワウ」とがなりたて、自らを犬に置き換えさせする。

主題的な面に関しては、この場面は一見、エロスともタナトスとも無関係に見える。しかし、「カラス」、「墓場の声」、「悪魔」等々の言葉から、グリップは、実は、タナトスのアレゴリーであると察しがつく。また、グリップにおけるほとんど無意味な言葉の繰り返しは、「反復強迫」的な傾向を有することも興味深い。反復強迫とは、例えば、同じ内容をもった恐ろしい夢を繰り返し見るといった自我のマゾヒズム傾向をさすが、フロイトはこれはエロスを軸とする「快感原則」では説明できない別の何かの所産と考えた。そして、フロイトは、快感原則の彼岸に、自己も他者も破壊しようとする破壊への欲動を見いだす。それがエロスのアンチテーゼとしての死の本能（タナトス）である。<sup>12</sup>

では、グリップにおける言葉の反復強迫が、タナトスを暗示するとしたら、それは、何を破壊しようとしているのだろうか。

グリップの言葉の弾丸によって破壊されるものは、恐らく、言葉そのものである。より正確には、言葉に付随する真実と論理性の装いがグリップによって剝奪される。周知のように、キリスト教神学において言葉と真理は同一語として捕捉された。例えば、聖書の「ヨハネによる福音書」が明らかにするように、西欧理性主義はその原初的形態において、言葉と神と真理を同一視した。しかし、その言葉を仲立ちとする理性への絶対的信仰と、論理性を意図的に無視したグリップの言葉の奔流は鋭く対立するように見える。マザー・ダースの一節に事寄せて、グリップは「ポリーが……、ポリーが……、ポリーがやかんを火にかけた、みんなで紅茶を飲むんだい。フレー、フレー、フレー、おいらは悪魔だ、おいらは悪魔だ、おいらはやかんだ。元気を出すんだ、死ぬなんていうな。パウ、ワウ、ワウ。……」と、支離滅裂で幼児的な言葉をわめきちらす。ここでグリップは、そして作者は、言葉の本質でもある論理と理性（ロゴス）を茶化し、かつ破壊しようとする。この滑稽でしかも不気味なグリップのお得意のフレーズは、作品を通じ文脈を無視して、ことあるごとに繰り返される。グリップから生まれるこのけたたましい笑いの中には確かに、破壊することへの喜びが隠されている。しかし、その一方で、グリップの幼児的な言葉遊びともいえるこの malapropism から生じる何か根源的な笑いは、タナトスのみならず、エロスとも関与している。というのも、ある種の笑いはエロスと深く関わっているからである。フロイトは、幼児がする他愛の無い言葉遊びは実は、抑圧す

る理性全般に向けられた批判ののろしであると述べている。<sup>13</sup> 幼児は何か自由を束縛するものとして理性を嫌悪する。そして、抑圧する理性を笑い飛ばし、攻撃することによって、その嫌な存在をおとしめ、そこから快感を得ようとする。笑いはカタルシスの効用を持つ。グリップから生じる笑いは、このエロスの文脈をも踏まえている。

## IV

エロスとタナトスを主題の軸とし、また、メタファーとメトニミーを言語の軸とすることにより、これまで『バーナビー』における幾つかの夢と解釈しうる場面を具体的に検証してきた。そして、作者ディケンズの二つのリビドーが、バーナビーという無垢の白痴の創造によって、せきとめられ、あるいは行き場を失い、他の人物の中にその逃げ道を探ってきたことを明らかにしてきた。具体的には、バーナビーとの類似や近接を経て、その分身たるヒューに、父のラッジに、そして愛するペットのグリップにリビドーは、エロスとして、あるいはタナトスとして、さらには両者の混合体として転移する。見方を変えれば、それらはもともとバーナビー一人の中に隠蔽され、圧縮されていたのだともいえる。

バーナビーはのちに作品後半部でゴードン暴動に巻き込まれてゆく。暴動はあらゆる欲望とリビドーが解放される空間である。やがて、ゴードン暴動は、一個の巨大な夢になる。次にそのことを如実に示す一例を挙げる。

'Good Heaven, what's that! Another fire!'

At this, the three turned their heads, and saw in the distance—straight in the direction whence they had come—a broad sheet of flame, casting a threatening light upon the clouds, which glimmered as though the conflagration were behind them, and showed like a wrathful sunset. . . .

'Who's that?' cried Mr Haredale, stooping down to look. 'Did I hear Daisy's voice? . . . Up here—quick! Clasp me tight round the body, and fear nothing.'

In an instant they were riding away, at full gallop, in a dense cloud of dust, and speeding on, like hunters in a dream. (LVI, 511-2)

この「ウォレン邸 ("the Warren")」<sup>14</sup>の火事の描写は、圧倒的な火のメタファーで貫かれている。ウォレン邸を包む劫火は、「巨大に広がる炎のシート」であり、それは雲にむかって「陰悪な一条の光を投げつける。」さらに、その一軒の家の火事は「大火災のようで」あり、「怒りの爆発した夕焼けのようだった。」それを見て、主人のエアデイルはもうもうたる土煙の中、全

速力で馬を疾駆させるが、それは「さながら、夢の中の狩人のようだった。」このように、メタファーとシミリーが火事の描写をめぐって壮大に交錯する。視点はまた、「火」から「炎」へ、「炎」から「光」へ、「光」から「雲」へ、「雲」から「夕焼け」へ、さらに「馬」から「狩人」へと、一連のすばやいメトニミー的な動きを見せる。その結果、この場面には夢のイメージが横溢する。

主題的な面に関しては、これはすべてを焼き尽くそうとする火事の場面であり、火事は破滅のアレゴリーに他ならないから、それはタナトスの支配する空間である。また明らかにここには世界を焼き尽くす劫火のイメージがあり、ゆえに「最後の審判」という聖書の原型が重ね合わされている。

この場面はゴードン暴動のほんの一断面にすぎない。しかし、この箇所のみならず、ゴードン暴動全体の描写を通じて、作者は火のメタファーを多用し、残酷な暴力性を徹底的に追及する。この暴動を貫く火のイメージを、ヒリス・ミラーは“fire complex”<sup>15</sup>と称した。「コンプレックス」という語がはしなくも示すように、暴動は作者ディケンズの無意識のリビドーの激発を象徴する。つまり、ディケンズは、荒れ狂う暴動の描写を通じて、自己のエロスもタナトスもすべてその混沌の中に吐き出した。そして、そこにカタリシスの快楽を見いだそうとした。かくして『バーナビー』後半部を形成するゴードン暴動を通してエロスとタナトスは混在化し、または渾然一体となり昇華する。あるいは、それらは火のメタファーの存在により、文字通り、燃え盛るリビドーの炎の化身となる。

## 注

<sup>1</sup> Steven Marcus, *Dickens: from Pickwick to Dombey* (London: Chatto & Windus, 1965) 171.

<sup>2</sup> このような枠組みでの解釈の嚆矢となったのは、上記の Marcus 169-212. 以後、父と息子を軸とするエディプス・コンプレックス的読みの立場をとった Marcus を主題とする少なからぬ変奏が生みだされた。具体的には、Thomas J. Rice, “*Barnaby Rudge: A Vade Mecum for the Theme of Domestic Government in Dickens*,” *Dickens Studies Annual* 7 (1978): 81-102, John P. McGowan, “Mystery and History in *Barnaby Rudge*,” *Dickens Studies Annual* 9 (1981): 33-52, Dianne F. Sardoff, “The Dead Father: *Barnaby Rudge*, *David Copperfield*, and *Great Expectations*,” *Papers on Language and Literature* (1982): 36-57, Kim Ian Michasiw, “*Barnaby Rudge: The Since of the Fathers*,” *ELH* (1989): 571-92などが挙げられる。

<sup>3</sup> Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph* (1952; Harmonds-

worth: Penguin, 1986) 180-7.

<sup>4</sup> *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vols. IV & V (London: Hogarth, 1953), および *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vol. XVIII (London, Hogarth, 1955) 7-64.

<sup>5</sup> Jacques Lacan, “The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud,” *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 146-78.

<sup>6</sup> テキストは、*Barnaby Rudge*, ed. Gordon Spence (Harmondsworth: Penguin, 1973) を用いた。以下の引用はすべてこの版に拠る。なお、ローマ数字は章を、アラビア数字は頁数を示す。

<sup>7</sup> フロイトは、サディズムもマゾヒズムも、外界に向かうべき死の欲動（タナトス）が自己の内部に戻り、無意識下に抑圧された時に生じることを明らかにしている。“The Economic Problem of Masochism,” trans. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vol. XIX (London, Hogarth, 1961) 157-70.

<sup>8</sup> J. Hillis Miller, “The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and *Cruikshank's Illustrations*,” Ada Nisbet et al. ed., *Dickens Centennial Essays* (Berkeley: U of California P, 1971) 85-153, および David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (London: Edward Arnold, 1977) esp. 73-124.

<sup>9</sup> Freud, *Dreams* 277-338.

<sup>10</sup> 『バーナビー』が実際に週刊分冊で刊行されたのは1841年であるが、ゴードン暴動を題材として歴史小説を書こうというディケンズのもくろみは、既に1836年頃からあったことが知られている (John Forster, *The Life of Charles Dickens*, [London: Dent, 1969] 75-6, 84-5)。ディケンズのこのような歴史小説への意欲は、多分、彼に「影響不安」を与えたであろう Walter Scott への対抗心に由来するものと考えられる。

<sup>11</sup> Lodge 101.

<sup>12</sup> Freud, *Beyond the Pleasure Principle* 12-33, 44-61.

<sup>13</sup> Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, trans. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vol. VIII (London: Hogarth, 1960) 124-31, 224-5.

<sup>14</sup> ディケンズの父 John Dickens が債務者監獄に入れられた時、当時12才のディケンズは「ウォレン靴墨工場」(“Warren's Blacking”) で働くことになり、それが彼の幼い心を傷つけたというのは夙に有名であるが、フロイト的解釈をとる Ned Lukacher はその体験をディケンズの trauma とみなし、その trauma が彼のすべての作品に暗い影を落とすと述べる。そして、『バーナビー』の、この「ウォレン邸」の火事は「ウォレン靴墨工場」におけるディケンズの trauma の反映だと指摘している。*Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (Ithaca: Cornell UP, 1986) 275-336.

<sup>15</sup> Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Bloomington: Indiana UP, 1958) 93.

## Dream-work at Work in *Barnaby Rudge*

---

Takashi Nakamura

---

Based on both Freudian psychoanalysis and Lacanian text-oriented application of Freudian theory, this essay attempts to illuminate the dream-work structure in Dickens's *Barnaby Rudge* by examining the novel's images and tropes. According to Freud, dream is driven by two desires: Eros and Thanatos. Just as dreams are indirect forms of expression, libidinal drives, in literature, are often disguised in the forms of metaphor and metonymy.

This process is evident in *Barnaby Rudge*. First, it abounds in images of Eros and Thanatos; second, these Erotic or Thanatotic scenes are constructed from metaphor and/or metonymy. While Eros is allegorized in the figure of Hugh, the rapist, Rudge, the murderer becomes an obvious metaphor for Thanatos. Grip, the raven, more eloquently symbolizes this kind of Freudian dream-work, for it is in Grip's humorous and satirical malapropisms that both Eros and Thanatos come to light. In one way, humorous Grip rejoices in his silly laughter as if to obtain pleasure; his lunatic laughter is, in another way, driven towards Thanatos, because Grip's insanity tries to destroy everything. Finally, in the Gordon Riots the Thanatotic impulse to destroy is more overtly revealed than elsewhere. The effect of the horror of the riots is multiplied by the use of metaphor and metonymy. These figurative descriptions of the riots show that the novel is structured or produced by Freudian dream-work.