

テキストと欲望

『ドンビー父子』序論

志田 均

はじめに

フレドリック・ジェイムソンは『政治的無意識』のなかで、初期「リアリズム文学」の代表的な作家であるバルザックの小説には「願望充足の構造」あるいは「白昼夢の構造」があるといっている。つまり、フローベールやヘンリー・ジェイムズなどに代表される「盛期リアリズム文学」ではテキストの深層に潜在している作者の私的願望充足の要素が、バルザックの小説ではテキストの表層に姿を現わしているという¹。

この場合の「作者」は、伝記的な意味での作者と深い関係にあるが、しかし、テキストにおいて伝記的な意味での作者の願望が充足されるわけではない。伝記的な意味での作者とは要するに生身の人間としての作者と考えていいが、そうした意味での作者の願望充足がテキストにおいておこなわれえないことは言うまでもない。どんなに私的な願望充足であろうとも、それが言語化されてテキストの領域に入るや否や、まったくの別物になってしまう。いくら「俺は腹一杯飯を食った」と書いても、そう書いたことでそれを書いた人間が腹一杯になるわけではない。それと同様に、伝記的な次元に身をおく生身の作者の願望充足とテキストにおける作者の願望充足とを混同することはできない。

しかし、ジェイムソンのバルザック論の面白いところは、こうした伝記的な意味での作者とテキストに内在する作者とを分ける今日では常識となった考え方が、それほど確固たるものではないことを逆に示しているところにある。といってもそれは、すでに常識となっている作者の二分法を破棄して、両者を同列におく昔ながらの考え方に先祖返りするものではもちろんない。そうではなく、伝記的な意味での作者とテキストに内在する作者とを分けて考える者も考えない者も同じく前提として持っている考え、つまり作者をモナド的な意味での個体として考える「個人主義」のイデオロギー批判にまで向かうのである。しかもそれを、バルザックの作品の分析において具体的な形で実践しているところが興味深い。

たとえばそのなかで、ジェイムソンは次のように述べている。「バルザック的物語装置の特徴ともいえる構成要素とは、作者の全知の視点とか、作者の介入などよりもはるかに根本的なもの、つまり、リビドー的備給とも、作者の願望充足とも命名できるものであって、それは、象徴的満悦感をもたらす形式であり、その形式のなかでは、伝記の対象となるような主体と、内包された作者と、読者と、登場人物とのあいだに設けられる区分は実質的に解消してしまう」²。これは今日常識となっている作者の二分法では捉えきれない問題、つまりテキストの主体にかかわる問題であるが、その複雑な問題を論じるにあたって、ジェイムソンはラカンの用語と主題群に恩恵を受けていることを率直に認めている。

それを認めたくえでジェイムソンは、小説の批評に際して伝統的に使われている一般的で常識的なカテゴリー（「性格」「作中人物」「主人公」など）や心理学的な概念（「一体化」「共感」「感情移入」など）では捉えきれない問題、すなわちテキストに内在する作者の欲望の問題に迫ろうとしているのである。

こうしたジェイムソンの批評の方法は、初期「リアリズム文学」に属する他の作家の作品分析にも適用することができる力と魅力を備えている。なかでも、バルザックとほぼ同時代のイギリスを代表する作家ディケンズの小説は、ジェイムソンがバルザックに対しておこなった批評の方法を応用するには格好な対象といえる。といっても、バルザックの小説の分析をディケンズの小説にそのままなんの変更もなしに当てはめればいいというものではない。たとえば、バルザックの小説において「そのようなリビドーの備給をあばき、研究するのにつけて特権的部分とは、描写の部分である」³という点などは、ディケンズの場合にはそのままの形では当てはまらない。ディケンズの場合「リビドー的備給」あるいは「作者の願望充足」といったことが顕著に見られるのは、描写においてよりもむしろ作中人物においてなのだから。この点についてはあとで詳しく論じるが、ほかにもディケンズの小説を考察するにあたって多少の相違点は出てくるかもしれない。しかしながら、ジェイムソンがバルザックの小説に対しておこなった批評の方法は、同じ初期「リアリズム文学」に属するもう一人の代表的な作家ディケンズの小説を分析するうえでもきわめて有効なものであることには変わりがない。

以下、テキストに内在する作者の欲望の問題を（それはテキストの主体の問題と言い換えてもいいものだが）、ジェイムソンの批評を参考にしつつ、そしてわれわれもラカンおよびフロイトを援用しつつ、ディケンズの小説において考えてみたい。

1

これから扱っていくディケンズの小説『ドンビー父子』（*Dombey and Son*〔1846-8〕）は、小説家ディケンズの転換期を示す作品である。これはそれまでのピカレスク小説的な作品、つまりいろいろな事件を数珠つなぎにしてゆき、主人公はそれらの事件という「数珠」をつなぐ糸でしかないような小説から、明確なテーマのもとで全体を構想したディケンズにとって初めての作品だった。そのテーマとは人間の利己心および自尊心といえるが、それを主人公の一人であるドンビーが体現している。しかし、ここで注目したいのは、その娘のフローレンスの方である。

この小説のヒロインであるフローレンスは、父親のドンビーからまったく無視されている。「ドンビー父子商会」（*Dombey and Son*）を経営するドンビーにとって自分の子と認められるのは、商会の後継者としての息子でしかない。そのことは、父親ドンビーの期待も虚しく年端も行かずに死んでしまった息子のポール（フローレンスの弟）の墓を作らせるために、碑銘の下書きを紙に書いて示した際のドンビーの勘違いに端的に表れている。

フローレンスのことを忘れて「最愛にしてたった一人の子」と書いたドンビーは、その紙を受けとった男から「『息子』とすべきだと思いますが」と誤りを指摘されるのだ（第十八章、三二頁）⁴。ドンビーにとって「子」が意味するものは、「ドンビー父子商会」を受け継がせることができる「息子」という意味合いが強い。したがって、なによりも「ドンビー父子商会」のことを優先して考える家父長制的なドンビーにとって、娘はほとんどなんの意味も持ちえない存在なのである。

しかし、ドンビー父子商会にとって、女の子になんの意味があろう！ その商会の名と威厳という資本において、そのような子は投資にあてることができない単なる一枚の悪貨 出来の悪い男の子 でしかなく、それ以上のものではなかった。（第一章、五一頁）

このように、父親のドンビーからすれば存在しないかのように見えるフローレンスは、実際、作中人物としてもどこか影の薄い存在である。小説のヒロインとして重要な役割を担っているが、人物像としては個性に欠けるなんとも捉え所のない存在であり、したがって、印象批評的に捉えられたフローレンスという作中人物はおおかた評判が悪い⁵。しかし、その捉え所のなさあるいは影の薄さには、なにか奇妙な力が感じられるのだ。作中人物の行為のレベルでいっても、父親のドンビーからどんなに拒絶されようとも父親への愛情を執拗に持ち続けるところなどに、それは見てとることができる。その「人物像」からはとても想像がつかない、それは執着心である。が、しかし、フローレンスという作中人物がもつ奇妙な力は、それとは違ったところから来ているような気がする。常識的な作中人物という枠組みで考えていても捉えられないものが、そこにはあるような気がするのである。

そもそも、作中人物という枠組みのなかで人物像の出来不出来を判断する印象批評の背後には、作中人物というテキストの表層の単位をそのまま現実的な「個人」として扱い、その行動と心理から作中人物の「人間性」や「人生」を考察していく姿勢が潜んでいるだろう。こうした姿勢の批評はジェイムソンのいう「倫理批評」⁶に含まれるが、右の註5で引用した批評などはまさに「倫理批評」といえる。それとは少し違って、フローレンスをドンビーとの関係において捉えることで、フローレンスという作中人物の「個人」としての問題点を人物間の関係性という次元において説明する批評もある⁷。ルカーチのいう「典型」などもこうした人物間の関係性に支えられた概念であり⁸、単なるモナド的なまとまりでしかない作中人物の単独性は脱しているかのように見える。しかし、こうした人物間の関係性を重視したやり方も、最終的には作中人物を「個人」として扱う「倫理批評」の立場を脱しているわけではない（ルカーチの場合はそこに「総体」というマルクス主義に特徴的な「全体性」の問題が弁証法的にからんでいて、註7のような批評と同列に扱うことはできないが）。

こうした個人主義的な色彩の強い批評の根底には（ルカーチの場合はブルジョワ個人主義を批判しようとするものであるが）、作中人物を現実の人間（しかも「個人」としての人間）の「再現 = 表象」^{リプレゼンテーション}として捉え、小説の空間と現実の空間とのあいだに一对一の対応関係を想定する考え方（小説を現実の「反映」⁹とする考え方）が隠されていよう。そして、こうした小説と現実との「再現 = 表象的」^{リプレゼンティショナル}関係に自足してしまうと、当然のことながらそれ以上の意味のレベルを捉えることができなくなり、テキストのアレゴリカルな解釈の地平へとつながる、範例^{パラディグマティック}的で垂直的な意味生成の動きを捉えそこねてしまうことになる。そして、フローレンスという作中人物がもつ奇妙な力は、まさにこうしたテキストのアレゴリカルな解釈の地平でなければ捉えきれない問題といえる¹⁰。少なくとも、フローレンスという作中人物がもつ奇妙な力は、作中人物の存在の場であるテキストの表層においてだけでは説明のつく種類の問題ではなく、作者の創造行為という次元にまで踏み込まなければ捉えきれない問題であるように思われるのである。

2

『ドンビー父子』はいわゆる三人称で客観的に語られる小説だが、語り手としての作者がほかのどの作中人物よりもフローレンスに共感を寄せていることは誰が見ても明らかである（これからの説明において、便宜的に「作者」と「作中人物」という枠組みは使わざるをえない）。それは、ほかの作中人物においては外面的な動きが主に描かれるのに対して、フローレンスの場合にはその内面が描かれることが多いことからわかる。「思った」とか「感じた」といった作中人物の内面を描写するための動詞は、おそらくフローレンスにおいて使われる頻度が一番高いたらう。そうしたことから、フローレンスを内的な世界に拠点をおく「内的な自己」を担う人物として捉える見方が出てくるのも頷けるが¹¹、しかしフローレンスという作中人物の独特な点は、そうしたことよりも、むしろ描写という作者の次元に関係しているところにあるといえる。つまり、『ドンビー父子』における多くの描写は作者による客観的な描写というよりも、作者がフローレンスの立場を介して語っているところがあり、とくにそれはドンビーの描写において顕著に見られるのである（この場合は、フローレンスの「視点」というよりも「立場」といった方がいい。描写は、フローレンスの内面と同化した「視点」からというよりも、あくまでもフローレンス自身を描写の対象領域に残したうえで、フローレンスに寄り添う形でおこなわれるからである）。

といっても、作者が作中人物の立場から描写をおこなうのはフローレンスに限られているわけではない。実際、ところどころで他の作中人物の立場からも描写がおこなわれている。しかし、それはフローレンスの登場していない場面がほとんどであり、ヒロインとして当然のことながら登場する機会の多いフローレンスは、作者の描写にその立場を提供している点では他を圧倒している。けれども、単なる量ではなく質の点からいっても、フローレンスの立場は作者にとって他の作中人物とは違う特別なものだといえる。それは、人

間の利己心および自尊心を体現するドンビーの人物像を造形していくうえで、フローレンスの立場からおこなわれる描写が重要な意味をもっているところにとくに表れており、もしフローレンスの立場を介さずに作者のいわゆる客観的な描写だけで描かれていたならば、ドンビーはおそらくディケンズの作品によく見られるカリカチュアになっていたかもしれないのである。そして、もしドンビーの人物像がカリカチュア的に定着してしまったならば、小説の最後の方でドンビーが人間の利己心および自尊心を体現する人物像から脱することもなかっただろう。少なくとも、そうした人物像の変化に真実らしさ^{オーセンティシティ}あるいはもっともらしさ^{プロジビリティ}をもたせることはできなかつたにちがいない。しかし、辛うじてそうならず済んでいるのは、ドンビーの人物像の描写がフローレンスの立場を介しておこなわれるのが多いことが大きな原因となっていると考えられるのである。

具体的にドンビーの描写でその辺のことを確認したいが、たとえば次のような書齋におけるドンビーの描写を見てみよう。ここではフローレンスの立場を介さずにドンビーは描かれている。

それは黒く冷たい部屋だった。そして、その家の居住者たちと同様に喪に服している ようだった。本は几帳面なほど大きさに調和がとれており、兵士のようにきちんと整列されていて、冷たく硬くつるつるした制服を着ている様子は、まるでみんながたった一つのこと、つまり冷蔵室のことを考えているように見えた。書棚は、ガラス張りで錠がかかけられており、あらゆる親密さを拒絶していた。その上に置いてあるブロンズ製のピット氏は、天上の生まれの面影をまわりに漂わせることなく、その得難い宝物を魔法にかけられたムーア人のように守っていた。古代の墓から発掘された埃をかぶった壺が、それぞれ書棚の両側の高い片隅から、二つの説教壇からのように、荒廃と腐敗について説教していた。そして、ドンビー氏とその肖像画を一挙に映し出している暖炉の鏡は、憂鬱な黙想で満たされているようだった。(第五章、一〇九頁)

冷たさと厳めしさを連想させるイメージをドンビーのまわりに集めることによって、それらのイメージはドンビーの冷厳な性質を表す換^{メトニミー}喩となっているが、ディケンズは作中人物を描く際に(とくに初めの描写において)、このようにその人物を特徴づけるイメージを換喩的に並べるということをよくおこなう。そして、長い小説のなかで、その後はいちいち換喩を羅列することなくその人物のイメージを喚起するために、代表的な換喩を選び出して簡潔に済ますということをする。たとえば、ドンビーの仕事上の右腕であるカーカーの場合、その嫌らしいほど目立ちすぎる歯並みのいい白い歯によって、表面的な愛想のよさとは裏腹な狡猾さと残忍さが示され、また、フローレンスに憧れる気の弱いトゥーツの場合は、なにをいっても最後に「大したことはないんです」と必ず言い添えることによって、そのお人好しで気の弱いところが示されている。それは部分で全体を表す^{シネドキシ}提喩と考えることができるが、この場合の提喩は換喩によってもたらされたイメージを「圧縮」¹²

したものだということができる。

それでは、ドンビーの場合にはそうした提喩は見られないかといえ、たとえば次のようなものがある。

その子は青い上着とこちこちの白いネクタイを鋭く見つめた。それらは、キュッキュッと鳴るブーツととても大きくチクタクと音をたてる懐中時計とともに、父親についての彼女の考えを具現していた。(第一章、五一頁)

これは、まだ幼いフローレンスが父親のドンビーに疎んじられて、顔もろくに見られなくなっていることを示す描写だが、この部分には、カーカーの目立ちすぎる白い歯やトゥーツの決まり文句のような一つに限定された明確な提喩は見られないものの、それに近いものがある。「赤頭巾」とまではいかなくとも、身に着けているものが身に着けている人物を表している点では提喩的であり、書齋のドンビーの描写に比べると、換喩はその数が減り、換喩を支えている「隣接性」¹³ははるかにその間隔が狭まり、提喩のようにほとんど全体に連続した部分となっている。しかし、その後これら身に着けているものが明確な提喩として使われているわけではなく、その意味でドンビーの特徴を示す明確な提喩はないといえる。

しかし、右の引用で注目すべき点は、その描写があくまでもフローレンスの立場を介しておこなわれている点である。もしこれをフローレンスの立場を介さずに作者が直接的に(いわば客観的に)おこなっていたならば、ドンビーはおそらくカリカチュアになっていただろう。だが、そのまえに、そもそもカリカチュアかどうかは一体どうやって判断したらいいのだろうか。カリカチュアを「人や物の特徴を滑稽に誇張したり、故意に単純化した表現」といったような印象にばかり頼った定義付けで捉えていては、カリカチュアと見なすかどうかは人によってまちまちなものになるおそれがある。しかしここに、それとは違って、作中人物に関するカリカチュアを言語のレベルでもう少し理論的に捉えたやり方がある。つまり、スティーヴン・コナーがおこなっている、メタファー 隠喩とメトニミー 換喩との関係においてカリカチュアの問題を捉えるやり方である。

3

書齋のドンビーの描写で見たように、ディケンズは作中人物を描く際にその人物を特徴づけるイメージを換喩的に並べることがよくできるが、そうした換喩の羅列は原則的にはいくらかでも続けることができ、その意味で換喩には開放性がある(もちろん物理的な限界など、現実的には限りがあるが)。しかし、換喩の羅列をまえにして読者はそれを囲い込み、それに意味を与えるコードを欲するようになる。この換喩の羅列を囲い込むコードが隠喩であり、その意味で隠喩には換喩とは逆に閉止性がある。そして、コナーはそこまで述べ

ていないが、こうした換喩の隠喩化は放っておいても起こることであって、なにも換喩の羅列を人為的に隠喩でくくる必要はない。単純にたとえてみれば、紙のう上に点をランダムに打っていった際、ある部分が他の部分よりも点が密集しまうと、その部分が他の部分を地として図形を成すのに似ているだろう。そこに浮かび上がってきた図形を線でくくらずともわれわれの目にはそれが見えているのだ。それと同じように、換喩の羅列はそれが終わった部分で他の部分を地として一つのまとまりをなし、そこには自ずと意味のまとまりとしての隠喩がもたらされることになる。しかし、そうしたまとまりを人為的に与えるとカリカチュアになってしまうとコナーはいう。ディケンズの場合、先にもふれたように、作中人物の身体の一部とか決まった動作や言い回しといった、部分で全体を代表する提喩でそれをおこなうことが多い（コナーは提喩とはいっていないが）。そして「これらの場合、部分があまりにも全体を代表しているので、ほかにはなにも残っていないように見え、そして換喩的な連合の開放性は、尚早で非人間的な閉止性にとって代わられる。作中人物をカリカチュアにするのは、換喩のこうした隠喩化である」¹⁴とコナーはいう。つまり、作中人物の特徴を示す換喩の羅列が、カーカーの目立ちすぎる白い歯やトゥーツの決まり文句といったような提喩（コナーに従えば、隠喩化した換喩）によって集約的に代表されてしまったときに、カリカチュアになってしまうということになる。

ディケンズは全般的な描写でよりも場面中心の動きアクションのなかで作中人物を描くことが多いので、脇役的な作中人物にはたいてい提喩的な指標を与えざるをえなくなる¹⁵。そうしないと、脇役的な作中人物は読者のなかで明確なイメージを結ぶことができなくなるだろう（提喩的な指標を使わざるをえない理由には、作品に登場する人物の多さや月刊分冊という出版形態も影響していよう）。その結果、ディケンズの小説にはカリカチュアと見なされる作中人物が多くなってしまふのだが、しかし、先にもいったように、ドンビーにはそうした提喩的な指標は見あたらない。けれども、小説の中心的な人物であるドンビーの場合、そうしたものが見あたらずともさほど不思議ではない。というのも、ドンビーは小説の中心的な人物として当然のことながら描かれることが単に量的にいても多いので、脇役のようにその特徴を簡潔に示すために換喩を一つに限る必要がないといった極めて物理的な理由がある。だが、こうしたことは程度の問題であって、ドンビーがカリカチュアと言い切れない理由はもっとほかのところにある。それはほかでもない、先の引用に見られるように、ドンビーの特徴を示す換喩が提喩的な指標すなわち隠喩化した換喩に限定されそうになり、その結果ドンビーがカリカチュアになりそうになる描写は、フローレンスの立場を介しておこなわれているということである。

もしその描写をフローレンスの立場を介さずに作者が直接的に（いわば客観的に）おこなっていたならば、先にも述べたように、ドンビーはおそらくカリカチュアになっていただろう。ドンビーの冷厳な性質を示す換喩が限定されることによって、換喩の隠喩化がおこなわれて、「換喩的な連合の開放性は、尚早で非人間的な閉止性にとって代わられる」ことになるが、しかしそうしたことがおこなわれるにしても、それはあくまでも作中人物

の一人であるフローレンスの立場を介しておこなわれるので、ドンビーは読者の目に直接的にカリカチュアとして立ち現われることはない。あくまでもそれは、作中人物同士の連辞シンタグマティック的な関係においておこなわれるために、読者には換喩の隠喩化は隠喩が本来もつ垂直的パラディグマティックで範例的な作用を及ぼすことはない。いや、少なくともそれは、屈折ないしはずらされたものになっている。つまり、換喩の隠喩化がもつ垂直的で範例的な作用は、作中人物同士の連辞的で水平的な関係において作用するように転位されているのである。ドンビーをカリカチュアと言い切れない理由は、むしろこうしたところにある。

4

このように見てくると、フローレンスという存在がかえってドンビーをカリカチュアにしてしまう原因になっているように思われるかもしれない。書斎のドンビーの描写に見られるように、作者による客観的な描写においては「換喩的な連合の開放性」は維持されているのに、フローレンスの立場を介して描写することによってその「開放性」が（たとえ作中人物同士の連辞的な関係においてであろうとも）いったん閉じられる形になり、読者の目に一瞬カリカチュアの影を落とすのだから、そう思われても仕方がない。しかし、作者が様々な場面をもっぱら客観的な立場から描写するだけで、そうした場面に存在の根拠をおく作中人物であるフローレンスの立場を介して描写することがなかったならば、ディケンズの人物造形の傾向からしても¹⁶、おそらくドンビーはまったくのカリカチュアになっていたか、あるいはフローレンスのように作中人物としては影の薄い存在になっていただけだろう。しかしそうならず、カリカチュアと見紛うばかりに明確なイメージを帯びながら、それでいてカリカチュアとして定着してしまうことをドンビーが免れえたのは、カリカチュアをもたらす換喩の隠喩化という本来範例的で垂直的な働きを作中人物同士の連辞的で水平的な関係にずらすことのできるフローレンスという作中人物の存在があったからこそといえる。

先にもふれたように、ドンビーが人間の利己心および自尊心を明確に体現する人物でありながら、小説の最後の方でそうした人物像から脱するという変化に真実らしさオーセンティシティあるいはもっともらしさプロジビリティをもたせるためにも、こうしたカリカチュアになりそうでならないドンビーの危うさは必要な措置だったといえるだろう。オーウェルも指摘しているように、ディケンズの描く作中人物ははじめから人物像が出来上がって完結しており、途中で変化するということは滅多におこらない。例外的な作中人物をあげれば、『クリスマス・キャロル』のスクルージくらいのもだろうが、スクルージの場合、守銭奴から気前のいい好々爺への劇的な変化は、クリスマスの精霊たちといったファンタジーの力によってもたらされる。その三年後に書き始められた『ドンビー父子』のドンビーには、ある意味ではスクルージのリアリズム版といったところがあるのだが、リアリズム小説であるからには、あからさまにファンタジーの力を借りてドンビーの人物像を変化させることはできない。そ

ここで、そうした変化に真実味をもたせるためには新たな工夫が必要となり、その必要をみたすためにとられた手段が作中人物の一人であるフローレンスの立場を介した描写だと考えられるのである。それによってドンビーは、スクルージのようにファンタジーの力を借りずに人物像を変化させる可能性をえるわけだが、そうした可能性をもたらすフローレンスという作中人物になにかファンタジー的なものが感じられるのは、その意味では偶然ではないだろう。

フローレンスは、作中人物としても、どこかファンタジー的であるのだ。父親のドンビーにどんなに疎んじられようとも、父親から愛してもらうことを願う気持ちは決して失うことなく、それどころか強まるばかりで、どうすれば父親から愛してもらえるようになるかをいつも考えてばかりいる（たとえば「愛する心の学習」と題された第二章などに典型的に見られるが、ほかにも随所にある）。その意味で、フローレンスは父親からの愛を求める願望の固まりとでもいった存在で、ファンタジーがまさに「願望充足の構造」あるいは「白昼夢の構造」から成り立っていることを考えるならば、フローレンスは『ドンビー父子』というリアリズム小説のなかにファンタジーのもつ「願望充足の構造」あるいは「白昼夢の構造」をもたらしている存在といえるだろう。フローレンスが捉え所がなく影の薄い作中人物である理由はこんなところにもあるが（フローレンスはリアリズム小説では浮いた存在になってしまい、まさにファンタスティックなのだ）、しかしそうした問題を単に作中人物のレベルで捉えていてはテキストのダイナミズムは見えてこない。フローレンスがもたらしているファンタジーのもつ「願望充足の構造」あるいは「白昼夢の構造」は、むしろ作中人物のレベルを越えた作者の願望充足に深くかかわっているように思えるのである。

つまり、作者はフローレンスという作中人物の立場を介して、本来テキストの深層にあるべき作者の願望充足の要素を、作中人物の存在の拠点であるテキストの表層にもたらしけていると考えることができるのである。作者の願望充足の要素はあからさまにテキストの表層に表れることはできないので¹⁷、テキストの表層では父親のドンビーからの愛を求めるフローレンスの願望という形をとっているが、しかしそれは、本来テキストの表層には表れるべきではない作者の願望充足の要素がテキストの表層で仮にとった姿ともいえる。さらにいえば、フローレンスという作中人物自体、作者の願望充足の要素がテキストの表層に表れるためにつけた「顔」あるいは「仮面」ということができるだろう。作中人物としてのフローレンスの存在感の稀薄さ、あるいはその掴み所のなさは、作者の願望充足あるいは欲望といったもののもつ属性であり、フローレンスはそうした属性をもつものに縁どりを与えている結果（テキストの表層では本来縁どることができないものに縁どりを与えている結果）、作中人物としては「リアル」な実質をもつことができずに、どこか幻想的な存在になってしまっているのである。

こうした、ある意味で特権的な役割を担ったフローレンスという作中人物は、ジェイムソンがいうように、「盛期リアリズム」以前の小説（バルザックならびにディケンズなど

の小説)が「願望充足の領域」(ジェイムソンも指摘しているように、ラカンの言葉でいえば「想像界」とあからさまに結びついていたことの一つの表れと見なすことができる。したがって、ディケンズの小説において、こうした「願望充足の領域」あるいは「想像界」に片足を突っ込んでしまっているフローレンスという作中人物は、作者がテキストに「リビドー備給」をおこなうための重要な媒介となっており、テキストを作者のいわば「実存的な」領域に結び付けているという意味で、一種の「転換子」¹⁸のような存在と見なすこともできるだろう。

5

こうした意味でフローレンスは、テキストと作者の欲望の問題を考えるうえで最も重要な作中人物といえるが、テキストの表層に存在する作中人物としては、それとは裏腹にどこか形象化にたえない存在となっている。しかし、本来テキストの深層にあるべき作者の欲望をフローレンスを介してテキストの表層に形象化しようとしていると捉えなおすならば、それはむしろ当然の結果だといえる。いや、それどころか、作者の欲望の形象化に場を提供しながらも曲がりなりに作中人物としての存在をテキストの表層において維持できること自体が驚きである。では、何によってそのようなことが可能なのかといえば、それはほかでもない、ドンビーによるフローレンスの拒絶である。ドンビーはフローレンスの存在のおかげでカリカチュアに墮すことから辛うじて免れているわけだが、逆にフローレンスの方も、ドンビーというテキストの表層において明確なイメージをもった作中人物に拒絶されることによって、初めて一個の作中人物としてテキストの表層に足場を見出しているところがある¹⁹。そして、さらにいえば、ドンビーによるフローレンスの拒絶は、作者の欲望がテキストの表層に直接的かつポジティブな形では表れえないことの反転した表現だということもできる。本来テキストの表層に直接的には形象化しえない作者の欲望をそこに形象化しようとするれば、こうした否定の形をとらざるをえないだろう。いわゆる「不在の在」というものに似ているが、否定にはあるものをその内実においては空無化しておきながら同時にそれを指し示すという働きがあり、作者の欲望がテキストの表層になんらかの形で表れることができるとすれば、こうした形をとるほかないだろう。否定のこうした様態について次に考えていきたいが、その際フロイトが抑圧の否定について述べたことが非常に参考になる。それは「否定」と題された論文だが、以下、少し詳しくこの論文にそって考えていきたい。

フロイトの「否定」という論文は、非常に短いものだがきわめて内容の密度が濃く、フロイトの思想の一端がみごとに凝縮されているものであるが、フロイトは次のような具体的な例から議論を始めている。「『夢の中のこの人物は誰かとおっしゃいますが、母ではありません』これをわれわれは『それはほかならぬ母なのです』と訂正するのである。われわれは分析にさいしては、遠慮なしにこの否定を度外視し、思いつきの内容そのものだ

けを取り出すのである。そうすると患者はこの場合、『なるほど、私にはこの人が母親に思えました。だがその思いつきを認める気にはなれないのです』といているようなものである²⁰。こうした例をもとに、フロイトは「否定」を次のように規定する。「抑圧されている表象ないし思考内容は、それが否定されるという条件のもとで意識の世界の中に入り込んでくることができるわけである。否定は抑圧されているものを認知する一つの方法であって、本来すでに抑圧の解除を意味しているが、とはいうものの、それはむしろ、抑圧されているものの承認ではない。知的機能と情動過程との違いがここに見られる。否定の助けによって解消されるのは、抑圧過程の一部だけであって、その表象内容は意識されないのである。以上のことから、抑圧の本質的なものがそのままであるのに、抑圧されているものの一種の知的承認が行なわれるという結論が出てくる」²¹。

テキストを深層から支えているという意味での作者は、見方を変えればテキストにおいて抑圧されていると考えることができるが、その意味で右の文章の「抑圧されている表象ないし思考内容」は、われわれの文脈で捉えなおせば作者ということができ、「それが否定されるという条件のもとで意識の世界の中に入り込んでくる」という「意識の世界」は、テキストの表層に該当するといえるだろう。そうすると、「否定」が「意識の世界」にいる意識的な人間によってなされるように、テキストにおける作者の「否定」はテキストの表層にいる作中人物によってなされることになる。つまりドンビーがその役割を担っているわけだが、しかし言うまでもなく、作中人物のドンビーが作者を直接的に「否定」することはできない。そこで重要になるのが作者の欲望を担った存在と考えることができるフロレンスの存在だが、ドンビーによるフロレンスの拒絶（すなわち「否定」）はドンビーによる作者の「否定」を象徴的に実現していると思なすことができる。その意味でフロレンスは、フロイトのいう「否定象徴」的な役割を担ってテキストに存在しているといえるだろう。

「否定象徴」は知的機能の発展において重要な役割を担っているものだが、人間の原初的な欲動の混沌とした状態である「第一次的な欲動の戯れ」²²から知的機能が生まれてくる過程を説明して、フロイトは次のようにいっている。「おそらく判断ということの研究してみても始めて、第一次的な欲動の戯れから知的機能が生まれてくる過程を洞察する目が開かれるであろう。判断は、もともと快感原則にしたがって生じた自我への取入れ、ないしは自我からの排除の合目的的に発展した結果生じたものである。その両極性は、われわれが想定している二つの欲動群の対立性に呼応しているように思われる。結合の代用としての肯定はエロスに属し、排除の継承である否定は破壊欲動に属している」²³。しかし、こうした「第一次的な欲動の戯れ」から知的機能にまで判断を発展させるためには必要なものがあり、それが次でいわれている「否定象徴」である。「しかし、判断機能の作業は、否定象徴の提示が思考にたいして、抑圧の諸成果から、ひいてはまた快感原則の強制から、思考が独立へと第一歩を踏みだすことを許したときに始めて可能になるのである」²⁴。つまり、判断がいつまでも「第一次的な欲動の戯れ」のうちにあっては、様々な判断に基づく

思考は情動に弄ばれて自由に働くことができない。そこでそれを解消すべく、「否定象徴」が提示されることによって知的機能と情動過程は分離され、そして「第一次的な欲動の戯れ」である情動過程の抑圧のもとに知的機能は「独立へと第一歩を踏み出す」ことができるようになる。

しかし、ここで注目したいのは、知的機能が支配的な思考のうちに、「否定象徴」はそれと気づかれることなく情動過程を忍び込ませることができる点である。ラカンに頼まれてフロイトのこの「否定」の論文に評釈をおこなったイポリットが、「このはっきりした象徴〔「否定象徴」のこと〕だけが、抑圧をしっかりと支えながら、しかも無意識の活用としてあるかもしれないような、何かの存在を可能にしてくれるのです」²⁵と述べているのも、まさに「否定」のもつそうした弁証法的な点についてなのである。こうした意味でフローレンスは、『ドンビー父子』において作者の欲望の「否定象徴」として存在していると見なすことができよう。フローレンスという「否定象徴」的な作中人物のおかげで、作者は自らの欲望をテキストの表層において「抑圧」しながらも、と同時にその欲望をそこに存在させること（つまり「リビドー備給」）ができたのである。したがって、フローレンスという作中人物は、『ドンビー父子』における作者の「リビドー備給をあばき、研究するのによってつけな特権的な部分」²⁶となっているのである。

6

ところで、作者の欲望がはじめになれば、そもそも文学作品という象徴の産物は生み出されえないだろう。のちに否定されるとしても、そうした否定が可能になるためにも最初になんらかの肯定がなければならぬ。ラカンもいうように、フロイトが「第一次的な欲動の戯れ」に与えた「肯定」がなければ、われわれは存在者として世界のうちに身をおくことはできないが²⁷、それと同じように作者の（「第一次的な」）欲望がなければ、作者はどんな形にしるテキストのうちに身をおくことはできないだろう（この場合はむしろテキストそのものが形成されないといった方がいいが）。そして、そうした「最初の肯定作用」は、「必ず後になって」から事後的にしか認識することができないものである。すなわち、「最初の肯定作用とはこのようなもので〔註27でのラカンからの引用部にこの部分は続いている〕、人間のする話が再びそこに戻ることを可能にするのは、ただただ、否定の否定によってでありますから、それは、無意識の言葉の覆われた形式を通る以外には、もはや復活させられることはありえないのです」²⁸。ここでいわれている「否定の否定」とは、先に引用したフロイトの「否定」についての論文のなかの言葉（「抑圧されている表象ないし思考内容は、それが否定されるという条件のもとで意識の世界の中に入り込んでくることができるわけである」）を簡潔に言い換えたものである。つまり、抑圧という形で否定されたものは、その抑圧を否定することによってしか意識化されえないということであり、こうした「否定の否定」によってしか「最初の肯定作用」は認識可能なものにならない

いということである。そして、作者の欲望がなければテキストは生産されえないという意味からいっても、作者の欲望はテキストにとっての「最初の肯定作用」ということができよう。作者の欲望も本来的には「第一次的な欲動の戯れ」であり、そのままではけっしてテキストにはなりえず、しかもテキストが生産された後になって「否定の否定」を介してはじめて認識されるものであることからいっても、作者の欲望はテキストにとっての「最初の肯定作用」ということができる（ここまでくると、もはや伝記的な意味での作者とテキストに内在する作者という作者の二分法は用をなさなくなる）。

そして、こうした作者の（「第一次的な」）欲望をどう否定するかによって作者のいわゆる「個性」も表れることになるが、ディケンズの場合、その否定においても擬人的な形をとっている。というのも、ディケンズは様々なものを擬人化して表現することがよくあり（家などはその代表だが、『ドンビー父子』では、ロンドンという都市が地方からやってくる人々を次々と呑み込んでしまう「怪物」として描かれているし〔第三章、五六三頁〕、当時普及しつつあった機関車も「二つの赤い目」をした「悪魔」あるいは「怪物」として描かれている〔第五章、八七二頁〕）、こうした一種アニミズム的な想像力がディケンズの作品の描写では重要な要素となっているからである。そして、そうした擬人化の傾向は、作品における具体的な描写にとどまらずに、作者の（「第一次的な」）欲望の否定にまで及んでいると考えることができるのである。つまり、フローレンスという作中人物においてそれは否定されることになるのだが、テキストの表層の動きにおいては、ドンビーによるフローレンスの否定という作中人物同士の関係となってそれは表れる。しかし、フローレンスは作者の（「第一次的な」）欲望を一身に担った特権的な存在でもあるので、ドンビーによるフローレンスの否定には、単なる作中人物同士の関係における否定以上のものが含まれている。つまり、ドンビーによるフローレンスの否定は、作中人物と作者の二つのレベルに二重化されており、ドンビーによるフローレンスの否定というテキストの表層の動きの陰で、「最初の肯定作用」としての作者の（「第一次的な」）欲望はテキストの表層において、容認されることはないものの、認知されることになるのである。そしてその際、ドンビーに否定されることによって辛うじてテキストの表層に形象化されているフローレンスは、作者の（「第一次的な」）欲望にとって「否定象徴」として働き、そうした作者の欲望がテキストの表層へと直接的に表れてくることを妨げながらも、そこに忍び込んでくることも可能にしているのである。つまり、「否定象徴」としてのフローレンスは、そうした「抑圧をしっかりと支えながら、しかも無意識の活用としてあるかもしれないような、何かの存在を可能にしてくれ」²⁹ ているのであり、その「何かの存在」とはここでは作者の（「第一次的な」）欲望とはっきりということができるだろう。言い換えるならば、本来テキストを深層において支えているはずのそうした作者の欲望が、『ドンビー父子』においては、テキストの表層の単位である作中人物のドンビーとフローレンスとの関係性となって間接的にテキストの表層に「顔」を出しているといえるだろう。

以上のことをテキスト生産という労働のレベルで説明することもできる。そのさい参考

になるのはヘーゲルの『精神の現象学』であるが、そのなかでもとくに有名な部分である主と奴との闘争をめぐる考察は、ドンビーとフローレンスとの関係を考えるうえでも示唆に富むものである。といっても、ここではそれを、物語のレベルでの主（ドンビー）と奴（フローレンス）の関係としては扱わずに（それはそれとして興味深いものだが）、これまで述べてきた作者の欲望との関係において参考にするのだが、労働が奴にとってきわめて重要な契機となっていることを示すヘーゲルの考えは、フロイトが「否定」において示した考えを労働の次元に移したもののようによさげに見えるのである。たとえば次のような部分。「労働は欲望の抑制であり消失の延期である、言いかえると、労働は形成するのである。ここに対象への否定的関係は対象の形相となり、そうして持続的なものへと転ずる」³⁰。これをわれわれの文脈において書き換えれば、テキスト生産という労働は作者の（「第一次的な」）欲望の抑制（＝抑圧）であり、その直截な形での消失の延期である、言い換えると、テキスト生産という労働はテキストを形成するのである、ということになる。そして、次の「否定的関係」の部分は、右で説明したような作者と作中人物の二つのレベルの二重化において捉え直さなければならない。つまり、作者のレベルにおいて、作者の欲望の対象への否定的関係はテキストという対象の形相となり、そうして持続的なものへと転ずることになるが、ディケンズにおける作者の欲望の対象への否定的関係は、作中人物という形で対象の形相（＝形象）となって持続化する局面が強い。しかもその際、作者の欲望の対象への否定的関係は、ドンビーとフローレンスの関係において「否定の否定」という形で二重におこなわれるのである。すなわち、ドンビーによるフローレンスの否定と、ドンビーに否定されるフローレンスという形でテキストの表層に間接的に顔を出している作者の欲望によるドンビーの否定である（作者はドンビーを明らかに否定的に描いている）。この次元を異にした二つの否定はどちらが先でどちらが後かは判別しがたいものであり、言い方をかえれば、どちらが表でどちらが裏か判別しようのないメビウスの輪のようなものといえるかもしれない。この二つの否定の終わりの見えない往還のうちに、作者の欲望はテキストとして組織化され、そして持続的なものへと転ずるといえるだろう。

作中人物のフローレンスは、したがって、テキスト生産に不可欠な作者の欲望を維持するために、作者がテキストに送り込んだ自らの代理人ともいえよう。この作者の欲望を代行するフローレンスは作中人物としての実質的な内容に乏しいが、それはこれまでの考察からすれば当然の帰結ということができる。フローレンスという作中人物は、本来テキストの表層には形象化しえない作者の欲望がフローレンスを介してテキストの表層に「顔」を出してしまうことによって生じる空所　　形象化しえないものの表れを形象的に言い表せばこうなるだろう　　そうした空所を埋める名前ではないとさえいえるのである。しかし、こうした空所がテキストの表層にもたらす空虚さの背後には意味がつまっている。ラカンもいうように「象徴界の秩序のなかでは、空虚は充実と同じように意味がつまっている」³¹なのだ。そして、その「意味」とは「想像界」がもたらす意味にほかならない。フローレンスという作中人物の空虚さあるいは捉え所のなさは、テキストの表層という「象徴

界」のただ中に突出してきた「想像界」が「象徴界」に及ぼす影響の擬人化ということが
できる。そしてそれは、「想像界」と「象徴界」とがディケンズの小説において乖離して
しまっていることを示している。ジェイムソンもいうように、「想像界と象徴界
は、成熟した主体の経験においては　また、おそらく、完璧に構築された主体を描く『盛
期リアリズム』の世界においても　ふつう、分離してはいない」のだが、ディケンズの
小説はバルザックの小説と同様に、「その本質において、この二つの領域すなわち想像
界と象徴界との乖離から成り立っている」といえる³²。そしてその乖離は、バルザ
ックにおいては描写の部分に表れるのだが³³、ディケンズにおいては（もちろん描写の部
分にも表れはするものの）、「非劇的な対象を扱う時でさえ、〔中略〕目前の場面から離れ」
ずに、「一般的に描写するよりも、〔中略〕動きや会話の形で書こうとする」ために、作中
人物の形でむしろ特徴的に表れるのである³⁴。そうした「想像界」と「象徴界」との乖離
ないしはずれをフローレンスという作中人物において見ることができるのである。

7

ドンビーとフローレンスの関係は、ドンビーの期待を一身に担った息子のポールの死や
ドンビーのイーディスとの再婚をあいだに挟みながらも、小説の終盤まで基本的には変わ
らない。というも、そもそもドンビーとフローレンスの奇妙な対立関係は、ある意味で
作品全体の中心軸をなしており、「二人のあいだの緊張が作品の緊張を生み出す」³⁵結果と
なっているからである。それは単に作品の物語のレベルに限ったことではなく、これまで
見てきたような作品の深層あるいは作品の意味生成のレベルにおいても言えることであり、
その意味でドンビーとフローレンスの二人は、作品の意味の地平を分極的に画す存在とし
て「地平人物」³⁶ということができるだろう。

こうした二人の関係も、物語のレベルでいうならば、小説の終盤にさしかかったところ
で転機をむかえる。イーディスがドンビーの仕事での右腕となっていたカーカーと駆け落
ちし（カーカーは単に、イーディスがドンビーとの決裂を決定的なものにするために手段
として利用されただけだが）、それを知って動転している父親のドンビーを思いやるあま
り、普段では見られない大胆さで抱きつこうとして、床に倒れ込んでしまうほど強く叩か
れてしまうという決定的な拒絶をフローレンスはうけることになり、その結果、フロー
レンスはあとさきも考えずに家出してしまい、二人のそれまでの関係は大きな転機をむかえ
るのである。その後、ドンビーのところがかつて働いていて、海外の赴任地にむかう船が
遭難して死んでしまったかのように思われていたウォルターが生きて帰ってきてフロー
レンスと結婚し、そしてフローレンスはウォルターとともに中国へむけて旅立つことになる。
したがって、フローレンスが家出してから、ドンビーとフローレンスの関係は直接的な
形ではなくなるのだが、しかしそれでも、それぞれが作中人物として作品のうちに存立す
るためにはお互いを不可欠の存在としている事情では変わりがない。つまり、フローレン

スはドンビーに否定されることによって作中人物として辛うじてテキストのうちに形象化されている一方で、ドンビーはドンビーで作者の欲望を担うフローレンスから愛情を求められているからこそ単なるカリカチュアに墮すことから（つまり、完全に否定的な人物として定着してしまうことから）免れているという本質的な事情では変わりがないのである。その意味でこの二人は相互依存の関係にあるといえるが、ドンビーに否定されているおかげでフローレンスの存在があるのか、それともフローレンスに愛情を求められているからこそドンビーの存在があるのか、その因果関係には見極めがたいものがある。その見極めがたさにはヘーゲルのいう「両力の遊戯」³⁷を思い出させるものがあるが、それはまさに主と奴の相互関係にも見られるものであり³⁸、ドンビーとフローレンスの関係は主と奴の関係と同様に相手の存在を前提としたものだといえる。そうした二人の関係を象徴的に示す場面が小説の終わり近くにあるので、それを最後に見ておこう。

再婚した相手のイーディスには愛想をつかされて逃げられ、その片棒をかついで逃走していた仕事の右腕のカーカーには追いつめたところで機関車に轢かれて死なれてしまい、その後ドンビー父子商会の経営にも行き詰まり、とうとうドンビーは破産して家も人手に渡さなければならなくなる。なにもかも失ってしまって、はじめてドンビーはフローレンスのことを考えるようになり、フローレンスだけが自分に対して決して変わることがない存在だったことを思い知る。ただし、ドンビーも「彼女に対して決して変わることがなかった　そして彼女はいなくなった」（第五章、九三五頁）わけだが。そしてドンビーは、かつてフローレンスが夜中に父親のドンビーの愛情を求めて父親の部屋の戸口までこっそり歩いていったように、手放すことになった家を夜な夜な「幽霊のように」（同章、九三八頁）さ迷い歩きはじめる。明日こそは出ていこう、明日こそは出ていこう、と思いながらも一日延ばしにしているうちに、ドンビーは家を出ていかなくともいい方法を最後に思いつく。つまり自殺がほのめかされるのだが、自殺のことを考え出してからいざ決行しようとするまでの描写は、『悪霊』におけるキリーロフの自殺の場面には及ばないものの、どこかドストエフスキーを喚起させる緊迫感のある迫真の描写となっている。そして、そこで注意をひくのは、ドンビーを鏡に映った鏡像として「それ」という非人称で描いている点である。自殺を決意したドンビーの現実離れしはじめた感じを出そうとしてディケンズはそうしたのだろうが、このドンビーの非人称化にはいろいろな意味付けができるだろう。が、とにかく、ドンビーは鏡台にあったあるもの（おそらく刃物の一種）を胸に忍び込ませて、それでいよいよ自殺を決行しようとする。

それは空っぽの暖炉に目をやりながら腰をおろした。考えでわれを忘れていると、部屋の中に微かな光が射し込んできた。一筋の陽の光だった。それはまったく気にもとめず、坐って考えていた。突然それは恐ろしい顔をして立ち上がると、その罪深い手は胸にあったものを掴んだ。そのときそれは叫び声　大きく荒々しく耳をつんざくようでありながら、愛情のこもった有頂天の叫び声　に引き止められ、そして彼は鏡には自分自

身の姿だけを見、そして膝元には、彼の娘を見た！（第五章、九三九頁）

中国へ向けて旅立ったはずのフローレンスが、この決定的瞬間にドンビーのもとに舞い戻ってくるというのはいかにもメロドラマ的な筋の展開だが、しかしこの場面にはそうした筋の展開のわざとらしさを越えた象徴性が備わっている。フローレンスの叫び声を聞いた次の瞬間に「それ」は「彼」に変わり、「それ」という非人称の形ですでに死につつあったドンビーはすんでのところまで完全な死を免れるが、この声によって死への解体が回避される場面には、いわばその逆の場面を記述したラカンの文章を思い出させるものがある。

「鏡像段階」についてのものだが、少々長いが引用する。「詩人は、まことに当然にも、鏡が才人であることに気づいておりますが、鏡はもう少し後になって、われわれにわれわれの像を返送してくれることによって再び反射されるでしょう。というのも、主体は、そのときはまだ何も見ていなかったのですから。しかし、同じような取りおさえが、その同類のひとりの鼻の前で、たとえば公証人の鼻の前で再現されたとなると、この御用役人が鼻を突っ込んでいる場所からみて、主体が鼻の先によってどこに連れて行かれるかは、神のみぞ知るというわけです。さらに、手、足、心臓、口、そしてじっと見つめるのをいやがる目など、われわれの所有するその他のあらゆるものについて、連結器が切断されることにでもなれば、それらはおびやかされるでありましょうし、不安によるその告知は、きびしい処置を生み出さずにはおかないでしょう。集まれ！ という号令。これは、言いかえますと、鏡の蜜月がそれによって大喜びするこの像の力に対する呼びかけ、いかにあべこべであるとはいえ、主体がもう少し長く自分の姿を眺めていさえすれば、そこにはっきりあらわれてくる、左右のあの神聖な結合に対する呼びかけです」³⁹。

ラカン特有のどこか韜晦趣味的な文章だが、「鏡像段階」の理論を把握していればいわずとすることは明らかだ。すなわち、自分の身体の統一性をいまだ獲得していない状態（「寸断された身体」）にある幼児が、鏡に映った自分の姿に理想的な全体性を見出して、大喜びでそれを自分のものとして引き受け、そしてそれによって自己のまとまりを得ることを述べているのであるが、右の引用においてはそのさい鏡像は「寸断された身体」にむかって「集まれ！」と呼びかけているのだと擬人的に述べられている。そして、ドンビーの自殺しようとする瞬間にフローレンスがあげた叫び声は、なんと叫んだかは書かれていないが、死へと解体しつつあったドンビーに対して「集まれ！」といったのに等しいだろう。さらにいえば、フローレンスがドンビーのもとに集まる換喩をカリカチュアに見紛うほど隠喩的にまとめあげる作用をもっていたことを思い起こすならば、フローレンスがあげた叫び声は、ドンビーのもとに集まりながら隠喩的なまとまりを失って解体しつつあった換喩にむかって「集まれ！」と呼びかけたのに等しいだろう。したがってこの場面は、フローレンスの存在があってこそドンビーはドンビーたることができることを象徴的に示している場面といえるのである。

しかしこの場面は、それと同時に、ディケンズの限界を示す場面でもある⁴⁰。もしディ

ケンズがこの場面でフローレンスを登場させることなくドンビーに自殺させていたならば、おそらくディケンズは自らの作品に潜む「想像界」と「象徴界」の乖離ないしはずれを克服して、それらが分離していない「盛期リアリズム」に一步近づくことができていたかもしれない。もしそうなっていたとするならば、ドンビーの自殺は成熟には不可欠の「去勢」として捉えることができたであろう。つまり、自らの「作者の願望充足」ないしは作者の「第一次的な」欲望のより直接的な実現を諦め、それを昇華することによって作者ディケンズは小説家としての成熟を代わりに手にしていたかもしれない。しかし、ディケンズにはまだその用意ができていなかった。ディケンズにはその前に、想像の世界でその傷を癒さないではいられないいくつかのトラウマを克服する必要があった。ディケンズは『ドンビー父子』のあと自伝を書こうとするが果たせず、代わりに自伝的な小説『デイヴィッド・コパフィールド』を書くことになるが、ディケンズの小説からフローレンスのような作者の欲望をあらさまに担う作中人物が姿を消し、「想像界」と「象徴界」との乖離が小さなものとなり、そしてそれと同時に作者の私的な願望充足が後退して逆に「現実原則」が強まってくるのは、そうした精神的な作業を経てからのことである。

註

¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), pp. 174-5. 邦訳は、フレドリック・ジェイムソン『政治的無意識』大橋洋一他訳（平凡社、一九八九年）、二一六 - 七頁。引用は邦訳を使わせてもらった（以下同様）。

² *Ibid.*, p. 155. 同書、一九一頁。

³ *Ibid.*, p. 155. 同書、同頁。

⁴ 以下、『ドンビー父子』からの引用はすべて次の出典による。Charles Dickens, *Dombey and Son* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1970).

⁵ 代表的なものには、たとえば「その擬似宗教的な神秘の被いを取り去るならば、良くいってもドンビーの娘は然るべき自尊心の欠如した感傷家であり、悪くいえばマゾヒストである。彼女は活力を欠いた人間感情の一つのイメージであり、知性から引き離され、感覚の生活からも分離されており、もし愛による社会変化を求めるディケンズの目論見がうまく行くとするならば変化を被るにちがいない実際の社会的な存在領域からも隔離されている」〔Julian Moynahan, "Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness versus Wetness," in John Gross and Gabriel Pearson, eds., *Dickens and the Twentieth Century* (London: Routledge, 1962), p. 130〕というものがある。

⁶ Jameson, *op. cit.*, p. 59. ジェイムソン、前掲書、七〇頁。

⁷ フローレンスを「女らしさ」を担う存在、さらにはその対極にある「男らしさ」を体現するドンビーの抑圧された無意識をも担う存在として捉え、そして時代の影響を色濃く反映している「男らしさ」と「女らしさ」との対立を乗り越えられていないディケンズの限

界を指摘しながらも、それまで父親のドンビーに疎外されていたフローレンスを作品の最後にドンビーに受け入れさせるという形で、ディケンズが当時の文明の抱えていた問題に一つの解答を与えていると結論づけているものもあれば〔cf. Nina Auerbach, *Romantic Imprisonment* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 128〕、ドンビーを外的な世界に拠点をおく「外的な自己」を担う人物、フローレンスを内的な世界に拠点をおく「内的な自己」を担う人物としてそれぞれ捉え、前者を「虚偽の」人物とし後者を「真実の」人物とする、内なるものが真で外なるものが偽というかなり常套的な基準をもうけて『ドンビー父子』を分析しているものもある〔cf. Audrey Jaffe, *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1991), pp. 94-5〕。

⁸ 「極端なシチュエーションや人物性格を造形することが典型たりうるのは、次のことによるのみである。つまり総体の関連において、また総体の関連を通して、いかに一人の人間の行動様式が、まさにある尖鋭な状況下で一定の社会上の問題群を表現するものたりうるか、が明白になる。したがってその作家の人物像が典型的たりうるのはほかとの比較においてのみ、ほかの人物像との対立においてである」〔ルカーチ『リアリズム論』菅谷規矩雄他訳、ルカーチ著作集第八巻（白水社、一九八七年）、一二〇頁〕。

⁹ ルカーチの「反映論」はあくまでも「総体」つまり「全体性」との弁証法的な関係に基礎を置いており、芸術作品はそうした関係に基づいて客観的現実を反映するとしているが、しかしそこに表れる客観性を「党派性」という名の下に政治的な枠組みを与えてしまうところに問題がある（「客観性というこの党派性」〔前掲書、三三-四頁〕）。たしかに、機械論的な客観主義を脱するために客観性にさえも政治的なものが含まれるという考え方はまちがっていないが、それを「党派性」としてまとめ上げてしまうところに、「全体性」を志向しながらも「全体主義」という「全体性」の擬制にからめ捕られてしまう危険性を感じる。

¹⁰ ジェイムソンの言葉でいえば、「『強力』な書き換え」を要する問題といえるだろう。cf. Jameson, *op. cit.*, p. 60. ジェイムソン、前掲書、七一頁参照。

¹¹ 註7参照。

¹² ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄監訳（みすず書房、一九七三年）、四三頁。

¹³ 同書、二一〇-一頁。

¹⁴ Steven Connor, *Charles Dickens* (Oxford: Basil Blackwell, 1985), pp. 48-9.

¹⁵ cf. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1965), p. 216-7. そこでラボックが述べていることは、ここでいっていることをわかりやすく説明しているので、少々長い引用しておく。「非劇的な対象を扱う時でさえ、ディケンズは、たえず目前の場面から離れない。一般的に描写するよりも、彼はいつでも、動きや会話の形で書こうとする。彼は作中人物が、ある時間に、ある地点で、しゃべったり行動していると

りの姿で読者の前に示すほうが、彼らの暮しぶりについての長期にわたる印象を思い浮べるやり方よりも好きなのだ。たとえば、フライト嬢の人生をサッカレイが手がけたとすると、ゆっくりと回想され、思いめぐらされて、一篇の伝説となり、彼女の日常のくせや奇行の折々の姿をちりばめることになるだろう。だが、ディケンズによれば、彼女はいつも一つの場面に、人々の間に姿を見せるささやかな人間であり、はっきりと眼に見え、小さな自分の役割を演じている人間だ。彼女はいつでも劇的なのだ。/そして、ディケンズは、いたる所で、彼女のような場合でも　つまり、彼の目的が絵画的であり、多彩で発らつとした背景の感じを与えることを目ざす際ですら　この方法を用いるので、作中人物に効果を上げさせるためには、彼らをくっきりと結晶させ、定式化せざるをえない。こういうわけで、そのやり口や言葉づかいで、彼らにレットルをはるという手段に、彼はしばしば追いこまれてしまうので、彼らは現れるたびに、このレットルを持ちまわらなければならぬ」(以上の訳は次のものを使わせてもらったが、促音は小さい文字表記に改めた。〔P・ラボック『小説の技術』佐伯彰一訳(ダヴィッド社、一九五七年)、一六四―五頁〕)。

¹⁶ ディケンズは作中人物をはじめから決まったイメージに定着させ、その後それを変えていくことは滅多にしないが、その辺のことについてオーウェルも次のように述べている。

「トルストイの把握力がディケンズのものよりも非常に大きく感じられるのはなぜか

トルストイがあなた自身について、よりいっそう多くのことをあなたに語るができるように思われるのはなぜか。それは彼の才能がディケンズより豊かであるからでもなく、あるいは要するに、よりいっそう知的であるからでもない。それは、彼が成長している人々について書いているからなのである。彼の作中人物たちは魂を形成しようとしてもがくが、ディケンズの作中人物たちはすでに完結しており、完全である」〔George Orwell, "Charles Dickens," *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, eds. Sonia Orwell and Ian Angus, 4 vols. (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1970), , p. 500〕。

¹⁷ フロイトが「詩人と空想すること」のなかで指摘しているように、私的な願望充足の表れである空想を他人にあからさまに打ち明けても、打ち明けられた方はかえって不快感あるいは嫌悪感を催すだけというところがある。そうした不快感あるいは嫌悪感を他人に感じさせることのない表現をそうした空想に与えることが本来の「作詩術(arts poetica)」であるとフロイトは述べているが、作者の願望充足の要素がテクストの表層にあからさまに表れないようにすることもそうした「作詩術」の一種だといえるだろう〔『芸術論』高橋義孝・池田紘一訳、フロイト選集第七巻(日本教文社、一九七〇年)、一九頁参照〕。

¹⁸ 転換子(shifter)とは、もともとイエスベルセンが名づけたものだが、たとえば時間と空間の一点を指示するのに使われる　いま　と　その時　や　ここ　と　そこ　といった指示詞およびその同類語、そしてとくに人を指示するのに使われる人称代名詞が転換子に該当し、これらはどれも言語の内部に属しながら言語を使用する人間との「実存的関係」〔ヤーコブソン、前掲書、一五二頁〕に依存している。つまり、　ここ　とか　いま　な

どは、その言葉を使う人の立場によってはじめてその指示対象が確定されるわけで、言語の内部にありながら言語の外部とも関係している言葉といえる。そういう二つの領域を股にかけているところが、テキストの表層にありながら作者の願望充足というテキストの深層とも関係をもっているフローレンスという作中人物と似ているのである。転換子については次も参照のこと。É・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』岸本通夫監訳(みすず書房、一九八三年)、二三六―七頁。O・デュクロ/T・トドロフ『言語理論小事典』佐々木明・滝田文彦他訳(朝日出版社、一九七五年)、三九八頁。また、転換子のあり様を考えるうえで、ヘーゲルの『精神の現象学』のなかの「(A)意識」の最初の部分「 感覚的確信、或はこのものと私念」も参考になる。

¹⁹ フローレンスが最初に描かれるところに、それは象徴的に表れている。『ドンビー父子』は待望の男の子が生まれたところから始まっていて、産後の経過が悪く産褥に伏しているドンビー夫人のところにフローレンスがやってくるのだが、フローレンスは誰にも気づかれずに母親のいる部屋にすでに忍び込んでいたというふうに書かれている。作中人物を最初に登場させるときには(重要な作中人物のときはとくに)、その人物のイメージを明確にするために必ずといっていいほどおこなう換喩の羅列が見られず、フローレンスはまるで既成事実でもあるかのようにテキストにすでに存在している。「気づかれずにその部屋に忍び込んでいたその子は、そのとき、母親の顔を見ることのできる片隅におどおどした様子でうずくまっていた」(第一章、五一頁)。そして、普段だったらまったく無視されるところを、そのときは待望の男の子の誕生で機嫌のいい父親のドンビーから「『フローレンス、多分そうしたいだろうが、よかったら、おまえの可愛い弟を見にいってもいいぞ。触っちゃいかんぞ!』」(同頁)と声をかけられる。そして、父親のドンビーから拒絶されていることの間接的な表現ともいえる、先にも引用したフローレンスにとってのカリカチュアまがいの父親ドンビー像が示されるのだが、その辺のところにドンビーの拒絶を通してフローレンスが辛うじてテキストの表層に形象化されていることがうかがえる。つまり、テキストの表層ですでに明確なイメージをともなって厳然と存在しているドンビーから呼びかけられることによって、それまでテキストの表層に浮かんでいるように捉え所のないフローレンスが初めてテキストの表層に降り立ったような印象があり、しかも「触っちゃいかんぞ!」というドンビーの言葉が象徴しているように、どこか拒絶を含んだ呼びかけに片足しかテキストの表層につけられなくて、依然としてふらふらしているといったような感じがある。また、ついでに言うておけば、フローレンスが「気づかれずにその部屋に忍び込んでいた」という部分は、作者の欲望あるいは願望充足が知らないうちにテキストの表層に忍び込んでいたことの比喩と考えることもできる。

²⁰ フロイト『文化・芸術論』高橋義孝他訳、フロイト著作集第三巻(人文書院、一九六九年)、三五八頁。

²¹ 同書、三五八―九頁。

²² 「第一次的な欲動の戯れ」については、フロイトがもっと前の方でわかりやすく説明し

ている。「判断機能は本質的にいて二つの決定を下さなければならない。それは、ある事物にある性質を承認したり、否認したりするのと、ある表象の現実性を承認したり、否定したりするという決定である。決定の下されるべき性質は、元来良いか悪いが、有用か有害かといった類のものだったのであろう。それを最古の口唇欲動の言葉を借りて表現すれば、『私はそれを食べようか、それとも吐き出そうか』ということになるし、さらにこれを敷衍すれば、『私はそれを自分の中に取り入れようか、それとも自分の中から取り除こうか』ということになる。すなわち、『それは私の中にあるべきか、私の外にあるべきか』ということなのである」〔同書、三五九頁〕。

23 同書、三六〇 一頁。

24 同書、三六一頁。

25 ラカン『エクリ』、佐々木孝次他訳（弘文堂、一九七七年）、三七一頁。

26 註3参照。

27 「否定」とはちがった「排除」について論じている部分で、ラカンをこう述べている。「排除（*Verwerfung*）は、象徴界の秩序に関するいっさいの表明を端折っています。言いかえると、フロイトが第一次過程として与えた肯定（*Bejahung*）を端折っています。第一次過程は、そこに帰属判断が根を下ろしていて、存在の暴露のために、あるいはハイデガーの言葉を使うなら、現われてある（*laissé être*）ために、現実界から何かさがし出されてくるための最初の条件以外のものではありません。というのも、それが何であれ、存在しているものとして、やがてそこに認められるのが可能になるのは、必ず後になってありますから、フロイトがわれわれを導くのは、まさにこのずっと遠く隔った地点であると考えないわけにはいきません」〔ラカン、前掲書、九三 四頁〕。ハイデガーの言葉「現われてある」については、たとえば次のような部分にも見ることができるが、その内容は先の部分で考察した「転換子」にも大いに関係のあるものである。「本質上 世界・内・存在 によって構成されている存在者は、みずからそのつど自分の『現』で〔そこに、現に、^{あら}現われて〕在るのです。慣れ親しい語義からすれば、『現に』は、『ここに』や『そこに』を指しています。『この=私』というときの『ここ』とは、そこ へと、距離を= ^フ ^ェ ^ル ^ン ^グ ^ラ ^ト = ^ア ^ウ ^ス ^リ ^ト ^テ ^ン ^グ ^ラ ^ト = ^ベ ^ソ ^ル ^グ ^ラ ^ト 存在するという意味での、ひとつの手もとの『そこ』から、つねに了解されています」〔ハイデガー『存在と時間』中、桑木務訳（岩波文庫、一九六一年）、一八頁〕。

28 ラカン、前掲書、九四頁。

29 註25参照。

30 ヘーゲル『精神の現象学』上巻、金子武蔵訳、ヘーゲル全集第四巻（岩波書店、一九七一年）、一九五頁。

31 ラカン、前掲書、九九頁。

32 Jameson, *op. cit.*, p. 175. ジェイムソン、前掲書、二一八頁。

³³ 註3参照。

³⁴ 註15参照。

³⁵ Auerbach, *op. cit.*, p. 109.

³⁶ Jameson, *op. cit.*, p. 168. ジェイムソン、前掲書、二 八頁。ただし、ここでの使い方はジェイムソンとは少し違っている。訳者が付した「キー・コンセプト集」の説明を使わせてもらえば、「地平 人物」とは「物語のなかに登場し、あこがれや欲望の対象となる理想的な人物。他の登場人物にはない理想的な条件や資格をそなえていて、誰の手にも届かないところに位置しているこの人物は、異なるオールドナティヴな望ましき可能性を暗示する」（同書、四一 頁）といった人物のことをさす。しかし、ジェイムソンの使い方とは多少違っているものの、ドンビーとフローレンスは二人の緊張関係の解消を通じて作品のなかに理想的な状況を招来させるという意味で、二人一組で「地平 人物」を構成していると捉えることができるだろう。なにごとに対立において描くことを本領とするディケンズのメロドラマ的な想像力（「特徴的なことに、メロドラマはそれ自身の極端な対立を極端な結末へとせき立てるのである」〔James L. Smith, *Melodrama* (London: Methuen, 1973), p. 8〕）は、こんなところにも表れているといえるが、ちなみにピーター・ブルックスも、メロドラマがバルザックやディケンズやドストエフスキーそしてヘンリー・ジェイムズにおいてさえ、「倫理的なものや感情的なものを概念化し劇化するうえで必要不可欠な様式」であることを指摘している〔Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1976), p. 55〕。

³⁷ ヘーゲル、前掲書、一三二 四〇頁参照。ごく簡単に説明すれば、力の発現に見られる「誘発するもの」と「誘発されるもの」の関係において、常識的に考えれば「誘発するもの」という能動があるから「誘発されるもの」という受動があるということになるが、ヘーゲルにいわせれば、その関係はそのように一方的なものではなく、「誘発されるもの」があるからこそ「誘発するもの」が生じうるという相互的なものであり、そうした力の発現の捉え所のなさを表現するためにヘーゲルは「遊戯」という言葉を使っている。

³⁸ 同書、一八五頁参照。

³⁹ ラカン、前掲書、一四八頁。

⁴⁰ ディケンズと同時代人だったテーヌもその『英国文学史』のなかで『ドンビー父子』のこうした展開を批判している。「彼の娘がきわどい瞬間にやってくる。彼女は彼に懇願する。彼は和やかになり、彼女は彼を連れ去っていく。彼は最も良い父親になり、そして素晴らしい小説を台無しにする」〔Extracted by Alan Shelston, ed., *Charles Dickens : Dombey and Son and Little Dorrit* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2xs and London: Macmillan, 1985), p. 35〕。

* 明治大学文学部紀要『文芸研究』第八十一号（一九九九年二月）、一三九 六八頁。