

視線と暴力

『骨董屋』試論

志田 均

1 作品の "傷"

『骨董屋』は作品として様々な欠点を抱えた小説である。とくに芸術に重きをおく向きには評判のよくない作品であり、その批判の矛先が向けられるのはおおむね主人公のネルであることが多い。有名なところでは「少女ネルの死を笑わずに読むには石の心をもっていなければならない」¹ というオスカー・ワイルドの皮肉な言葉があるし、オールダス・ハクスリーも『骨董屋』においてディケンズが犯している「まったくぞっとする感情的な卑俗性」² を指摘し、「少女ネルの物語は、われわれを興ざめさせるばかりではなく、嘲笑的にもする」³ と述べている。

しかし、ここでまず注目したいのは、こうした内容に関して印象批評的に捉えた欠点ではなく、誰の目にも明らかな形式の上に歴然と表れた欠点である。つまり、語り手として一人称単数の「私」で語ってきたハンフリー親方が第三章の終わりでテキストから姿を消し、第四章からは三人称が支配的になる点である。これは、「序論」⁴ でもふれたが、ハンフリー親方が仲間を読んで聞かせる話として、ディケンズが当初二、三章から成る短編小説として構想したものを、雑誌の運営上の必要から急きょ長編小説化せざるを得なくなった結果生じた、作品の歴然たる欠点あるいは "傷" である。

といっても、第四章から語り口ががらりと変わってしまうわけではない。「私」で語る場合、「私」の視点が語りの対象となっている場面に包含されている際には（つまり、語り手の「私」が同時にその場面の登場人物である際には）、語りの視点それ自体が視点の向かう対象である場面の状況から影響を被るという制限が加わるが、三人称になった場合、そうした制限は確かになくなる。あるいは、「私」の視点に付随するある種の不透明感ないしは抵抗感といったものが薄らぐということはある。しかし、こうしたことは程度の問題であって、根本のところでは「私」で語ろうが三人称で語ろうが大差はない。少なくとも、『骨董屋』の最初の語り手であるハンフリー親方の場合のように、作者の視線を便宜的に形象化して作品に内在化させたような場合にはそういえる。ウェイン・ブースの言葉でいえば「劇化されていない語り手」ということになるが、そういう語り手の場合、語り手の人称の問題は作品にとってそれほど重要な問題ではなく、作品の表面的な「効果」の問題でしかなくなる。「一人称を選択すると余りにも制限が加えられることもある。もし『私』が必要な情報を十分に入手することができないなら、作家はありそうもないことを描いてしまうことになる。そしてまた、別のある効果を得ようとすれば、ある他の人称を選択せざるを得ない場合もあるだろう」⁵。長編化を迫られた『骨董屋』が、この場合である。

しかし、ここで問題としたいのは、作品の途中で語り手の人称が変化しているそのこと自

体である。もし今日のように「書き下ろし」の形で『骨董屋』が書かれていたならば、こうしたことは起こらなかっただろう。たとえ語りの人称を変化させざるをえない事態が執筆途中に生じたとしても、出版の段階ではその変化は隠蔽されて"傷"を残さなかったにちがいない。

ディケンズは『骨董屋』を雑誌『ハンフリー親方の時計』に連載したのちに単行本にまとめているが、その際作品に多少の手を加えている。しかし、語りの人称の変化には手をふれなかった。というよりも、ふれることができなかったといった方がいい。それはあまりにも大きな作品の改編を意味する。もしそうするならば最初から三人称で書き始め、第一章から第三章までを大々的に書き改める必要があるだろう。ペンギン版でそれは三十ページ近い分量である。全体からすれば微々たる量かもしれないが、それが出だしであるだけにその重みがちがう。下手をすると、語りの人称の変化以上に作品の"傷"を拡げかねない。それに何よりも、ディケンズは作品の芸術的な完成にそれほど意を注ぐタイプの作家ではなかった(とくに『骨董屋』も含まれる前期においては)。少なくとも、内容的な完成と形式的な完成(こうした区分は本来つまらないものだが)のどちららを選ぶかといえ、いうまでもなく前者だろう。

しかしながら、こうした穿鑿よりも、作品の途中で語りの人称を変化させた事実そのものにここでは注目したい。そこには作品にとっての「効果」という問題も勿論かかわっているだろうが、そうした作品の表面的な問題とはちがう問題がそこには潜んでいるような気がする。いうなれば、作品というものが成立する根源に潜む「意味生成の過程」の一端が、その"傷口"からのぞき込めるかもしれないのである。

2 視点の宙吊り

語りの人称の変化について考えていく上で、非常に暗示的な場面がある。ある意味で、その予兆ともいえるその場面は、文章自体とは直接には関係のない、文章を視覚化した挿絵という文字通りの場面のことであるが、語りの人称が一人称単数の「私」から三人称へと変化することを図らずも視覚的に先取りした形になっている。道に迷っていたネルに初めて出会った夜から一週間ほど経ち、それでもネルのことが頭から離れないハンフリー親方は再び骨董屋を訪れるのだが、そのときの様子を描いた挿絵がそれである。

しばらく躊躇したあと意を決して骨董屋のなかに入ってみると、その主人であるトレント老人が誰かと口論している最中であり、ハンフリー親方は骨董品を物色するふりをしながらその場のやり取りを観察する。まもなく、ネルの兄であるフレッドが友人のスウィヴェラーを従えて祖父のトレント老人と家族問題で口論していることがわかる。挿絵はその様子を描いたものである。画面の中央にはテーブルの上に居丈高に腰をおろしたフレッドがおり、左手手前には脚を組んで椅子にきざっぽく坐った伊達男風のスウィヴェラーの姿があり、そしてスウィヴェラーに向かい合う形で画面の右の方にこれも椅子に坐ったトレント老人が手

を組み合わせて心もとな気に孫のフレッドの方を見ている。これだけならばなんのこともない挿絵なのだが、トレント老人の坐っている背もたれの大きな椅子の陰に、テーブルの上に身をかがめて骨董品をのぞき込んでいるハンフリー親方の姿が影のように描かれているのである。

この小説を初めて読んでいき、そしてこの挿絵のなかにハンフリー親方の姿を見つけたとき、読者は軽いめまいあるいは一種の衝撃に襲われるのではないだろうか。それはなぜか。「私」で語るハンフリー親方の視点に同化していた読者は、その視点を担っている当のハンフリー親方の姿を挿絵のなかに見つけることによって、それまでの小説の場面を見てきた視点そのものを対象化されてしまい、読者としての視点を宙吊りにされてしまうためといえるだろう。しかし、「私」で語られるディケンズのもう一つの長編小説『デイヴィッド・コパフィールド』では、そんなことは起こらない。挿絵にデイヴィッドの姿が描かれていても、それは少しも奇妙には映らない。となると、語りが「私」でおこなわれているからだと簡単に割り切ることはできなくなる。では、なぜか。

ここでもウェイン・ブースの語り手の区分が参考になる。『デイヴィッド・コパフィールド』の場合には、たとえ「私」で語られていても、語り手であるデイヴィッド自身が作品のなかで積極的な役割を帯びて行為するために、語り手と語られる対象とは同次元にあるといえる。つまり、デイヴィッドは「劇化された語り手」⁶として語られる対象と同じ劇のなかに組み込まれている。だから、小説の一場面を描いた挿絵のなかにデイヴィッドの姿を見出しても少しも驚かないのである。

しかし、ハンフリー親方も語られる対象と同じ劇のなかに組み込まれているという意味では、程度の差はあれ、デイヴィッドと同様に「劇化された語り手」といえる。家族問題でトレント老人と孫のフレッドが口論しているところへ姿を現わしたハンフリー親方は、老人に「ちょうどいいところに来てくれました」（第二章、五八頁）⁷と加勢を求められる。それに対して積極的に話に加わっていきことがないのは確かだが、語られる対象と同じ劇のなかに組み込まれているという意味では「劇化された語り手」である。ブースもこの辺のことを考慮して、「劇化された語り手」のなかにも単なる「観察者」と「語り手＝行為者」という相違があると述べている⁸。

この区分でいけば、ハンフリー親方は「劇化された語り手」のなかの「観察者」に該当するが、「劇化された語り手」であるかぎり純粋に「観察者」にとどまることはできない。また逆に、デイヴィッドの方も「劇化された語り手」のなかの「語り手＝行為者」に該当するとはいえ、ときには「観察者」としての役割が増す場合もある。だから、この「観察者」と「語り手＝行為者」という区分は絶対的なものでないことはいうまでもないが、しかしながら、ここで問題にしている挿絵の場面が「観察者」的なハンフリー親方がまさに「観察者」に徹している場面だということはできる。それなのに、その場面の「観察者」であるハンフリー親方自体を挿絵が描いてしまうことは、「劇化された語り手」であるハンフリー親方の観察に基づく劇的空間のダイナミズムを無化してしまうことだろう。ハンフリー親方は「観

察者」であることをやめ、他の作中人物と同じレベルに押しやられてしまう。と同時に、「劇化された語り手」であるハンフリー親方の視点を通して作品の劇的空間を捉えていた読者は、その視点を一瞬失ない、それまで参入していた劇的な空間からはじき出されてしまうような印象を受けるのである。

となると、『デイヴィッド・コパフィールド』において挿絵にデイヴィッドの姿が描かれていても驚かないのは、「劇化された語り手」であるデイヴィッドが「語り手＝行為者」として作中の劇的空間に積極的に関与しているためなのだろうか。そうともいえるし、そうでないともいえる。ブースは「語り手」が「行為者」に接近することによって「劇化された語り手」の積極性がもたらされると考えて「語り手＝行為者」という分類を設けたようだが、デイヴィッドの場合にはこの分類をむしろ分解した方がいい。つまり、デイヴィッドは「語り手」と「行為者」とに分裂しているのだ。「語り手」としてのデイヴィッドと「行為者」としてのデイヴィッドとの分裂があるおかげで（この分裂が明瞭なのはデイヴィッドの幼年時代の場面）、読者は「語り手」としてのデイヴィッドの視点に自らの視点を同化させながら「行為者」としてのデイヴィッドの姿を挿絵のなかに見出しても少しも奇異な感に打たれないのだ。これは要するに、小説の時空間における様々な距離の問題である。

ブースもその辺のことを捉えて、こう述べている。「語り手は、また、ある程度彼の語る作中人物と距離を保つこともある。彼は、道徳的、知的、時間的に異なっているかも知れない（『大いなる遺産』や『レッドバーン』における成熟した語り手と、若い頃の彼自身）」⁹。『大いなる遺産』のピップの場合もそうだが、『デイヴィッド・コパフィールド』の場合も、「成熟した語り手」のデイヴィッドと語られる対象となっているデイヴィッドとの間には時間的な距離があり、この距離があればあるほど対象化の度合は強まる。そして、「語り手」のデイヴィッドと語られる対象のデイヴィッド（すなわら語り手が提示する劇的空間における「行為者」であるデイヴィッド）との分裂もまた拡がるのである。「語り手」のデイヴィッドにとって「行為者」のデイヴィッドは、他の作中人物に比べて特権的な位置にあるとはいえ、時間的な距離が大きな一因となっている対象化の度合が強まれば強まるほど、他の作中人物と同じレベルにまで限りなく後退することになる。だから、対象化の度合が強い幼年時代のデイヴィッドの姿を挿絵に見出しても、他の作中人物が描かれている場合とほとんど変わらずに、読者は抵抗なくそれを受け入れることができるのである。

それでは、こうした対象化の度合が時間的な距離の点からいって当然弱くなっていると考えられる、成人したデイヴィッドの場合はどうなるだろう。対象化の度合は、ブースも述べているように、時間的なものに限られるわけではないけれども、成人したデイヴィッドの姿を挿絵に見出して読者が奇異に感じるか否かということに限って言えば、対象化の度合が強いか弱いかということはあまり関係がなくなる。というのも、読者はすでに幼年時代の場面などで語り対象となっているデイヴィッド、つまり「行為者」としてのデイヴィッドの姿を挿絵に見出すことに慣らされているからである。だから、小説の展開にそって普通に読んでいけば、成人したデイヴィッドを挿絵のなかに見出しても読者は驚くことはないだろう。

しかも、成人したデイヴィッドの場合、「語り手」のデイヴィッドが提示する劇的空間に「行為者」として積極的に関与しているために、「語り手」と「行為者」との分裂はハンフリー親方の場合に比べてはるかに大きく感じ取ることができ、そのため読者は「語り手」のデイヴィッドの視点に同化させた自らの視点をぐらつかせることなしに、「行為者」のデイヴィッドの姿を挿絵においても対象化できるのである。

このように考えてくると、ブースのいう「劇化された語り手」の二様態の一つ「語り手＝行為者」という区分は、むしろハンフリー親方の方に当てはまるのではないかと思えてくる。本来ならば、ハンフリー親方は「観察者」の方に該当するはずなのだが、小説の時空間における様々な距離の問題を考えてくると、デイヴィッドよりもハンフリー親方において「語り手」と「行為者」の距離は接近している。この両者がまったくイコールで結びつけられることは本来ありえないのだが（原文ではハイフンで結びつけられているが）、その距離があまりにも接近してしまうと、読者は「語り手」と「行為者」とを分離して捉える遠近法を失ってしまう。ハンフリー親方の場合、彼が「行為者」のレベルにおいて「観察者」であるためにそうした結果がもたらされているといえる。つまり、「語り手」とはまさに自らが語る劇的空間の「観察者」だと考えるならば、ハンフリー親方においては「語り手＝観察者」であり、しかも「観察者＝行為者」であるために、その結果三段論法的にいても「語り手＝行為者」という等式が成立してしまうといえる（この場合、「語り手」と「行為者」とをイコールで結んだ翻訳は図らずも妥当なものとなる）。ハンフリー親方においては、いわば語りのレベルと行為のレベルとが曖昧になっているといえる。

しかしこの曖昧さは、「私」そのものの曖昧さに由来しているともいえる。「私」とは個人が自分を指示するために使われる一般的名称であるが、個体としての個人が一個の個別性において存在しているからといって、必ずしも「私」もそうした個別性に限定されているとは限らない。それは「私」が一般的名称であることからいっても当然のことだが、個人に限っていてもそのことに変わりはない。個体としての個人の個別性は、例えば一個の物体が同時に二つの場所に存在することはできないといった空間の基本的条件に支えられているが、そこに時間の流れが関与してくるとその個別性はたちまち動揺しはじめてくる。「私」とはいわば個体としての個人の個別性が時間の流れに触れることによって生じた名辞ともいえるし、逆に「私」という名辞があるおかげで時間の流れのなかで個人の個別性が動揺する事態が認識されるともいえよう。この辺のことについてはのちに詳しく触れるつもりだが、とにかく「私」という一人称単数はかなり厄介な問題であることは確かである。いわば存在論的な問題にも関わっているので、テキストの表面的な効果を分析するブースの方法では当然捉えきれない問題である。そこで、この辺のところをバフチンがまさに存在論的な角度から分析しているので、それを参考にさせてもらおう。

個人の個別性は時間の流れが関与することによって動揺をきたすと右で述べたが、それでは空間的にはまったく問題がないのだろうか。一般的にわれわれは個々人の個別性を顔によ

って識別しているが、それが自分の顔である場合、少々ややこしい問題が生じてくる。パフチンはその辺に注目して「主人公の空間的形式」を考察していくのだが、その際いわば重要なテーゼとしているのは、自分の顔は自分で見るできないというものである。鏡に映る自分の顔はどうなるのかとすぐにも反論が出てきそうだが、それこそ表面的な効果に目を奪われた謬見というものである。「自分の外貌を見るまったく特別な場合として、鏡で自分を見ることがある。一見、この場合に、私たちは直接自分を見ているように思われる。しかし、そうではない。私たちは自分自身のうちにとどまり、ただ自分の映像だけを見ているのである。この映像は、私たちが世界を見、体験する直接の要因とはならない。私たちが見るのは、自分の外貌の反映であって、その外貌をもった自分ではないからであり、外貌は私のすべてを包んでおらず、私は鏡の前において、鏡の中にはいないからである。鏡が与えるのは、自己客観化の素材にすぎない、しかも、純粋な形においてですらない。実際、鏡の前の私たちの状態には、つねに、幾分ごまかしがある」¹⁰。

この「ごまかし」とは、言い換えれば、他者の介在ということができらるだろう。この他者の介在のために、「私たちは鏡の前ではつねにほんの心持ちポーズを取り、あれやこれやの、私たちに本質的で望ましいと思われる表情を付与する」¹¹ ことになる。つまり「虚構の他者、権威も根拠も欠いた作者が容喙している」¹² のである。

このように、「私」は表面的な効果からでは捉え切れない他者との関係に置かれている。それは小説の「語り手」としての「私」の場合にも付随する根本的条件である。「語り手」としての「私」がたとえ「私」のことを語っていようと、そこには不可避免的に他者が介在している。というよりも、他者の介在があるからこそ「私」は「私」のことを語る事ができるのだといえる。さらにいえば、「私」を語りの対象にするということは「私」を他者として形象化することだとさえいえるだろう。というのも、「私にとって価値的・美的に形象化されるのは、ただ他者のみである」¹³ のだから。

ハンフリー親方において「語り手」と「行為者」とは極めて接近した距離に置かれているが、両者は完全に一致することはありえない。語りの次元と語りの対象となっている劇的空間における行為の次元とは、まさに次元が違っているのだから。両者が一致するかに見えるとき、「私」において集約されていた「語り手」と「行為者」とは決定的に分裂してしまう。「語り手」としての「私」という一人称単数は姿を消し、「行為者」としての「私」は「彼」ないし「彼女」という三人称単数に定着される。「語り手」でもあるハンフリー親方の姿を描いた挿絵は、それを先取りする形で描いてしまったのである。

3 「鏡像段階」としての「私」

語り手のハンフリー親方を描いた挿絵に直面して読者が受ける一種のめまいの体験は、ラカンの有名な「鏡像段階」の理論のことを思い出させる。挿絵と鏡のちがいはあるものの、両者には似たような構造が備わっている。それを見ていこうと思うが、まず「鏡像段階」の

ことを簡単に説明しておこう。

生後六ヵ月から十八ヵ月の幼児はまだ無力で、自分の身体の統一性さえ獲得していない。こうした、自己のまとまりを知らない、いわゆる「寸断された身体」¹⁴の状態にある幼児は、鏡に映った自分の姿に理想的な全体性を見出して「欣喜雀躍の身ぶりをしながら〔鏡の〕像を意気揚々と引き受ける」¹⁵のであるが、それ以前の幼児のおかれた混沌とした状態に比べれば、それは「理想的な一体性であり救いのイマーゴ」¹⁶である。幼児はこれを「分身のイマーゴ」¹⁷として自分に結び付け、それによって主体が生成する。しかし、こうして得られる主体には外在性が付いてまわる。その辺のことをラカンはこう述べている。「イマーゴから人間存在のうちに現われる最初の効果は主体の譲渡 (*aliénation*) という効果です。主体が自分を同一視するのも、まずもって自分を体験するのさえ、他人のなかでなのです」¹⁸。つまり、本来外的な鏡像に自己のまとまりを見出すことから生じる主体の生成には、必然的に外在性が付いてまわることになる。「主体の譲渡(中略)という効果」とは、この外在性がもたらす効果にほかならない。

挿絵のなかに語り手のハンフリー親方を見出す読者は、まさにこうした「鏡像段階」を逆の形で体験するといえるだろう。つまり、読者は「私」を介してハンフリー親方の視点に自らの視点を重ね合わせ、それによってハンフリー親方の目から見える情景を思い描いていたわけだが、その結果当然、自分の顔は自分で見れないのと同様に、その情景のなかにハンフリー親方の姿はありえないわけである。ところが、その情景を描いた挿絵のなかにあるはずのないハンフリー親方の姿を見出して、読者は一種のめまいに襲われる。この瞬間読者は、挿絵を鏡代わりにして、自らの視点とハンフリー親方の視点のずれを目のあたりにし、自らの視点の全体性と思っていたハンフリー親方の視点から弾き出されるのである。ここでは、「主体の譲渡という効果」とは逆に、読者は主体を取り戻すような効果を得る。つまり、ハンフリー親方の語る「私」を介してハンフリー親方の視点にいわば主体を譲渡する形になっていた読者は、その視点から弾き出されることによって主体を取り戻すような結果になるのである。

こう考えてくると、語り手のハンフリー親方を描いた挿絵に直面する読者の体験は、「鏡像段階」を逆の形で体験するというよりは、「鏡像段階」を脱する体験と考えた方がいいかもしれない。つまり、「私」を介してハンフリー親方と想像的に融合していた段階こそが、読者にとっての「鏡像段階」だったといえるのではないだろうか。というのも、こうした想像的な融合こそ、鏡に映った自分の姿に理想的な全体性を見出し、それを「分身のイマーゴ」として自分に結び付ける「鏡像段階」の幼児の体験にほかならないからである。

となると、語り手のハンフリー親方は読者にとって「分身のイマーゴ」だったということになる。そして、読者が挿絵のなかにハンフリー親方を見出す瞬間は、読者にとっての「分身のイマーゴ」がめまいのうちに他の作中人物と変わらない単なるイメージに墮した瞬間といえる。では、どうして語り手のハンフリー親方は、読者にとって「分身のイマーゴ」でありえたのだろうか。それは、右でもいったように、「私」を介してハンフリー親方が読者と

想像的に融合できるという特権的な立場にいたからである。「私」という人称は、ここでも重要な問題を提起してくる。

「鏡像段階」における「主体の譲渡という効果」によって生成した「主体」は、バンヴェニストもいのように言葉のレベルにおいて真に構成される。「ことばにおいて、そしてことばによって、人間はみずからを主体 *sujet* として構成する。なぜならことばだけが、現実のなかに、それがすなわち存在の現実であるところのことばの現実のなかに、《我 *ego* 》の概念のうち立てるものであるから」¹⁹。そして、こうした主体の構成において「私」という人称は極めて重要な役割を演じる。「ことばが可能なのは、ただおのおの語り手がみずからを主体として設定し、自分の話のなかでわたしとしてみずから自分自身を指し示すからこそである」²⁰。ここで「話」と訳されているのは“discour”つまり言説のことであるが、この言説の次元にこそ主体の根拠はあり、そして主体は人称となって言語行為のなかで具体化する。「自我の意識は、対比によってそれが体験されてはじめて可能となる。わたしがわたし〔という語〕を用いるのは、わたしがだれかに話しかけるときだけであり、そのだれかはわたしの話しかけのなかであなたとなる。この対話の条件こそまさに人称を構成するものなのである。なぜなら人称というものは、相互性のもので、わたしは相手の話しかけのなかであなたとなり、相手は、みずからをわたしで示すことを暗に含んでいるからである」²¹。

書かれたものである小説作品においては、こうした直接的な相互性は欠けているが、しかし欠如あるいは不在という形でそうした相互性を保持しており、それどころかそうした相互性を無限に追求しようとする作用が書くという行為には含まれている。「書くとは、語ることを止め得ぬものことだ」というブランシヨの言葉はその辺のことに関係しているだろう。「それゆえに、私は、こだまとなるために、この語ることを止め得ぬものに何らかの方法で沈黙を課さねばならぬ。私は、この止まざる言葉に、私自身の沈黙の持つ決定力と権能とを加える。また、私の沈黙の媒介を通じて、この中断することなき断言、言語がその上に己れを開示することによってイメージに、想像的なものになる巨大なつづやきを、ききとれるものとするのだ、このつづやきは語り続ける不分明な深みであり、空虚なゆたかさだ。この沈黙は、書く人が誘いよせられる消失状態に、その源を有している。あるいはまた、この沈黙こそ、書く人間がその支配力をふるう手段であり、書かぬ方の手が持つ介入権であり、彼自身のなかの、常に否を言い得る部分、必要な場合には時間に訴えかけ未来を回復する部分である」²²。ブランシヨのいう「語ることを止め得ぬもの」のことをラカンだったら「他者」というところだろう。言葉は本来的に「他者」の領域にあるものである。「他者」は、記号表現の純粋な主体のあらかじめ準備された場所として、ヘーゲルにしたがって、また同時に彼に逆らって言うならば、絶対的 主人 として、いまだ存在に達する以前から、そこに主人としての地位をとっている」²³。主体は、この「絶対的 主人」として言葉の領域に君臨している「他者」に承認されることによって、はじめて「自分だけの言葉」を発することができるのである。「すべての言葉がそこでは他者の言葉でもあるような言語という普遍的媒介のなかで、主体は承認の過程のおかげでのみ自分自身に到達することができるの

であり、主体はこの他者との共通の世界の上に立脚して この逆説を解釈することが肝要である、『自分だけの言葉〔parole particulière = 特殊の言葉〕』の成功せる対話として、^{ディスカール}他者と一体化することができるのである」²⁴。

バンヴェニストにはこの辺の考察が抜け落ちていて（次に引用するなかで「現象学的にとらえるか心理学的にとらえるかは、どちらでもよいが」と述べているあたりにその消極的な自覚が見られるが）。そして「私」と言うのが「私」であり、そこに「主体性」の根拠を認めるという少々強引な論の展開をおこなうのだが、すでに構成された「主体」を根拠にして機能する「私」の分析には参考にすべき点がある。「ここでわれわれが問題にする《主体性》とは、話し手がみずからを《主体》として設定する能力のことである。それは、各人が自分自身であることを感じるのではなく（この感じはせいぜいのところ反映であるにすぎない）、その身に集まる体験された経験の総体を超越して、意識の恒久性を保証する心的統一として定義される。（中略）この《主体性》とは、それを現象学的にとらえるか心理学的にとらえるかは、どちらでもよいが、ただことばの基本的な一つの特徴が存在のなかに現われ出たものにほかならない。《我》と言うものが《我》なのである。ここにわれわれは《主体性》の根拠を認めるものであるが、この根拠は、《人称》の言語的地位によって定まるのである」²⁵。

バンヴェニストのいう「ことばの基本的な一つの特徴」とは、先にも引用した「ことばだけが、現実のなかに、それがすなわち存在の現実であるところのことばの現実のなかに、^{われ}《我 ego》の概念をうち立てるものである」ということを指しており、「主体性」はそうした特徴が存在のなかに現われ出たものだという。「私」と言うのが「私」であり、そこに「主体性」の根拠を認めるというのは、先にもいったように少々強引な感じがし、形式論理的にいった循環論法におちいつているように見えるが、バンヴェニストは「私」という人称それ自体に「主体性」の根拠を認めているのではなく、「私」と言うのが「私」であるという言説^{ディスカール}の運動にその根拠を見出している点に注目すべきである。バンヴェニストはラカンのような主体の生成の理論を持ち合わせてはいないけれども、主体というものがある種の相互性のなかから生じるものであることはしっかりと押えている。

「私」で語る小説作品では、作品の主体性は一気に確立される。バンヴェニストのいう「意識の恒久性を保証する心的統一として定義される」ところの「主体性」が、「私」で語ることによって小説作品においてもその根拠を得るのである。「私」で語る小説における読者は「私」に対する潜在的な「あなた」となり、主体性が生じてくる相互性は一瞬のうちに確立されてしまう。そのため一種の錯覚が生じる。つまり、小説の語りが「私」という人称となって語り手という身体を得る瞬間、読者はそこに小説の「意識の恒久性を保証する心的統一」を見出して、自らの視点を一挙にそこに預けてしまう。それは、読者の視点が自らの身体を得たように錯覚する瞬間でもある。ばらばらの身体の状態にある幼児が、鏡に映った自分の姿に理想的な全体性を見出し、喜んでその鏡像を引き受けるのと同様に、読者は「私」という語りの身体に「分身のイマーゴ」ないしは「身体のイマーゴ」を見出すといえる。「私」という人称を介して、語り手と読者は想像的に融合することになる。それは単なる感情移入

とはちがう。「いかなる感情移入にもまして この感情移入は、それをはるかに凌駕している相互主体性の派生物としてしかありえない」、この『他者のイメージによる籠絡』は、人間存在のその『同類』に対する行動を支配している。心理学で転嫁現象（transitivism）として知られているこの人間間の行動様式をみると、さまざまなかたちの他者との同一視において身体のイマーゴの果たす役割を評価することが可能になる²⁶。そして、主体の生成にはこうしたイマーゴによる「理想的同一化」の契機が含まれている。「主体の歴史というものは多かれ少なかれ典型的な一連の理想的同一化のうちに展開しますが、これらの同一化は、本質的にイマーゴの機能をあらわに示すという点で、心的諸現象のもっとも純粹なものを表わしています²⁷。

こうしたことから、「私」で語る語り手の視点に自らの視点を想像的に重ね合わせる読者は、一種の「鏡像段階」におかれているといえるだろう。

4 視線という構造

こうしたことは、書き手の立場からもいえることである。書き手にとっての「私」も、書き手の主体の問題に深くかかわってくる人称である。

小説を書いたことがある者ならわかると思うが、「私」で書くか三人称で書くかによって、文章への身の入れ方が随分ちがったものになる。それは何も、「私」で書くと私小説的なものになってしまうという意味ではない。「私」で書くと内容が書き手の現実に近づいてしまうということではなく、どんなに内容的に虚構の度合いが強かろうとも「私」で書くと、いわば「私」を介して書き手の主体も作品の世界のなかに入り込んでしまう感じになる。これは「私」という人称そのものがもたらす効果なのだろう。先の言葉でいえば、「私」には「語り手」と「行為者」とが不即不離の形で融合しており、「私」で小説を書くとは「語り手」として現前させる作品空間のなかで「行為者」として自ら降り立つこともできるようになる。「私」で小説を書く者は「私」という人称を介して「語り手」と「行為者」を想像的に融合させることが可能になるわけであり、「私」で小説を書く書き手もまた、一種の「鏡像段階」にあるといえるだろう。

しかし、「鏡像段階」にはつねに分裂の契機が含まれている。『骨董屋』でそれが最初に明瞭になるのは、夜の散歩中にハンフリー親方が道に迷っているネルに出会う場面である。それまで語りの次元にいたハンフリー親方は、そこで語りの対象となっている作品空間の行為の次元に降り立つことになる。「あの夜私はあてどもなく歩き回って市内に入っていく、あれこれ多くのことを思いふけりながら、いつものようにゆっくりと歩いていた。とそのとき私は、ものを尋ねられて引き止められた」（第一章、四四頁）。この瞬間、それまで語りの次元にいたハンフリー親方は、語りの対象となっている作品空間の行為の次元に降り立つわけだが、いわば両足そろえてそこに降り立つのではなく、片足を語りの次元に残したまま行為の次元にも足を踏み入れるという形でそれはおこなわれる。そして、ハンフリー親方は作

品空間の行為の次元で作中人物の一人であるネルと直接対面し話をするようになるが、そこで語られる「私」は「語り手」の「私」でなくなるのは言うまでもない。私という人称が不可避的に抱え込んでいる分裂の契機は、ここであらわになる。

こうしたことは日常でも起こることである。「私」という人称に含まれている分裂の契機は日常においても同様に見られ、「私」は日常においても小説における「語り手」の次元と「行為者」の次元とを（小説におけるように明確に分かれてはいないものの）含みもっていることでは変わりがない。そして、「私」で語る小説の語り手のように自己意識に捉われた状態にある人間が、日常の行為において不自然な感じにおちいるのも、「私」という人称の有する分裂の契機の表れといえるだろう。それが完全に分裂してしまったものが分裂病といえるが、そこまでいかなくとも、自己意識としての「私」が語る語りの次元に捉われすぎると、行為の次元に降りるのが難しくなり、それが行為の不自然さとなって表れる（独り言なども語りの次元へのこだわりの表れといえるだろう）。自己意識としての「私」の語りの次元にいるかぎり、小説の語り手の「私」と同様に、語りの対象となっている空間をすべて「私」のものとして占有することができる。しかし、行為の次元に立ってしまうと、「私」のまわりに「私」の意識の及ばないものを現出させることになり、それが「未知」となって「私」をおびやかすことになる。自己意識としての「私」が有していた「私」の十全性は、そこでは失われている。

こうしたことは分裂病の患者のことばが如実に示している。「この不自然でゆとりのない内面的世界が、分裂病特有の自己性の不確かさを反映したものだということは、次のような患者たちのことばからも容易に理解できるだろう。例えばある患者は、『自分というものから一刻も眼を離すことができないのです。すこしでも眼を離したら自分がバラバラにこわれてしまいます』と言う。彼は美しいもの、自分をうっとりさせるものを極端に怖れる。それに夢中になると自分が消えてなくなるからである」²⁸。ここでいわれている「自分」とは、自己意識としての「私」のことだといえるだろう。分裂病の患者は、この「自分」という自己意識としての「私」に固執するあまり、行為の次元でも自己意識としての「私」の十全性を手放そうとはせず、それが結局不可能であるために、自己意識としての「私」の十全性を消極的に実現すべく、行為の次元とは極力交渉をもたないようにしているのではないだろうか。行為の次元でも自己意識としての「私」の十全性を手放さずに済む例外的な状況は、自分の要求をすべて受け入れてくれる母親との関係にある幼児ぐらいのものであるが、それは当の幼児がまだ想像的な段階にいるために自己意識としての「私」の次元と行為の次元とがまだ未分化であるからこそ可能であるにすぎない。分裂病の患者は、「私」というものがいったん確立したのちにこうした幼児的な状況に戻ろうとするために、破綻を来して「不自然なゆとりのない内面的世界」に閉じこもってしまうといえるだろう。分裂病の患者は、要するに、「鏡像段階」をその原初的な形で反復しようとして失敗したのではないだろうか。

自分の要求をすべて受け入れてくれる母親との関係におかれた幼児は、安心して自分のすべてを母親に預けている。ラカンのいう「主体の譲渡」がここでは十全な形でおこなわれて

いる。そのため幼児は、母親と自分との区別のない想像的な融合のなかにおかれ、「私」と言う必要もなく自足している（というよりも、「私」というものがないからこそ満ち足りているといえよう）。分裂病の患者は、「私」という存在の境位におかれていながら幼児と母親の間に見られるような原初的な「鏡像段階」の充足を求めて行為の次元に降り立ってしまったのではないだろうか。そんなことをすれば、「私」というものを行為の次元ですっかり他者に「譲渡」しようとして不可能性の壁にぶつかってしまうだろう。その結果、自己意識としての「私」が行為の次元に不自然なまでにはみ出してくるか、あるいは行為の次元が自己意識としての「私」から不自然なまでに遠のいてしまったものが、分裂病というものなのだと思えることができるだろう。

いずれにしろ、ここでは分裂病の定義づけが問題なのではなく、「私」における分裂病的な契機が問題なのであり、そうした契機は「私」を構成する視線にも含まれている。先に引用したバフチンの考察からも明らかのように、「私」とは自らの視線の対象にはしえないものであり、視線という構造の志向性として構成されるほかないものである。レヴィナスも「見るごと」という構造」としてこう述べている。「日常生活や、私たちの哲学的思考および科学的思考の伝統さえもが、視覚によって特徴づけられた知解可能性 有意義なものの圏域のうちで維持されている。見るごとという構造は、見られたものを対象もしくは主題としている。これがすなわら志向的と称される構造である。この構造は、事物と接する感受性のあらゆる様態のなかに見いだされる。またこの構造は、事物の状態や事物間の関係へ知性的に接近する際にも見いだされる」²⁹。つまり、「見るごと」とは構造化することであり、その構造化は志向的になされるものであって、決して「没利害の超脱」においてなされるものではない。「人間の意識とは、われ思うにおける自同的な自我の意識のことであり、われ思うは、主題化する視線のもとで、あらゆる他性をめざしてこれを包括もしくは統覚する。思考のこのような照準が志向性とよばれるものである。志向性というこの見事な言葉はまず最初に、見るごとにおける主題化を示している。またある点では、心性の観照的性格 観照される対象から距離をおいて存在すること をも示している。この観照的性格は安易にも《没利害の超脱》の模範とみなされている。しかし志向性は、願望、目的性、欲望をも示している」³⁰。

視線における「私」の分裂の問題は、右の引用でもいわれている対象との距離の問題に還元される。分裂病もそうした問題として捉え直すことができるが、そのような分裂の契機として視線を捉えるには、ここでもラカン的なアプローチが力を発揮する。レヴィナスも「他性」との関係で「われ思う」（ここの文脈でいえば語り手としての「私」）を位置づけているが、ラカン的に捉えれば「私」の視線は「他者」との関係において構成される。「まなざしはたとえ欲動の対象であるとしても、或る意味では欲望の現前である。ただそれは欲望の『作用』としてではない（それは声の場合である）。まなざしは、世界の時間や空間の中に書き込みすらもたない。だからこそラカンは、まなざしを他者の欲望ではなく、他者への欲

望に結びつけるのである。視的欲動が構成される出発点の状況において、主体は**他者**に承認されようとして、自分の欲望を**他者**に差し向ける」³¹。ここで「欲動」は少し特殊な意味で使われているが、ごく簡単にいってしまえば、欲望の駆動力のようなものといえる³²。視線のそうした駆動力が発動する「出発点」において、「主体は**他者**に承認されようとして、自分の欲望を**他者**に差し向ける」わけだが、視線において他者に「承認」されるとは、要するに他者の視線に受け入れられることであり、欲動ということでは、他者の視線に受け入れられる視線はラカンのいう「ファルス」と捉えることができる。「しかしこのまなざしを求めるとき、ひとは同時に自分自身がまなざしとなるのではないだろうか。というのもまなざしは、世界の中や背後に『即自的』に存在するのではなく、欲望こそがそれを生じさせるからである。ひとは幻想の中でまなざしを見るだろう。ここで問題となるのは、まなざしを求めにゆく欲動の循環運動の中にある主体が、自分自身をまなざしとするならば、視的欲動の中では両側にまなざしが存在するかどうかを知ることである。それは、主体が口唇欲動の際に自分を乳房にするというような意味ではない。そうではなく、まなざされるためならば主体は自分をまなざしにするだろう、という意味である。ラカン自身は、まなざされるのはファルスだと言う」³³。「まなざされるのは」とは、他者の視線に受け入れられるのは、と言い換えることができる。

ここで言われていることは性的な次元の問題ではなく、視線に含まれる根源的な意味作用の問題である。ラカンのいう「ファルス」は「ペニス」でないことは言うまでもない。「ファルス」について説明している余裕はないが、それは去勢の問題として浮び上がってくる「欲望の能記^{シニフィアン}」としての「ファルス」のことであり、視線が「或る意味では欲望の現前である」のは、それが「欲望の能記」としての「ファルス」だからである。とはいっても「^{ファルス}男根」であるからには「ペニス」をイメージの糸口にすることができるのは、次の説明からいえることである。が、しかし、あくまでもイメージの糸口としてである。「失われたものとしてのまなざしは、自らを構成するものとしてのまなざし、まなざしの『勃起=構成』〔érection〕と切り離せない。**他者**において捜し求められたまなざしが獲られると、わたしは自分をわたしのまなざしとしては解体する。わたしは再び目になる。まなざしの探求が実現されるのはまさにその場所からだろう。一方、欲動が欲するのは、他のまなざしの中へのこのまなざしの消失以上の何ものでもない」³⁴。文頭の「失われたものとしてのまなざし」とは、他者のまなざしにおいて解体するまなざしのことをいっているが、これは語り手としてのハンフリー親方の視線に該当するだろう。語り手のハンフリー親方の視線は、作品の劇的空間において作中人物のネルの視線に捕えられることによって、視線から「目」になるといえる。語り手の「私」において身体を得ていた語り手が、ここではさらに作品の劇的空間において「受肉」するといってもいいだろう。語り手のハンフリー親方は、作品の劇的空間において視線を「目」として「受肉」させることによって、語り手の視線を消失させるわけである。そしてこの「失われたものとしてのまなざし」は、「自らを構成するものとしてのまなざし、まなざしの『勃起=構成』」において捉え直す必要がある。『骨董屋』という

作品においてそれに該当するのは、語り手のハンフリー親方がネルと出会うきっかけとなった夜の散歩の習慣について語っている書き出しの部分である。

この部分は、いくなればネルとの出会いの前置きでしかない部分として消極的に扱われるかもしれないが、逆にここでは前置きであるからこそ語り手の視線の「勃起＝構成」を考えると重要な意味をもってくる。例えば、ロンドンの街路を往き交う人々に関して、次のようなことが語られる。

あの絶え間のない行き来、あの終わりのない落ち着きのなさ、ざらざらした石を滑らかで光沢のあるものにしてしまう、あの間断のない足取り 狭い通りの住人たちがその音にどうして耐えられるかは不思議ではないだろうか！ 聖マーティン小路のような場所でそうした足音に耳を傾けている病人のことを考えてもみなさい。苦痛と疲労のただ中で、心ならずも（まるでしなければならぬ仕事のように）、男の足音と子供の足音、深靴をはいた伊達男と踵のつぶれた靴をはいた乞食、忙しい人とぶらぶらしている人、期待を胸にそわそわしている行楽客のせかせかした足取りとぶらぶら歩いている浮浪者の踵を引きずる物憂げな足取りを聞き分けなければならないのだ こうしたざわめきや騒音がいつも彼の感覚から離れずであり、生命の流れが彼の安らぎのない夢のあいだ中ずっと休むことなくとうとうと流れ出し、まるで彼が騒がしい教会墓地に死んで横たわりながらも意識を失わずにいることを運命づけられ、この先何百年ものあいだ安らかに眠る望みがないかのようにあることを考えてもみなさい。（第一章、四三頁）

ここでの語り手としてのハンフリー親方の視線は、死に縁取られている。それでは、語り手の視線の「勃起＝構成」は死の欲動において構成されたものなのだろうか。そうともいえるし、そうでないともいえる。ここでは死は視線の縁を構成してはいるものの、死そのものを語っているわけではない。死は語りえないものであり、視線によって捉ええないものでもある。死は、語りや視線においては、欠如、喪失、空虚、不在といった形でしか「主題化」することはできない。欲動が運動するのはこうしたレベルにおいてだろう。そうしたレベルなら、欲動は「純粋な移行、純粋な破裂」として作動しうる。だから、右の引用に見られる語り手の視線の「勃起＝構成」は欠如などを満そうとする欲動において構成されているといえるだろう³⁵。

あるいはまた、右の引用に見られるいわゆる死に縁取られた視線は、ある意味で欲動の対象というものがつねに欠如のしるしでしかないことを逆に物語っているものだともいえる。欲動とは単なる欲求とはちがいないものを求める運動であり、それは人間にだけ見られる「象徴的行為」である。その辺のことをラカン、フロイトが物を隠す遊びに興じる子どもに着目したことに依拠しつつ、次のように述べている。「フロイトが天才的直感で、欲望が人間化される時点はまた子供が言語のなかに生まれる時点でもあることを、われわれに認識するよう提示してくれたのが、このような物を隠す遊びなのである。/今やわれわれは、この遊

びにおいて、主体が自らの喪失、剥奪(privation)を引き受けることによって単にその喪失、剥奪を支配、克服(maitrise)するだけでなく、ここで自らの欲望を二乗してもいるということを理解できる。なぜなら、彼の行為は、対象の在と不在との予想的誘発において、対象を出現させたり消失させたりすることにより、対象を破壊するからである。彼の行為は、その行為自身が自らの対象となるために、欲望の力の場を負号化する(negative)。そしてこの対象は、即座に二つの根本的呪文という象徴の対の形をとり、主体のなかに音素の二分法(現存する言語が主体に同化するよう提供している共時的構造)の通時的統合が行なわれることを告知させる。そして、子供は、環境から受けとる単語を多かれ少なかれ近似的に自らのいない(Fort!)といた(Da!)において再生産することによって、自分の環境の具体的^{ディスコース}話の体系のなかに参加しはじめるのである。/いない(Fort!)、いた(Da!)。小さな人間の欲望がすでに他者の欲望になるのは、つまり彼を支配している他我(alter ego)の欲望に、この他我の欲望の対象はこれ以後この小さな人間自身の苦悩であるところの他我の欲望になるのは、まさしくこの小さな人間の孤独においてである。/...../それゆえ、象徴は、まず最初に、事物の殺害として現われ、この事物の死が主体のなかに彼の欲望の永遠化を構成するのである」³⁶。

少々引用が長くなったが、人間にとって対象とは欠如のしるしでしかないことがこれでよくわかるだろう。人間にとって対象が「破壊」されているとは、十全な「事物」が「殺害」されているということであり、ラカンのいう「現実界」から人間が締め出されているということである。人間にとって対象となりうるのは失われた事物としての「対象a」でしかない。「対象は或る意味では『無』である。ラカンはこれについて、次のように述べている。『われわれはこの対象を、欲動がそこに自らを閉ざすものとあまりにもしばしば混同している。実際この対象は、窪みあるいは空虚の現前でしかなく、フロイトの述べたように、どんな対象によっても占められることができ、その蕃級は、失われた対象aの形態のもとでのみ認識しうるものである。.....それは最初の食べものとして導入されるのではなく、永遠に欠如している対象の輪郭を描くことがなければ、どんな食べものも決して口唇欲動を満足させないということによって導入されるのである』。とはいえ、この何一つ実体的なものをもたない対象が、言葉の本質的な意味において、もちろん 現実的なもの であることに変わりはない」³⁷。いうまでもなく「現実的なもの」と「現実界」とはまったく違うものであり、たとえ事物の十全性が失われた象徴的な対象であろうとも、人間はそうした対象との関係において人間にとっての「現実的なもの」あるいは「現実性」を手にするのである。だから、人間にとって欠如は本質的なものであり、人間はその欠如という「窪みあるいは空虚」をつねに相手にしているといえる。「われわれは身体の一要因の分離から出発した。この分離は傷によって刻印されるが、本質的には窪みをなしている。そこで欠陥をあらわにするのは身体の統一性である。裂孔[béance]はその結果であり、内部の空虚が必要となる。対象はそこからやってくると見なされる。次に、それに基づいて欲動が表層で組織されることになる。欲動は回帰する=裏がえる体内の裂孔を貫く流れである。まさしく表面に穴を切り取ること

によって通された窪んだ環である（ラカンがトラスについて述べている）。外界の何らかの実在物と思われていた対象は、彼岸へと超え出て、身体内の空虚として再び構成される。なぜならそれはあくまでも欠如のしるしであって、欠如を埋めにやってくるわけではないからである。欲動の中でこの運動が、すなわち裂孔ないし縁を貫く純粋な移行が実現される。対象とは外部における必然的な罨である。身体は 想像的 にしか回帰しない＝裏返されないとされるかもしれない。たしかにそうだが、それは通常のことである。というのも、問題となるのは表層および裂孔までの運動なのだから。あるいはまた、対象 a とは身体の内面であるとも言える。すなわちそれは、おそらくは（外的）空虚の中の十全性であり、ラカンによれば、そのまわりを『欲動が……周回する』ものなのである。しかしまったく同様に、それは（身体の）十全性の中の空虚でもある。欲動とは負から正への、正から負への移行でしかなく、象徴的なもの の純粋な分節化である。ラカンが言ったように、それは手袋の指の純粋な裏返しなのである」³⁸。ここで捉えようとしている視線もまた、こうした運動の一つの表れにほかならない。

5 ナルシシズム・「私」・幻想

右に引用したような考え方を「男性的」と見る向きがあるかもしれないが、それは性的な次元に捕われた見方である。象徴的次元に身をおく人間は、男女の性差に関係なく欠如を抱え込んでいる。そして、そのまわりを「欲動が……周回する」わけだが、その欲動にも性差はない。欲動は「負から正への、正から負への移行」であって、時間的に可逆的であると同時に、欠如の表れである「裂孔」の構成の仕方でも可逆的である。つまり、それを内的に構成するか外的に構成するかは性差によって決まるわけではないのだ。ただ、性的な次元の構成がもつ具体的で伝統的な力が、本来性差には関係のない欠如の表れとしての「裂孔」の構成の仕方にも影響を及ぼしがちであることは確かである。その意味で、語り手のハンフリー親方のそれもまた、外的ないしは男性的といえるかもしれない。

語り手のハンフリー親方はブースの分類でいえば「観察者」であるが、その観察の視線は外に向けられている。言い換えれば、語り手のハンフリー親方の視線は外的に「勃起＝構成」されている。といってもそれは、「窪みあるいは空虚」が裏返ったものであることを忘れてはならない。「騒がしい教会墓地に死んで横たわりながらも意識を失わずにいる」死者のイメージは、その象徴ともいえる。語り手のハンフリー親方は自らの「窪みあるいは空虚」の裏返しとしての視線を外にさし向けるが、その視線の根底には「他のまなざしの中へのこのまなざしの消失」を欲する欲動の運動があることはいままでもない。そして、欲望のレベルでいえば、先にも引用したように「視的欲動が構成される出発点の状況において、主体は他者に承認されようとして、自分の欲望を他者に差し向ける」わけだが、それは、自らの「窪みあるいは空虚」の裏返しとしての視線を他者の視線に受け入れられることによって解体し、その解体に乗じて、裏返されていた「窪みあるいは空虚」自体をも解消させ、それによって

十全性を消極的な形で取り戻すというやり方でおこなわれる。「自分の欲望を他者に差し向ける」とは、十全性を他者に求めることにほかならない。しかしそれは、夢でしかない。そんな形で自ら抱え込んでいる「窪みあるいは空虚」を解消させることは決してできないし、その解消によって十全性を得ようなどというのは夢のまた夢である。

他者にまなざされるために他者に向けられた「私」の視線は、他者の視線のなかで解体する。それは「私」の解体の幻想も同時にもたらしてしまう。語り手のハンフリー親方は、行為の次元に降り立つことによって、語り手の「私」を放棄する形でそれを実現している。それによってハンフリー親方は行為の次元の直接性に身をおくことになるが、視線には本来そうした直接的な関係をもたらず効果が潜んでいる。「視線は直接的な関係を作り上げる。この直接性の探求は、根本においては絶対の探求である。この探求は、それ自身のうちに欲求と満足との劇のすべて、外見と真理との矛盾のすべてを要約している。すべての媒介や関係を超えて、永遠の統一への超越・還帰となるような、最終的な直接性を考えることができるだろうか。この不安が人間の希望の根底にある。しかし、この問にどのように答えるとしても、或る直接的な関係（他者への関係と同じく自己への関係も）　まず第一にわれわれからあらゆる中間者、あらゆる媒介を奪うような　は見出されえない。真の直接性は絶対者である。恍惚の状態は、時を止めたいと願う。しかし、視線の直観は直接性の欲求にほかならず、この欲求そのものはその内部に秘密の裂開、現前と不在とのかすかな移動を含んでいる。苦しみとは、外見がその無垢を失うこの移動である」³⁹。引用中の「欲求」はここでは「欲望」とした方がいいが、その視線の欲望が「その内部に秘密の裂開、現前と不在とのかすかな移動を含んでいる」というのは、自らの空虚の裏返しとしての視線にとって、対象が欠如のしるしでしかないことをいっている（対象として現前していながら実は不在、あるいは不在としての現前という裂孔）。そして、最後の文に表れる「無垢」とは十全性のことだといえる。十全性を得るべく他者に向かっても、対象としての他者（つまり「外見」）は所詮欠如のしるしでしかなく、十全性の現前を求めていた視線はその不在に出会うばかりである。そして、「最終的な直接性」を求める「人間の希望の根底にある」「不安」が現実のものとなると、「苦しみ」がもたらされることになる。無垢なる存在としてのネルが語り手のハンフリー親方の視線にもたらされるのは、まさにこの「苦しみ」においてだといえよう。

ネルとは、いわば、「無垢」あるいは十全性を求めずにはいられない語り手のハンフリー親方の視線の欲望を形象化したものだといえる。それは語り手のハンフリー親方が純粋な「無垢」あるいは十全性をネルに見出すという意味ではもちろんなく、そうしたことの不可能性をそれは示しているということである。語り手のハンフリー親方は語り手としての「私」を放棄する形でネルとの直接的な関係に身をおくが、それは行為の次元への「移動」によってはじめて可能となる。言い換えれば、語り手としての「私」の現前は行為の次元での不在へと「移動」してしまう。語り手の「私」が有していた「無垢」あるいは十全性は、この「移動」によって失われざるをえない。

しかしそれは、あの意味で必然的なことである。「私」には語りの次元と行為の次元とに

関与する契機が必然的に含まれているのだから、語りの次元の「私」が有するかに見える「無垢」あるいは十全性が失われるのもまた必然的である。この必然性の拒否は去勢の拒否といえるものだが、日常においてそれは、分裂病ないしは分裂症とという形をとって表れる。ラカンによれば、そうした人間は^{ファルス}男根であることに固執する人間ということになる。「欲求人間 (homme de désir) というものが存在するが、欲求人間とは、感じること、抑制すること、そして知ることによって欲求が映し出されるさまざまな道において、彼が自己の意志にさからいながら追求した欲求の、人間のことである。しかも彼は、これらによって、いまは消滅したさまざまな謎の秘伝を伝授された人のように、だれの助けもかりずに、男根という類い稀れな記号表現の秘密を解明することに成功した人間なのである。この男根とは、神経症者が、他者は男根をもっていないと理解していようと、あるいは男根をもっていると理解していようと、神経症者の欲求は男根を獲得することでも与えることでもなく、他のこと、つまり自分が男根であることなのであるがゆえに、神経症者にとっては、獲得することでも与えることも同じように不可能な、そうした男根のことである」⁴⁰。引用中の「欲求」はここでも「欲望」とした方がいいし、「記号表現」は^{シニフィアン}「能記」とした方が通りがいいだろうが、そうした^{シニフィアン}能記としての男根であることを諦めることが象徴的次元に身をおく人間には要求される。それは去勢を受け入れ、去勢の法に従うことである。「欲望がそれによって確立される欠如を創始するのは、まさに去勢の引き受け、受け入れなのである。欲望は、欲望を求める欲望であり、われわれのいうように、他者の欲望であり、法に従属している」⁴¹。こうした去勢の法に従わないかぎり、欲望は維持されず確立されることもない。欲望は幻想のレベルにとどまり、欲動の可逆的時間の反復に捕われてしまう。「幻想の中で構成される対象は欲望を生じさせるが、それはシニフィアンとしてのファルスの現実的 面としてである。この現実的 面にとどまるかぎり、欲望は維持されず、欲動が現われる。欲望の確立を可能ならしめるのは、まさに去勢なのである。去勢とは、本質的に男性である人間存在からその性を剥奪するような暴力行為が、現実的にしる想像的にしる遂行されることではない。去勢はファルスをシニフィアンとして本来的に特徴づける。それは部分的真理であり、同様に衰退した十全性である。ラカンはこれを、オルガスムスの後の緊張消散であると説明している」⁴²。

語り手のハンフリー親方は、行為の次元に降りるために語り手としての「私」を失う形でこの「オルガスムス」を経由している（この辺のことについては10章でエロティシズムとの関連で説明するつもりだが、「オルガスムス」とは「私」を失うこと、あるいは「忘我」のことだとだけは言っておこう）。そして、語り手の「私」が有していた十全性の代わりに、「衰退した十全性」あるいは「部分的真理」に甘んじることになる。語り手のハンフリー親方は行為の次元に降りるためにこうした「去勢」を受け入れるわけだが、それを言い換えるならば、語り手のハンフリー親方は語り手としての「私」の視線の「勃起 = 構成」を「緊張消散」させるといえるだろう。

「私」のレベルでいうならば、こうしたことは相手がネルでなくとも起こりうるといえる

かもしれない。確かに形の上でだけならば、語り手の「私」が他の作中人物と同じ行為の次元に立ってその人物といろいろなやり取りをすることは当然ありうる。しかし、語り手の「私」の視線の「勃起＝構成」を逆に明らかにするような作中人物は例外的であるし、またネルは作品の志向性すなわち作品における「見るごとという構造」を開示するという意味でも例外的な人物である。それはネルが『骨董屋』という作品の主人公なのだから当然であるかもしれないが、しかしディケンズが描いた主人公のなかで、ネルほど作品の志向性ないしは作品における「見るごとという構造」を露呈させる人物はほかにいない。それは、ネルが語り手の「私」の視線の欲望の単なる対象ではなく、まさにその視線の欲望の形象化にほかならないからである。ネルを一個の作中人物としてだけ捉えては、この辺のことを見誤ることになる。ネルの独自性は語り手の「私」と不可分のものであり、語り手の「私」との関係にこそネルの存在の意味は見出される。いや、それどころか、逆に語り手の「私」の存在の意味こそがネルとの関係において見えてくるといえるだろう。そして、語り手の「私」がテキストから姿を消すことの意味もまた、ネルとの関係を抜きにして考えることはできないのである。

語り手のハンフリー親方はネルと直接出会うために行為の次元に降り立つが、もちろん語りの次元がまったくなくなるわけではなく、ネルと出会って骨董屋まで送って別れるまでの間には、語りの次元と行為の次元とが交互に表れる。そして、骨董屋をあとにしてからのハンフリー親方は再び語り手の「私」に留まるのだが、しかし今度は行為の次元で出会ったネルが語りの次元をいっぱい満たしている。つまり、語り手のハンフリー親方はネルのことが気にかかって仕方がなくなるのだが、それを言い換えるならば、自らが抱えている「窪みあるいは空虚」の裏返しとしての視線の「勃起＝構成」が、語り手のハンフリー親方に形を変えて戻ってきたといえるだろう。語り手としての「私」の視線の「勃起＝構成」が反転してきて、自らの「窪みあるいは空虚」を語り手のハンフリー親方は抱え込み直すといえる。ただし、その反転してきた自らの「窪みあるいは空虚」には一つの顔が伴っている。それがネルだが、ネルとは、先にも述べたように、「無垢」あるいは十全性を求めずにはいられない語り手のハンフリー親方の視線の欲望を形象化したものであり、その意味で語り手のハンフリー親方はネルに自らの語り手としての「私」の視線の鏡像を見出しているといえるだろう。これは、ある意味で、ナルシズムの状況である。

『骨董屋』の第一章は、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線が「勃起＝構成」され、そしてナルシスティックに反転するまでを描いた部分として読むことができる。しかしここでは、ハンフリー親方という固有名詞にこだわる必要はない。「私」という人称自体の「鏡像段階」的な側面がもたらすナルシズム的な要因が、ここではむしろ問題なのだから。それに、そもそも「私」という人称はハンフリー親方という固有名詞の代理なのではなく、逆にハンフリー親方という固有名詞の方こそが「私」の代理なのだといえる。「Je や Tu が名詞の代理をするのではなく、反対に、《ピエール》や《ポール》が、人称をすなわち《Je》〔私は〕ということができる人、或いは《Tu...》〔君は...〕という答えを期待で

きる人を 代理するのである。まさにそのために、《ピエール》や《ポール》は固有名詞であり、不変的なものである。実を言うと、固有名詞は、どんなものであっても、(中略)二次的サンボリズムに属している。このサンボリズムは、(中略)単に言語的のみならず、文化的な伝統の中で、社会構造を直接動かすものである。いずれにせよ、人名は、《私》または《君》(或いは単に動詞の屈折)によって、言語的にサンボリズム化される人に対して、社会的に与えられる名である⁴³。こうした意味で、ハンフリー親方という固有名詞は「私」という人称にとって二次的なものでしかない。

ネルは、そうした「私」という人称に含まれるナルシズム的な要因の申し子といえる。その意味で、ネルに父と母がいないことは象徴的である。ネルはまさに、「無垢」ないしは十全性に固執して去勢を回避しようとする語り手の「私」にとって真の他者性を欠いた「想像的 他者」であり、そのため語り手の「私」はネルとの関係において結局自己へ回帰するというナルシズムに陥ってしまうのである。ネルはラカンのいう 想像界 あるいは 想像的なもの に属している。「想像的なもの」とは、本質的に、欲望するものの希薄な存在〔*peu d'être*〕と、他者の予料された十全性との直面である。したがって、それは一つの評価なのだが、しかしもはや『欲望するものの』とさえ言えない評価である。なぜなら、実際に欲望があり続けるかぎり、『自己への回帰』を語ることはできないだろうから。十全性が見出されている他者は、欲望の対象ではない。想像的なもの の特性は、他者の他者性が欲望するもの自身において体験されるという時間の力学を、まったく破碎してしまうところにある。想像的なもの においては、他者性そのものが 想像的 でしかない。想像的 他者と彼のいわゆる 象徴的 他者とを区別するラカンの定式は、この点に由来するわけである。想像的 他者とは失墜した他者であり、欲望していたものはこれとのあいだに、攻撃性と憎悪の本質的関係を結ぶ。さらにはおそらく魅惑の関係をも⁴⁴。

ハンフリー親方の語り手としての「私」は、ネルと出会うまでは作品の行為の次元における身体を欠き、十全性を求める視線の欲望としてだけ存在していたという意味で「欲望するものの希薄な存在」だといえる。そうした存在としての語り手の「私」がネルという「想像的 他者」と出会うことによって 想像的なもの としての十全性を見出してしまうのだから、語り手の「私」とネルとの出会いとは「他者の予料された十全性との直面」だといえるだろう。それは「予料された」想像的な十全性でしかないのだから、そこには真の他者性は欠如しており、「他者の他者性が欲望するもの自身において体験されるという時間の力学」が破綻している。その結果、欲望は維持されることなく欲動に席をゆずってしまい、そして「自己への回帰」を招来してしまっている。こうして結ばれた語り手の「私」と「想像的 他者」としてのネルとの関係は「攻撃性と憎悪の本質的関係」であるものの、その「本質」はあとから露呈するものであって、現象的にまずそれは「魅惑の関係」として構成される。そうした現象面における魅惑の畏があるからこそ「想像的 他者」との関係は結ばれうるのだから、その関係が本質的にあるいは最終的に攻撃性と憎悪の関係であることがはじめからあからさまに見えてしまっているのは、こうした関係は結ばれえないだろう。

語り手のハンフリー親方は、ネルとの出会いによってこうした「魅惑の関係」を結んでしまう。ネルを送り届けた骨董屋をあとにしてからも、ハンフリー親方は、トレント老人が孫のネルを骨董屋に一人残して夜の街に出かけていく「謎」に心を捕われながら、二時間ものあいだ街路を歩き続ける。そして、疲労困憊して家に帰ってからも、ネルのことが気にかかって眠ることができず、一晩中ネルのことを考え続ける。

しかし、その夜のあいだずっと、目を覚ましていようと眠っていようと、同じ考えが再び心に浮かび、同じイメージが頭を占め続けた。私の目の前にいつも浮かんでくるのは、古くて暗い陰気な部屋々々 幽霊のように押し黙った様子の、気味の悪い鎧かぶと
みなニヤリと笑ってゆがんでいる木や石の顔 ほこりと錆、それに木のなかに住んでいる虫
そして、こうしたがらくたと腐敗と醜い老朽のただなかでひとり、明るく陽気な夢を見て微笑みを浮かべながら穏やかな眠りにについている美しい子供だった。(第一章、五六頁)

ハンフリー親方が「魅惑の関係」という罠にはまっているのは明らかだろう。ただし、ここではすでに「攻撃性と憎悪の本質的關係」がほの見えている。ネルを取り囲む骨董屋の気味の悪いイメージがそれを暗示しているが、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の鏡像であるかぎり、それはナルシズムを構成する甘美な「苦しみ」の表れでしかない。つまり、「現前と不在とのかすかな移動」によって「外見がその無垢を失う」ことに伴う「苦しみ」があるからこそ、あるはずのない「無垢」という幻想が表れてくるのである⁴⁵。骨董品とは物として存在していながらその物を活かしていた時間が失われているという意味で、「現前と不在とのかすかな移動」を体現しており、それに伴う「苦しみ」が骨董品の魅力となっているといえるが、その意味で骨董品自体が極めてナルシズムを誘発しやすい物だといえるだろう。「想像的 他者」としてのネルが骨董品に囲まれて「明るく陽気な夢を見て微笑みを浮かべながら穏やかな眠りにについている美しい子供」としてイメージされるのも、故なしとはいえない。

ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望は、ここで欲動に押し流されて「自己への回帰」に陥っている。そのため欲望が維持される「時間の力学」が破綻してしまい、まるで骨董品を愛でるかのように時間を忘れた循環運動を始めている。つまり、「現前と不在とのかすかな移動」に固着し、それに伴う「苦しみ」を苦しむことによって「無垢」という幻想を生み出しているのである。しかしこの幻想こそが、『骨董屋』という作品の核にほかならない。作家とはこうした幻想を何らかの形で手にしないかぎり、作品を書くことはできないのではないだろうか。作家にかぎらず、幻想は幻想だからといって無意味なわけではない。むしろ幻想は、欲望に意味を与える一つの様態といえるものである。「幻想(fantasme)とは、対象と欲望の関連づけが行なわれる様態であり、もっと正確に言えば、対象の構成の場である。欲望との関係においては、幻想は二つの役割を演ずる。それは欲望を

支え、その対象を提供する。しかしまた同時に、それは欲望を維持するものではない。なぜならそれは、主体と現実的なものの脅威、すなわち死の欲動とのあいだのスクリーンとなるからである。このことから、無意識の理論が同時に保持すべき二つの主張が導かれる。すなわち、幻想は世界と他者に対する人間の関係の中できわめて重要であり、相互主観性のテーマによって養われた諸錯覚を徹底して打ち砕く。そして幻想は、欲望の現実性へ到達しようとするならば乗り越えねばならない次元である、という主張である。このことは、ただちに正確に言いなおすことができよう。すなわち、(象徴的) 去勢は去勢の幻想ではない、というように」⁴⁶。

人間にとって対象は主体と欲望との関係において構成されるものであって、本来相互主観的に均一なものではない。相互主観性のレベルで捉えられた対象からは主体と欲望の問題がすっぱり抜け落ちてしまっている(科学にとっての対象とはまさにこうした対象であり、ラカンも「科学は主体の廃棄のイデオロギーである」⁴⁷ といっている)。そして、小説作品はまさに主体と欲望の関係から対象を構成していくものであり、その意味で小説作品と幻想とは切り離せない関係にある。といっても小説作品は、作品であるかぎり、幻想に留まることはできない。小説作品においても幻想は、その(小説作品の)「欲望の現実性へ到達しようとするならば乗り越えねばならない次元である」ことでは変わりがない。言い換えれば、小説作品は作品であるかぎり、「現実的統一性をもつものの生産をめざす」ほかないのである。「書く者は他者の代わりとなり、彼のエクリチュールの行為は、シニフィアンであり、したがって現実的統一性をもつものの生産をめざす。彼は、すでに書いた文字のあなたに、別の文字、別の象徴的な要素を産み出し、そしてついに閉じた構造に達する。それが、他者の視点から見て十全たるシニフィアンであり、同時にシニフィエの枠内に位置づけられた作品である」⁴⁸。ほぼ同じことをブランショも次のように述べている。「作品とは、純粋な循環であって、作者は、この循環のなかで作品を書きながら、彼に書くことを求める圧力に危うい姿で身をさらし、またそれから身を守っているのだ。あの不可思議な量り知れぬよろこびは、少くともその一部はここから発しており、そのよろこびとは、ゲーテが言うように、幻惑がただ独り至上権をふるう状態との差向いからの、解放のよろこびなのだ。作者は、この至上権に面と向い、それにそむくこともそれから逃れることも出来ず、だからと言っておのれの支配権を断念することも出来ぬままに立ちつくしてきたのだ。これは解放だが、まさしく、おのれの外に閉じこもることであるような解放なのだ」⁴⁹。ブランショのいう「幻惑がただ独り至上権をふるう状態」とはここでいう「幻想」であり、そしてそこからの「解放」が「作品」であり、しかも「おのれの外に閉じこもることであるような解放」なのだというのが、それはジュランヴィルがいう「書く者は他者の代わりとなり、(中略)そしてついに閉じた構造に達する」ということに該当しているだろう。

「幻想 [fantasme] とは、対象と欲望の関連づけが行なわれる様態であり、もっと正確に言えば、対象の構成の場である」と先の引用でいわれているが、ハンフリー親方はこれを語り手であると同時に行為者であることによって体現していると考えることができる。つまり、

ハンフリー親方は語り手として「私」の視線の欲望の次元を構成し、行為者としてその視線の欲望の対象の次元に身をおいているが、それを言い換えるならば、「対象と欲望の関連づけ」を自らにおいておこない、「対象の構成の場」として存在しているといえるだろう。その意味で、ハンフリー親方こそが幻想なのだと思えることができる。ハンフリー親方は、語り手の欲望の次元と行為者の対象の次元とを往還することによって、ネルという対象が構成される幻想の場を形成するといえるだろう。その幻想の場においてネルという「無垢」の幻想が構成されるが、それはハンフリー親方という幻想の鏡像といえるものである。幻想とは「主体と現実的なものの脅威、すなわち死の欲動とのあいだのスクリーンとなる」ものだとするならば、ネルという「無垢」の幻想はそこに映し出された映像といえるだろう。その意味で、ネルという「無垢」の幻想は、ハンフリー親方という幻想をイメージとして対象化したものだといえる。

ハンフリー親方という幻想は、語り手として「私」の視線の欲望を支え、そしてネルという対象を構成するが、それは所詮 想像的 他者でしかないために真の他者性を欠いており、想像的な次元でしか会うことのできない対象である。少なくとも、ハンフリー親方が想像的な次元を脱してネルと出会ったとしても、ネルから「無垢」の幻想は消え失せているだろう。それは『骨董屋』という作品の始まりにおける作品の核を失うことであり、作品の当初の志向性を頓挫させてしまうことである。ネルという他者性を欠いた対象の構成で作品を終えるのならば話は別だが、物語をさらに続けるためには何らかの工夫が必要となる。ネルから「無垢」の幻想が消え失せてもかまわないのならば工夫も大して必要ないだろうが、作品の始まりにおける作品の核ないしは志向性を構成する「無垢」の幻想としてのネルを維持するためには何らかの工夫が必要となってこよう。まず考えられるのは、語り手としての「私」の視線の欲望に取って代わった視線の欲動の運動にハンフリー親方が身を任せ、そして幻想を押し進めることである。しかし、これにはかなりの技巧が要求されるだろうし、作者のディケンズは最終的にはリアリズムの立場に立つ作家であるために、おそらくこれは取りえない方法である。そこでディケンズが取った方法は、急を要していたこともあるが、語りの人称の変化という現におこなわれたかなり乱暴なやり方である。ハンフリー親方の語り手としての「私」は、第三章の終わりで次のようなコメントを残して、事もなげにテキストから退場してしまう（もちろん行為者としてのハンフリー親方ともども）。

この物語をここまで私自身の役柄において運び、読者に以上の人物たちを紹介してきたのだから、語りの都合からいっても、私はこれから先の話からは身を引き、以下の話において重要で不可欠な役割を担う人たちに、勝手に話させたり行動させたりすることにしよう。（第三章、七二頁）

しかし、語りの人称を変えればそれで済むという問題ではない。ハンフリー親方の語り手

としての「私」の視線の欲望が、何らかの形で三人称の語りにおいても維持されなければならない。いや、それどころか、ハンフリー親方は自らの語り手としての視線の欲望を「無垢」の幻想としてのネルに投影してしまい、ネルとのあいだにナルシスティックな「魅惑の関係」を結んでしまった結果、「無垢」の幻想としてのネルに行為の次元で再び出会うためには、そこに幻想的な要素を持ち込まなければならなくなる。しかしそれは、繰り返しになるが、リアリズムの立場に立つかぎり取りえない方法である。となると、ハンフリー親方が行為の次元で再びネルに出会うときには、ネルから「無垢」の幻想は消え失せてしまい、文字通りの幻滅を味わうことになる可能性が大きい。作品の始まりにおいて作品の核あるいは作品の志向性の結晶として定着させた「無垢」の幻想としてのネルを失うことは、作者としては避けたいところだろう。しかし、物語の流れとしては、ハンフリー親方が再びネルに会うことは避け難いことである。実際、初めて会った夜から一週間経ってもネルのことが頭から離れないハンフリー親方は、どうしてももう一度ネルに会いたくなって再び骨董屋を訪れる。こうしたナルシスティックな「魅惑の関係」を引きずっての再会は往々にして幻滅に終わるものだが、作者のディケンズはここで作家の直観を見事に働かせて、ネルから「無垢」の幻想がすっかり消え去ってしまうことを回避している。つまり、ハンフリー親方がネルに再会する瞬間、悪の権化ともいえるような邪悪なイメージのクウィルプを登場させることによって、それをおこなっているのである。

トレント老人と孫のフレッドの家族問題で口論していたことについては挿絵について考察したところですでにふれたが、しばらくしてそこにネルが姿を現わす。スウィヴェラーが友人のフレッドのために弁舌をふるってその効果に悦に入っていたところ、それが思い違いであることに気づいてがっかりし、友人に引き上げたほうがよさそうだと何度となく勧めていると、「そのときドアが開き、そしてその子自身が姿を現わした」（第二章、六五頁）。ハンフリー親方がどうしても会いたかったネルの登場だが、第二章はここで終わっている。そして、これに続く第三章は次のように始まっている。

その子のすぐあとに、ひどくいかつい顔付きで、険悪な面持ちの初老の男が付いてきた。背丈はまったく小人といえるほど低いのだが、頭と顔は巨人の体にも十分なほど大きかった。彼の黒い目は落ち着きがなく、陰険で、悪賢そうだった。彼の口と顎は硬くて粗悪な無精髭でごわごわと被われており、顔の色は決して清潔にも健康にも見えない類いのものだった。しかし、彼の顔のグロテスクな表情にもっとも寄与していたのはその不気味な笑いであり、見たところ単なる習慣の結果であって陽気とか満足といった感情とはまで関係なく見えるその笑いは、彼の口のなかにまだ散在しているわずかばかりの汚れた牙のような歯を現わし、彼にあえいでいる犬の様相を与えた。（第三章、六五頁）

この小人のような男こそクウィルプであるが、ハンフリー親方が待ちに待ったネルの姿はこのあともほとんどまったく描かれていない。ディケンズはおそらく直観的にそれを避けたの

だろうが、ただそれを消極的な意味でだけおこなうのではなく、クウィルプという邪悪な人物の創造によって積極的な意味でもおこなうところがいかにもディケンズらしい。そしてまた、このクウィルプを第三章の冒頭に登場させたあと、その章の終わりにおいてハンフリー親方をテキストから退場させたことにも、ディケンズなりの直観が働いていたのだろう。そうでなければ、語りの人称を変化させることによって作品に "傷" を残すようなことはしなかったにちがいない。

ハンフリー親方の語り手としての「私」とその 想像的 他者としてのネルとのあいだに結ばれた関係はナルシスティックな「魅惑の関係」であり、しかしその関係の内実は「攻撃性と憎悪の本質的關係」であることを先に見たけれども、クウィルプはまさにこの「攻撃性と憎悪の本質的關係」を担ってハンフリー親方の前に姿を現わしたといえる。こうしたクウィルプをネルのあとに影のように従わせることによって、ハンフリー親方とネルとのあいだの「魅惑の関係」はその「攻撃性と憎悪の本質的關係」を毒抜きされた形で維持されることになる。右に引用したクウィルプの描写に見られる汚^{けが}れのイメージは、「魅惑の関係」に潜む「攻撃性と憎悪の本質的關係」の毒々しさを象徴的に表現したものだといえる。

このように「攻撃性と憎悪の本質的關係」がクウィルプを介して作品の行為の次元において象徴化されることによって、ネルもまた、ハンフリー親方の語りの次元で「無垢」という幻想を担わされる存在から、その無垢を象徴する無垢なる存在として作品の行為の次元で独り立ちすることになる。ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望は、こうして幻想と象徴という二段階を踏むことによって初めて作品の行為の次元に定着する。つまり、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望は、まず「無垢」の幻想としてのネルという 想像的 他者の形で語りの次元において対象化され、そして、そうして結ばれたナルシスティックな「魅惑の関係」の内実である「攻撃性と憎悪の本質的關係」をクウィルプにおいて象徴化することによって、その視線の欲望は作品の行為の次元に定着することになるのである。

その結果、ハンフリー親方は語り手としての「私」の視線の欲望を担って存在する必要がなくなってしまう。だから、ハンフリー親方は作者の視線の欲望を作品に備給するための媒介だったといえるだろう。それが十分備給されてしまったあとでは、その媒介役としてのハンフリー親方の存在理由がなくなってしまうが、クウィルプの登場がそうした事態を作品にもたらしてしまうのである。ディケンズはおそらくこうしたことを直観的に感じ、そしてクウィルプを作品に登場させるのと前後してハンフリー親方を作品から退場させたのだろう。そして、そのようにして登場したクウィルプが小人であるのは、実に暗示的である。というのも、ハンフリー親方の語り手としての「私」とその 想像的 他者としてのネルとのあいだで結ばれる「魅惑の関係」は語り手の「私」が有する十全性において可能な関係であり、ハンフリー親方が再びネルと実際に出会うためにはその十全性を諦めなければならず、そうした十全性の諦めとは去勢にほかならないわけだが、小人とはまさに去勢を象徴的に体現した存在だからである⁵⁰。

こうしてハンフリー親方という幻想は、「欲望の現実性」⁵¹へ到達する（といっても、その「現実性」は作品におけるそれであることは言うまでもない）。ハンフリー親方の語り手としての「私」が有していた十全性は、クウィルプにおいて 象徴的 去勢を被ることによって「衰退した十全性」として「欲望の現実性」に到達することになる。その意味で、「（ 象徴的 ）去勢は去勢の幻想ではない」⁵²のである。

6 クウィルプにおける悪の表現

クウィルプは、それまでハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望に潜んでいた「攻撃性と憎悪の本質的關係」を担って作品に登場したわけだが、この「攻撃性と憎悪の本質的關係」は暴力の關係と言い換えることができるだろう。「序論」で論じた根源的な暴力とはちがう、象徴秩序における暴力がクウィルプには体現されることになる。そして、象徴秩序における暴力は、善悪の彼岸にある根源的な暴力とはちがひ、象徴秩序における価値判断によって "悪しき力" という意味合いを帯びて社会的な地平に降り立っている。クウィルプに見られる暴力は、つねに悪の刻印を押された形で読者に提示されることになるのだ。それは、クウィルプが作者によって「悪魔」とか「小鬼」とか「怪物」といった呼び名で作中言及されていることに端的に示されているが、クウィルプはまさに人間離れした悪の権化のように描かれるのである。

しかし、われわれは一体何をもって悪とするのだろうか。クウィルプは法的な意味では悪人とはいいい切れない（作品の後半で、ネルの忠実な僕ともいえるキットを窃盗の罪で監獄に送り込む陰謀を企み、自分の手下ともいえる弁護士サムソン・プラスにそれを実行させるけれども、それ以外ではクウィルプはずる賢い金貸しでしかない）。その意味では、借金を踏み倒してロンドンから逃げ出すトレント老人（またそれを促したネル）のほうがかえって悪人といえることになるかもしれない。善悪の判断はその判断規準によって様々に変化するが、クウィルプはむしろそうした理知的な判断規準とは関係のないところで邪悪な人物として存在している。つまり、クウィルプはまず何よりも、われわれに有無をいわせぬ嫌悪感を催させる邪悪なイメージに満ちているのだ。だからクウィルプは、悪のより原初的な形態ともいえる汚穢^{けがれ}を体現していると考えたほうがいいだろう。

といっても、汚穢はあくまでも象徴秩序を前提としており、ある関係性のなかに生じるものであることを忘れてはならない。「汚穢の考察とは、秩序の無秩序に対する関係の考察を意味し、存在の非存在に対する関係、形式の無形式に対する関係、生の死に対する関係等々の考察を意味するであろう」⁵³。また、メアリ・ダグラスはこうも述べている。「我々は秩序の観念を通して不浄の問題にとり組まなければならないのである。不浄もしくは汚物とは、ある体系を維持するためにはそこに包含してはならないものの謂いである」⁵⁴。つまり、ある秩序体が成立するためには、その秩序体に納まらないものは必然的に排除される運命にあり、それを感性的な言葉でいい表わせば汚穢ないしは不浄ということになる。人々に有無をい

わせぬ嫌悪感を抱かせるクウィルプの背後にもまた、こうした排除の構造が潜んでいるといえる。

この辺の事情をクリステヴァも次のように述べている。「結局、浄／不浄の対立は即自的所与ではなく、語る存在が性の差異や象徴秩序ル・サンボリックに必然的に対決させられることから生じるものとなる」⁵⁵。クリステヴァはこうした不浄ないしは汚穢といったものを「アブジェクション〔おぞましさ、棄却行為〕」として捉えているが、クウィルプはまさに、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望に潜んでいた「攻撃性と憎悪の本質的關係」を担って作品に登場したことからいっても、『骨董屋』という作品における「アブジェクション」を担った存在といえるだろう。ある意味で作者のディケンズは、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望に潜在する「おぞましきもの」アブジェクトに恐怖し、それをクウィルプという人物のうちに「棄却」アブジェクトしたのだとも考えることができるだろう。クリステヴァにいわせれば、作家とは本来そうした「おぞましくかつ戦慄すべき恐怖」を隠喩によって「棄却」アブジェクトする「恐怖症患者」ということになる⁵⁶。ディケンズの場合、その「恐怖症患者」としての典型的な「症例」を『骨董屋』において見るのできるのである。

こうした意味からいえば、『骨董屋』において善と悪とを極端なまでに分離し、「人間的な現実」を無視して「非現実の果てしない荒野」に「ネルの美德」を放置するディケンズを非難して、ハクスリーが「病理学的なまでに」という言葉を使うのにも一理あるといえる⁵⁷。その「非現実の果てしない荒野」の一端を、しかもその大きな一端をクウィルプが担っているわけだが、確かにクウィルプには「人間的な現実」を離れた「非現実」が感じられる。例えば、見やすい例でいえば、自分の妻と姑の反抗心を抑えつけるために、朝食のテーブルで繰り上げられる、その荒々しい食いつぶりなどが挙げられよう。

彼は堅ゆで卵を殻ごと食べ、巨大な車えびを頭から尻尾まで貪り食い、タバコとクレソンを異常な貪欲さで同時に噛みしだき、煮え立つお茶をまばたきせず飲み、フォークとスプーンを噛んで再び曲げてしまい、要するに、まったく多くのぞっとさせる異常な行為をしたので、女性たちはほとんど正気を失うほどおびえ、彼のことを本当に人間なのかと疑いはじめた。（第五章、八六頁）

これなどは滑稽な印象を与えるほどカリカチュア化されていて、「非現実の果てしない荒野」というイメージにはそぐわない感じもするが、妻と姑に人間かどうか疑わせるまでには「人間的な現実」からかけ離れているわけである。それが、ハクスリーがいうように、「病理学的なまでに念の入った無知」によるものなのかどうかは置くとしても、この時期のディケンズの小説がハクスリーのいう「人間的現実」から離れがちであったことは確かである。

多くの論者も認めているように、ディケンズの初期の小説は何よりも人物創造に力が注がれており、しかもその大半の人物がカリカチュア的にデフォルメされているために、ハクスリーのいう「人間的現実」からは当然かけ離れてしまう場合が多い。つまりリアリズム、

少なくとも自然主義的なリアリズムではないのである。J・ヒリス・ミラーは、リアリズムに対して「唯名論^{ノミナリズム}」という言葉を使って、この辺のことを次のように説明している。「ディケンズの喜劇的な作中人物の扱い方には、ある意味で、唯名論^{ノミナリズム}（それは多くの細部の抽象によって一般的なものに到達する）の手順が働いている。喜劇的な人物の外観はそれぞれ独特で特殊である。しかしわれわれは、その強迫観念的な決まり文句や話し方や動作などの繰り返しを捉えることを通して、その人物が実際には一種の一般化された形態あるいは彼自身の抽象観念として存在していることにゆっくりと気づくようになるのである」⁵⁸。そしてそれは、いわゆるリアリズム小説における人物創造の過程とは逆である。「われわれは、『リアリズム』小説（例えば、トロロープやジョージ・エリオットの小説）におけるように、作中人物の一般的な素描から始まり、それから様々な特殊な場合に具体化されたこの人物の抽象観念を見出すというよりは、むしろ個々の契機から始まり、作中人物の生涯を通して不変であり続ける無時間的な形態へ向かって動いてゆくのである」⁵⁹。

こうした人物中心の傾向は後期になるほど薄れてゆくが、そこにはディケンズの人間観や社会観の深まりが働いているといえよう。いや、というよりも、人間観と社会観との結び付きが緊密になったといったほうがいいかもしれない。つまり、個々の人物とそれを取り巻く社会との関係を後期においてディケンズはより意識するようになり、例えばクウィルプのような「悪人」ももう少し複雑な様相を帯びようになってくるのだ。しかし、それ以前のディケンズは、悪人は悪人と単純に決めつけていた。ロバート・S・マククリーンなどは、「初期の小説においてディケンズが抱いていた純然たる悪人に対する好みは、彼がそれ以外の悪人がいることに気づいていない事実に基づいていると結論しなければならない」⁶⁰とまでいっているが、少なくとも作品を見るかぎり悪人はどれも「純然たる悪人」である場合が多い。ところが、マククリーンも指摘しているように、ディケンズはその後に到っても実際に「純然たる悪人」の存在を信じていたようなのである。『オリヴァー・トウイスト』の一八五八年版の序文において、ディケンズは作中人物のビル・サイクスの正当性を論じてこう述べている。「世の中には感受性の欠けた冷淡な性質の人間がなかにはいるものだが、彼らは実際にまったく矯正不可能なほど悪くなるのである」⁶¹。一八五八年というから、すでに『荒涼館』（一八五二 三）や『辛い世』（一八五四）や『リトル・ドリット』（一八五五 七）といった社会性の強い作品を次々と書き上げていったあとであり、この年には妻のケイトと離婚もしている。その意味で、実人生においても作家人生においても様々な経験を積んでいた時期の言葉であるのだが、「純然たる悪人」に対する信念では変わりがないようなのである。ただ、マククリーンはそこまで引用していないが、これに続く部分でのディケンズの語り口には多少留保するような口調が認められ、ディケンズの人間観に少しばかり柔軟性が表われているような気もするのだが、しかし結局右に引用した部分を撤回しているわけではない⁶²。

いずれにしても、ディケンズはサイクスの場合と同様に、クウィルプにおいても「純然たる悪人」をイメージした。しかも、サイクス以上にクウィルプは「人間的な現実」からかけ離れている。クウィルプはほとんど昔話あるいは妖精物語中の人物のような印象をわれわれ

に与える。その大きな要因は何よりもその「小人」のイメージにあるが、ディケンズの小説（とくに前期の小説）にはもともと昔話のないし妖精物語的なところがある。マックス・リュティのいう、昔話に特徴的な「平面性」や「図形的登場者」などは、程度の差こそあれ、ディケンズの小説にも見られるものである。つまり、リュティによれば「そこ〔昔話 引者註〕には総じていって、またあらゆる意味で奥行がない。そこにあらわれる登場者は実体性のない、内面的世界をもたない、また周囲の世間というものをもたない図形なのである」⁶³。勿論、ディケンズの小説は昔話に比べればはるかに「奥行」があり、登場人物たちも単なる「図形」ではない。しかし、いわゆるリアリズムの見地からすると、ディケンズの小説は逆に昔話ないし妖精物語的な要素をふんだんに含んだものに見えてくる。例えば、有名どころでいえば、E・M・フォスターは「扁平人物」の代表としてディケンズの作中人物たちを挙げているし⁶⁴、ジョージ・オーウェルもトルストイの作中人物と比較してディケンズの作中人物がはじめから完結していて時間的な成長がない点を指摘している⁶⁵。その結果、ディケンズの小説は多かれ少なかれ「人間的な現実」から遊離し、昔話的な様相を帯びることになる。「平面性が決定的に一貫しておこなわれると、昔話は現実から離反した性質をおびてくる。音話はそもそも先験的に、具象的世界をその多様な次元のまま感情移入的に模倣しようとしてめざしているものではない。昔話は具象的世界をつくりかえ、その諸要素に魔法をかけてべつな形式をあたえ、そうやってまったく独自の刻印をもった世界をつくりだすのである」⁶⁶。それは昔話が「現実性」ではなく「本質性」を描こうとするためであるが⁶⁷、ディケンズの小説作法とくに人物創造の過程についても同じことがいえる⁶⁸。

こうしたことがクウィルプにおいては極端なまでにおこなわれたわけだが、そこにはまさに昔話あるいは妖精物語そのものの影響が働いていることも確かである。クウィルプにはダニエル・クウィルプというれっきとした固有の名まえがあるにもかかわらず、作品を通して「小人」として言及される場合が多いことにもそれは見てとれる。これは昔話ないしは妖精物語の登場人物が、ほとんどの場合、固有名ではなく一般名によって言及されるのに似ており（「王様」とか「継母」とか「魔女」とか「巨人」といったような）、ディケンズが昔話あるいは妖精物語によく顔を出す「小人」のことを意識していたことはまちがいない。クウィルプと昔話ないし妖精物語との関係を指摘する者は多いが、例えばトビー・A・オルシンなどは「黄色い小人」という妖精物語と『骨董屋』との類似点をかなり細かく対比させている⁶⁹。勿論クウィルプの「出所」を探せばこれだけに限らないだろう。シェイクスピアのリチャード三世との類似点もあれば、小説中に登場する「パンチとジューディ」の人形芝居のパンチなどはクウィルプの人形版という観さえある⁷⁰。

しかしここでは、クウィルプを個別的に捉えてだけいてはならない。クウィルプはそもそもネルとの関係にその存在の根拠を置いているとするわれわれの見方からすれば、クウィルプをネルとの関係から切り離して単独に注目してばかりもいられない。その意味では、善悪の対立のような「対照」や「対極性」といった二項対立的な構造を基本とする昔話ないしは妖精物語をクウィルプの「出所」と考えるのが一番自然かもしれない。作品の表面的なレベ

ルでいえば、クウィルプの邪悪なイメージはネルの無垢なイメージとの関係においてその真価を発揮する。そして、こうしたコントラストは昔話ないしは妖精物語にとくに特徴的なものである。「コントラストがなければ、メルヒェンはその本質的特徴を失ってしまうだろう。それはメルヒェンの、極端な造形を好む形態意志の表出である。そしてメルヒェンのなかの他の多くのものと同様に、極端を求める意志の、力強い様式化を求める意志の成果として、いわば、ひとりでに生じるのである」⁷¹。クウィルプの邪悪なイメージとネルの無垢なイメージとの関係は、そのコントラストが極端である点で、まさに昔話的ないしは妖精物語的であるといえるだろう⁷²。

このように、ディケンズの想像力および創造力はクウィルプの具体的な人物像において極めて昔話的・妖精物語的なものであるといえるが、こうした傾向はディケンズのとくに前期の作品においてよく見ることができる。そのため、クウィルプを代表とする前期の作品の悪人像は「純然たる悪人」という極端な表現をとる場合が多くなる。それが、より社会的な文脈に置かれることによってリアリズムに近づくのは中期以降のことである。ディケンズと妖精物語との関係を中心的に扱った著作のなかで、マイケル・C・コッツィンも次のように述べている。「最初の頃、悪人は社会への侵害者、つまり、フェイギンやクウィルプのような滅ぼされるべき怪物である。しかしそのあと、ディケンズが『恐ろしいのはわれわれの無秩序ではなく、われわれの秩序のほうである』ということをおそらく感じはじめ、社会制度の批判者へと変貌していったとき、悪人は社会の象徴的なまでに典型的な一員となる。こうしたことが生じると、悪人は滅ぼされるべき存在ではなく、改心させられるべき存在となる。中期の小説において、ディケンズは黙示的であるというよりも福音的であり、自らの作品を道徳的物語として使っている。スクルージやドンビーやグラッドグラインドのなかに、ディケンズはもったいぶった男たちに生じる心の変化　社会を救うためには必要であると彼の考える心の変化　を描き出している」⁷³。

7 ディケンズと大衆演芸

ところで、ディケンズは昔話や妖精物語に登場する小人に関心があっただけではなく、実際の小人にもいたく興味を抱いていたようである。いや、小人に限らず、ディケンズは「フリーク愛好家」だったという。「ヴィクトリア女王と同様、ディケンズはフリーク愛好家だった。そして、最初のアメリカ旅行でバーナムのアメリカン博物館に連れて行くようせがんだのだ。『ボズのスケッチ』（中略）の中的一篇がグリニッジ市の見世物フリークたちに捧げられるのは驚くにあたらぬ。その三日間にわたる春の祭りで、彼は一ペニーで、小人、大女、『完全な白髪を持つ、不思議な美しさの若い女』そして本物の『野生のインディアン』を見た。彼は、小人に最も魅せられた。その小人は、六部屋ある家のように彩色された小さな箱に押しこまれ、その窓のひとつから、ベルを鳴らし、ピストルを撃った。数年後に彼が『骨董屋』を書くようになった時、それゆえ、彼は、その見世物の世界と、バーナムになら

って『珍奇^{キュオリアシテイ}=骨董品』と呼んだその芸人たちを思い出した」⁷⁴。それが最も直截に描かれているのは十九章に登場する旅回りのフリーク・ショー一座の場面であるが、レスリー・フィードラーにいわせれば、『骨董屋』は「最も標準的なフリーク・ショーでもある、その時代の 대중文化の手引き同然なのだ」⁷⁵ということになる。

確かに、ロンドンを逃げ出したあと、ネルと老人は行く先々で様々な旅芸人たちと出会う。例えば、「パンチとジューディ」の人形芝居をして回っているショートとコドリンという二人組みの男たち、高足に乗った若い男女と太鼓を背負ったグラインダー氏からなる見世物一座、ジェリーという男の率いる犬の曲芸団、醜悪であるのに「美男のウィリアム」と呼ばれているトランプの手品師、そしてヴァフィンという男が座長をする、右でも触れたフリーク・ショーの一座。さらに、こうした面々と同類に見られることを憤る（「私が連中の知り合いのように見えて、この有蓋馬車が連中の知り合いのように見えて？」〔第二十六章、一六五頁〕）ジャーリー夫人の蠟人形展がある。

ディケンズと大衆演芸との関係を論じた本のなかで、ポール・シリクも次のように述べている。「少女ネルの物語としてあまねく愛されたり憎まれたりしている『骨董屋』は、ディケンズがイギリスの演芸の状態と、大衆を楽しませる者としての彼自身の芸術にとってのその意味とを、最も十全に見定めた作品でもある」⁷⁶。ディケンズと大衆演芸との結び付きは『骨董屋』に限らず明白であるが、しかしどうして『骨董屋』ではあのように「十全に」扱われたのだろうか。それには時代背景の影響も働いているようである。この作品の対象となっている時期は、ペンギン版のアンガス・イースンの註によれば、一八二〇年代から三〇年代半ばまでの一時期と推定されている（註、六八七頁）。執筆時期は一八四〇年から四一年にかけてであるから、この作品で描かれた「イギリスの演芸の状況」はそれよりも少し前のものということになり、イースンの想定する時期になる。つまり、ディケンズの子供時代から青年時代にかけてのものということになり、それは自分の経験を綴った他の文章においても見ることができる。すなわち、『非商用の旅人』のなかの一篇「ダルバラ・タウン」においてチャタムでの子供時代の経験が、そして『ボズのスケッチ』のなかの一篇「グリニッジ・フェア」（フィードラーが言及しているのはこれ）においてロンドンでの青年時代の経験が、それぞれ描かれている。『骨董屋』においても当然こうした青少年時代の経験が生かされているわけだが、そこには時代背景という要因も加わっていたようである。つまり、ディケンズが『骨董屋』において旅回りの見世物師たちの場面を書いていた時期は、そうした見世物師たちが集まる一大イベントであったバーソロミュー・フェアが禁止された時期と同じ時期だったのである。大衆演芸に人一倍関心を抱いていたディケンズにとって、それは人事ではなかっただろう。「もし、ディケンズの生涯において、大衆演芸の状況が緊迫した関心を引いた瞬間が一度たりともあったとするならば、それは一八四〇年の夏であった。それはまさに、彼が『骨董屋』において旅回りの見世物師たちの場面を書き上げていた時期である」⁷⁷

このバーソロミュー・フェアとは、シリクによれば、単なる数あるフェア（縁日）の一つではなく、それらを代表する象徴的なフェアであったという。だから、その禁止にも象徴的

な意味合いが付随することになる。「バーソロミュー・フェアの禁止は、十九世紀全体のなかで、大衆演芸に加えられた最も手痛い一撃だった。他のフェアは消滅し、いくつかのフェアはより健全なものになっていった。古いスポーツや娯楽は衰退し、新しいものがそれらに取って代わった。しかしバーソロミュー・フェアには、年に一度の有名な祭としての役割をはるかに越える象徴的な価値があった」⁷⁸。こうした大衆の演芸や娯楽が続々と禁止されていったことのうちには「人々の感情や性格における道徳的な改善」⁷⁹を目的とする啓蒙主義的な動きがあったわけだが、こうした動きは当時に始まったわけではなく、前世紀以来続いているものだった。「一八世紀半ば以降、民衆の娯楽慣行に権力者が干渉しようとしたことを示す証拠にはこと欠かない。娯楽の習慣はおびただしいむきだしの攻撃にさらされた。(中略)この種の攻撃は、常に何か特定の慣習を露骨に禁圧しようとするものであった。そして少なくとも長期的に見れば、通常その目的を果たした。長くつづけられてきた慣習　ブラッド・スポーツやフェアやウェイク、フットボールの試合　を抹殺しようとする試みが国中のいたるところで行われ、そういった改革運動のなかにははげしい論議をひき起こし、ときには物理的な衝突にまで及ぶものもあった」⁸⁰。

ディケンズは一見道徳的な小説家で、こうした啓蒙主義的な動きの片棒をかつぎそうな気もするが、大衆の演芸や娯楽に対しては（自分自身興味をもっていたということもあろうが）極めて同情的であった⁸¹。ディケンズの小説自体そうした大衆文化の一角をなしていたのだから、それも当然だろう。その意味ではディケンズはつねに大衆の側にあったといえる。死の前年にバーミンガムでおこなった講演の締めくくりの言葉は、その辺のことを雄弁に語っているだろう。「統治している人々に対する私の信頼は、全体的にいて、無限に小さいものです。統治されている人々に対する私の信頼は、全体的にいて、無限に大きいものです」⁸²。これはアーノルド・ケトルも引用しているところであるが、ケトルにいわせれば「民衆文化とは、もしこの言葉が嘲笑的になるべきものでないとするならば、人々に助けと力を与え、彼らの自信を増大させ、そして彼らの問題と潜在力を明らかにする文化のことである」⁸³。ディケンズにこうした意識はなかったとしても、彼は文化の問題では本能的に大衆ないし民衆の側に付いたといえるだろう。

8 フリークと視線

ところで、以上のような時代背景の影響は勿論あるだろうが、『骨董屋』における大衆演芸にはどこか作品に本質的な要素を担っているところがあり、時代背景の影響ということだけでは片づけられない問題であるような気がする。そうしたことを強く感じさせるのは、やはりクウィルプの存在である。「一ペニーでどこでも見ることのできる小人よりも醜い小人」（第六章、九五頁）であるクウィルプは、まさにフリーク・ショウで見世物にされている小人と同列におかれた存在としてある。クウィルプを見る視線には、見る対象の特異性を「おぞましきもの」として「棄却」するメカニズム、言い換えれば、その特異性をフリー

クという特殊化された存在の属性に押し込めようとするメカニズムが働いている。それはいわば「恐怖」の表れといえるだろう。では、なぜ小人のようなフリークにわれわれはある種の「恐怖」を覚えるのかといえ、それは彼らが「『清浄にして固有の』肉体の地勢図」⁸⁴を混乱させるからといえる。こうした混乱をわれわれは「おぞましきもの」と捉えるわけである。「おぞましきものに化するのは、清潔とか健康とかの欠如ではない。同一性、体系、秩序を攪乱し、境界や場所や規範を尊重しないもの、つまり、どっちつかず、両義的なもの、混ぜ合わせである」⁸⁵。小人などのフリークはまさにそうした存在としてあるだろう。フィードラーも次のように述べている。「真のフリークは超自然的な恐怖と自然な同情の両方を惹起する。なぜなら、空想的なモンスターと違って彼はわれわれのうちのひとり、人間の親から生まれた人間の子だからであり、それでいて、はっきりとは理解できない力によって、単なる不具者とは全く異なった神話的・神秘的な存在に変えられてしまっているからである。街ですれ違った時、フリーク、不具者、どちらの場合でも私たちは目をそらしたい、よく見てみたいというふたつの欲求を同時に感じるだろう。しかし、不具者の場合には、健常者の定義が究極的に依存している境界線、必死になって維持されている種々の境界線が危機にさらされているとはわれわれは感じない。唯一、真のフリークのみが、男と女、性のある・なし、動物と人間、大と小、自己と他者、そしてそれにつれて、現実と幻想、経験と空想、真実と神話の間にある因襲的な境界線に挑戦をかけてくるのである」⁸⁶。

つまり、クウィルプを見る視線にはつねにクウィルプを「小人」として「棄却」^{アブジェクト}する作用が働いており、作者や作中人物たちがクウィルプを「小人」として捉えるたびに、「クウィルプ」という固有名は「小人」という一般名に「棄却」^{アブジェクト}されるといえる。フリーク・ショウはこうした「アブジェクション〔おぞましき、棄却行為〕」の商業的な産物であり（その意味では、昔話ないし妖精物語にも「アブジェクション」の産物としての側面がある）、クウィルプはその商品となる可能性のうちに存在している。クウィルプは、だから、自らの存在に潜む商品化の可能性に対して、高利貸などによる貨幣の力によって身を守っているともいえるだろう。あるいは、たとえ「一ペニー」であろうとも単に見られるだけで貨幣をもたらす可能性をもつ小人としてのクウィルプは、その潜在的な可能性を、単に貨幣を貸すことによって利子を得ている高利貸において間接的に表現しているといえるかもしれない。そのどちらの存在においても、貨幣を生み出す形態が差異に基づいている点では同じである。つまり、小人は肉体的な特異性という「健常な」肉体との差異を、高利貸は貨幣を貸した時間と返してもらった時間との差異を、それぞれの利得の拠り所としており、両者とも差異に基づいている点では同じといえるだろう。

いずれにしても、クウィルプは単なる暴力の行使者ではなく、暴力的な状況にさらされた存在としてまずある。クウィルプがその行動面において暴力的なのは、その存在面において暴力にさらされていることの照り返しとさえいえる。ジェイムズ・R・キンケイドもその辺を捉えてこう述べている。「その〔ネルの 引用者註〕対極にダニエル・クウィルプがおり、文字通り復讐の人生に捧げられている。あらゆる個人的な攻撃に敏感であるので、彼は、人

間性を失わせる敵を攻撃して自分自身の存在を守るために、自分の存在を一個の輝かしい報復へと作り直すのである」⁸⁷。まず何よりも「小人」という特異な範疇に入れられてしまうクウィルプは、まともに人間扱いされないという意味で、まさに「人間性を失わせる敵」につねに囲まれているといえるだろう。キンケイドはそれを子供のおかれた状況として捉え、クウィルプはネルとともに子供の一面をそれぞれに代表しているという。「明らかにネルの反対ではあるけれども、彼〔クウィルプ 引用者註〕は実際にはネルの一部分なのである。二人は連続体を形成し、攻撃的でもあれば従順でもあり、純真でもあれば邪悪でもある子供をいっしょに作り上げるのである。大人の世界に直面して、両者は死にもの狂いで生きようとする。一方は身を隠すことによって、他方は攻撃することによって」⁸⁸。

クウィルプのおかれた状況を子供のそれと捉えることには問題があるものの⁸⁹、クウィルプが子供のように（多少意味合いは違うが）まともな人間として扱われない状況にいることへの注目は重要である。クウィルプは一人倍視線に潜む暴力に敏感であり、クウィルプにおいては見ることと見られることの間で絶えず闘争が繰り広げられている。その意味で、クウィルプはサルトル的な「まなざし」を生きているといえる。「他者のまなざしのもとでは、私は、世界のただなかに凝固したものとして、危険にひんしたものとして、療されがたいものとして、私を生きる」⁹⁰。しかし、クウィルプは「他者のまなざし」による「凝固」に甘んじることはない。クウィルプはそれをカリカチュア的に反転させてしまうのだ。つまり、「他者のまなざし」による「凝固」を小人としての肉体にカリカチュア的に集約させることによって、かえって「他者のまなざし」の呪縛から自由になっているといえる。いわば、小人という形で「他者のまなざし」による「凝固」を先取りしているともいえよう。

あるいは暴力の文脈でいえば、「不具と畸形は、何よりも暴力の結果である」⁹¹ので、クウィルプはまず小人として受動的な暴力を視線に喚起させる。言い換えれば、肉体的な存在そのものを暴力に犯されたクウィルプは、彼を見る視線にその暴力を逆に照り返してくるのである。クウィルプの能動的な暴力は、ある意味で、この照り返された暴力を呼び水にしているといえる。つまり、「他者のまなざし」のもとで小人として「凝固」させられるクウィルプは、その「凝固」を発条として他者に対するのである。さらにいえば、「他者のまなざし」のもとで「凝固」するという視線の暴力性を、クウィルプはまさに小人としての肉体的に外在化させているために、自分に向けられる視線の暴力を反転させてしまうのだ。比喩的にいえば、クウィルプは「他者のまなざし」がもたらす「凝固」を小人として鎧のように身にまとう形になり、それによって視線の暴力を他者へ跳ね返してしまうといえるだろう。

とにかく、クウィルプの小人としての存在は、「他者のまなざし」にさらされて生きる人間の状況をカリカチュア的に形象化していて、視線の暴力を喚起させるにはうってつけの人物といえる。また、旅回りの色々な見世物師たちも、その意味で、見ることと見られることのあいだの力学をまさに表現しており、その関係が暴力的であると同時に商品的でもあることをグロテスクに示している。例えば、フリーク・ショー一座の座長ヴァフィンの話す、年をとって脚が弱くなって立てなくなった巨人の話などに、それははっきりと見てとることが

できる。ヴァフィンにいわせると、小人は老人になればなるほど値打ちが出てくるのだが、年をとって立てなくなった巨人はそのセールス・ポイントを失なうことになる。ヴァフィンにとってフリークたちはまさに商品であり、その商品の価値は暴力的に歪められた肉体の稀少性にこそある。「もし木の脚をつけた男がたった一人しかいなかったら、そいつはどんなにか財産になることか！」（第九章、二〇四頁）というヴァフィンの言葉に、その辺のことは端的に示されている。見ることと見られることの暴力的な関係が貨幣をもたらすことを、こうした見世物師たちほど明確に意識して生きる者もないだろう。だから、『骨董屋』における彼らの存在は、われわれの視点からいえば、単なる時代背景の影響とばかりはいえないのである。

9 事物と人間のあいだで

以上、クウィルプの存在面における暴力を主に見てきたが、その行動面における暴力も見ていきたい。が、そのまえに、蠟人形に恐怖を覚えるネルの場面に注目しておこうと思う。というのも、その場面は、クウィルプが視線の暴力を反転してしまうことのうちに潜む視線の本源的な構造を垣間見させる場面ともいえるものであり、それだけでも十分注目すべき場面だからである。その場面は、ジャーリー夫人の蠟人形展で蠟人形の説明役として働くようになったネルが、夜、その蠟人形たちに囲まれて寝る場面である。

クウィルプは、実際、その子供にとって絶えざる悪夢であり、彼女は彼の醜い顔と発育を妨げられた姿の幻にいつも付きまとわれていた。彼女は蠟人形の警護に念を入れるために、それらが置かれている部屋で寝ていたが、夜、この場所に引き下がると、蠟人形の死んだような顔のどれか一つがその小人に似ていると想像して　そう想像しないではいられなかった　苦しまないことはなかった。そして、この空想がときどきあまりにしっかりと彼女を捕えて離さないために、彼女は彼が人形の一つを片づけてその服を着て立っているのだと、ほとんど信じそうになることもあった。それから、大きなどんよりとした目をした蠟人形が実にたくさんあり　そして、彼女のベッドのまわり中に重なって立っていたので、それらはあまりにも生きている人間に似ていながら、その不吉な静寂と沈黙の点ではまったく人間に似ていなかったために、彼女は蠟人形それ自体に対して一種の恐怖を抱き、そして横になってその薄黒く見える人形をじっと見ているうちに、とうとう起き上がって蠟燭ろうそくに火をつけないではいられなくなったり、開いた窓のところに行って坐わり、輝やく星に親愛の情を寄せたりすることがしばしばあった。（第二十九章、二八八―九頁）

この引用で注目すべきなのは、後半の蠟人形それ自体について語っている部分である。とくに、ネルが蠟人形に対して恐怖を抱く理由が重要だろう。蠟人形が「あまりにも生きている人間に似ていながら、その不吉な静寂と沈黙の点ではまったく人間に似ていなかったため

に」ネルは「一種の恐怖」を抱いたという。蠟人形の人間であるようで人間でない曖昧さが、ネルを不安にさせたといえるだろう。ステイーヴン・マーカスも引用しているオルテガの言葉は、その辺のことを簡潔に表現しているが、しかし、なぜわれわれはそうした「曖昧さ」に不安ないしは恐怖を覚えるのかは説明されていない⁹²。それよりも、その辺のことに詩的な言葉で踏み込んだ文章をリルケが書いているので、それを参考にしてみよう。

それは「人形についてあれこれ」と題された短かいエッセイで、副題に「ロッセ・ブリッツェルの蠟人形に寄せて」と記されている。といっても、内容は蠟人形そのものについてではなく、それに触発されて思い出される幼年時代の人形との関係について書いたものである。そのなかでリルケはこう述べている。「詩人が操り人形の支配下におちることはありうる、というのは操り人形はファンタジー以外の何ものもたないからだ。人形はファンタジーをもたず、まさに操り人形が事物以上であるだけ、それだけ事物以下である。だが全くいやしがたく人形が事物以下であるというこのことのなかに人形の優勢さの秘密があるのだ」⁹³。この文章を理解するには、リルケがこのエッセイで言わんとしていることの基本的な構造を示しておく必要があるだろう。

リルケはどうやら人形を、幼児が物質的なものと精神的なものとをはっきりと識別するための媒介として捉えているようである。幼児はもともとその両者を混同しており、世界を成熟した目で捉えるためにはその両者を一端切り離さなければならない。そして、幼児はむしろあらゆる事物を精神的にあるいは人間的に捉えているので、それは事物を事物として捉えるという形でおこなわれる。「事物に子供は馴れねばならない、事物をうけ入れねばならない、どんな事物でも誇りをもっている」⁹⁴ というのはその辺のことを言った文章である。また、事物がもっている「誇り」とは事物の事物性、あるいはハイデガーの言葉でいえば「手もと存在性」ないし「用在性」のことだといえるだろう⁹⁵。つまり「世界の初心者だった私たちが優位であることのできたものといえばせいぜい私たちに渡されていたそのようなはんばな物しかなかった」⁹⁶ とリルケのいう幼児が、人形のような「はんばな物」以外の事物を幼児の勝手な思い込みではない成熟した視点で捉えるためには、その事物が属している誇りをもった世界の構成をまず捉えなくてはならない。そうした世界の構成のなかでは、事物は人間との実践的な関係性のなかにおかれて「手もと存在性」を開示するといえよう。「かれこれの性質をもった事物の『外観』を、どんなに鋭くもほんの=ただ=眺めやる ことだけでは、手もとにあるものを発見できません。事物をただ『理論的に』眺めやる視線は、手もとにあることを了解する働きを欠いています。しかし使用したり=取扱う仕事をしたりする交渉は、盲目でなく、自分独自の見る仕方をもっていて、これが〔物を〕取扱う仕事をする働きを導き、またその働きに特殊の事物性格を与えるのです」⁹⁷。言い換えれば、幼児はラカンのいう想像界から象徴界へ事物のレベルにおいても移行する必要があるといえるだろう。そしてその移行の水先案内人が、その両方にまたがっているといえる人形なのである。「私たちは人形で方向を定めた。人形は本性からいって私たちより深くにいたので、私たちはそれとわからないほど人形の方に流れてゆき、人形において集中し、それは

少々陰気なものではあったが、新しい環境を人形において認めることができた」⁹⁸。この引用中の「深くにいた」とか「流れてゆき」というのは、世界を「水族館」にたとえての言い回しであるが、そこでは人間が上の方にいて人形と事物は下の方に沈んでいるということのようである。

ここでリルケの最初の引用に戻ると、操り人形は事物より上にいて、人形（ただの人形ということだろう）は事物の下にいてという構造になっている。それは「ファンタジー」との関係でそうになっていて、「ファンタジー以外の何ものをももたない」操り人形は事物よりも人間に近く、「ファンタジー」をもたない人形は「操り人形が事物以上であるだけ、それだけ事物以下である」ことになる。リルケのいう「ファンタジー」とは事物を人間的に捉える想像力といったようなものだろうが、操り人形はその動作において「ファンタジー」を体現し、人間的な表情を得ているといえるだろう。操り人形はその動作によって「ファンタジー」を語るのだ。ところが人形にはそのように語る能力はなく、ただ黙っているばかりである。そのため人形にはいつ何時事物に転落するかわからない危うさがあるのだが、かといって事物として自足している足場ももちあわせていない。「私たちは間もなく、私たちは人形を事物にも人間にもすることができないということがわかった、そしてそんな瞬間人形は私たちにとっては未知なものとなり、私たちが人形をいっぱいに見たしていたすべての親しみは、人形のなかで私たちに未知なものになった」⁹⁹。

おそらくこれがリルケの短かいエッセイの核心をなす部分であり、われわれの考察においても極めて示唆的な文章である。この文章からラカンの「鏡像段階」の理論を思い起こす者は多いだろうが、逆に言えば、ラカンの「鏡像段階」の理論はほぼこの直観的な文章の理論的なヴァリエーションとさえいえるくらいである（対照となっている年齢は少し違ってはいるが）。ここにはおそらく、われわれの「知」の存立構造が陰画的に焼き付けられている。「知」とは「未知」の部分を被うことによって成立していると一般的に受けとられがちだが、そうではない。逆にいえば、「未知」とは未だ「知」に被われていない部分のことのようだが、そうではないのだ。通常「未知」とはそのように受けとられ、例えば「未知の世界」などという場合、それは「知」の未だ及んでいない世界、つまりわれわれの未だ知らない世界のことを指す場合が多いが、本当の意味でそれは「未知」とはいえない。例えば、旅行案内などで目にする「未知の世界に感動する」などという言い回しによって、似非「未知」は馬脚を露わすだろう。つまり、その場合われわれは、未だ知らなかった世界において知っているものを見出し、それを新鮮に感じて感動しているにすぎない。「未知」とはまさにその逆なのだ。つまり、知っていたものを知らなくなることであり、「知」の存立していた基盤が崩れて、一種のカオスに遭遇することを指すのだといえる（その意味で「未知」という言葉は、時間的な転倒あるいは「認識の遠近法的倒錯」を起こしている）。われわれの存在はすでに「知」に浸されており、どこにいて何を見ようと「知」は付いてまわるのだ。また、「知」以前に「未知」があるわけでもなく、両者は一挙に与えられるのである。デリダの言葉でいえば、それこそまさに「贈与の一撃」¹⁰⁰といえるだろう。

リルケの引用に当てはめていえば、「私たちが人形をいっぱいにみたしていたすべての親しみ」がわれわれのいう「知」に当たり、その「親しみ」が「親しみ」として感じられなくなったとき、つまり「知」が「知」として存立しなくなったとき、われわれはそこに「未知」を見出すのである¹⁰¹。それは単に人形が事物に転落するからではない。その意味では事物も「親しみ」あるいは「知」の一端を担っており、人形が「未知」になるのはそのどちらにも当てはまらない宙吊り状態を現出させるからである。そして、この宙吊り状態こそ「未知」が顔をのぞかせる瞬間なのであり、この瞬間人形は人間と事物という二項対立的な「知」からはじき出されてしまう。いわば人形は、幼児が人間と事物とを識別して捉えるための捨て石になっているといえるだろう。

ネルが蠟人形に囲まれて横になっていた場所を離れ、開いた窓から輝く星に「親愛の情」を寄せることの背後には、こうした事情が働いている。蠟人形の方が人間的であるはずなのに、ネルは星という遠い事物にむしろ「親しみ」を覚えているわけだが、「親しみ」つまり「知」においては事物は人間と明確に対立していた方がいいのだ。その意味では、人間のまったくの対極に存在するかのように遠くで輝いている星は、われわれの「親しみ」ないしは「知」をかえて純粋なものにしてくれるだろう。逆に、われわれが事物のなかに恐怖を感じるのは、われわれが事物に与える「親しみ」ないしは「知」を上回る形で事物の方から人間的な何ものかを突き返されるように感じる場合である。そのときわれわれは、虚をつかれる。「未知」が口を開くのはそのときである。

これはまさに、クウィルプが視線の暴力を反転してしまうやり方の本源をなす構造といえる。つまり、人形が人間の与えた親しみを突き返す形で人間を恐怖させるのと同様に、クウィルプは小人として与えられた視線の暴力を突き返す形で暴力的になるからである。どちらもわれわれが対象に与えたものを突き返されることによって、もともと自分に属していたものに対して違和感を覚えるという基本的な構造をもっている。クウィルプが蠟人形のなかに混じっているのではないかとネルが覚える不安は、その辺のことを暗示しているといえるだろう。しかし、小説の記述の順序は逆になっていて、本来なら蠟人形に対する恐怖があってそれからクウィルプに対する恐怖が生じるというのが理屈だろうが、「未知」の場合と同様に現象面においては往々にしてこうした転倒は起こる。というよりも、現象はおおむねそうした転倒に支えられているといった方がいいだろう¹⁰²。

10 暴力とエロティシズム

さて、それでは次に、クウィルプの行動面における暴力を見ていくことにしよう。

クウィルプは、視線の問題でいえば、「他者のまなざし」によって「凝固」させられる状況に甘んじず（サルトル流に言えば、小人として「他有化された 私」¹⁰³に甘んじることなく）、むしろそれを逆手にとって相手を見返してくる。クウィルプはまさにサルトル的な「まなざし」を生きているために、その見返す「まなざし」もまたサルトル的である。つまり、

「他者のまなざし」にさらされて「私」のとする二つの態度のうちの第二の態度（無関心、欲望、憎悪、サディズム）をとるのである¹⁰⁴。クウィルプの視線の異様な力はこうした種類のものといえよう。それは彼の妻との関係に端的に見てとれるが、姑のジニウィン夫人によれば、「『あの男はこの世にまたとない暴君なのよ。娘は自分の魂を自分のものだといえないほどなんだから。あの男は一言で、それどころか一瞥で娘を震え上がらせ、死ぬほど恐がらせるのよ』」（第四章、七七頁）という具合である。

これはクウィルプの留守中に近所の奥さん連中が集まった茶会でいわれた言葉だが、いつのまにか帰ってきたクウィルプは近所の奥さん連中と姑のジニウィン夫人を体よく追い払うと、妻のクウィルプ夫人に対して実際に「暴君」ぶりを発揮する。といっても、殴る蹴るといった暴力をふるうわけではなく、まずは「じっと見すえ」ることから始めるのである。

妻と二人っきりになると、その小男は、目を下に向けたまま部屋の片隅に坐って震えている妻の前に立ちはだかり、そして腕を組んでしばらくのあいだ黙って彼女をじっと見すえた。

「おお、このうまそうな奴！」が沈黙を破った言葉だった。まるでそれが言葉の綾ではなく、彼女が実際に砂糖菓子であるかのように、彼は唇をぴちゃぴちゃと鳴らした。「おお、この大事なとしい人！ おお、このおいしい美女！」

クウィルプ夫人はすすり泣いた。愛想のいい主人の性質を知っていたので、こうしたお世辞によって、彼女は最もひどい暴力の表れに驚かされたのとまったく同じくらい驚かされたようだった。（第四章、八一頁）

この引用からもわかるように、クウィルプの攻撃の武器は視線と言葉である。クウィルプの暴力的なイメージはおおむねこの二つによるが、なかでも言葉の暴力がそのイメージを作り上げるうえで大きな力となっている。「彼の暴力は言葉によってのみ放出される場合が一番多い」¹⁰⁵とキンケイドも指摘しているように、クウィルプが実際の暴力沙汰に及ぶのはそれほど多くはなく、しかも大した暴力ではない。テムズ川の波止場にあるクウィルプの会計事務所留守番をする逆立ち好きの少年にふるう暴力も、拳で頭を殴る程度で、その際発せられる脅しの言葉の方がはるかに暴力的な印象を与える。「『もしおれに口答えするなら、鉄の棒で叩きのめし、錆のついた釘で引っかき、目ん玉を潰してやるぞ　そうしてやるとも』」（第五章、八七頁）。あるいは「『波止場の番をするんだぞ。また逆立ちなんかしてみろ、足の一つもちょん切ってやるぞ』」（同章、八八頁）。こうした肉体的な虐待のイメージは昔話などに頻出するものだが¹⁰⁶、クウィルプの脅しの言葉は、その意味で、まさに昔話的といえる。こんなところにも、クウィルプが昔話的な雰囲気漂わせている一因があるのだろう。

ところで、この逆立ち好きの少年とクウィルプとの暴力的な関係には、どこか共犯者めいたところがある。クウィルプのふるう暴力に抗議しながらも、少年にはそれを自分から受け

入れている節があるのだ。

ここで断わっておくと、この少年と小人は奇妙な種類の好意をお互いに抱いていた。その気持ちがどのようにして生まれ育ったか、あるいは、一方が殴ったり脅したりし、他方が口答えしたり反抗したりすることによって、それがどのように糧を得たかについては、要領を得ない。クウィルプが誰かから反駁されるのを我慢するのは明らかに少年の場合だけだったし、少年の方も、好きなときにいつでも逃げ出せるのに、あんなにも散々打ちのめされるのを甘んじて受けるのは、確かに相手がほかでもないクウィルプだからであった。

(第五章、八八頁)

これをサディズムとマゾヒズムの関係で説明することも、同性愛の文脈で捉えることも可能だろうが、いずれにしても暴力的な関係には共犯者めいた関係もあることをこの二人は示しているだろう。それはクウィルプ夫人との関係においても同様にいえることであるが、その場合、性的なニュアンスが一層強まることは言うまでもない。クウィルプ夫人も、夫のクウィルプを恐れながらも、どこかでその存在を認めているところがある。例の茶会で彼女はこう言うのだ。「『クウィルプはその気になったときにちゃんとやり方を心得ていて、ここにいる一番美しい女性でさえ、もし私が死んで、その女性が自由の身で、クウィルプが口説こうと決めたとしたら、その女性は彼を拒むことができません』」(第四章、七六頁)。その「やり方」は定かではないが、クウィルプの様々な意味での暴力的なキャラクターと無縁ではないだろう。

とにかく暴力的な関係には、程度の差はあれ、性的なニュアンスがあることは確かである。暴力による他者の侵犯ということのうちには、広い意味でのエロティシズムの問題が潜んでいる。存在の個性性を解体する作用という意味では、暴力もエロティシズムも極めて近い関係にある。バタイユによれば「エロティシズムの内部に活動しているものは、つねに組織された形体を解体しようという作用である。つまり、私たちがそうであるような、限定された個性性の非連続の秩序を基礎づけている、規則正しい社会生活の形体を解体するのがエロティシズムなのだ」¹⁰⁷。つまり、個体として個々に存在しているわれわれ人間は「非連続の存在」であり、その「非連続性」を様々なレベルで解体することによってわれわれはそれぞれのレベルの「連続性」のなかへ融合することになるのだが、この「非連続性」の「連続性」への解体をバタイユはエロティシズムと捉えている。それは一種の破壊行為ともいえるものなので、「エロティシズムの領域は本質的に暴力の領域であり、侵犯の領域なのである」¹⁰⁸のは当然といえる。それは生殖において端的に見てとれることだが、こうしたエロティシズムの暴力がなければ「非連続の存在」は活力を失うことになる。逆にいえば、そうした暴力は「非連続の存在に活を入れる」のである。「非連続から連続への過程のなかで、活を入れるのは基本的な存在の全体なのだ。暴力だけが、暴力と暴力に結びついた名づけがたい混乱だけが、このように全体に活を入れることができるのである！」¹⁰⁹

クウィルプは、まさにそうした意味で「活を入れる」存在といえるだろう。小説作品という「全体」に限っていても、クウィルプの存在は『骨董屋』という作品に「活を入れる」のに大いに貢献している¹¹⁰。また、この作品に関わる視線の全体性からいっても、クウィルプの存在はこの作品に潜在している視線に「活を入れる」のである。それはネルに向けられる視線において顕著に表れる。つまり、ネルに向けられるクウィルプ以外の視線（三人称で語る作者のものも含め）は、どれもネルが小さくて、か弱くて、かわいいといったことぐらいしか捉えず、ほとんど実質的な存在感を欠いた印象をもたらすだけである。それがまさにネルのネルたるゆえんとも言えるのだが、しかしクウィルプだけはそんなネルをも肉感的に捉えるのだ。ネルが老人の額にキスをして引き下がるのを見て、クウィルプは感嘆の声を上げる。

「ああ！」と小人は唇を鳴らしながら言った。「何て素敵なキスなんだろう　ちょうど薔薇色のところにしたな。何て素晴らしいキスなんだろう！」

ネルはこう言われても、部屋を出ていく足をゆるめなかった。クウィルプは賛嘆の流し目で彼女を見送り、そして彼女がドアを閉めると老人に向かって彼女の魅力をほめはじめた。

「まったく瑞々しく、若い盛りの、控え目な、かわいい雷だな」とクウィルプは、短い片脚を抱きかかえ、目をひどく輝やかせながら言った。「まったくぽっちゃりして、薔薇色の、心地いい、かわいいネル！」（第九章、一二五頁）

クウィルプだけがなぜこのようにエロティックな視線を獲得しているかは、これまでの説明から明らかだろう。クウィルプがハンフリー親方の語り手としての「私」とその 想像的 他者としてのネルとの関係に潜む「攻撃性と憎悪の本質的關係」を担った存在であることから説明できるが、エロティシズムと暴力とが密接な関係にあるとするパタイユの考え方からだけでも十分説明がつかうだろう。クウィルプがネルをエロティックな視線で捉えることができるのは、彼が視線の暴力を担った存在だからこそなのだ。それだからこそ、ネルをエロティックな視線で捉えるという、ネルの無垢なる存在としてのイメージを 脅かすような侵犯行為ができるのである。

あるいは逆に、小人として暴力に犯されたクウィルプの存在自体がエロティックな視線あるいは視線のエロティシズムを誘発しているともいえるかもしれない。暴力もエロティシズムも存在の個性つまり「非連続性」を解体しようという作用では類似していると先にも述べたが、クウィルプは小人としてこの存在の個性ないし「非連続性」を解体しようとする作用の糸口となっていると考えることができる。フィードラーの言葉　「唯一、真のフリークのみが、男と女、性のある・なし、動物と人間、大と小、自己と他者、そしてそれにつれて、現実と幻想、経験と空想、真実と神話の間にある因襲的な境界線に挑戦をかけてくるのである」¹¹¹　が思い出されるが、これはまさにエロティシズムの作用ともいえるもので

ある。実際、「フリーク・ショウの魅力は、ポルノグラフィーのそれと変わらないと考える何人かの人々が常に存在した」¹¹²ということからもわかるように、フリークとエロティシズムの関係は暴力との関係と同様に切り離せないものであるといえる。だから、小人のクウィルプは、暴力と同時にエロティシズムをも視線に喚起させるのである。作者の立場に立っていえば、そうしたクウィルプをネルと対置させることによって、ディケンズはネルに向けられる視線のエロティシズムをはじめて顕在化させることができたのかもしれない。

クウィルプはその肉体的存在自体によって「因襲的な境界線に挑戦をかけてくる」わけだが、その空間的な位置においても同様なことがいえる。クウィルプの仕事場である会計事務所がテムズ川に面した波止場にあるということからして境界線的であるが、それよりもクウィルプの姿の現わし方においてそれはさらに特徴的に見てとることができる。すなわち、クウィルプは部屋のなかの人々に気づかれないうちにいつのまにか部屋のなかにいたり、部屋の外からなかの様々をうかがう形で姿を現わしたりする場合がよくある。この場合、部屋の敷居といった具体的な境界線というよりも（実際、位置的にはその辺にいる場合が多いが）、部屋のなかでおこなわれている話の輪の周辺という意味での境界線と考えるべきである。クウィルプはまず人々の話の輪を周辺から観察し、それから話の輪のなかにずかずかと踏み込んでいくのである。

例えば、先に触れた近所の奥さん連中が集まった茶会の部屋への登場もそうしたものである。クウィルプの暴君ぶりの話に端を発した、亭主たちの操縦法に関する話がまさに絶頂に達したとき、姑のジニウィン夫人はクウィルプの存在に気づき、顔色をさっと変える。「まさにそのとき、こうしたすべての騒ぎの原因ときっかけとなったダニエル・クウィルプの姿が部屋のなかに見られ、注意深く目を向け耳を傾けている様子だった」（第四章、七八頁）。また、ある夜クウィルプへの借金の無心の返事がなくて悲嘆にくれている老人に対して、ネルが「乞食になりましょう」といって慰めようとしているところへも、クウィルプはひょっこり姿を現わす。このときのクウィルプは椅子に坐わってくつろいで二人の様子をながめ、その愁嘆場を楽しんでいるかのようでさえある。そして二人はクウィルプの存在に気づいて驚き、老人はどうやって入ってきたのかとクウィルプに尋ねるが、彼は冗談まじりにこう答えるのだ。「『ドアを通過してだよ』とクウィルプは親指で肩越しに指さしながら言った。『鍵穴を通り抜けられるほどは小さくないんでね。そうだったらいいんだけどな』」（第九章、一二五頁）。さらには、三日二晩断わりもせずに家を空けていたクウィルプが、最後にその姿を確認されたのが波止場であるために、テムズ川に落ちて溺れ死んだのだと家の者たちに思われているところへ帰ってくる場面がある。例の逆立ち好きの少年に事情を知らされたクウィルプは、こっそり居間の隣の部屋に入り、居間に通じるドアの背後に身をひそめて「非常に便利な裂け目（それを彼はしばしば監視の目的で利用し、まったくの話、小型ナイフで大きくしてあった）」（第四十九章、四五八頁）を通して居間の様子をうかがうのである。そこにはクウィルプ夫人とジニウィン夫人、そして事務弁護士のプラス氏とテムズ川の二人の船頭が

いて、クウィルプの死体を探すために出す広告の人相書きについて話をしている。そして「大きな頭、短かい体、湾曲した脚」といったように遠慮なく体の特徴を指摘され、鼻についてジニウィン夫人に「ぺちゃんこ」と言われるに及んで堪忍袋の緒を切らし、クウィルプは「驚鼻だ！」と叫んで居間に顔を突き出して、その場のやりとりに文字通り鼻を突っ込むのである（第四九章、四六〇頁）。

クウィルプはこのように、会話が成立する場の境界線に存在している場合が多い。というよりも、そこそがクウィルプの存在の境位といえるだろう。それはまた、「われわれ」という一人称複数の代名詞が成立する場の境界線でもあるが、この「われわれ」を一人称複数の代名詞だからといって単純に一人称単数の「私」という代名詞の複数形と捉えてはならない。少なくとも、先に考察したような「私」という代名詞のもつ重要性を忘れて、「私」と「われわれ」とを単に数的な相違においてだけ捉えてはならない。その意味では、「私」には複数形はないといえる。「Je と Tu には複数形がない。(中略) nous [われわれ] は Je の複数ではない。《われわれ》は何人かの《私》を指示するのではなく、複合された人称である。《われわれ》とは、《私と君と彼》であり、《君たち》とは《君と彼》である。複合された人称は、単純人称を基礎として、それに他の下の段階の人称が追加されてできるのである」¹¹³。

フランス語や英語とちがいで、日本語における「われわれ」や「私たち」といった一人称複数の代名詞は、それぞれ「われ」「私」といった一人称単数の代名詞を基にして作られるために、なおさら「私」の単なる複数形としてだけ捉えられる危険性が大きい。しかし根本的な事情ではフランス語などと変わりはない。日本語の「われわれ」においても、「私」という単純人称が基礎となって他の人称を潜在的に含みもっている事清では同じである。そこには時間的作用が働いていることを見逃してはならない。「単純な人称と複合された人称との対立関係を、もっとこまかく検討すれば、それによって今度は時間の問題が生じて来るのが了解されよう。実際、われわれはすでに、《私》が本質的に現実的で（それはディスカールの現前する実在に関与する）、未来に向かうものである（それは動詞を予告する）ことを知った。《私》の機能は、現在を未来に向かって、パロールの投企に向って、談話に向って開くことである。それは完了作用において、期待において見られている。これに対して、《われわれ》（或いは《君たち》）という複合された人称は、でき上がるまでに時間がかかり、従って、その構成の法則そのものの中に過去を含んでいる所の、獲得された一つの状況・完成された一つの状況を示している」¹¹⁴。

「われわれ」という人称は「獲得された一つの状況・完成された一つの状況」を示しているというが、この性質の積極面から「われわれ」を捉え直すと、この人称には会話が成立する場それ自体に価値をおく傾向が潜んでいることがわかる。その意味では、「われわれ」という人称は会話が成立する場それ自体の人称とさえいえるだろう。少なくとも「われわれ」という人称には、会話が成立する場に居合わせる個々人を言葉のレベルで一つにまとめ上げる作用がある。こうしたまとめりは、逆にいえば、そこから排除されるものがあるからこそ

可能なのであり、その意味で「われわれ」という人称は排除の構造に支えられている。

「私」が「私」と言っているかぎり、「私」は「あなた」との関係において開かれているが、「私」が「われわれ」という場合、「私」と「あなた」の関係は「われわれ」という人称において閉じた関係を構成してしまう。それによって、その関係から排除された人称としての「彼/彼女」がかえって浮かび上がってくることになる。その意味では、「私」が「われわれ」ということのうちには、「あなた」との関係を重視するという面よりも、「私」と「あなた」との関係から「彼/彼女」を排除するという面の方が強く働いているといえる。その意味で、「われわれ」という人称は「私」と「あなた」が複合された人称というよりも、「私」と「彼/彼女」が交錯した人称といった方がいいだろう（先の引用で、「《われわれ》とは、《私と君の彼》であり、《君たち》とは《君と彼》である」とあったが、その場合の「彼」とは、「私」が「われわれ」ということができる会話の場に「彼」も居合わせており、「私」によってその存在がその場にあることを認識されている限りでの「彼」のことである。しかし「彼/彼女」という人称には、「われわれ」という人称が成り立つ会話の場に居合わせない者に対して使われる場合が当然ある。右で使った「彼/彼女」がその場合であり、その意味では右の「彼/彼女」には「無 人称」あるいは「非 人称」といった意味合いが強いことを断っておく）¹¹⁵。

クリステヴァもほぼ同じようなことを考えている。彼女も「われわれ」を「私」という一人称と「彼/彼女」という三人称との関係において捉え、それを「欠如の人称」と呼んでいる。「三人称単数が無 人称 non-personne であるとすれば、『数』にみられる意味での一人称複数は代名詞のもつ逆説そのものを実現している人称である。なぜならそれは、合体した一人称と三人称の交錯点に位置して、固定されることのない、人称を欠いた多様性のなかで、人称の外にある人称 hors-personne という、不可能な 基軸としての、供犠の 場をしるしづけているからである。欠如の人称 a personne を表わす代名詞、産出の代 名詞、ぼくたち nous-vous」¹¹⁶。「われわれ」という人称を人称というよりも一つの「場」と捉えるクリステヴァの捉え方は、先に「われわれ」という人称を会話が成立する場それ自体の人称とした捉え方と一致する。しかも、それを「供犠の場」と捉える視点は、「われわれ」という人称が排除の構造に支えられているとした先の視点とも重なる。なぜなら、「われわれ」が成立するためにそこから排除される「彼/彼女」は、その意味では「供犠」に捧げられているといえるからである。したがって、「われわれ」ということのうちには暴力が潜んでいるということになる。

様々な意味で暴力を喚起し、小人というフリークとして様々な境界線に挑戦をしかけてくるクウィルプが、こうした、暴力を秘めた「われわれ」の成立する場の境界線にしばしば身をおくことは、ある意味では自然なことといえるだろう。しかし、クウィルプはただそこに身をおいているだけではない。自分が排除されることによって成り立っている「われわれ」のなかに唐突に姿を現わすことによって、クウィルプはそこに成立していた「われわれ」を暴力的に解体してしまうのである。クウィルプは、「われわれ」から排除された自らの存在

を「われわれ」に示すことによって、そこに潜んでいた暴力を視線の場合と同様に反転させてしまうのだ。したがって、つねに暴力に甘んじず、逆に暴力を照り返してくるところにこそ、クウィルプの暴力性の秘密が隠されているといえるだろう。

クウィルプは、「われわれ」から排除された者の怨念とでもいったものを帯びて、「われわれ」が成立する場の境界線に亡霊のごとく姿を現わすといえるかもしれない。最後に引用した場面で、事務弁護士のプラス氏がクウィルプの「生前の」姿を思い出しながら「ハムレットの父親の亡霊のように目の前に思い浮かぶ」（第四九章、四六〇頁）といているのは、その意味ではあながち無意味な言葉ではない。クウィルプはまさに、バタイユのいう「呪われた部分」の“呪い”を帯びて姿を現わすのである。

「われわれ」という「欠如の人称」を「供犠の場」と考えるならば、「われわれ」が成り立つためにつねにそこから排除される運命にある「無 人称」はその“生贄”といえるだろう。その意味で「無 人称」は、「われわれ」の「呪われた部分」と考えることができる。「生贄とは有用な富の総体のなかから取り除かれる一種の剰余である。そしてそれは利得なしに蕩尽されるためにしか、従って永久に破壊されるためにしかそこから抽出されない。それは、選出されるや否や、苛烈な蕩尽へと運命づけられた呪われた部分になるのだ」¹¹⁷。こうしたことは、言葉のレベルにおいてもいえることである。言葉そのものが「自然」からのずれがもたらした意味の過剰の産物ともいえるものだから、言葉は「呪われた部分」と無関係ではありえない。それどころか、言葉という意味の過剰が「呪われた部分」を生じさせたとさえいえるだろう。

いずれにしろ、「無 人称」のような「不在の在」を意識することは「自然」からすれば過剰なことである。それはクウィルプの職業である高利貸についてもいえることである。つまり、貨幣を他人に貸して手元に貨幣の「不在」を生じさせ、その「不在」の時間的な長さによって利子を得ているのだから、高利貸とはまさに貨幣の「不在」によって貨幣の「在」を生じさせるという「自然の掟を無視」した「自然に逆らう 罪」を犯しているといえるだろう¹¹⁸。クウィルプは、したがって、様々な意味で「不在」に身をおいた存在といえ、「不在」を積極的に行使することによって「呪われた部分」の“呪い”を自らの力に変えているといえよう。

1 1 視線における供犠

こうしたクウィルプも死という完全な「不在」を迎える。『骨董屋』という作品に実質的な活力を与える（「活を入れる」）作中人物として、ある意味でネル以上に重要な人物であるクウィルプの死は、『骨董屋』という作品から一挙に活気を奪うことになる。それを示すかのように、作品の主人公であるネルもまたクウィルプの死の四つあとの章で死に、作品は実質的な終焉を迎える。

ネルが老人といっしょにロンドンを出てからというもの、クウィルプとの関係はどんどん

稀薄になっていくかのように見える。ネルの旅先での場面とクウィルプのロンドンでの場面は、ほとんど独立した話として分断されているとさえいえる。しかし、両者は明らかにパラレルな関係におかれており、具体的な関係が少なくなればなるほど、かえって両者の存在の関係性は際立ってくる感じさえする。それを象徴的に示すのが両者の死の時間的な近さである。実際、二人はほとんど時を同じくして死んでいるのである。

クウィルプは六七章の最後で死ぬ。彼が目の敵にするキット（ネルの忠実な僕であり、ネルの代わりにネルの善的な部分を担って、ロンドンでクウィルプと対立する）を陥れた陰謀がばれ、テムズ川の波止場にある会計事務所に逮捕の手が伸びると、クウィルプは夜陰に乗じて追手から逃れようとするが、誤ってテムズ川に落ちて溺れ死んでしまう。一方ネルは、老人が再び賭博に熱を上げるようになり、世話になっている蠟人形展のジャーリー夫人の金を盗む算段を賭博仲間としているのを知るに及び、ジャーリー夫人のところをあとにしなくてはならなくなる。このあとに続く旅でネルは徐々に衰弱してゆき、最後に田舎の古びた教会に落ち着くことになるが、すでに生きる気力を失ってしまった人間であるかのように、少しずつ死へと近づいていく。ネルの死がはっきりと読者に知らされるのは、七一章の終わりにおいてである。クウィルプの死の章から四つあとの章であり、しかもすでに死んでしまっており、次の章の冒頭で死んでから二日たっていることが知らされるだけである。だから、クウィルプの死とネルの死との時間的な一致はすぐには気づくことができない。しかし、時間的な経緯を丹念にたどってみると、両者の死の時間がほぼ一致していることがわかる。それは、ガレット・ステュアートもいうように、作者のディケンズが意図的におこなった結果としか思えない¹¹⁹。その意味では、「両者は、ともに存在するかぎりにおいてのみ、存在する」¹²⁰ことをディケンズも認識していたといえるだろう。

これは、物語の構成に関して作者ディケンズがおこなった直観的な判断の結果でしかないかもしれない。しかし、先に考察したネルとクウィルプの関係からいっても、両者の死の時間的な一致は十分に納得のいくものである。しかも、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望がネルにおいてまず幻想的に象徴化され、そしてクウィルプはその二次的な象徴化であることを思い出すならば、作品の志向性あるいは作品の「見ることという構造」においてはクウィルプの死にはネルの死が本質的に前提とされている。ネルの死があとで語られるのは、物語の構成上の必要から生じた表面的な結果であるにすぎない。作品に実質的な活力を与えていたクウィルプの死によって作品から活気が失われ、そしてその結果であるかのように主人公のネルも死んでいくという表面的な印象もまた、現象面において往々にして生じる転倒の一つといえるだろう。したがって、ネルの死の運命を作者が意識した瞬間から、クウィルプもまた死ぬ運命にあったというのがむしろ実情ではないだろうか。クウィルプがテムズ川で溺死したと誤解される場面が、旅に疲れたネルが倒れてしまう場面のほんの三章ほどあとに続いているのも、作者のディケンズにそうした意識が働いていたことを暗示するものであるかもしれない。

いずれにしろ、ネルをヒロインとする『骨董屋』はヒロインの死を物語の結末にすべく進

展していく。そこにジョン・フォースターの助言があったにしろなかったにしろ¹²¹、この物語は始めから死に色濃く彩られており、ネルの死をもって終わるのは物語の必然であるといえるほどである¹²²。ハンフリー親方の語り手としての「私」がロンドンの街路を行き交う人々の喧噪のなかに見る幻想 「騒がしい教会墓地に死んで横たわりながらも意識を失わずにいる」死者のイメージ（第一章、四三頁） は、作品の始まりにおいてその志向性あるいは作品における「見ることという構造」を強烈に提示しており、そのあとに続く骨董品に囲まれて安らかに眠るネルの幻想 「こうしたがらくたと腐敗と醜い老朽のただなかでひとり、明るく陽気な夢を見て微笑みを浮かべながら穏やかな眠りにについている美しい子供」のイメージ（第一章、五六頁） は、その死者のイメージという陰画に対する陽画という関係におかれている。その意味で骨董品に囲まれて安らかに眠るネルの幻想にも死は隠然たる勢力を及ぼしており、まだ命の盛りにあるはずのネルには始めから死の影がまとい付いていたといえる。

それに、たとえそれがのちの読者には奇異に映ろうとも¹²³、子供の死を描くことはヴィクトリア朝の人々にとってはそれほど珍らしいことではなかったようである¹²⁴。しかし、それを雑誌に連載する形でおこなったためか、ネルの死は大勢の読者に同時に共有されて一つの社会現象にまでなった。「ディケンズの読者は、ディケンズ自身の悲しみに優さるとも劣らないほど激しい悲しみの波に圧倒された。マクレディが劇場から家に帰ってきて、その子供が胸にヒイラギの小枝の数本のせて窓辺に横たわっている版画を見たとき、寒けが彼の血のなかを流れた。『私は印刷された言葉でこんなにも悲嘆に暮れさせられた言葉をこれまで一度も読んだことがない』と彼は日記に記した。『私はしばらく涙を流すことができなかった。呼び覚ますのもつらい感動と苦しみが戻ってきたのだ』。アイルランド人の下院議員ダニエル・オコンネルは、列車のなかでその本を読んでいて突然泣き出し、『彼女を殺すべきじゃなかった』とうめきながら言い、そして思いあまってその本を列車の窓から投げ捨ててしまった。トマス・カーライルは、かねてからディケンズに関して少々勿体をつける傾向にあったけれども、完全に圧倒されてしまった。ニューヨークの栈橋で待ち構えていた群衆は、入ってくる船に向かって『少女ネルは死んだのか？』と叫んだ。（中略）ジェフレー卿は、ヘンリー・シドンス夫人という友人に、書斎のテーブルの上に頭を垂れているところを見つげられた。彼が頭を上げると、彼の目が涙で濡れているのを彼女は見てとった。『何か悪い知らせか悲しむ理由があったなんて知りませんでしたわ』彼女は言った。『知っていたら来ませんでしたのに。どなたがお亡くなりになって？』『ええ、そうですとも』彼は答えた。『こんなに取り乱してしまって、私も大馬鹿者ですが、どうにも抑えられなかったんです。少女ネルが、ボズの少女ネルが死んだと聞けば、あなたも悲しく思うでしょう』」¹²⁵。

読者の涙を絞り取るという点でいえば、この小説は空前絶後だったのではないだろうか。「大衆の心を掴む」ということにかけては、一九世紀の大衆小説、なかでもディケンズの小説の右に出るものはないだろうが¹²⁶、そのディケンズの小説のなかでも『骨董屋』は読者の涙を絞り取る点では抜きん出ているといえるだろう。しかし、どうして単なる小説のヒロイ

ンの死がそんなに読者に衝撃を与えたのだろうか。また、どうしてそれがのちの読者にはかえって反感をもたらす場合が多いのだろうか。こうした疑問は愚問に属するかもしれない。しかし、それを丹念に跡付けるとなるとかなり大変な作業になるだろう。そこをあえて要点だけをいえば、後者の疑問に対しては「趣味」の変化とひとまず答えることができるだろう。前者の疑問に対しては、この連載小説をリアル・タイムで多くの人々が読み、ヒロインの死を共有したという事実が挙げられよう。そして、性的な抑圧が強かったヴィクトリア朝社会の人々がもつ、死に対する感受性のあり様も大きく影響していたことが考えられる。

ここでは、こうしたテキストにとって外的な要因を社会史的な立場から考察するつもりはないが、しかしまったく無視することもできない。ディケンズの小説を考える場合、読者大衆という社会的な文脈にまでテキストの文脈を拡げる必要に迫られるときがあるが、『骨董屋』におけるネルの死はまさにそれに当たる。この場面を作品としての失敗として片づけることは容易だが、しかしこの場面に当時の多くの人々が「圧倒された」という事実が「瘡」のように残る。それは作品の「傷」同様、自らの価値判断に自足する印象批評的な立場からすれば、当時の読者大衆の蒙昧として片づけられるかもしれない。だが、ここでは、この作品に付着する「瘡」もまた、作品の「傷」同様にテキスト分析の足がかりになるのではないかと考えたい。それは何も、ギッシングがいうように、ネルの死を当時の状況に照らして「正しく」評価したいためでもなく¹²⁷、またG・H・フォードがいうように、ディケンズの「失敗」を時代のせいにはしたいがためでもない¹²⁸。ただ、これまで見てきた作品に潜在する「視線」の行きつく先を見極めたいだけである。

冒頭でもふれたように、ネルの物語とくにその死に関わる部分は、感傷性を嫌うのちの読者には評判が極めて悪い。しかし、チェスタトンはいかにもチェスタトンらしく、ネルの死は感傷的ではないと逆説的な意見を述べている。「少女ネルの死は感傷的ではない。それはことによると悲劇的である。実際それは皮肉である。ここに、純粋に文学的な側面において、ディケンズに向けられる不当な判断の格好の例がある。私はディケンズが自分の意図したものを達成したと言っているのではない。批評家はその意図が何であったのかを見ようとしないということを言っているのだ。彼らはネルの死を、まるで少年ポールの死のような涙もろい描写の単なる例であるかのように語ることを止めない。事実としてネルの死はまったく描かれていないのだ。だから、それは文句の出る筋合いのものではありえない。私が異議を唱えるのは、少女ネルの死ではなく、少女ネルの生の方である」¹²⁹。

ネルの死は描かれていないのだから、それを感傷的だといって非難することはできない、という意見はもっともであるが、しかしチェスタトンは右の文章で論点を意図的にずらしている。もしネルの死が描かれていないのなら、『ドンビー父子』のポールの死も描かれていないといえるのではないだろうか。確かに、ポールの場合には病床に伏して死に瀕する姿が時間を追って描かれており、ネルにはそうした描写が欠けているのは事実である。しかしそれは程度の問題であり、田舎の古びた教会で過ごすネルの姿は明らかに死に少はずつ

近づいていく者として描かれており、その意味で、程度の差はあれネルもまた死に瀕した者として描かれているといえるだろう。だから、逆にいえば、もしネルの死が描かれていないというのならば、ポールの死もまた描かれていないということになる。チェスタトンのネルの死に関する逆説的な意見にはこの辺の曖昧さに乗じたところがあり、無条件に受け入れるわけにはいかない。

そもそも「少年ポールの死のような涙もろい描写」のことをいうのならば、ネルの死について語る荘重さを装った文体についてもいうべきであろう。ハクスリーはそれを「心情の横溢」と捉え、その際のディケンズは「知性を用いることを即座にやめる」と見なしているが¹³⁰、果してそうだろうか。バーバラ・ハーディはこうしたハクスリーの批判に疑問を呈し、こう述べている。「それどころか、彼は擬似的な聖書風文体と巧みな構造を完全にコントロールしているように見える」¹³¹。また、スティーヴン・マーカスはディケンズの感傷的な文章を二種類ある粗悪な文章のうちの一つとしているが（もう一つはニコラス・ニクルビーのようなメロドラマ的な人物を表現するときの文章）、ディケンズの感傷性は普通の涙もろい性質のものではないとし、こう述べている。「われわれは、感傷性の通常の形態をつねに特徴づけているように思える独特な虚脱と弛緩、つまりある種の愚かさや締めりのなさや弱さを認める。しかしディケンズにおいては、これらすべての要素（そのどれ一つとして欠けていない）は、しばしば極端さと大胆さと意志の持続した行使とを有するようになるので、感傷性を売り物とするありふれた作家に対しておおむね抱いてしまう類いの安易な軽蔑をはねのけてしまうのである。ディケンズは、この〔感傷性という引用者註〕傷で非難されうる大部分の者よりも、不快と苦痛の要素を感傷性により多く含みもたせることができたのである。実際ここに、ディケンズの感傷性をしばしばあんなにも途方もなく見せるものがあるのだ」¹³²。

ディケンズはネルの死に関する部分で感傷性に溺れているわけではなく、むしろ感傷性を表現する技巧に溺れているといった方がいいだろう。だからチェスタトンの逆説的な意見は、ハクスレーのようなナイーブな反応に対しては効力をもつものの、ディケンズの感傷性を少しでも客観的に捉えようとする者には内実に欠ける。しかしチェスタトンも、感傷性を表現する際のディケンズの技巧的な側面を見逃がさず、「彼の悲嘆は集団性のものだった」という興味深い指摘をしている。「彼は悲哀を達成するために無理をした。彼のユーモアは靈感だった。しかし、彼の悲哀は野心だった。彼の笑いは一人っきりのものだった。彼は無人島でも笑ったことだろう。しかし、彼の悲嘆は集団性のものだった。彼は人々の大集団を感動させ、彼らを優しさのなかへ溶け込ませ、大ピアニストがするように人々の感情をかき立てることが好きだった。つまり、彼らを狂乱させたり悲しませたりすることが好きだったのだ。彼の悲哀は、彼にとって、自分の力を示す手段だったのである。そしてその理由のために、彼の悲哀は実際には無力だったのだ。彼は人々を思わず笑わせてしまった。しかし彼は、人々を泣かそうと努めたのである」¹³³。普通ならば笑うことが集団的で泣くことが一人っきりのものと見なされがちだが、それを逆転させた右の逆説には、いかにもチェスタトンらし

い逆説の冴えがある。

しかしながら、ディケンズの悲嘆が集団性のものであるという指摘は、その悲嘆が死に関わっている以上、ある意味で当然のことであり、ディケンズに限ったことではないとさえいえる。というのも、死とはバタイユのいう「存在の連続性」に深く関わるものであり、非連続の存在であるわれわれは自らの死において存在の連続性へと解消し、他人の死において「死が存在の連続性を顕現する」ことを見るからである¹³⁴。つまり死には、個人を個人たらしめている限界を破棄する働きがあり、個人を連続的な関係のなかに引き入れる力があるといえる。その意味で死とは集団性のものであり、ネルの死に対するディケンズの悲嘆が集団性のものであるとするのもそれほど意外なことではない。ディケンズはただそれを極端におこなったまでであり、その結果、死に伴う集団性がテキストからはみ出して一つの社会現象となったといえるだろう。そのためネルは単なる小説の登場人物にとどまらず、ジョン・クシチもいうように「ヴィクトリア朝の聖体」となったのである。「実際、少女ネルはヴィクトリア朝の聖体になったのである。その大きな理由は、彼女を通してディケンズがどうにかして死と超越的な侵犯とを結びつけ、その二つを社会的な文脈においてはっきりと示そうとしているからである。すなわち『骨董屋』は、単にわれわれを死から守るよりもそれはフロイト流の見解である、死の経験を内面化してそれを生きるためにわれわれが必要とする手段を社会が供給し、それと同時に死の恐ろしさを社会が伝えていることを実地に示しているのである」¹³⁵。

実際、ディケンズは始めからネルの死を読者に捧げるつもりで書いたようである。先の註でも引用したように、ジョン・フォスターに宛てた手紙でディケンズはこう述べている。「あなたの貴重な提案を受けて、その物語にこうした結末を与えようと最初に考え始めたとき、私は身近かな死に見舞われたことのある人々が穏やかな気持ちと慰めを抱きながら読めるものを物そうと決心しました」¹³⁶。その決心の背後には、ディケンズ自身にとっての「身近かな死」である義妹メアリ・ホガースの死が勿論あった。フォスターがネルの死の場面は書き上がったかと手紙で問い合わせてきたのに対して、ディケンズはそんなに簡単に書き上げることができない窮境をこう訴えている。「それ〔ネルの死の場面 引用者註〕をどうしようか考えるだけで、私の古傷は血を新たに流します。それを実行に移したらどうなることやら、神のみぞ知るです。(中略)いとしいメアリは昨日死にました。それから私はこの悲しい物語を考えています」¹³⁷。

ネルの死に関する部分を書く際に、ディケンズは自らのうちに内面化したメアリの死の経験を呼び起こし、その経験を再び生きてしまっていることは確かである。経験を生きることと表現することはまったく次元が違うことである。ネルの死に関する部分において、ディケンズは「表現への欲望」を失なって「所有の欲望」に屈してしまい、「美学的な感動」の代わりにいわば道徳的な感動とでもいったものに甘んじているといえる¹³⁸。例えば、次のような文章において「表現への欲望」が放棄されていることの一端がうかがえるだろう。

もし死のあとに続く空白 疲れ果てた真空状態 をまったく知らない人がいるとするならば、すなわち、なにか親しみといとしさを抱かせるもの 生命も感覚もない物と追憶の対象との結びつき がどこを向いても見当たらず、家に伝わる大事な品々はどれも記念碑となり、すべての部屋が墓となるとときに、どんな強い心の持ち主にも訪れる寂寥感を知らず、自分自身の経験でそれを確かめたことがない人がもしいるとするならば、そうした人々は、その老人が何日もの間どのように思いわずらって意気消沈したまま時を過ごし、なにかを求めるかのようにあちこちさ迷い歩き、そしてなにも慰めを得られなかったことをわずかなりとも推測することは決してできない。(第七章、六六〇頁)

また、「美学的な感動」の代わりに道徳的な感動といったものに甘んじている例として(これはかなりあるが)、例えば次のようなものがある。

おお！ このような死が教える教訓を深く心に刻むことは難しいことだ。だが、誰にもそれを拒絶させないようにしよう。というのも、それは誰もが学ばなければならない教訓であり、偉大で普遍的な真理だからだ。死が罪のない幼い者を打ち倒すとき、あらゆるはかない外形 そこから死はあえぐ魂を自由にしてやるのだが に代わって、百もの美德が慈悲や慈善や愛の形をとって立ち現われ、世の中を歩き回って祝福するのだ。悲しみに暮れる人々がこうした緑の墓の上に垂らす涙の一粒々々から、善なるものが生れ、より優しい性質なるものが現われるのだ。すべてを破壊する死の歩いた跡には、その力を物ともしない光輝く創造物が湧き起こり、死の暗い小道は天に通じる光の道になるのだ。(同章、六五九頁)

こうした文章において、ディケンズはネルの死を介して読者という他者と無媒介的な関係を結ぼうとしている。作者が読者という他者と無媒介的な関係を取り結ぶことなど不可能なことであるが、ネルの死を介在させることによって、そうした幻想の生じうる余地が生み出されているといえる。こうした余地は、読者の側においても構成されないかぎり、積極的な力はもちえないだろうが、読者の側においてもそれが構成されたとき、ネルの死は幻想的な力を帯びてその余地を充実させるだろう。ネルの死は、その場合、ドゥルーズ＝ガタリのいう「器官なき充実身体」¹³⁹になっているといえるかもしれない。あるいは、クリステヴァのいう「意味産出の門」¹⁴⁰ともいえるだろう。いずれにしろ、作者の意図に読者が積極的に加担することによって充実するこの余地においては、作者からも読者からも声なき声で「われわれ」と呼び交わし合っているために、実際に「われわれ」という必要さえなくなっている。そこでは、ネルの死という一種の無が媒介しているために、両者は無媒介的な関係におかれているといえる。

バフチンの言葉でいえば、「共感的理解」がそこには成立している。ネルの死によってもたらされる余地への読者の側からの積極的な加担は、バフチンのいう「他者の内的世界に外

側から向かって行くこの私の能動性」に呼応したところがあるが、それが「共感的理解」と呼ばれるものだと言フチンという。「他者の内的世界に外側から向かって行くこの私の能動性は、ふつつ、共感的理解と呼ばれる。強調しておかねばならないのは、共感的理解がもつ絶対的に利益をもたらす、余裕のある、生産的で豊かにする性質である。『理解』という言葉は、通常の素朴実在論的な意味に解するとき、つねに誤解を生む。問題はけっして、他者の体験を私のうちに正確に受動的に反映すること、復元することではなく（そうした復元は不可能だ）、その体験をまったく別の価値平面に、評価と構成の新たなカテゴリーに翻訳することにある。（中略）共感的理解とは反映ではなく、根本的に新たな価値評価であり、他者の内的生の外の、存在にしめる自らの構成的な立場を行使することである。共感的理解は内的人間のすべてを、世界の新たな平面に新たに存在させるために、美的な慈愛のカテゴリーで再現するのである」¹⁴¹。

作者ディケンズの意図に積極的に加担した当時のヴィクトリア朝の人々は、まさに「共感的理解」のうちにあったといえる。ネルの死がもたらす余地は彼らにとって「世界の新たな平面」をなし、そこで彼らは「新たに存在」することができたといえるだろう。現代の読者においてもそれは可能であろうが、作者と読者とのあいだの無媒介的な関係は当時ほどの強度は当然もちえない。当時の異常なまでに充実した余地においてこそ、ネルはその死によって「ヴィクトリア朝の聖体」となることができたのである。ネルはいわば、クウィルプの場合と同様に、「われわれ」という「供犠の場」において「生贄」にされたといえるだろう。しかし、クウィルプの場合とは「生贄」の性質を異にしており、また実際の供犠におけるように血を流すわけではない。その代わりに、「供犠の場」に参加した者が涙を流すのである。実際の供犠においては生贄の流す血によって神聖な力がその場にもたらされるが、ネルの死においてはそれを悲しむ者の流す涙によって「われわれ」という「供犠の場」が形成され、それによってネルの死は神聖な力を帯びるといえるだろう。

それは、ある意味で、エロティックな経験である。先にもふれた「存在の連続性」に死が深く関わっていることからいっても、ネルの死それ自体がエロティックなものであるといえるが、それを悲しんで泣くこともまたエロティックな行為である。クシチも述べているように、涙は笑いと同様に意識の放棄であり、それは一種の解放をもたらすものである¹⁴²。その解放はまさにエロティックな解放といえるだろう。というのも、「エロティシズムのなかでは『私』が失われる」¹⁴³のだから。要するに、ネルの死を悲しんで涙を流すことはエロティシズムに浸ることであり、それによって読者も作者も「私」という意識を失ない、それによって「われわれ」という「供犠の場」が自ずから形成されるのである。

しかし、このネルの死を核として形成される「われわれ」は、クウィルプを排除することによって形成される「われわれ」の場合ほど明確なものではない。それは「私」を失うことによって形成されるものなので、消極的な形でしか表れえないものである。それは、いってみれば、クウィルプを排除することによって形成される「われわれ」の影のようなものとい

える。いや、クウィルプ自身が「われわれ」から排除され、「われわれ」の境界線に影のように存在しているのだから、影の反対の光といった方がいいだろう。そうすると、クウィルプとネルは「われわれ」が成立する場の影と光を成しているということになる。つまり、クウィルプは「われわれ」から排除される者として「われわれ」の否定面を代表しており、ネルはそうした否定面を伴って形成された「われわれ」を魅惑する者として「われわれ」の肯定面を代表しているといえる。だからネルは、「われわれ」を照らして導く光といえるだろう。そして、ネルの死はその光を純粋な輝きに変えるのである。その輝きの眩^{まばゆ}さによって、「われわれ」は影を失い、「私」もその輪郭を失ってしまう。そして、輪郭を欠いた「私」は影が失せてぼんやりとした「われわれ」のうちに融合してしまうのである。

先に引用したディケンズという言葉を使えば、「われわれ」は「天に通ずる光の道」に立っているといえるかもしれない。そこでは、「われわれ」の視線は「天」という「絶対他者」の領域に向けられており、相対的な他者は目に入らなくなっている。神などの「絶対他者」の想定は、他者を事実的な関係から抽象することであり、他者から歴史を奪うことでもあり、そして他者の他者性を消し去ることでもある。ディケンズは、そうした「絶対他者」の領域である「天」においてネルを見ることによって、ネルから他者性を奪い、ネルと無 媒介的に融合しようとしたといえる。そして、作者のディケンズと同様にネルを「天」にまで昇りつめさせるだけの力を視線にこめることのできる読者もまた、ネルと無 媒介的に融合し、「聖なる涙」¹⁴⁴を流すことになるのである。

しかし、ネルにはもともと本当の意味での他者性が欠けていた。ネルとは「無垢」あるいは十全性を求めずにはいられない語り手のハンフリー親方の視線の欲望が形象化されたものであったが、そうしたネルはハンフリー親方の語り手としての「私」にとっての 想像的 他者でしかなく、その他者性は想像的な次元でしか維持できないものだった。つまり、 想像的 他者としてのネルは、ハンフリー親方の語り手としての「私」とのあいだで形成されるナルシスティックな「魅惑の関係」においてしか存在できなかったわけである。しかし、そのナルシズムは単に語り手のハンフリー親方だけのものではない。ハンフリー親方の語り手としての「私」を介してハンフリー親方の視線を共有し、そして語り手のハンフリー親方と想像的に融合していた読者もまた、その想像的な次元において 想像的 他者としてのネルとの「魅惑の関係」におかれていたといえる。さらにいえば、第一の読者ともいえる作者もまた、ハンフリー親方の語り手としての「私」に読者同様に融合していたことになる。いや、それどころか、作者のディケンズはそもそもの始めから 想像的 他者としてのネルと「魅惑の関係」を結んでおり、その「魅惑の関係」を「魅惑の関係」のままに作品化するために、「私」で語る語り手のハンフリー親方を登場させたとさえいえるだろう。だが、ここで問題なのは、 想像的 他者としてのネルと「魅惑の関係」を結ぶ「私」の起源をどこに求めるかということではなく、ハンフリー親方が語る「私」という人称には様々なレベルの「私」が重層的に重なり合っているということである。小説作品に表れる「私」は、先にも説明したように、「分身のイマージョ」として様々な「私」をそこに招き寄せる可能性を秘

めているが、その意味で小説作品に表れる「私」はいわば開かれた「私」といえるだろう。言い換えれば、小説作品に表れる「私」は、様々なレベルの「私」が重層的に重なり合う可能性を秘めているという意味で、可能性としての「われわれ」を潜在させているといえる。

それでは、この可能性としての「われわれ」は、ハンフリー親方が「私」とともにテキストから退場してしまうのと同時に消えてしまうのだろうか。それまで語り手のハンフリー親方が担っていた「私」の視線の欲望が維持されなければそういうことになるだろうが、しかし先にも考察したように、クウィルプの存在がそれを食い止めている。ハンフリー親方の語り手としての「私」とその 想像的 他者としてのネルとのあいだで結ばれるナルシスティックな「魅惑の関係」の内実である「攻撃性と憎悪の本質的关系」をクウィルプが象徴的に担うことによって、ハンフリー親方の語り手としての「私」の視線の欲望は作品の行為の次元に定着したわけだが、それは同時に、ハンフリー親方の語る「私」に可能性として潜在していた「われわれ」もまた作品の行為の次元に定着したことを意味するだろう。しかも作品の行為の次元に定着した可能性としての「われわれ」は、ハンフリー親方の語る「私」に潜在していたそれと違って、作品のなかで社会化されている。つまり、ハンフリー親方の語る「私」を「分身のイマージ」¹⁴⁵として読者や作者の「私」はいわば垂直に重なり合うが、それによって生じる可能性としての「われわれ」は、あくまでも私的なレベルにおいてその可能性を発動している。ところが、作品の行為の次元に定着した可能性としての「われわれ」は、ハンフリー親方の語る「私」から解放され、作品の行為の次元すなわち作品の社会的次元にまで普遍化されている。ハンフリー親方の語る「私」においてその可能性としての「われわれ」の潜在的な一員となった読者が、その拠点でもあった「私」が消えたあとの三人称あるいは無 人称による語り違和感を覚えられないのも、その新たな語りにもそれまでと同質の可能性としての「われわれ」が維持されているために、読者がすんなりとその潜在的な一員になれるからだといえるだろう¹⁴⁵。

こうした意味で、ネルはつねに可能性としての「われわれ」に支えられた存在ということができる。ハンフリー親方の語る「私」においては、その可能性としての「われわれ」は私的なレベルに留まっており、そのためネルとのあいだで結ばれる「魅惑の関係」もまた私的な幻想としてしか維持されない。ところが、三人称あるいは無 人称の語りにおいては、可能性としての「われわれ」は作品の社会的次元にまで普遍化されているために、ネルとの関係も私的な幻想から離れたところで結ばれる。ネルの死において最も強度を帯びることになる可能性としての「われわれ」は、ネルの死によってもたらされる余地を充実させ、そしてネルと無 媒介的な関係を結ぶのである。これは、ハンフリー親方の語る「私」においてネルと結ばれた「魅惑の関係」の焼き直しではないだろうか。まさにその通りだが、しかしここでは、その「魅惑の関係」は私的な幻想を脱して社会化されている。その意味で、ネルの物語は、ネルとのあいだで結ばれる「魅惑の関係」を私的なレベルから社会的なレベルへと移行させる物語だといっても過言ではない。

しかし、そのためにはネルの死という犠牲が払われるわけだが、犠牲ということというな

らば、クウィルプの死も忘れてはならない。それどころか、犠牲という点ではクウィルプはネルを上回っている。クウィルプは、ネルという犠牲者のそのまた犠牲者といえる存在なのである。つまり、ネルの死においてネルとの「魅惑の関係」を社会的に実現することになる可能性としての「われわれ」は、そこに行き着くまでクウィルプを生贄として排除する「供犠の場」としてその可能性を維持してきたからである。ルネ・ジラルの言葉でいえば、クウィルプを「畸形の分身」として「満場一致の暴力」の犠牲に供することによって¹⁴⁶、ネルとの「魅惑の関係」に潜む「攻撃性と憎悪の本質的關係」は毒抜きされ、それによってネルを見る視線はいわば聖別されて、ネルとのあいだの「魅惑の関係」は維持されてきたのである。

ジョン・クシチも、クウィルプがネルの「スケープゴート」になっている点を指摘している。「クウィルプはネルのスケープゴートである。そのことは、彼が蕩尽のより荒々しい側面を含みもっていることにおいてだけいえるのではなく、彼が中間物の危険な領域を占めており、そして死という最終的な自己蕩尽を避けるために、彼が自分の暴力を外へ向けて対抗のうちに注ぎ込んでいるという理由からいってもそうなのである。死に対する防御としての文化と不十分な蕩尽のイメージであるクウィルプの両方から逃げることによって、ネルはわれわれのために完全な蕩尽を清めることができるのである。彼女の死亡が解放であると同様に救済でもあるものとして描かれているので、われわれは彼女の死亡のエロティシズムに加わることができるのである」¹⁴⁷。クシチのいっている「中間物の危険な領域」とはジラルのいう「両義的な中間項」¹⁴⁸に該当していると考えられるが、この「領域」においてはジラルもいうように「さまざまな差異は廃止されるのではなくて絡み合い混じり合うのである」。それによって差異の体系はぐらつき、象徴の連鎖は矛盾を孕んだ結ばれを生じさせてしまう。それは象徴秩序からはみ出す部分として過剰であり、象徴秩序にとっての「呪われた部分」となる。「中間物の危険な領域」とは象徴秩序を脅かす「呪われた部分」として「危険」なのだといえよう。

こうした領域を担うクウィルプが死ぬことによって、クウィルプの排除によって形成された「われわれ」の否定性は肯定性へと転化する。つまり、クウィルプの死とは、クウィルプの排除によって成り立つ「われわれ」の否定性を極限まで働かせることであり、その極限において否定性は肯定性へと転化せざるをえない。少なくとも、ネルとクウィルプという二極化において物語を進めてきたディケンズにとって、それは必然である。ジラルの言葉でいえば、「満場一致引く一人」から「満場一致引く一人」へと力点が移動するといえるだろう。あるいは、「満場一致引く一人」の「引く一人」が失われることによって、「満場一致」が宙吊りにされるといってもいい。その宙吊り状態を肯定性へと方向づけるものが、いわゆる「聖なるもの」といえるだろう。

視線の観点からいえば、ネルの死を「絶対他者」の領域である「天」において見る者は、相対的な他者性を超越してネルと無媒介的に融合して「聖なる涙」を流すわけだが、たとえ「聖なる」ものではないにしろネルの死に涙する者は、涙を流すことによって「私」ある

いは「我」をエロティシズムのうちに失い、それによってネルに向けていた視線の暴力を涙のうちに蕩尽し廃棄するのである。ネルの死とクウィルプの死とが時間的にほぼ一致していることについては先にふれたが、これまで考察してきた視線の問題からいえば、ネルの死において流される涙のなかでクウィルプという視線の暴力を担う人物は溺死するのだといえる。クウィルプが落ちて溺れ死んだテムズ川とは、当時の人々の流した涙だといってもいいくらいである。いずれにしろ、ネルの死において流される涙のなかでは、ネルを見る視線の暴力を担うクウィルプが溺れているのであり、流される涙の量が多ければ多いほど "クウィルプ" はもがき苦しむのである。

そうした意味で、「聖なるものの働きと暴力の働きは一つのものでしかない」¹⁴⁹ というジラルールの言葉は傾聴に値する。ディケンズはそれをネルとクウィルプという人物において分離して描いたといえるが、視線における両者の不可分性は以上見てきた通りである。そして、現代人は古代人のような実際の供犠はおこなわないにしろ、様々な局面で供犠を発生させる「贖罪のいけにえ」の論理において行動している。極端なことをいえば、「人間の思考のメカニズムそのもの、《象徴化》の過程^{プロセス}それ自体が贖罪のいけにえに根をおろしている」¹⁵⁰ のだから、「贖罪のいけにえ」という暴力の論理とわれわれ人間とは切り離せない関係にある。その意味で、ネルの死に涙を流す者の視線のうちでは、一種の供犠がおこなわれているといえる。そして、そこで流される涙とは、視線が流す "血" なのだとはいえるだろう。

註

- ¹ George H. Ford, *Dickens and His Readers* (New York: Gordian Press, 1974), p. 55.
- ² Aldous Huxley, "The Vulgarly of Little Nell," *The Dickens Critics*, ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Jr. (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 153.
- ³ *Ibid.*, p. 155.
- ⁴ 拙稿「暴力・時間・貨幣 『骨董屋』序論」、『文芸研究』第六十九号（一九九三年二月）、参照。
- ⁵ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983), p. 150. ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』米本弘一・他訳（書肆風の薔薇、一九九一年）、一九六頁。引用は翻訳を使わせてもらった。
- ⁶ *Ibid.*, p. 152. 同書、一九八頁。
- ⁷ 以下、『骨董屋』からの引用はすべて、Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1972) に拠る。
- ⁸ Booth, *op. cit.*, p. 153. ブース、前掲書、二〇〇頁。
- ⁹ *Ibid.*, p. 156. 同書、二〇四頁。
- ¹⁰ ミハイル・バフチン『作者と主人公』斎藤俊雄・佐々木寛訳、ミハイル・バフチン著作集 2（新時代社、一九八四年）、五〇頁。
- ¹¹ 同書、五一頁。
- ¹² 同書、五二頁。
- ¹³ 同書、七八頁。
- ¹⁴ ジャック・ラカン『エクリ』、宮本忠雄・他訳（弘文堂、一九七二年）、一二九頁。
- ¹⁵ 同書、二四八頁。
- ¹⁶ 同書、一五二頁。

- 17 ラカン『家族複合』宮本忠雄・関田忠盛訳（哲学書房、一九八六年）、六一頁。
- 18 ラカン、『エクリ』、二四四頁。
- 19 巨・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）、二四四頁。
- 20 同書、同頁。
- 21 同書、同頁。
- 22 モーリス・ブランショ『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳（現代思潮社、一九八三年）、一八 九頁。
- 23 ラカン『エクリ』、佐々木孝次・他訳（弘文堂、一九八一年）、三一五頁。
- 24 H・ラング『言語と無意識』石田浩之訳（誠信書房、一九八三年）、八八頁。
- 25 バンヴェニスト、前掲書、二四四頁。
- 26 ラング、前掲書、四一頁。
- 27 ラカン、『エクリ』、二四〇頁。
- 28 木村敏『時間と自己』（中公新書、一九八二年）、七一頁。
- 29 エマニュエル・レヴィナス『われわれのあいだで』合田正人・谷口博史訳（法政大学出版局、一九九三年）、二二一頁。
- 30 同書、二二一 二頁。
- 31 アラン・ジュランヴィル『ラカンと哲学』高橋哲哉・他訳（産業図書、一九九一年）、一七一頁。
- 32 「欲望と欲動との基本的差異を形成するのは時間である。欲望は『現実的 時間』、すなわち、意味が形成される時間の現前によって特徴づけられる」〔同書、一六一頁〕。ところが「欲動にとって時間は、純粋な移行、純粋な破裂に相当する」〔同書、同頁〕ものであって、欲望が「現実的 時間」の不可逆性において運動するのに対して、欲動はいわゆる「想像的 時間」の可逆性において運動する〔同書、一六一 二頁、参照〕。だから、ある意味で欲動は、欲望の原初的な形態といえるだろう。
- 序でに、欲望が欲求や要求などから区別すべき概念であることも示しておこう。「欲求は、特殊な対象を目指し、その対象から満足を得る。要求は、言葉で表現され、他人に差し向けられる。たとえ要求がまだ対象に関係しているとしても、言いあらわされた要求は根源的には愛の要求なのだから、その対象は要求にとっては非本質的なものである。／欲望は、欲求と要求の間の隔りから生れる。欲望は欲求に還元されない。なぜなら欲望は、原則的には、主体から独立した現実の対象とは関係なく、幻想に関係するのだから。また欲望は、要求にも還元されない。なぜなら欲望は、言語活動や他人の無意識を考慮に入れることなく自己主張しようとし、他人から絶対的に認められることを求めるのだから」〔ラランシュ、ポンタリス『精神分析用語辞典』村上仁監訳（みすず書房、一九七七年）、四七五頁〕。
- 33 ジュランヴィル、前掲書、一七一頁。
- 34 同書、同頁。
- 35 伝記的なレベルでいっても、ディケンズの義妹メアリ・ホガースの死がある。
- 36 この引用に当たる箇所は弘文堂版の『エクリ』の四三五 六頁にあるが、ここでの引用は石田浩之『負のラカン』（誠信書房、一九九二年）の八〇 二頁に訳出されているものを使わせてもらった。弘文堂版では「欲望」が「欲求」と訳されていたりして、そのほか訳文としてもわかりにくい点があるのでここでは使わないことにした。
- また、子供が物を隠してする遊びについて、フロイトが「快感原則の彼岸」において注目している有名な部分も、念のために確認しておく。「子どもには、糸巻きを床にころがして引っぱってあるくこと、つまり車ごっこをすることなどは思いつかず、ひもの端をもちながら、蔽いをかけた自分の小さな寝台のへりごしに、その糸巻きをたくみに投げこんだ。こうして、糸巻きが姿を消すと、子どもは例の意味ありげな、オーオーオーオをいい、それからひもを引っぱって糸巻きをふたたび寝台から出し、それが出てくると、こんどは嬉しげな『い

た』Daという言葉でむかえた。これは消滅と再現とをあらわす完全な遊戯であったわけである」〔『自我論』井村恒郎訳、フロイド選集第四巻（日本教文社、一九五四年）、一三頁〕。

³⁷ ジュランヴィル、前掲書、一六三頁。

³⁸ 同書、一六三 四頁。

³⁹ エドモン・オルティグ『言語表現と象徴』宇波彰訳（せりか書房、一九七〇年）、二九九頁。

⁴⁰ ラカン『エクリ』、八三 四頁。

⁴¹ 同書、三八二頁参照。この引用も石田訳を使わせてもらった（前掲書、一五五頁）。

⁴² ジュランヴィル、前掲書、一八〇頁。

⁴³ オルティグ、前掲書、二二五頁。

⁴⁴ ジュランヴィル、前掲書、七九頁。

⁴⁵ 註 39 参照。

⁴⁶ ジュランヴィル、前掲書、一七六頁。

⁴⁷ 同書、三二三頁。

⁴⁸ 同書、三八〇頁。

⁴⁹ ブランショ、前掲書、五七頁。

⁵⁰ 「エディプスの『よろよろした 足』、『血まみれの 足』、『えび 足』は、去勢の多様な側面（傷、萎縮）によって刻印されるファルスである（傍点引用者）」〔ジュランヴィル、前掲書、四一三頁〕。

⁵¹ 註 46 参照。

⁵² 註 46 参照。

⁵³ メアリ・ダグラス『汚穢と禁忌』塚本利明訳（思潮社、一九八五年）、二六頁。

⁵⁴ 同書、八七頁。

⁵⁵ ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力』枝川昌雄訳（法政大学出版局、一九八四年）、一七頁。

⁵⁶ 「作家とは隠喩による表現に成功した恐怖症患者であり、これによって彼は恐怖のあまり死んでしまうことなく、記号のなかに蘇ることができるのである」（同書、五九頁）。

⁵⁷ 「ディケンズの病理学的なまでに念の入った無知のおかげで、ネルの美德は、いわば非現実の果てしない荒野のまんなかになんか一人置き去りにされている」〔Huxley, *op. cit.*, p. 156〕。

⁵⁸ J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novel* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970), p. 88.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁰ Robert S. McLean, "Putting Quilp to Rest," *The Victorian Newsletter* (vol. , 1968), p. 29.

⁶¹ *Ibid.*, p. 29. マクリーンの原文では、『オリヴァー・トゥイスト』の一八六七年版となっているが、一八五八年版のまちがいだらう。

⁶² マクリーンが引用している部分から続けて訳すと、こうなっている。「世の中には感受性の欠けた冷淡な性質の人間がなかにはいるものだが、彼らは実際にまったく矯正不可能なほど悪くなるのである。これが本当であろうとなかろうと、私は一つのことを確信している。つまり、その人間のあとにぴったり付いてまわり、同じ時間を過ごし同じ状況の変化に身をおこうとも、より良い性質のほんの片鱗をさえ一瞬の行動によって見せることがない、まさにサイクスのような人間がいるということである。もっと優しい人間感情はどれもみなこうした人間の胸中では死んでしまっているのか、あるいは打てば響く正常な心の琴線が錆びついて見つけにくくなっているのか、私は知っているなどというつもりはない。しかし、事実が私が述べた通りであると、私は確信している」〔Charles Dickens, *Oliver Twist* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1966), p. 36〕。

⁶³ マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話』小澤俊夫訳（岩崎美術社、一九七六年）、一八

頁。

⁶⁴ 「ディケンズの人物はほとんどすべて扁平です（ピップとデイヴィッド・コパフィールドとは円球たるうとしていますが、それも実におずおずとそうして、彼らは固体というよりも泡沫に似ているようです）。だからたいいの人物は一つの文章で要約されうのですが、しかも人間的な深みが驚くほどに感得されます。おそらくディケンズの途方もない活力が、彼の作中人物を少しゆり動かすのでしょう、そのため彼らは彼の生命を借りうけて、彼ら自身の生活を送っているように見えるのです。これは一つの奇術です、いつピックウィック氏を横から眺めても、彼が蓄音機のレコードくらいの厚さしかないことがわかるでしょうから」〔E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1990), p. 76. E・M・フォスター『小説とは何か』米田一彦訳（ダヴィッド社、一九六九年）、八九九〇頁。引用は邦訳を使わせてもらった〕。

⁶⁵ cf. George Orwell, "Charles Dickens," in Sonia Orwell and Ian Angus eds., *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1970), , p. 500. こうしたことは、昔話の特徴でもある（「平面的な昔話の世界には時間の次元も欠けている」〔リュティ、前掲書、三三頁〕）。

⁶⁶ リュティ、同書、四二頁。

⁶⁷ 「昔話の抽象的叙述は、昔話が叙述しようとしているのは本質性なのであって、現実性ではないということに、一瞬たりとも疑いの余地をあたえない」〔同書、一六〇頁〕。

⁶⁸ 註58参照。

⁶⁹ cf. Toby A. Olshin, " 'The Yellow Dwarf' and *The Old Curiosity Shop*," *Nineteenth-Century Fiction* (vol. ., 1970).

⁷⁰ こうした言及は数多く見られるが、例えば先にふれたマクリーンの論文でもクウィルプの様々な「出所」^{ソース}が述べられており、スティーブン・マーカスもクウィルプとリチャード三世の類似にふれている〔Steven Marcus, *Dickens: from Pickwick to Dombey* (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1965), p. 154〕。また、レイチェル・ベネットはネルとクウィルプの対立を『天路歷程』のクリスチャンと人形芝居「パンチとジューディ」のパンチとの対立として捉えている〔Rachel Bennett, "Punch versus Christian in *The Old Curiosity Shop*," *Review of English Studies*, (vol. , 1971)〕。

⁷¹ マックス・リュティ『昔話 その美学と人間像』小澤俊夫訳（岩波書店、一九八五年）、二四頁。

⁷² 「『天路歷程』は、深い罪の意識という伝統的なキリスト教の調子と人間の性質の墮落において始まる。しかしディケンズは、『心の生まれながらの善良さ』を信じていた。彼にしてみれば、善良で悪を避ける必要のある者もいれば、邪悪で巡礼によって救いを見出すことができない者もいるのである。こうした見解は決して正統のものではなく、彼もそれを正統の言葉で表現することを望まなかった。宗派的な境界線、あるいは教義上の境界線を越える、一連の感情が呼び起こされるべきなのである。これゆえ『骨董屋』の奇妙なまでに異種混合した『ロマンス』の形態が生じ、『骨董屋』がアレゴリーと宗教的な譬え話と妖精物語そして表面的なリアリズムとの間をあてどなくさ迷う方法がもたらされたのである」〔Dennis Walder, *Dickens and Religion* (London: George Allen & Unwin, 1981), p. 87.〕。

⁷³ Michael C. Kotzin, *Dickens and The Fairy Tale* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972), pp. 69-70. この点こそ、まさにオーウェルがディケンズを「心の変化」男（'change-of-heart' man）として非難する点だが、レイモンド・ウィリアムズはその非難は馬鹿げていると述べている。というのも、心の変化と制度の変化は切り離せないものであり、制度を矯正しさえすれば人間は改まるというものでもないからであるが、ディケンズの「心の変化」を重視する視点は、オーウェル自身の視点でもあったことをウィリアムズは指摘している〔cf. Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence* (London: Chatto & Windus, 1970), p. 49.〕。

⁷⁴ レスリー・フィードラー『フリークス』伊藤俊治・他訳（青土社、一九九〇年）、三二三頁。

⁷⁵ 同書、同頁。

⁷⁶ Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment* (London: Allen & Unwin, 1985), p. 89.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰ ロバート・W・マーカムソン『英国社会の民衆娯楽』川島昭夫・他訳（平凡社、一九九三年）、二四四頁。

⁸¹ 「ディケンズは、生涯を通して、貧しい人々が彼ら自身の娯楽に対してもつ権利と、彼らが無条件に自由な時間にその娯楽を制限されずに追及する権利とを擁護した」（Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* [Harmondsworth, England: Penguin Books, 1972], p. 90）。

⁸² *The Speeches of Charles Dickens*, ed. K.J. Fielding (Oxford: Oxford University Press, 1960).

⁸³ Arnold Kettle, "Dickens and the Popular Tradition," *Marxists on Literature*, ed. David Craig (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1975), p. 229.

⁸⁴ クリステヴァ、前掲書、一〇四頁。

⁸⁵ 同書、七頁。

⁸⁶ フィードラー、前掲書、二一 二頁。

⁸⁷ James R. Kincaid, *Dickens and the Rhetoric of Laughter* (Oxford: Oxford University Press, 1971), p. 94.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 97-8.

⁸⁹ 性的な問題において、クウィルプを大人ととるか子供ととるかの相違が顕著に見られる。キンケイドはクウィルプを子供の一面を代表する存在として捉えているので当然であるが、その後者に属している。彼は次のように述べて、それをほのめかしている。「ほかのどんな極悪人が、その個性と力を主張するために、徹夜して煙草を吸うといったような子供っぽいことを選ぶだろうか とくに母親が寝かされたあとだというのに」〔*Ibid.*, p. 96〕。これは、自分の留守中にクウィルプ夫人が姑のジニウィン夫人といっしょになって近所の奥さん連中と茶会を開き、そして自分が帰ってきたことに気づきさえしなかったことを面白く思ったクウィルプが、その腹いせに一番中起きて煙草をふかしたりするそばにクウィルプ夫人をはべらせておいたことへの言及である。クウィルプはそれをやさしげにこう強要する。「『ところでクウィルプ夫人』彼は言った。『おれは煙草を吸いたい気分だよ。しかも、たぶん一晩中吸いまくるだろうよ。だけどよかったら、そこに坐っていてくれないか。君が必要になるかもしれないから』」〔第四章、八二頁〕。

ところが、ゲイブリエル・ピアースはこの場面をまさに性的な場面として捉えている。「葉巻の先が『濃い燃えるような赤い色』になるまで『煙草を吸いたい気分』（『たぶん一晩中吸いまくるだろうよ』）にふけている間、クウィルプが彼の妻を一晩中自分のそばに寝かさないでおくという記述は、ヴィクトリア朝初期の小説にしてみれば、あからさまな性交に最も近づいている記述なのである」〔Gabriel Pearson, "The Old Curiosity Shop," *Dickens and the Twentieth Century*, ed. John Gross and Gabriel Pearson (London: Routledge and Kegan Paul, 1962), p. 84〕。つまり、赤々と火のついた葉巻が性器の象徴であると解釈するわけだが、右の場面を一方がおおむね字義通りに受けとり、他方が象徴的に受けとったということなので、解釈が二分するのも当たり前かもしれない。

⁹⁰ J = P・サルトル『存在と無』第二分冊、松浪信三郎訳（人文書院、一九五八年）、一一三頁。

⁹¹ 今村仁司『暴力のオントロジー』（勁草書房、一九八二年）、三七頁。

⁹² Cf. Marcus, *op. cit.*, p. 148.そこで引用されているオルテガの言葉は以下の通り。「あの〔マッソー夫人の 引用者註〕蠟人形を前にした時、われわれは一様に奇妙な不快感を味わったはずである。この不快感は、人形を前にしたわれわれが、明快で安定した態度を取るのを不可能にしてしまう、あの人形たちの持つ如何ともしがたいあいまいさである。生きた存在として受けとめると、人形は死物である事実を露あらわにしてわれわれを嘲笑するし、フィクションだと思って見ると、人形は怒りに胸を高鳴らせているように見える。蠟人形を純然たる対象と化す方法はないのである。人形を見つめると、人形のほうがわれわれを見つめているのではなからうかという不安感にとられる。そして結局は、あの一種の借物の屍体のほうへ感情を移すことになるのである」〔「芸術の非人間化」神吉敬三訳、オルテガ著作集第三卷（白水社、一九七〇年）、六四頁〕。

⁹³ R・M・リルケ「人形についてあれこれ」小川正己訳、『リルケ』（筑摩書房、近代世界文学26、一九七四年）、四一七頁。

⁹⁴ 同書、同頁。

⁹⁵ M・ハイデガー『存在と時間』上、桑木務訳（岩波文庫、一九六〇年）、一三五頁。

⁹⁶ リルケ、前掲書、四一七頁。

⁹⁷ ハイデガー、前掲書、一三五頁。

⁹⁸ リルケ、前掲書、四一七頁。

⁹⁹ 同書、同頁。

¹⁰⁰ ジャック・デリダ『他者の言語』高橋充昭編訳、（法政大学出版局、一九八九年）、二七〇頁。

¹⁰¹ 似たようなことを、フロイトが「無気味なもの」について述べている。「そしてもしもこれが本当にあの『無気味なもの』の秘められた性質であるとすれば、言葉の慣用が『親しいもの』をその反対物・『無気味なもの』へと移行させる理由が理解される。なぜなら、この『無気味なもの』は実際にはなんら新しいものでもなく、また、見知らぬものでもなく、心的生活にとって昔から親しい何ものかであって、ただ抑圧の過程によって疎遠にされたものだからである」〔「無気味なもの」高橋義孝・池田紘一訳、（日本教文社、フロイト選集第七巻、一九七〇年）、三〇四頁〕。

¹⁰² この辺りで使った「未知」という言葉は、むしろバタイユのいう「非知」に近く、「未知」は「非知」に置き換えて読み直したほうがいいかもしれない〔ジョルジュ・バタイユ『非知』西谷修訳（平凡社、一九九九年）、参照〕。（後記）

¹⁰³ サルトル、前掲書、三五五頁。

¹⁰⁴ 同書、三五〇頁以降参照。ついでにいえば、その第一の態度（愛、言語、マゾヒズム）はネルのとする態度であり、その意味でクウィルプとネルは「他者のまなざし」に対して「私」がとる二つの態度をそれぞれ体現しているといえる。

¹⁰⁵ Kincaid, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁶ カール＝ハインツ・マレ『首をはねろ！メルヘンの中の暴力』小川真一訳（みすず書房、一九八九年）、参照。

¹⁰⁷ ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』澁澤龍彦訳（二見書房、一九七三年）、二八頁。

¹⁰⁸ 同書、二四 五頁。

¹⁰⁹ 同書、二五頁。

¹¹⁰ キンケイドもこの辺のことを「笑い」をキーワードにして考察しており、クウィルプが『骨董屋』という作品に笑いをもたらすことによって、作品の感傷性に対する読者の反感をまぎらわす「安全弁」として機能しているとしている〔cf. Kincaid, *op. cit.*, p.95〕。

¹¹¹ 註86参照。

¹¹² フィードラー、前掲書、四〇一頁。

¹¹³ オルティグ、前掲書、二二三頁。

¹¹⁴ 同書、二二七 八頁。

¹¹⁵ 「三人称といわれる形は、なるほどだれかあるいは何かについての言表を指示してはいるが、しかし、特定の《人称〔個人〕》に関係づけられたものではない。ここでは、これらの名称が含む固有に《人称的〔個人的〕》な変異要素が欠如している。まさにそれは、アラビアの文法家のいう《〔そこに〕いない者》である。それはただ、一つの活用のあらゆる形に内属する不変量を表わすにすぎない。この結論は明確に定式化しておかねばならない。すなわち、《三人称》は一つの《人称》ではなく、それはまさに、機能として非=人称を表わす動詞形であることである」〔バンヴェニスト、前掲書、二〇六頁〕。

¹¹⁶ ジュリア・クリステヴァ『記号の解体学 セメイオチケ1』原田邦夫訳（せりか書房、一九八三年）、三〇一頁。

¹¹⁷ ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分』生田耕作訳（二見書房、一九七三年）、七八頁。

¹¹⁸ ジャック・ル・ゴッフ『中世の高利貸』渡辺香根夫訳（法政大学出版局、一九八九年）、三二頁。

¹¹⁹ Cf. Garrett Stewart, *Dickens and the Trials of Imagination* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1974), p. 98.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹²¹ 「あなたの貴重な提案を受けて、その物語にこうした結末を与えようと最初に考え始めたとき、私は身近かな死に見舞われたことのある人々が穏やかな気持ちと慰めを抱きながら読めるものを物そうと決心しました」というディケンズのフォースターに宛てた手紙の文面を引用したあと、フォースターはこう述べている。「イタリック体で印刷されている言葉〔重点を付した部分 引用者註〕は、彼自身によって下線が引かれていたのだが、彼の心を捕らえて離さなくなった物語に私も関与していることを認めてくれている言葉である。その悲劇的な結末は私のせいだったのだ。彼は彼女を死なすことは考えていなかったのだが、物語も半分ほど過ぎたころ、私は彼にこう胸の内を尋ねてみた。つまり、あんなほんの子供にこんなにも心痛める悲劇を経験させたあとでは、そのおとなしく純粹で小さな姿形を絵空事に変えてしまわないためにも、彼女をありふれたハッピー・エンドという平凡な結末からも除外してしまおうと彼自身ひょっとして考えていないかどうか尋ねてみたのだ。私の言わんとすることを彼は即座に把握し、そしてその考えから二度とそれることは決してなかったのだ」

〔John Forster, *The Life of Charles Dickens* (London, Melbourne, Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd., 1966), vol.1, p. 123.〕。

¹²² 「この小説のイギリスは巨大な墓地にほかならない」というスティーブン・マーカスの言葉が思い出される〔拙稿「暴力・時間・貨幣」、前掲書、六二頁参照〕。

¹²³ 「少女ネルをクウィルプ キットの筋^{プロット}に不適當に結びつけるつなぎ目を除けば、少女ネルの物語は死についての物語である。死の意味ではなく、死の光景についての、死とくに子供の死が嘆き悲しむ者たちに与える影響についての物語である。それだけでその物語は、二〇世紀の読者にとって非常に奇妙な現象なのである」〔Wilson, *op. cit.*, p. 140〕。

¹²⁴ Cf. Marilyn Georgas, "Little Nell and the Art of Holy Dying: Dickens and Jeremy Taylor," *Dickens Studies Annual* (vol.20. 1991). これによると、子供の死を描くことは、キリスト教の文脈においては、一つの「伝統」でさえあったことがわかる。

¹²⁵ Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph* (New York: Simon and Schuster, 1952), vol.1, pp. 303-4.

¹²⁶ 「一八世紀と一九世紀の大衆小説の違いは、一九世紀の新しい小説が、教養を要する楽しみにおいて協同するように読者に要求する代わりに、『大衆の心』を発見したことにある。いずれにせよ、スターンの後継者たちが洗練された規則に基づいた感情の養成を代表しているのに反して、ディケンズは主として一群の粗野な感情的な経験を代表している。例えば彼は『笑いと涙』という定式を発見し、それ以来この定式は事実上あらゆる大衆的な成功の土台となっている（ベストセラーはもとよりハリウッドのものも）」〔Q. D. Leavis, *Fiction*

and the Reading Public (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1979), p. 129]。

また、二〇世紀に比べて一九世紀（なかでもヴィクトリア朝）の読者大衆の規模と豊かさについて、オーウェルがうらやまし気に指摘している〔cf. George Orwell, “As I Please,” *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, ed. Sonia Orwell and Ian Angus (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1970), vol.3, pp. 127-8〕。

¹²⁷ Cf. George Gissing, *The Immortal Dickens* (New York: Kraus Reprint Co., 1969), p. 196.

¹²⁸ Ford, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁹ G. K. Chesterton, “Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens (1911),” *The Collected Works of G. K. Chesterton* (San Francisco: Ignatius Press, 1989), p. 274. また、A・E・ダイスンも『骨董屋』は感傷的な小説ではなく、少女ネルの無垢さは最初からアイロニーの影に被われていることを指摘している〔cf. A. E. Dyson, “The Old Curiosity Shop: Innocence and the Grotesque,” *Critical Quarterly* (. 1966), p.112〕。

¹³⁰ Huxley, *op. cit.*, p. 160.

¹³¹ Barbara Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction* (London: Methuen & Co. Ltd., 1986), p. 67.

¹³² Marcus, *op. cit.*, p. 160.

¹³³ Chesterton, *op. cit.*, p. 274.

¹³⁴ バタイユ『エロティシズム』、三三頁参照。

¹³⁵ John Kucich, “Death Worship among the Victorians: *The Old Curiosity Shop*,” *PMLA* (vol.95, 1980), p. 59. クシチのいう「超越的な侵犯」という言葉の背後には、バタイユのエロティシズムについての考え方があり、つまり「超越的な侵犯」とは、バタイユのいう「非連続性」の「連続性」への解体のことであり、エロティックな融合をもたらすものだと考えられている。

クシチはまた、悲嘆ないし感傷性が集団的なものであることを的確に捉えている〔cf. John Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1981), p. 53〕。

¹³⁶ 註121参照。

¹³⁷ Forster, *op. cit.*, p. 122. 「中略」のあとの文は原文ではこうなっている。“Dear Mary died yesterday, when I think of this sad story.” この“yesterday”をどういう意味とするかは迷うところである。メアリは一八三七年五月七日に死んでおり、この手紙は一八四一年一月七日に書かれている。一月でなく五月七日に書かれたものならば、メアリが死んだ日付と手紙を書いた日付に多少の不正確さがあるかもしれないと考えれば、「四年前の昨日」と考えることもできるが、月が違っているのでそうはとれない。あるいは日にちについてだけいっているのかもしれないが、いずれにしろわかりにくい文である。

¹³⁸ ルネ・ジラル『欲望の現象学』古田幸男訳（法政大学出版局、一九七一年）、三七頁参照。

¹³⁹ ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス』市倉宏祐訳（河出書房新社、一九八六年）、二一頁参照。

¹⁴⁰ 「ダンテの場合に見られるように、彼女が『死んで』いないと、『ぼく』が本来の自分をもってはいないことに気づくことができなく、テキストの結合系を配備することもできないのである。『ぼく』は、『彼女』を意味産出の無限性の門としてしか見ることができない。彼女の死は意味産出の門なのである」（クリステヴァ『記号の解体学 セメイオチケ1』、二九二 三頁）。

¹⁴¹ バフチン、前掲書、一五四 五頁。

¹⁴² Cf. Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, p. 232.

¹⁴³ バタイユ『エロティシズム』、四三頁。

¹⁴⁴ Cf. Fred Kaplan, *Sacred Tears: Sentimentality in Victorian Literature* (Princeton,

New Jersey: Princeton University Press, 1987). この論文はヴィクトリア朝文学における感傷性を擁護するために書かれたものだが、その擁護は感傷性が非難されることへの単なる反動の表れといった感じが強く、説得力に欠ける。

¹⁴⁵ 第三章の冒頭などで「われわれ」が直接的に顔を出すところがあるが、それは単に、作者が読者との垂直的な関係を確認しているだけであって、ここでいう作品の社会的次元にまで普遍化された可能性としての「われわれ」とは次元を異にしている。作品に具体的に表れる「われわれ」がそうした可能性としての「われわれ」の顕在化したものであることは事実であるが、しかしそれは、そうした可能性としての「われわれ」に乗じて作者が顔をのぞかせているというのがその実情である。

¹⁴⁶ 「畸形の分身の集団的体験においては、さまざまの差異は廃止されるのではなくて絡み合い混じり合うのである。分身たちはすべて、彼らの同一性がはっきり認識されないままに、置換可能である。したがって分身たちは、差異と同一性との間に、供犠の置き換えに欠くことのできない、つまり、その他一切の人々を代表する贖罪のいけにえに暴力が集中するのに欠くべからざる両義的な中間項を提供するのだ。畸形の分身は、彼らを分かつ何物もないということ確かめること、つまり和解することのできない敵対者たちに、まさしく彼らが、創始的追放についての満場一致引く一人という最低の和解条件に到達するのに必要なものを、提供するのである。満場一致の暴力の目標になるのは、畸形の分身であり、それはただ一人の人格に結集したあらゆる畸形の分身たちなのだ」〔ジラール『暴力と聖なるもの』古田幸男訳（法政大学出版局、一九八二年）、二五四頁〕。

¹⁴⁷ Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, p. 189.

¹⁴⁸ 註 146 参照。

¹⁴⁹ ジラール『暴力と聖なるもの』、四一六頁。

¹⁵⁰ 同書、四九五頁。

* 明治大学文学部紀要『文芸研究』第七十四号（一九九五年九月）、一 八二頁。