

# パノプティコンとしての家庭

## ——ディケンズとオナニズム

中村英男

### 1 何故ピップはハヴィシャム夫人と一つの塊となるのか

『大いなる遺産』の終末近くですべてを知ったピップが罪を悔いたハヴィシャム夫人のもとを立ち去ろうとした際、彼女がコンペysonに裏切られた時以来着続けてきた婚礼衣装が引火し、それを消そうとしたピップが夫人と一個の塊となって床を転げ回るといふ場面が描かれている。

静かに立ち去ろうと頭を引っ込めようとしたその瞬間、大きな炎が燃え立つのを目にした。同時に彼女[ハヴィシャム夫人:中村記]が自分の方へ走ってくるのに私は気づいた。叫び声をあげる彼女の身体全体に炎が渦巻いており、身長の倍の高さにまで炎は燃えさかっていた。自分はその時ダブルケープの上着とさらに腕には厚手のコートを掛けていたのだが、それをとって彼女に覆い被せ、さらに床におし倒して彼女の身体全体に掛けようとした。(中略)我々は必死の敵同士のように床を転げ回り、私が彼女に布を掛けようとするほど、彼女はますます荒々しく叫び声をあげ、ふりほどいて自由になろうとした。(368)

果たしてこの場面にはどういう意味が込められているのであろうか。何故ある種の情熱を暗示するような炎が疑似親子関係にあったとも言えるピップとハヴィシャム夫人の二人をつつみ込む様を描く必要があつたのであろうか。そして炎に包まれた彼らの動きにもし何か性的なものを読み込んで良いのだとしたら、そのような男女の関係を暗示するような炎の中で二人は何故「必死の敵同

士」のように見えたのであろうか。結論から先に言えばこの物語において彼らは親子であり、男と女であり、同時に敵同士でもあったという事になるのだが、詳しくは順を追って説明していきたい。

## 2 ロマン主義の残滓に傷つけられる家庭

ディケンズがその代表的文学者であったヴィクトリア朝と聞けば性的謹厳さを思い浮かべることが常であるが、現実にはそう単純なものでもなかったらしい。ディケンズより7つ年下で、ヴィクトリア女王と同年のメアリアン・エヴァンスがG・H・ルイスと正式な結婚が出来ず、周りから激しい反発をうけながらルイスの死に至るまで事実婚の状態にとどまらなくてはならなかったのは、ルイスが法律上の妻との間に有した非ヴィクトリア朝的な婚姻関係が原因だった。ルイスが妻の不倫を事実上認め、1850年から57年の間に妻アグネスと他の男性の間に出来た4人の子供を法的に認知していたために、正式の離婚ができない状態だったのである。

この事例がさらに非ヴィクトリア朝的という印象を与えるのは、妻をそのような自由で解放された逸脱的な関係に導いたことに他ならぬルイス自身が関わっていたという事実である。妻の不倫の相手は「リーダー」というラディカリズムを標榜した雑誌を共に創刊した盟友とも言える人物で、「人は情熱と共に生まれるものでありそれを無視することによってしつけることはできない」と広言する人物であり、ルイスもその見解を共有していた。彼が他人と自分の妻の間に生まれた子供を自分の子として認知したのはそれなりの負い目、あるいは（そのような自由な関係に対する望んだかどうかは別にして）ある程度の了承があったのだらうと推察される（註1）。

同じ時代にもう一人、パートナーの結んだ逸脱的な関係に苦しんだ人物がいた。ディケンズより16歳年下の作家ジョージ・メレディスである。彼の妻メ

アリの不倫行為については比較的よく知られている。こちらの関係はG・エリオットとルイスを悩ませたものに比べれば平凡と言っても良いもので、1858年、妻の家出によりメレディスは一人息子のアーサーと共に家庭に取り残されることになった。画家ウォリスと出奔したメアリは、結局捨てられて3年後困窮の内に死んだ。ヴィクトリア朝の想像力通りの展開となったこの事例が興味深いのはメリアンことG・エリオットを悩ませた婚外関係同様、ロマン主義の影が差しているという点においてである。ルイスの親しい友人でもあり、彼の法律上の4人の子供達の生物学的な父親でもあったソーントン・ハントはロマン派の詩人・批評家であるジェームズ・リー・ハントの息子であったし、メレディスの妻メアリは、シェリーの友人でもあった作家のトーマス・ラブ・ピーコックの娘だったのである。

親が誰かということがその親の支配する家庭に育った人間をどれほど決定づけるものなのか。ソーントンが不倫関係において産ませた自分の子供の養育費を恥知らずにもルイスに要求し、その理不尽な願いがはねつけられるとルイスとの決闘の可能性までちらつかせたということにソーントンの父親である詩人・批評家の加えた影響が、正確にどれほどあったかなど決めようもないことだろう。ましてや、うまくいかない夫婦関係が破綻する理由に主義も何も関わりがない。仮にそう言う者がいても決して鈍感とは言われまい。だが自由な恋愛、解放された性への志向など間接的に息子や娘の人生の選択に幾分かの影響があったと推察する事は、事の顛末が指し示す労をとるのをはばからなければ、さほどのはずれな事でもないように思われる。少なくとも、後に明らかにするつもりだが、ディケンズが信じた所によれば、子供を作るのは親なのである。

ロマン主義的思想は世紀末の英国においてフランス革命の影響を受けて加熱し人びとを魅了した。多かれ少なかれ知的な領域に関わりを持つ人は、自分の志向とは関わりなく解放のイデオロギーとして性に関するロマン主義的思想を吸引し、なにがしかの影響を受けていたことであろう。その程度が恐らくは普

通の知的な層に属していた人びとより幾分かは高かったに違いないロマン主義の代表的人物の息子と娘が、その影響がイギリスという政治的文化的空間の極端な保守化が進んだ場所で急速に強化されていく伝統的な婚姻関係を強いるような雰囲気一種の束縛や拘束と見なし、それにある程度の反発を感じたとしても特別な不思議はないように思われる。あるいはただ彼らは時代の急激な変化に取り残されてしまっていることにすら気づかない程、無意識的に自らが育ったロマン主義的なイデオロギーの中にどっぷりと浸っていただけだったのかも知れないのだが。

### 3 自然から家庭へ

ロマン主義者には自由な男女の性愛関係を崇める彼らなりの理由があった。M・パトラーが『ロマン主義者、反逆者、反動家』において指摘する(136)ようにシェリーやピーコックにおいては伝統的なキリスト教の持つ禁欲主義に対抗する新しい原理としてセクシュアリティこそがより人間的なあり方を指し示しているように見えたという事情を理解しておく必要がある。ロマン主義が、チャールズ・テイラーの指摘するところによれば自然を「道徳的源泉(368-369)」と見なしていた以上、人間の内なる自然であるセクシュアリティを称揚しそれよって結びつく関係を重要視するということはある意味で当然の帰結でもあったのかも知れない。ロマン主義者(とその末裔達)の目には結婚という制度こそ人工的で因習的、かつ不自然で抑圧的な社会の具現と映っていたのである。

テイラーの述べるところによれば自然は19世紀においてショーペンハウアー的な無道徳の力やボードレールの醜い何かへとその意義を変えていく。ショーペンハウアー的な、道徳を有さぬ自然というあり方については19世紀小説の読み手にはハーディのエグドンヒースの姿を思い浮かべれば理解しやす

い。機械主義的、功利主義的態度への一種対抗する力としてロマン主義にとって自然は善なるものの具現であったが、仏革命の後にはその解放された力がやがて世界に暴力と無秩序をもたらすものと考えられるようになり、19世紀のどこかの時点でその道徳的基準であったものが道徳とは切り離されたものと理解されるようになっていくのである。ハーディと同年の生まれであるゾラが中心的な役割を果たしたが、結局イギリスにおいては十分に拡がることなく終わった自然主義も、遺伝という自然の無道徳な力に支配され決定されるものとして人間を捉えるという点において必ずしも善とは言えない、人びとを根底から支配する力として自然を見ようとする見方の一つであると言える。

そして、その自然に対する見方の変化を具現しているのが、19世紀のイギリスの文芸においては他ならぬジョージ・エリオットであった。実生活において自由な恋愛のもたらす負の影響をいやというほど見せつけられたエリオットは自分の作品の中で自由な恋愛にとって代わる人と人との結びつきの根源、すなわち道徳的源泉となりうるものの可能性を追求していく。彼女の描いた作品で、そして彼女の現実の振る舞いにおいて、自然に代わって家庭という存在が信すべきもの、道徳的源泉の役割を引き受けていくことになる。エリオットは、ルイスと法的妻アグネスとの間にできた、生物学的に言えば自分の子ではない3人の子供の事実上の母としての役割を果たす存在になっていく。そして彼女はその過程を自分の作品へと結晶化していくのである。

自分と直接血のつながりのない、捨てられていた娘エビーを育てることによって共同体とのつながりを回復していく『サイラス・マーナー』の同名の主人公、そして『フェリックス・ホルト』において同じように捨て子だったエスターを育て上げる牧師。二人の男はいずれもが最終的に自分の育てた血縁のない娘によって生物学上の父母に優先して選ばれることになる。エビーは社会的に上位の階層の人間だが、幼い日に自分を捨て養育を拒んだ生物学上の父からの復縁の申し出を断って、貧しいサイラスの娘として嫁に行くことを選択する。エスターも自分に与えられるはずの生物学上の父母からの遺産を受け継ぐ

ことを拒むことによって、養育者としての親との絆を最も重要なものとして確認する。

この対照にあるのが、同じ「フェリックス・ホルト」における地元の名家の継承者ハロルド・トランサムとその生物学上の父ジャーミンとの関係である。倫理的に逸脱した関係をハロルドの母との間に結んでハロルドを産ませ、成長して当主となった事情を知らぬハロルドから軽蔑をうけながら自分の利益のために生物学上の父であると名乗るでる顧問弁護士ジャーミンの姿にエリオットが実生活において目撃した生物学的に父であるに過ぎない男、ソートン・ハントの姿を読み込むことはそれほど大きな誤りではないであろう。セクシュアリティという人間の内なる自然との関係において親であることでなく、養育する文化的な行為が道徳的に優越した行為としてエリオットの作品で認定される。

エリオットと共にダーウィニズムを受け入れていく同時代の一般の人びとにとっても遺伝という自然の理解の仕方は基本的に同じだったと想像できる。自然はロマン主義的な道徳の源泉から科学的かつ外在的な法則へと姿を変えていく。セクシュアリティの力は生物学上は親子であるジャーミンとハロルドの外見を鏡で映したようにほぼ同一のものとして再生産する(581)が、二人の間に道徳的源泉となるような感情を生み出すことは出来ない。それはエリオットにおいてはたとえ生物学的には親子ではない者の間にも、養育という愛の行為を通して疑似父と疑似娘の間に生まれていくものなのである。

#### 4 ディケンズ作品内外のロマン主義者たち

ディケンズとロマン主義との関連としてすぐに思い浮かべるのは、1850年に発表された『デイヴィッド・カッパーフィールド（以後「カッパーフィールド」と記す）』に描かれた詩人シェリーを思わせるジェームズ・ステイアフォースの姿であろう。二人の似かよりはその学生としての姿に始まる。オッ

クスフォード大学時代「狂ったシェリー」と呼ばれ大きな時代の流れと共に権威に反逆した詩人の姿は、『カッパーフィールド』では貧乏な教師を虐める青年の姿に矮小化されて呈示されている。二人の反逆児を決定的に結びつけるのは、その共通する死の事情であろう。溺死した場所がグレート・ヤーマス沖であるかスペツィア湾であるかという違いはあまり重要ではない。嵐の海で遭難したという事情で当時文学的連想は十分に働いたはずである。

我々にとってさらに重要な二人の間の共通点は、彼らが行った自由な恋愛とその恋愛が引き起こした悲劇的とも言える結末である。現実の詩人もステイアフォース同様、自由に解放された関係を複数の女性との間に持とうとした人物だった。二番目の妻メアリによって『フランケンシュタイン』が書かれる事になるバイロンも同行したスイスへの旅行は、二人の正式の婚姻が成立する以前のものであった。メアリとの関係が法的に認められたものになるのはシェリーの最初の妻ハリエットの自殺を待たねばならなかったのだが、その自殺の原因の恐らく大きなものはシェリーが内なる自然をある意味で信奉し、性的な旧弊を打破するという意識もあって結ぼうとしたにメアリ・ウルフストン・ゴドウィンとの逸脱的な関係だったことは疑いようがないであろう。一方、誘惑し事実上捨てることになったエミリ自身を一種もえつきたような状態にしたというだけでなく、その婚約者ハムの偶発的な死を含めベゴティたちの家庭を決定的に傷つけたという意味でステイアフォースの恋愛はシェリーのそれ同様「道徳の源泉」となるべき場所を徹底的に破壊したというヴィクトリア朝人の目から見た許し難い罪を犯しているのである。

ディケンズは他にも著名なロマン主義者と実生活において関わりを持っていた。それはエリオットを悩ませた性の逸脱者ソーントン・ハントの父でロマン主義の詩人・批評家のリー・ハントである。作家はその姿を作品の中に書き込んでいる。1853年に発表された『荒涼館』の「僕は子供なんです」と責任を回避する偽善者スキムボールの姿がそれである。既に影響力を失いヴィクトリア朝に生き延び過去の人となったこの詩人・批評家の態度の中に作家が見い

だし、わざわざ作品の中に登場させて批判しているのは本当は大人でありながら子供のふりをして責任を回避する態度であって、シェリー／ステイアフォース的な恋愛に関する逸脱的な態度ではない。しかし、もしステイアフォースの恋愛に対する態度の中にヴィクトリア朝人の見いだしたであろう決定的瑕疵が、その恋愛に於ける根本的な無責任さ、ヴィクトリア朝人の信じるところでは男女の恋愛と分かちがたく結ばれるべき家庭との結びつきを無視し回避しているその態度にあるのだとすれば、スキムポールに描かれた小児的な無責任さと、ステイアフォース的／シェリー的な自由な恋愛体験には通底する点があるという事になる。さらにいえば、それは既に見たりー・ハントの息子であるソーントン・ハントのエリオット達に対して見せた自由な恋愛に関する度はずれた無責任さとも関係してくることになる。

『荒涼館』が出版された1853年にはソーントンとルイスの妻アグネスの間には3人目の不倫関係による子供が生まれており、同時にエリオットとルイスの交際も始まっていた。ルイス、アグネス、ソーントン三者の関係は、この以前から文学関係者の間では噂になっていたというから、ディケンズが『荒涼館』を書いた際にこれらの事がある程度知っていた可能性がある。もしそうなら無責任の具現スキムポールとして作品にその姿を書き込んだりー・ハントへのディケンズの批判には恐らく親であるりー・ハント自身の性格と共により実質的な（一般の人は知らなかったが文学関係者ならうなずくような）彼の息子のやっていた行為が重ねられていたということになる。この推測に十分な根拠があるわけではない。単にりー・ハント個人の中に作家がみた性癖に過ぎなかった可能性も十分にある。しかし息子と父の無責任さが一人の人物として重ね合わせて批判されているのだと考えれば、『荒涼館』に先行する『カッパーフィールド』において示唆されていたステイアフォースとシェリーの間に結ばれる線との結びつきをここでも見ることが出来るということになる。ロマン主義者が自由な恋愛によって家庭を傷つけるという構図である。自由な恋愛の無責任さに対する反動。それがディケンズが他のヴィクトリア朝の作品と共有し



た家庭の素地となってその構造を決定している。いわば自然／セクシュアリティの間接的な影響のもとにヴィクトリア朝の家庭が作り上げられていくそのたどった跡をここに確認出来るということになる。

## 5 ディケンズの初期作品におけるゴシック的近親相姦テーマ

一般的な理解において、家庭は福音主義者ハナ・モアらが中心となって進められた宗教の意味の再付与の力によっていわば反動的に、重要性が増大していったのだと考えられているが、この論文で見ておきたいのはいわば宗教的イデオロギーの単なる再確認あるいは揺り戻しにより家庭が特殊化されていくのと平行して、そして恐らくそれよりもより決定的に重要な意義を与えるものとして、家庭が前の時代のロマン主義が道徳の源泉として信じた自然と結びついて特殊な場へと変容していく過程についてである。

フランス革命への幻滅により自然を道徳の源泉とみなし自由な恋愛を唱道するロマン主義にとって代わって保守的な傾向が強化されていく英国において、家庭が道徳の源泉の地位に登っていく。恐らくその究極的な頂点が既に見たようなジョージ・エリオットの描いた世界、責任を持った親とその親への敬愛を抱いた子の間の結びつきが生物学上の無責任な親に優越する世界であったろう。ディケンズはある意味でエリオットに先行して家庭を特殊な場として描いていく流れの一例だと言える。以下ディケンズ作品の変化を見ることによって確認したいのは、エリオットのな理想化された家庭の創造ではかならずしも明確にはなっていない家庭の中の強烈な緊張をもたらすセクシュアリティの力についてである。

かなり早い段階からディケンズは家庭の持つ意味を重視していた。ただし、初期の作品には必ずしも道徳の源泉としての家庭の意味はそれほど明確となっていない。というよりもこの時期ディケンズの描く家庭においては「ドン

ビーと息子】（以下『ドンビー』と記す）にまでつながる継承の失敗が繰り返し描かれていると言える。『ニコラス・ニッケルビー』（以下『ニッケルビー』と記す）の中で主人公の家庭は伯父に代表される家庭を脅かす力によって浸食されようとしているように見える。一方悪漢である伯父ラルフ・ニッケルビー自身の家庭は妻の逃亡によって崩壊し、その嫡子は実際上の養育拒否により見失われてしまって魯鈍な状態のままに置かれている。状況は『バーナービー・ラッジ』においても同様である。主人公と同名の父親は息子の生まれる日に罪を犯し、その結果の早産によってこの小説の題名となった人物は『ニッケルビー』のスマイク（ラルフの失われた息子）同様、魯鈍な状態に陥ってしまっている。この継承の失敗の系譜は『ドンビー』の早熟なポウルの姿にまでつなげて考えることが出来る。ポウル自身は虚弱な身体と共に彼の先行者たちとは逆の極端な鋭敏さを有しているが、その短命により父の願う継承を失敗に終わらせるという点で三人の運命は通底する。彼らの魯鈍や短命は皆家庭が崩壊の兆しを示していることの証であると言えよう。

注目したいのは、ディケンズの初期の作品においてロマン主義の時代に数多く書かれ人びとの想像力を魅了したゴシック小説的な近親相姦のテーマが巧妙に偽装された形で残存し、小説の重要な駆動力として働いているように見えるという点である。

『ニッケルビー』は無垢で純粋な甥ニコラスと「クリスマスキャロル」のスクルージーの原型とも見える強欲な伯父ラルフとの対立をめぐる話のように一見見えるがその点の本質ではなく、実際は権力を有した伯父がニコラスに隠れて行方不明の姪（ニコラスの妹）への性的な駆り立てが重要な中心をなしているという事を指摘したい。この図式がすこしわかりにくいのは、まさにそれが近親相姦的なものであるために巧妙な偽装が施されているからである。ケイトを実際に性的に迫害するのは伯父ラルフ自身ではなく、彼の知り合いの貴族達（そのうちのより中心的な人物マルベリ・ホークはラルフの欲望を代理するために老人と規定されている）と言うことになっているが、彼らの姪への性的迫

害の場面に居合わせ後にケイトの手を慰めるように受けとめた伯父の、彼女を守る立場の甥ニコラスへの一見不可解な反感はこの人物自身の欲望をそれらの貴族が代理的に執行していたのに過ぎないことを示している。ラルフはこの二人の貴族が行ったことを予測し、望んでさえいたと小説は記している(357)。ケイトへの伯父のこの偽装され隠蔽された欲望はこの後直接には追求されずに終わるが、彼の欲望はさらなる偽装を施され、別の人物の別の人物へと転移されて描かれ続ける。

それが、ラルフが画策する次の悪事、アーサー・グライドという別の老人による後にニコラスの妻になる女性マデライン・ブレイとの強制的な結婚の計画である。アーサー・グライドとラルフ・ニッケルビーとは二人ながら妻を持たない吝嗇漢の老人であり、その相手の女性二人が共にニコラスが守るべき女性であることを考えれば、ラルフのケイトに対する欲望の変奏と見ることが出来る。最初は年老いた貴族がケイト自身を、そして次に別の吝嗇漢がケイトの代わりに若い女性を、ラルフ自身に代わって性的に征服しようとする。最初にはほめかされた近親相姦の可能性はさらに実現の可能性が遠ざけられて、しかし語られ続けていくのである。

老人の若い女性へのほめかされる欲望は「ニッケルビー」ばかりにあるのではない。同じく初期の作品「マーティン・チャズルウィット」(以下「チャズルウィット」と記す)にも老人と若い女性、そして若い男性の三角形が存在する。小説の始めに登場した際、老マーティンとその養女メアリ・グレアムは他者の目から描かれるが、その際に彼らの関係は性的な含意を含んだものとして提示される。それは後に「骨董館」のネルと老人の関係のように「無垢」なものだったことが判明し、最終的にはその養女と老マーティンと同名の孫との婚姻が成立して物語は終わりを迎えるのだが、それまで悪漢の事実上の支配下に置かれて虚弱だったはずの老マーティンが不可思議な回復を見せてすべての正義を回復するというものであり、本来描くはずだった欲望がかき消され塗り込められてしまったような印象が残る。

ラルフ・ニッケルビーが彼の視点から言えば「ろくでなし」のニコラスからそうするように、『骨董屋』においてもネルの父の兄から彼女を「救い出そう」とした祖父であるトレント老人の姿にも同じ関心を見ることが出来るのではないか。一見全くの善意に基づいて行動しているように見えるこの老人の姿には賭博癖というやめることの出来ない暗い欲望が書き込まれているが、彼が実際に抱いていたかもしれないそれ以外のおさえられない欲望についてははっきりと描かれてはいない。直接的にはそれはネルを追い回すグロテスクな人物クウィルプに、そして比較的身近な人物の中に、この老人の欲望が投影されていると見る事が可能である。丁度『カッパーフィールド』においてアグネスを性的に追いつめるユーライア・ヒープとそのヒープに操られているアグネスの父ウィックフィールドの関係に近い。悪漢達は本来そのような欲望を抱くべきでない人々の欲望を代理しているのである。さらに暗い教会の地下室で暗い穴についてネルに語りかける老いた墓守（原テキストでは sexton という言葉が使われている。）とトレント老人の間には恐らく『ニコラス』においてのラルフ・ニッケルビーと老貴族ホーク、あるいはグライド同様の関係があり、二人の老人はネルに対しほぼ同じ関心を共有していると考えられる。

通常『骨董屋』という作品の主題はネルの哀れな死すべき運命、すなわち死の問題と結びつけて考えられるが、実際にはたとえば次の場面はネルの性とむすびつけて考える事が可能であり、むしろそうすることによって『ニッケルビー』などの他の初期の作品に通底する関心を見いだすことが出来る。地下室にある古い井戸を知っているだろうと言う老いた墓守に対しネルはその場所を怖いと言い、行ったことはないと答える。墓守はその場所を少年の頃からよく知っていると言い誘うのである。老人と少女が井戸を見ているというこの場面の具体的な状況をいったん捨象して、二人の言葉それ自体と結ばれた二人の手のみを意識して読むならばこの場面の性的に強烈な印象が浮かび上がってくるだろう。

二人は聖堂の地下室に通じる狭い階段を下ってゆき、薄暗いアーチのところで立ち止まった。

「ここがそうだ。さあお前が覆いを払いのけて見る間わしの手を握っていな。転んで中へ落ちてしまわぬようにな。わしは年老いすぎて一リユーマチ気味でな—自分ではかがめんのじゃ。」と老人は言った。

「黒くて恐ろしい場所だわ」とネルは叫んだ。

指で下を指しながら老人は言った。「覗いてごらん」

ネルはその言葉に従いその穴の中をのぞき込んだ。

「墓そのもののように見えるな」と老人は言った。

「ええ」ネルはそう答えた。(511)

老人と手を握りあったまま暗い聖堂の地下室（ゴシック小説『モンク』で兄である聖職者の手で妹が陵辱される場所）の中でネル自身の手ではぎ取られる覆いの下に隠されている井戸の暗黒が示しているのは、ネルがもう子供ではなく、ほんのわずか前の箇所でもネルの祖父トレント老人が認識しているように、「彼女はすぐに（大人の）女になる（505）」という事実である。この場面の後次にネルが現れた時には彼女は死者となっている。その唐突さは最後にネルが直接登場するこの場面の持つ重要性を際立たせている。死について語っているというヴィクトリア朝の疑似宗教的雰囲気の中で容認された形に偽装されて語られ続けてきたこの物語が一瞬その本当の関心を露わにしそうになり、これ以上は語り続けられないと判断された地点が恐らくこの箇所なのである。

クウィルプのグロテスクな姿に集中させて描かれているネルのセクシュアリティへの関心こそが実は中心的テーマであり、ネルに何らかの関心を寄せるこの小説の大人の男性は本質的にクウィルプの影なのである。教師になる男、墓守、そしてネルの祖父トレント自身。しかし彼らの抱く欲望については許されてはならず、読み込まれねばならないものである。

ここまで見てきたようなディケンズの初期作品にみられる近親相姦の傾向、伯父や祖父、さらには父親が娘や孫娘や姪という疑似親子関係を有する女性にむける性的干渉、に我々が関心を持つのはそのあり方がロマン主義華やかな時

代に圧倒的な人気を誇ったゴシック小説における近親相姦のテーマにつながるものと考えられるからであるが、ゴシック小説と同時代のロマン主義とは果たしてどのような関係にあるのだろうか。

ロマン主義の男女間の自由な恋愛を尊ぶ傾向は性的欲望という人間の内なる自然の肯定から直ちに導かれる結論であった。しかし、男女間の自然な欲望が自由になったとき本当にそれで良いのかどうか。昇華された詩の世界においては、恋愛は美しいやもしれぬ。しかし現実の場により近い所にその考えを当てはめたとき何が起るのか。シェリーが『解放されたプロメテウス』で恋愛を人を救済する力として描いている時、多くのゴシックロマンスはそれが家庭という現実の文脈におかれた時どのような動きを見せるのかに注目していた。その結論は『オトランドの城』から『モンク』、そして『イタリア人』へとつながるテーマ、近親相姦であった。

セクシュアリティという自然の力が、アルプスのような非日常的で崇高な文脈から家庭という日常的な文脈に移動させられた時、人びとが思い描いたのは暗い可能性であった。ゴシック小説はロマン主義が信じるように自然が道德の源泉であるならば、当然論理的帰結として生ずることになる一種の混乱の可能性を描こうとした形式なのだと考えられる。セクシュアリティが家庭の中に存在するものであるならば、そのセクシュアリティは果たしてどのようなものなのか。この問題を女性作家の描いたゴシック小説は描こうとしているのだとメラーは言い、次のようにゴシック小説における父の存在を説明する。

それがたとえ神父であれ家父長であれ、父という存在が女性に対する暴力の著者/責任者として、またサディスティックな虐待や近親相姦にいたる行為の実行者として、すなわち家族という政治を構成するあらゆる愛情と責任の絆を破る存在として暴き立てられる。父の犯罪はほぼ常にエドモンド・バークが神聖な力の顕現と同一視した崇高さの場であるアルプスの風景の中で起る。女性によるロマン主義的ゴシック小説の伝統は崇高な力の執行を自然から家庭の中に移すことによって、(父娘間の近親相姦として描かれた)「崇高さ」の恐怖(そ

れはあらゆる場において非常に怪物的でありながら同時に非常にありふれたものでもある)を父による侵犯の経験として家庭の中に飼い慣らす(家庭的なものにする)のである。(Mellor 340)。

ラドクリフの『イタリア人』においては偽の父スケドーニが疑似娘の眠るベッドに短剣を握りしめて忍び寄る。しかし、近親相姦のテーマは特に女性の作家の場合にとどまらない。ウォルポールの『オトランドの城』において長男の妻となるはずだった女性を自らの妻にしようとする追跡し、最後に自分の実の娘と取り違えてナイフでその身体を刺し貫く家父長としての父の欲望にある近親相姦的傾向は明らかであろう。それは『モンク』に於けるエディプス的な妹の陵辱において一層露骨である。『モンク』の場合には血縁的には兄であり宗教的には父である存在が境界を侵犯する。絶対の権力を有した存在が家庭内の自然を陵辱するのである。

ディケンズの初期小説には既にもたようにゴシック小説的な近親相姦の欲望あるいは不安が決してあからさまにはないが、痕跡のように残っている。ゴシック小説よりも禁忌にふれる可能性を鋭く意識した筆遣いによって家庭の中に置かれたセクシュアリティの軌跡がたどられているのである。実際にはゴシック小説のような安易さで性の境界線が侵犯されたりすることはなく、ただその欲望が想像され代理的に追求されるだけに終わっており、家庭の中のセクシュアリティに対する不安は偽装された形で提示されているのに過ぎない。しかしディケンズの初期作品においては老人や伯父の自らの実の孫や姪あるいは義理の娘という形で父と実の娘が存在する家庭の中の自然、セクシュアリティのあり方が偽装された形で描かれ続けているのだと考えられるのである。転換点に描かれた『ドンビー』において、ことさらに父ドンビーが娘フロレンスを一見疎んじて遠ざけるように見えるのは家庭内にとどまった娘のセクシュアリティの中に彼が危険な可能性を見ているからに他ならない。家庭は常に逸脱的な性行為によって危険にさらされている。ゴシック小説の告げようとする真理はそれである。それ故に監視が求められるのである。

## 6 オナニーの監視

『ニッケルビー』、『チャズルウィット』、『骨董屋』とゴシック的近親相姦の不安を描いた後、作家は『ドンビー』や『荒涼館』においてメレディスが後に実際に経験することになる女性の自由な恋愛を求める傾向による家庭の破綻の問題を描く。しかしそこでディケンズの関心はとどまることなく、そのようなロマン主義的な男性と女性、妻と夫とのセクシュアリティという性の水平方向の関係から、19世紀に特徴的な親と子の間の垂直方向のセクシュアリティの問題へと移っていく。逆に言えばディケンズが最初から描いてきていた家庭内のセクシュアリティという問題に戻っていくのである。

『ハードタイムズ』、『リトルドリット』、『大いなる遺産』の三つの作品の構造は共通している。それは親の子供のセクシュアリティの監視ないしは干渉である。内なる自然であるセクシュアリティへの警戒の視線はディケンズとメレディスにおいて共有されている。5年の時間差をおいて発表されているディケンズの『ハードタイムズ』とメレディスの『リチャード・フェヴェレルの苦難』（以下『フェヴェレル』と記す）は、いずれも子供の性への監視という関心を具現化したものである。

1858年の妻の出奔の1年後に発表された作品『フェヴェレル』はメレディス自身の経験をほぼ忠実になぞっている。すなわち妻に逃げられ子供をその手に残された一人の男の反応として生まれたものが、一種の悲劇を生み出していく過程を描いたものとなっている。妻の不倫によって息子の教育を一人で行わなければならない立場となった父オースティン卿は、妻の不貞の原因となった制御されないセクシュアリティを恐れるあまり、一人息子のリチャードに対して「科学」に基づいた教育を加えていく。

「科学」と作品内ではよばれているが、その具体的内容はヴィクトリア朝の



性に対する典型的反応の具現である。息子に理性では統御困難な性の可能性が発現することを恐れた父は、彼を外の世界に触れさせることの危険を思うあまり自宅内での教育にこだわり、またその自宅内をも性的無菌状態にとどめようと心をくだく。そのため恋愛沙汰を起こした召使いを即座に排除してしまう程である。このように『フェヴェレル』において行われる教育とは實際上息子の性に対する管理であり干渉である。

そのいびつな教育の結果性的な関係に対して一種無菌状態で育った息子は悲劇的な結末に向かうことになる。リチャードは性的なものへの免疫をもたないまま成長していくのだが、皮肉なことに純粹で無垢な、性に対する過敏なこだわりがなければ理想的とも言えるような相手と巡り会い恋に落ちる。しかし性つまり情熱によって引かれ合う男女関係に嫌悪を感じ否定的だった父オースティンは二人の関係を認めようとししない。そのため二人はロンドンへ出て密かに結婚する。しかしそれまで性的なものから隔離されていた無垢な二人が都会に出たとき、その誘惑は苛烈でリチャードらはそれに抗うすべをしらない。結果として彼は世間ずれした魅力的な女性に誘惑され、リチャードの妻も悪擦れした男に狙われて妊娠してしまう。

1859年に出版された『フェヴェレル』が貸本業界大手のミューディの自主規制に引っかかって取り扱いを拒まれるほど、比較的あからさまに性の問題を取り扱っていたのに対して、その抑圧をより敏感に感じていたのかあるいは、その振る舞い自体がヴィクトリア朝的な自主的な抑圧の始まりだったのか、その5年前に連載されたディケンズの『ハードタイムズ』においては実の所、性に対する言及はより巧妙に偽装されている。『フェヴェレル』が父親による息子のセクシュアリティの管理の物語であることは見間違いようがないが、『ハードタイムズ』は一見、労働者によるストライキの問題でもあるように見え、一見功利主義的思想による自由な感受性の抑圧の問題のようにも見える。しかし、実際に作品がその中心的関心を注いでいるのは誤った教育の問題であり、さらに言えばその教育とは家庭内で性をどう取り扱うのかという問題

なのである。ディケンズの初期作品でゴシック的な欲望が偽装されて語られていたように、セクシュアリティの制御と管理というメレディスがあからさまに語って事実上の検閲を受けた問題が巧妙な偽装の下に語られている。

妻を持たない父が子供の教育に専心する。その抑圧的な教育の結果、子供の中に何らかの破綻が生まれていく。この『ハードタイムズ』の構造は『フェヴェレル』と同じものである。ディケンズの作品では抑圧的な教育の結果、息子が金銭に関する法的逸脱を、娘が性的な逸脱を犯す。『ハードタイムズ』においてオースティン卿の役割を果たす教育者グラッドグラインドの娘ルーザは父親から「事実」に基づいた教育を受けた結果、ハートに関わるものを抑圧することを学んでいき、その結果父の言いつけ通りに年の離れた男性と意に染まぬ結婚をした後、別の男性に誘惑され性的逸脱に限りなく近づく。「いいか、私の望んでいるのは事実、事実、事実だ」と厳格な父グラッドグラインドは言うが、彼が事実を望むのは、金銭という事実にものみ固執するピューリタンの禁欲が欲望を抑圧しようと信じているからに他ならない。グラッドグラインドが成金のバウンダービーに娘を嫁がせようとするとき、ルーザは一見何もないように見えながら夜になれば噴き出してくる「炎」について語ることで父に問題を気づかせようとするが父親にその思いは届くことはない。

このような家庭の中で子供のセクシュアリティを強く意識した状態は、しかし、18-19世紀の中産階級の世界においては、フーコーの言葉を信じるならば、例外というよりも通例、もっと言えばその本質であった。近代の核家族は子供の性の監視という必要により要請されたものであった。核家族化が生じた結果子供の性、具体的にはその自慰の駆り立てが始まったのではなく、自慰の駆り立てがあって、その結果として核家族が生まれてきたのだとフーコーは言う(274)。

それまでの支配層である貴族を正当化していた伝統の青い血に代わり、新しく時代の中心となろうとする中産階級が自己の存在の正当化のために必要としたのは生殖の力を保証する白い液体であった。健全な生殖を望む中産階級の要

請がセクシュアリティへの当時の医学の過剰とも言える関心の背景として存在していた。生殖に結びつかない、いかなる性行動も身体に深刻な害をもたらすと説く医者もいた。その結果マスターベーションは失明や精神病、心臓病、果ては肺結核の原因になるとまで主張された。ここには医学と中産階級の利害の完全な一致が見られる。つまり生殖がすべてなのであり、生殖につながらない性はすべて逸脱であり、アブノーマルなものと思なされるのである。

基本的には近代以前の世界においてはセクシュアリティというものは宗教によって規定されて管理されていた。その宗教の影響力と権威が弱まるにつれて別の原理、別の視線が影響力を持ち始めた。伝統的な意味の枠組みに代わって科学の原理、科学の知が重要なものとして振る舞い始める。その主張は少なくとも当時においては実は伝統的な知と同じかあるいはそれに劣るほどの正確さしか有していなかった。それは科学的知識の絶対の優越によってというよりも、伝統的な知識が揺らいだが故に、伝統的な知の枠組みが崩壊したその隙間を埋めるべく現れてきたのだとも言える。そして医学は新しい時代の中心となる階級の利益と結びついていくようになった。

子供が自慰をするようになるのは親の配慮、親の不注意、怠慢、そういうものの結果としておこるのであり、子供に近接してこどもの性的逸脱を妨げるためには家族の空間を出来る限り縮小していくべきだという圧力が加わったのだとフーコーは言う（270）。この監視の視線を通して近代の家庭、性によって満たされ医学によって不安にさせられた近代の家庭は子供の怪しげなベッドを中心に誕生する。家庭とは子供の性をめぐるパノプティコンなのである。フーコーはその振る舞いを近親相姦的、と誤解を招きかねない表現を使って描写する。その真意は親の子供への密接的な関係、注目するその視線の強さを表すものだ。フーコーの描く図式においては核家族の形成にはセクシュアリティが重要な意義を帯びている。医学の権威と結びついて様々な病の原因として子供のセクシュアリティが駆り立ての対象となっていく。

「ハードタイムズ」が重要なのはそれが後の作品での家庭内での性の監視と

いうテーマを恐らくは意識的に初めてディケンズが表現したという点であろう。血縁関係のある（あるいは制度的に親子関係を結んだ）者同士間の隠微な偽装された性的欲望というゴシック小説的段階から一段進んで、直接的な近親相姦ではなく、監視による近親相姦、すなわちフーコーの示唆する「親子の直接的関係で完全に飽和したもの」としての家庭内の状況への移行が描かれていくようになる。

オナニーの監視という点についてはウィリアム・コーエンが「手の振る舞い」と題した批評で『大いなる遺産』でのオナニーへの監視がどれほど巧妙でどれほどそれ自体が抑圧に荷担したものであるか詳細にそして説得的に語っている。コーエンの指摘を受けるまではこのテキストの細部にいたるまで性的な監視の視線が充ち満ちていることに私は気がつくことが出来なかった。が、ピップがいわば暴力的な脅しによってマグウィッチに食べ物とやすりを届けたことに対しなぜ不釣り合いとも思える「良心」の呵責を訴えるのか、その不釣り合いさは、この批評家の指摘によってそれがオナニーへの罪悪感と重ねられているのだと知れば、一応の納得はいく。ピップの足を流れ落ちていく周りから隠されねばならないバターの意味はやはり性的なものであると考えるのが妥当であろう。

さらに言えばディケンズがこの作品において「最もありふれた悪徳」について描くのだと言っている事を思い出す必要がある。マグウィッチによって脅されて犯すことになった盗みという罪がピップのズボンの中の別の秘密と重なりあい、「邪悪な秘密」へと姿を変えていく。後にピップに送り続けていた金の秘密を明かした際マグウィッチは自分の事をピップの「二番目の父」だという（574）が、我々のたどってきた論理に従えば、マグウィッチは金を送ることによってではなく最初の盗みをピップに強いたことによって、ピップの中の「邪悪な秘密」をひきおこし、そのセクシュアリティへの介入によってピップの父となっていくのである。

ピップの語る物語の中に明示されぬ、偽装されたものがあるという構造は初

期の作品がゴシック的近親相姦のテーマを偽装している構造と類似している。さらに言えばその監視されるセクシュアリティという家庭内で子供のセクシュアリティが置かれた状態を考慮に入れることによってディケンズ後期作品の中での親子関係のありようがより理解できるようになるという事を認める必要がある。

『リトルドリット』のクレナム夫人、『大いなる遺産』のハヴィシャム夫人、そして『ハードタイムズ』のグラッドグラインド、この3人の「親」達の行動には一つの共通性があり、その行動はジョージ・エリオットの理想化された家庭が描いていない過程、つまり具体的にどのような家庭内の化学変化によって19世紀において家庭が実質上道德の源泉へと変貌を遂げていくのかを明らかにする。ロマン主義が信奉した男女間のセクシュアリティが家庭内に忍び込み、垂直の方向への力へと変化を遂げて家庭内の、親子の間の関係を特殊なものへと変えていく。エリオットがセクシュアリティとしての自然を遺伝の問題として家庭の本質とは切り離しセクシュアリティの脱色された家庭と親子関係を思い描いたのに対して、ディケンズはメレディスと共にそしてさらに言えばフーコーと共に、家庭内のセクシュアリティこそが家庭を特殊な意味を帯びた空間にしていくものと見ていたのである。

『リトルドリット』のクレナム夫人の行為は『フェヴェレル』のオースティン卿のそれとあまり変わらない。そしてその母親に育てられたこの小説の事実上の主人公アーサー・クレナムの経験はほぼリチャード自身のそれに等しい。彼は母親から与えられた教育により一種の精神的な麻痺に陥っている。リチャードが比較早い段階で破綻を見せるのに対して、アーサーは40を過ぎても依然として少年時代に受けた抑圧的な教育の与えた傷に苦しめられている。

何故夫人はアーサーに厳しい罪の因果応報を強調するようなメソディズムを思わせる教育を施したのか。そこにはメレディスが結婚後に経験したような経験が関わっていた。クレナム夫人は結婚後まもなく新しく夫となった男性が既に別の女性との間に子供をもうけていたことを知る。物語の終わりに至るまで

隠され続けたアーサーのこの出生の秘密こそクレナム夫人に厳しい抑圧的な教育を法律上の息子に対して行かせた理由だった。新妻となったクレナム夫人が直面しなくてはならなかったのは家庭の中にあらかじめ存在した自由な恋愛に基づいた性的な逸脱であった。アーサーという存在自身が、クレナム夫人が宗教の力を借りて調伏しようとした性の力、もっと言えばロマン主義的な自由な恋愛のもたらした結果なのであった。個人に性的な満足を与えるが、穏やかな家庭の構築につながらない、それどころか、家庭を破壊しその土台をあやうくしかねないような関係。それこそクレナム夫人が対処しなくてはならなかったものであった。

一見クレナム夫人の与えた教育は宗教的な外見をまとっている。ちょうどオースティン卿の教育が科学の外観をまとったように。しかしその本質は性に関わる抑圧であることは、中年となったアーサーが若い女性ベットへの思いを繰り返し抑圧する場面によって明らかにされている。抑圧的な教育を与えられたアーサーは自由な恋愛全体を罪を帯びたものとしてしか認識出来ない。彼のセクシュアリティは教育によって麻痺し拘束されているのである。

そのような麻痺の根源にはクレナム夫人の自由な恋愛への憎悪をはらんだ態度が存在する。その点で彼女の経験は『大いなる遺産』のハヴィシャム夫人の経験と通底する。恋人に婚礼の当日に裏切られた彼女の娘に加える教育は男性に対する憎悪に満ちている。彼女の与えるその憎悪に基づいた教育がエステラという存在を生み出す上で決定的な役割を果たしている。男性に傷つけられたクレナム夫人がアーサーの性に干渉したように、同じく男性から裏切られたハヴィシャム夫人は直接的にエステラの性のありように干渉し彼女を男性を傷つけるための存在へと変貌させていく。いずれの場合も親が子供のセクシュアリティに密接に関わることで子供が作られていく。

このような家庭を作り上げるディケンズ後期作品の構造を念頭に置くならば、最初に提示しておいた疑問にはこのように答えることが可能になるのではないか。『大いなる遺産』の最後に至ってハヴィシャム夫人が炎を包まれた時

ピップがそれを消そうとして結果的に「必死の敵同士のように」くんずほぐれつと一個の炎となって転げ回る場面を描く必要があったのか。その理由はこうである。ハヴィシャム夫人は恋愛に傷ついた後、復讐のためにエステラに近親相姦的とフーコーなら言うような密接な関係を結びそのセクシュアリティに介入した。エステラ自身がハヴィシャム夫人に言うように(285) エステラをエステラにしたのはハヴィシャム夫人であった。そしてその作られたエステラを通してハヴィシャム夫人はピップのセクシュアリティに介入する(エステラがピップの「邪悪な秘密」と関わりのある手を批判する行為) 事によって、ハヴィシャム夫人とピップの関係はマグウィッチとピップの関係同様、疑似親子関係となっていく。ピップの「手の振る舞い(W. コーエン)」に関心を注いでいるとピップが感じていたのは直接的には彼の手を「卑しい」と言ったエステラであったが、その考えをエステラに吹き込んだのはハヴィシャム夫人であった。コーエンによれば手は性につながるものとして『大いなる遺産』の中で提示される。ハヴィシャム夫人を自分を援助する金銭の出所だとピップが思い誤ったことはピップとハヴィシャム夫人の関係の本質ではない。ハヴィシャム夫人の監視はエステラを通してピップに及んでいる。そして彼らの間の疑似親子関係は本質的に性的なものなのである。マグウィッチの小児性愛としての冒頭のピップとの関係同様、ハヴィシャム夫人とピップに間に成立していく関係はフーコー的パノプティコンを連想させる疑似親子関係である。子供の性が近親相姦的な密接さをもって監視され監視されることによって、性を媒介とした特殊で強烈な関係が親と子の間に生まれていく。おそらくその事を示すために最後にピップとハヴィシャム夫人は一個の炎の塊となる必要があったのである。その炎の中で彼らは同時に恋人同士であり、敵同士でもあった。

## 7 結び

ローリー・ラングバオアーはその『女性とロマンス』において女性をロマンスと結びつけ、ロマンス的なものを制度や秩序に対する不満と理解し、主に『荒涼館』において不倫の結果主人公のエスターを産んださまよえる女アドロック夫人の姿と重ねて描いている。ディケンズを扱った章の後半では母の存在と狂気とを結びつけてハヴィッシュ夫人についても語っているのだが、ラングバオアーの論理を単純化して言えば、ヴィクトリア朝においてはロマン主義的な恋愛をすることが許されないこと、それが禁止されて家庭の中に閉じこめられた状態が一方でアドロック夫人のような不満状態に促されて放浪する女を生み出し、他方では家庭の中に閉じこめられた女がやがてはハヴィッシュ夫人に代表されるようなヒステリーという一種の狂気および囚獄状態へとつながっていく、そういう見立てであろうと考えられる。しかし、ここまで見てきたようにロマン主義的な自由な倫理を越えた恋愛はディケンズの主要な関心であったことはなかった。つまり一般的な近代英国社会の歴史においては確かに、ヴィクトリア朝的性の抑圧の前にはロマン主義の恋愛があり、そしてヴィクトリア朝の後期に至って女性の解放が進みロマン主義的な恋愛が再び広がっていくという流れがあるのは事実ののだが、ディケンズの作品の流れをたどる限りロマン主義的な恋愛への欲望とその欲望の抑圧という個人の女性を念頭においた解釈では実際にその小説に書かれたものをすくい取るのに十分とは言えないのではないかという事である。

女性の自由を求めるようなアドロック夫人や『ドンビー』のカーカーと出奔する妻イーディスの姿は典型的なディケンズの家を作り上げているようには見えない。では典型的な母（疑似母）であり、かつ自らを獄としての家庭に閉じこめているハヴィッシュ夫人やクレナム夫人はどのように振る舞っているのか。彼女達の望んだのは自由な恋愛を行うことではなかったし、また彼女たちは自由な恋愛を望みながらそれを押さえつけられて家庭という牢獄の中にいた



のでもない。むしろそのような恋愛によって深く傷ついた後に自ら進んで自分と子供との牢獄を築いていくのである。つまり彼女たちが一種の牢獄の中にいるのは事実だが、それは制度や秩序の力によって自由な恋愛という欲望を禁じられてそうなっているのではなく、また自由な恋愛に対しての直接の欲望にとられていたわけでもないということである。牢獄を作り上げる行為こそ重要な意味を持っており作家もそれにこそ、恐らく放浪する女達に対してよりも、より大きな関心を注いでいるように見える。

彼女たちを牢獄においたもの、それはこの小論で見てきたように彼女たちの子供に対する関心と干渉である。家庭が牢獄であるのは恋愛に対する欲望と挫折の故ではない。それはセクシュアリティを近親相姦的な近接さと関心を持って監視するパノプティコン的な構造によってそうなるのだということである。

ここにあるのはグーバーらがメアリ・シェリとミルトンを念頭において近親相姦というメタファーを唯我論的なものとした指摘(229)とつながっている事態である。ゴシック小説的相姦の要素が初期ディケンズ作品につながっている点については既に触れたが、その家庭内に置かれたセクシュアリティという問題はその後期作品に描かれた子供のセクシュアリティに対しての親による過剰な干渉という家庭の構造の原型なのだと考えられる。男性という他者を信じて裏切られたハヴィシャム夫人、結婚という聖なる制度の中に性的逸脱と夫と別の女性という他者のつながりを発見したクレナム夫人、彼女たちは、メレディスのオースティン卿がそうしたように、その他者への不信を克服するために他者の介在しない徹底的に自分のと呼べる家庭を作り上げていこうとする。

近代社会が経験した他者への不信と共同体の崩壊の感覚が恐らくは、19世紀的な家庭信奉へとつながっていくものなのである。ゴシック小説が近親相姦において描いた自分の子供への欲望をディケンズとメレディスは信用ならない他者に代わる自分自身への欲望と解釈する。彼らの描く親たちが子供のセクシュアリティに干渉することによって、監視している自分の手の中で自分の中

の最も重要な「道徳の源泉」であったもの、即ちセクシュアリティという自然を結節点として育てられていくものは事実上、自分自身なのである。誰か知らない人への信頼でなく、自分自身への自家撞着的な感情が家庭という密閉されて他者を排除した空間を強く濃い色で染め上げていく。子供を含む家庭が、信じられない他人ではないものすべてとしての自分自身となっていくのだと言っても良い。ここにあるのはもはや自分の個人的感情を安心して委ねることのできなくなってしまう、市場の原理によって動いているに過ぎない他人＝社会に対する否認である。他者が信頼できない存在になってしまったので、家庭の中に自分を再現できる対象を見いだそうとしている。その意味で「大いなる遺産」の快適なウェミックの家は彼の結婚以前に十分にディケンズ的な意味の家庭になっているとは言えない。それはスキフィン嬢との結婚とさらに子供の養育を必要とするのである。

確かにテイラーが指摘するように19世紀において自然の意味が変容し人びとは人間の意向や意志とは関わりなく働いている力として自然を見るようになる。しかしそれは外の世界の、自分とは切り離された信用できない世界における自然なのであり、それとは別に、そしてそれと平行する形で自然は形を変えて19世紀の家庭の中に密かに入り込んでいったのだと見る。人を決定し作り上げる力として親が子を自分の形に似せて作り上げる根拠として信奉され、その事によって親と子の存在する場、家庭を特殊な存在として認めさせていくのである。他者への不信こそ家族への、作られる自分の子供への信頼の原因であり、その信頼を作るのは他人を排除した密接な近親相姦的な近接さへの志向である。

## 註

- (1) Gordon S. Haight. *George Eliot: A Biography*. Oxford: the Clarendon Press, 1968. pp. 131-133.

## 英語の参考文献

- Butler, Marilyn. *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford University Press (Oxford), 1982.
- Cohen, William A. "Manual Conduct in *Great Expectations*." *ELH* 60(Spring 1993): 217-259.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- . *David Copperfield*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- . *Great Expectations*. New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
- . *Dombey and Son*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- . *Hard Times*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- . *Little Dorrit*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- . *Martin Chuzzlewit*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- . *Nicholas Nickleby*. London: Penguin, 2003.
- . *The Old Curiosity Shop*. London: Penguin, 1983.
- Eliot, George. *Felix Holt, the Radical*. London: Penguin, 1987.
- . *Silas Marner*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993.
- Gilbert, Sandra M. and Guber, Susan. *The Mad Women in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Langbauer, Laurie. *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Mellor, Anne K. "A Novel of their Own: Romantic Women's Fiction, 1790-1830" *The Columbia History of the British Novel*. Ed. By John Richetti, et. al. pp. 327-351. New York: Columbia University Press, 1994.
- Lewis, G.M. *The Monk*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Meredith, George. *The Ordeal of Richard Feverel: A History of a Father and Son*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Radcliffe, Ann. *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*. London: Oxford University Press, 1968.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Williams, David. *George Meredith: His Life and Lost Love*. London: Hamish Hamilton Ltd. 1977.

日本語の参考文献

フーコー、ミシェル 慎改康之訳 『異常者達』(コレージュ・ド・フランス講義1974-75年度)東京、筑摩書房、2002年。