

リアリズムから「近代」へ

——『ミドルマーチ』を読む——

太 田 晋

G. エリオット。……私たちはそのエリオット風の道徳少女を悪くしようとは思わない。……この道徳は決して自明のものではない。——ニーチェ⁽¹⁾

1

ジョージ・エリオットの『ミドルマーチ』（一八七一年出版）は、ふつうリアリズム小説と考えられている。たとえばコリン・マッケイブは、『ミドルマーチ』を「古典的リアリズムのテキスト」と規定したうえで、ジェイムズ・ジョイスの「エクリチュールの実践」と対比している⁽²⁾。マッケイブに従えば、『ミドルマーチ』を「古典的リアリズムのテキスト」とらしめているのは、テキストの諸言説を支配する最終審級としてのメタ言語の存在である。言い換えれば、それはテキスト内の「現実」を規定する最終審級であり、他の諸言説を序列化し従属させたうえで、それ自身は「現実面に面した窓」として無限の透明性を指向する言説である。これに対してジョイスのテキストには、この意味での最終審級が存在しない。そこでは「テキストはただ出来事を次から次へと並置していくのみ」であり、しかも手垢のついた言葉の意図的な使用によって——たとえばマッケイブはフローベールの『紋切型辞典』を暗示する——言語の不透明性（物質性）が殊更に露わにされている。読者はこれら諸言説のモンタージュ的並列から自ら分節化と意味の生産を行わねばならず（『戦艦ポチョムキン』の映画作家が『ユリシーズ』の作者を訪問したことはよく知られている）、しかも言語は解釈行為に対して物質的な抵抗を示すがゆえに、そこには絶えず不安な残余が生じるだろう。マッケイブの論旨を拡大して言えば、「古典的リアリズムのテキスト」が透明にして絶対的な「真理」を頂点においた静的なヒエラルキーを指向するのに対し、ジョイスのテキストは終わりのない動的な再生産システムを指向していると考えることが

できる。ともあれマッケイブの論文は、その論争性ゆえにすでにいくつもの反論に迎えられており、そこには相応の説得力を備えたものも見受けられる⁽³⁾。しかし私たちは、むしろこの見方に大筋において同意したうえで、「古典的リアリズム」としての『ミドルマーチ』を、その可能性の中心において読解してみたい。たとえば『ミドルマーチ』は、かつてヘンリー・ジェイムズが評したように「旧来のイギリス小説の進展にリミットを設定した」テキストである⁽⁴⁾。つまり、それはたんに「古典的リアリズムのテキスト」であるばかりでなく、その「リミット」を標しているのである。パリ・コミューンの年から、ニーチェの『悲劇の誕生』⁽⁵⁾やブランキの『天体における永遠』の年にかけて出版された『ミドルマーチ』は、ならば、いかにして「古典的リアリズム」のリミットを設定しているのか。本論文では、こうした観点から『ミドルマーチ』の読解を試みたい。

2

『ミドルマーチ』には、本文に先立って「序曲」と題された小文が付されている（3-4）。それを一瞥したとき感じられるのは、この作品が文学様式もしくは「ジャンル」に関してこのうえなく意識的であるということだ。この「序曲」では、まず一六世紀スペインの聖女テレサの「叙事詩の生涯」が、ひとつの理想とされる。この「叙事詩」と比較したとき、たとえば「騎士道のロマンス」は、何ほどのものでもない。にもかかわらず、今日の社会では「叙事詩」をなす生涯は不可能であり、失敗に導かれるほかはない。しかもその失敗は、「悲劇」の重みや深みを構成することもない。ゆえに聖女たりえない今日の女性性は、しかし、数多の「恋愛物語」の一樣さとは比べ物にならぬ多様性を備えている——そのような女性のひとりドロシア・ブルックスに焦点を当てた『ミドルマーチ』の「序曲」に述べられて

いるのは、以上のような歴史的諸様式・諸ジャンルの不可能性もしくは否定の宣告なのである。

さらに、同種の意味を帯びた箇所は、このテキストの至る所に見受けられる。もとより『ミドルマーチ』にあって、あらゆる神話をつなぐ鍵を見出そうと試みるカソーボンの畢生の著作『神話学全解 (Key to All Mythologies)』は、決して完成することがない——叙事詩が不可能だという『ミドルマーチ』の世界は、神話からも絶対的に隔てられているかのように。また、最終的に結ばれることになるラディスローとドロシアは、しかし、「ダンテとベアトリーチェ」ではありえないことが述べられる(297)。さらに、ファウスト的な悲劇性を担うかに見えたカソーボンは、結局のところ、ラディスローが考えるように「悲劇のレヴェル」には達することがない(346)。加えて、リドゲイトとの結婚に際して、ロザモンドが恋愛と結婚をめぐる「ロマンス」を心に抱えていることが、繰り返ししかもアイロニカルに述べられる。一方、バイロンやシェリーにも喩えられ、ジプシー的なロマン主義芸術家になるかもしれないラディスローは、にもかかわらず「ロマンスの感覚」に代え「義務感」をもって(377)、自らの世俗的な仕事を受け入れる。また、このテキストでおおむね肯定的に描かれている労働者ケイレブ・ガスが、畏怖の念を抱いたとき必ず「聖書の言葉」を思い浮かべるものの、それが正確な引用であることは滅多にないと述べられている箇所(337)を、このリストに加えることもできよう。

以上から、このテキストがこれら歴史的諸様式・諸ジャンルに対して自覚的な距離をおこうとしていることを推察するのは容易である。すなわち『ミドルマーチ』の世界にあって、神話や聖書は回復不能な朦朧げな姿をとどめているにすぎず、叙事詩もまた不可能である。それは神聖喜劇でも人間悲劇でもありえず、恋愛ロマンスでもロマン的韻文でもない。では、それは何なのか。『ミドルマーチ』は、ひとまずこの意味において「リアリズム小説」である、といえるだろう。このテキストは、不可能な理想と様式化した現実に対する距離を明瞭すぎるほど自覚しているのであり、その限りにおいて「写実的」な「小説」なのである。

実際、たとえばブルック氏が訪れる農家に関して「他人の不幸をもピクチャレスクとして眺める眼からすれば楽しい景色に見えるかもしれない」と皮肉まじりに語られたのち、現実にもそこに住む男の不満に満ちた生の声が描写される箇所(322-23)などを見れば、このテ

クストが「写実」の意味でのリアリズムを指向していることは容易に看取しうる。しかしここでは、マッケイブの分類はひとまず措くとして、『ミドルマーチ』における「リアリズム」のより本質的な規定を、「限定された個別が普遍的な全体を示す」という概念に求めてみたい。

たとえば、終わり近く有名な「目覚め」の箇所(644-45)で、ドロシアは「この世界の大きなひろがり (the largeness of the world)」を実感し、「自ずから脈打つ生命 (that involuntary, palpitating life)」の一部分として自らを定位する。すなわち、ドロシアは——ひいては『ミドルマーチ』という局所的で限定された「地方生活の研究」は——、この決定的な箇所において、ある普遍的な全体(世界もしくは生命のひろがり)の一部分として捉え返されるのである。トニー・タナーがオースティンの『エマ』と比較していうように、ここに提示されているものを「一種の共同体のスペクタクル」と見なすこともできるだろう¹⁰⁾。オースティンにおける「田舎のある村の三つか四つの家庭」という風景式庭園めいた(父権的)共同体の破綻に続いて、一方では都市という「虚栄の市」におけるブルジョア的なモラルの探究を、一方では都市から隔絶された「嵐ヶ丘」における怪物的な情念の炸裂を、小説は描き始めることになる。個人は分散しつつ「互いの友」としての絆を求めるが、ロチェスターは屋根裏の狂女の代償として、ジェイン・エアとの結婚という絆の形成に際して、片目片足を失わなければならない。失われた紐帯を十全に回復することは、いかにして可能なのか。それは、「自ずから脈打つ生命」としての「世界のひろがり」というような普遍的(universal)な全体性を、もしくは、たとえば「人間」というような同質的な一般性を設定することによって可能になるだろう。「すべて」の個別を包摂する、ゆえに外部のない(「たんなる傍観者として贅沢な住居から眺めることはできない」:644-45)一元的な「世界のひろがり」を仮定すること。この「共同体」の出現と同時に、ドロシアは「目を覚まして労働に出かけ、苦難に耐えてゆくさまざまな人間たち」を、直接見知ることなく想像し「感じる」ことができるようになる(644)。この決定的な場面で提示されているのは、そのような「全体性」との想像的な関係なのである。

このことは、近代リアリズムの成立と深く関わっている。近代リアリズムとは、ある意味で、部分と全体・個別と普遍とのシンボリックな照応関係を基盤として成立したといえるからである。たとえばイアン・ワット

の古典的な研究に従えば、「近代リアリズムは、真理は個人の感覚を通じて発見されうるという立場から始まった」¹⁾。それは、普遍的な真理を個別的な実体が担いうるということであり、言い換えれば限定された個別を描くことで普遍的な真理を示しうるという観念である。ワットによれば、一八世紀における近代リアリズム小説の出現は、中産市民階級／ジャーナリズムの勃興という社会的要因とともに、哲学的な背景を有していた。それが、デカルトのコギトやロックからバークレーに至る近代認識論／経験論の哲学である。中世スコラ哲学における「實在論 (Realism)」、すなわち抽象概念の世界こそが実在する普遍的な現実であるとする (プラトニズム的) 思考を拒絶する形で、知覚と感覚の対象である具体的に個別的な事物が真実でありうると述べるこれらの哲学が、近代小説の「リアリズム」の支柱としての役割を果たしたとワットは論じる。これは、フライの表現を借りれば、ロマンスが「様式化された人間、人間心理の原型を表わすまでに拡大した人物像」を描く一方で²⁾、それに対する「批判」の性格を備えた近代リアリズム小説が、類や原型を暗示する名でなくありふれた固有名を備えた人物を描くことと対応しているといえる (「高次模倣 high mimetic」に対する「低次模倣 low mimetic」としての近代リアリズム小説というフライの区分を、ここに重ねることもできる)。そして、そのような人物が描かれるためには、細部に互って個別化されたアイデンティティを備えた個人とその限定された経験が、描かれるべき「普遍的な真実」でありうるという「確信」が必要なのである。

同様のことが、デフォーやフィールディングから百年以上を経て書かれた『ミドルマーチ』にもひとまずついえるだろう。局所的な「地方」ミドルマーチ市における、ありふれた個人ドロシア・ブルックスの限定された生。それが、他の人物たちのプロットを交錯させつつ、なぜ「地方生活の研究」として丹念に写實的に描かれるのか。その背景に存在している「書くための確信」が、「個別が普遍を示しうる」という観念なのである。たとえば、このテキストの最後に付された「終曲」末尾にはこのように書かれている。

A new Theresa will hardly have the opportunity of reforming a conventual life,: the medium in which their ardent deeds took shape is for ever gone. But we insignificant people with our daily words and acts are preparing the lives of many Dorotheas, some of which

may present a far sadder sacrifice than that of the Dorothea whose story we know (682).

ここでは、『ミドルマーチ』に描かれたドロシアの生涯が、ある普遍的な群から抽出された個別的な一例であることが明瞭に述べられている (“the Dorothea whose story we know”)。のみならず、その群が “many Dorotheas” と呼ばれている以上、ドロシアは同時にこの普遍を象徴する個別となっている。つまり、個別と普遍との結び付きが提示される決定的な「目覚め」の瞬間を経た『ミドルマーチ』の末尾にあって、ドロシアはついに個別でありつつ普遍を象徴するに至っているのである。それは前近代のロマンスのように、たとえばあらかじめ「普遍」の類型であることを明示する名をもった人物 (figure) が描かれる「アレゴリー」としては達成されない。個別がその固有な名を保ったまま普遍を示すというシンボリックな照応が、「われら取るにたらぬ人間」の「日常的な言葉と行為」によって達成されることこそが、『ミドルマーチ』を近代リアリズム小説として徴しづけているのである。聖テレサの叙事詩的な生涯は今日では不可能であり、それを可能にする「手段／媒体 (medium)」は「永久に失われた」。しかし「日常的な言葉と行為」によって、「取るにたらぬ人間」ドロシアを象徴的な聖女として描くことはできる——それが『ミドルマーチ』の「リアリズム」の前提であり、また到達点であるように思われる。

繰り返せば、デフォーやフィールディングによる「小説の勃興」の背景には、デカルトやロックによる近代認識論／経験論の哲学があった。では、たとえば第五章冒頭での語り手がフィールディングからの隔たりさえをも声高に語ってはばからない (116) 『ミドルマーチ』においては、何がそうした「哲学的背景」となっているのか。たとえば、ジョージ・エリオットはスピノザの『エチカ』の英訳を手がけている (一八五四年)。実際、「目覚め」の場面で喚起される「世界のひろがり」は、神の無限の延長としての一元論的自然というスピノザの汎神論／無神論を想起させなくもない (作家はシュトラウスの『イエス伝』英訳を一八四六年に出版している)。しかし、ここで注目したいのはフォイエルバッハの決定的影響である。ジョージ・エリオットは「精神的により近親な」フォイエルバッハの思想に強い影響を受けたばかりか、自らその『キリスト教の本質』 (原著一八四一年出版) の英訳に従事し、一八五四年に出版している (『エチカ』の英訳はこの後である)。ち

なみに、この『キリスト教の本質』という著作は、ジョージ・エリオットによる英訳から十年を経て仏訳が出版された(一八六四年)。しかし第二次大戦後間もなく、作家と同様この著作に強い興味を抱いたひとりのフランス人が、この仏訳の不備を意識しつつ自ら再度の仏訳を試みる。この新たな仏訳を行ったのが、ルイ・アルチュセールである⁹⁾。すなわち、興味深いことに、G.エリオットとアルチュセールはフォイエルバッハの同一の著作の翻訳者として名を連ねることになるのである。このことのもつ意味に関しては、しかし、後に述べることにして、ひとまず『キリスト教の本質』に目を向けた。

周知のように、この著作に述べられているのはキリスト教の「人間化」であり、神の述語(属性)とは実のところ人間に本来的に内在する類的本質の投射にほかならないとする思考である。「神は人間の自己疎外形態である」。この疎外を克服することによって、人間は類的本質を自己回復しなければならないとする疎外論の思考が、そこからは導かれるだろう。神のごとき「絶対精神」の自己展開というヘーゲルの図式を、「人間化」という形で——その境位を変えぬまま——「転倒」したがゆえに、それは同時代ドイツの青年ヘーゲル派に多大な影響を及ぼしたのである。ところでこのフォイエルバッハの思考を、先に見た『ミドルマーチ』の「リアリズム」の枠組に重ね合わせることはできないだろうか。言い換えれば、ドロシアという個別がある普遍的な全体の一部であることに「目覚め」、個別でありつつ象徴的に聖化されるに至る過程に、フォイエルバッハ的「人間」が類的本質を回復し、神の属性となっていたものを疎外の克服によって自らの手に取り戻す過程を重ねることはできないだろうか。そして、ドロシアを中心として見た場合、この個別と普遍・個と類との疎外を克服する過程こそが、『ミドルマーチ』のプロットを推進する原動力となっていると仮定することはできないだろうか。実際、悲劇やロマンスのような既成のプロットを拒絶するところから出発する近代リアリズム小説は、自らのプロットを駆動させるために、あらかじめ踏破すべき距離・埋めるべき落差を設定しなければならない。たとえば『ドン・キホーテ』や『ジョーゼフ・アンドリュース』であれば、それぞれ騎士道ロマンスや『パミラ』とのパロディ的／批判的距離が、オースティンであれば独身状態と結婚状態との差異がプロットを駆動しているのであり、この距離が埋められ差異が使い尽くされたとき小説は終わる。そしてこの『ミ

ドルマーチ』においては、その末尾に個別と普遍との照応が提示されていることを考慮すれば、何よりフォイエルバッハ的疎外論、すなわち疎外とその克服の過程がプロットを駆動しているとは考えられないだろう。

それは、具体的にはどういうことか。このテキストでは、冒頭からドロシアがあるプランを抱いていることが強調されている。すなわち、彼女は「農民のための住居」の建設を構想しており、宗教的な熱情をもってその設計図作成に従事しているのである。そしてこのプランが「今・ここイギリスで立派な生を送る」方法と関連づけられている(24-25)のを見れば、このプランが実現可能となるまでの距離が、ドロシアという個別が象徴的な聖女として「今・ここイギリスで」普遍と照応するに至るまでの「踏破すべき距離」として設定されていると考えられるだろう。それが、このテキストにおいて個が「類的本質」を回復する疎外の克服のプロセスであるとひとまず仮定してみたい。とすれば、このプランが実現に向かって動き出すときこそが、ドロシアが象徴的に聖化され類／全体との照応が樹立される瞬間と考えることができよう。それは同時に、既成ジャンルのプロットを回避する(このテキストが、それを殊更に意識していることは先に述べた)ために、個と全体・計画とその実現といった二つの状態の距離もしくは差異を駆動力とするほかはない近代リアリズム小説が、「完結」に至る瞬間でもある。

実際、ドロシアのプランは紆余曲折の果てに、実現に向けて動き出す。ドロシアはカソーボンと結婚するが、高齢のカソーボンは案の定、多額の遺産を残して死んでくれる。ただしその遺言書には、ドロシアがラディスローと再婚するならば遺産を譲渡しないという但し書きが、嫉妬のゆえに添えられてしまい、ラディスローへの想いを断ち切れないドロシアは苦悩しなければならない。しかしドロシアはついにラディスローとの別れを決意し、(資金の目処がついたことによって)今や「ちょっとした村 a little colony」(449)の計画へと成長と肥大を遂げた自らのプランの実現へと歩を進める。そうしたドロシアの姿を、やがて自ら困難に巻き込まれているリドゲイトは、こう形容することになる。

The presence of a noble nature, generous in its wishes, ardent in its charity, changes the light for us: we begin to see things again in their larger, quieter masses, and to believe that we too can be seen and judged in the

wholeness of our character. He sat down again, and felt that he was recovering his old self in the consciousness that he was with one who believed in it (624).

今や「高貴」で「寛大」で「情熱的」な、聖女テレサそのままの姿となったドロシアを前にしたリドゲイトは、ばらばらな事物が「より大きく落ち着いた塊」となり、人格を「全体」において判断されているように信じ始める。かくして彼は、「かつての自分」が回復されるように感じる。ドロシアが象徴的な聖女となり、個別が普遍的な全体に統合され、また「疎外」が回復されるプロセスが、ここですでに終わりに近づいていることは明瞭だろう。またこの少し後では、「自分がしようとしていることをあどげなく描き出すドロシアの声は、彼女がそれを実際に行うことができることの証であるように聞こえた」と述べられる(624-25)。つまり、計画とその実現可能性との距離は埋められ、近代リアリズム小説が駆動力とする(騎士物語の理想と田舎郷土の現実といった)二つの状態の差異は、ここで使い尽くされる。かくして、「リドゲイトはもはや、ドロシアがドン・キホーテだとは思わなかった」(625)——すなわち、ドロシアは近代リアリズム小説のヒロインとしての役割を、この段階で事実上終えるのである。

この後、いわば駄目押しの、ドロシアは(リドゲイトの妻)ロザモンドの手をしっかりと握ったラディスローの姿を目撃し、ラディスローへの未練を完全に断ち切ることになる。こうしてドロシアは、先に引いた「目覚め」の場面に至り、普遍的な全体をなす「世界の広がり」の一部として自らを位置付ける。その直後、ドロシアが聖母マリアに喩えられているのを見れば(645)、彼女の象徴的な聖女化・類的本質の回復のプロセスは、ここで完了したといえるだろう。疎外は克服され、ドロシア／聖テレサは「今・ここイギリス」／「世界の広がり」で、コロニーの計画を確実に実現させるだろう。すなわち、この小説はここで終わってよい——というよりむしろ、以上の観点からすれば、ここで終わらなければならない。

3

ところが、たいへん奇妙なことに、このテキストはなぜかなお続行する。すなわち、嵐と雷の中という奇妙に芝居がかった背景で、ドロシアとラディスローと

が互いに愛を確認するという、唐突かつほとんどメロドラマ的といってよい場面が続き、両者は結局結婚してしまうのである。さらに「終曲」に至ると、この結婚は「家庭の叙事詩(home epic)」(677)の始まりであると告げられる。つまり、聖テレサの「叙事詩的生涯」を「今・ここイギリス」のドロシアが「人間的に」反復することになるかと思われたこの小説は、最後の最後で、書かれざる「家庭の叙事詩」なるものの前段階にすぎなかったことになってしまうのである。しかも「終曲」によれば、この結婚以後のラディスローは「熱心な社会活動家」になった一方で、ドロシアは彼に「妻としての手助け」を与えるにすぎない(680)。たとえば先の時点で小説が終わり、ドロシアはラディスローと結婚しないとしてその後が書かれていたとすれば、そこでは当然ドロシアを主人公として、「人間」としての彼女が聖テレサの「叙事詩的生涯」を象徴的に反復するさまが描かれていたであろう¹⁰⁰。しかし、もしこの「家庭の叙事詩」が書かれたとすれば、そこでは「妻としての手助け」を与えるだけのドロシアではなく、社会活動家ラディスローが主人公となることは、間違いないように思われる——ある意味で『革新論者フィーリックス・ホルト』がそうであったように。そのうえ「終曲」では、まるで読者に言い聞かせるかのよう、「ドロシアを知る人の多くは、彼女がこうして埋没するのは残念だと思ったが、それ以外に彼女がしなければならなかったことが何であるのか、誰も正確には言えなかった」と述べられる(680)。つまり、ドロシア自身が象徴的な聖女としてコロニーを建設するという選択肢は、なぜか言及すらされずに否定される。これは事実上、最後の最後ですべてがひっくり返されているに等しい。要するに、この小説は終わるべきところで終わらず、奇妙にねじれた形で続行したあげく、先に論じてきた枠組がすべて台なしになって終わるという印象を受けざるをえないのである。

さらに奇妙な点がある。先に、ロマンスの理想と田舎の現実との落差によって動くドン・キホーテではなく、真に理想的な聖テレサの「叙事詩的」属性を自らのものにした時点で、ドロシアは「近代リアリズム小説の主人公としての役割を終えた」と述べた。事実、この時点のドロシアはまさしく聖女のように、困難の渦中にあるリドゲイトの「救済」に乗り出すのである。ところが、この救済の思いつきに関して、こう述べられていることに注意したい。

These thoughts were like a drama to her, and made her eyes bright, and gave an attitude of suspense to her whole frame, though she was only looking out from the brown library on to the turf and the bright green buds which stood in relief against the dark evergreens (623: emphasis mine).

また、ドロシアはプランの実現とリドゲイトの救済を控えて忙しく立ち回り始めるが、それは以下のように形容されている。

.....: and finding that she had still an hour before she could dress for dinner, she walked straight to the schoolhouse and entered into a conversation with the master and mistress about the new bell, giving eager attention to their small details and repetitions, *and getting up a dramatic sense that her life was very busy* (641: emphasis mine).

つまり、ドロシアが聖女の属性を自らのものにし、目を輝かせ忙しく生き始めたことを示す箇所、殊更に「劇のような」という形容が付されているのである。ドロシアは「本質」を回復し、小説の主人公としての「役割」を終えたはずなのに、まだ何か「劇中」で役を演じているかのようだ——「聖テレサ」とは実のところ彼女の本質ではなく、彼女が演ずべき劇の中のもうひとつの役割にすぎないかのように。そして実際、先に見たようにテキストはさらに続行し、芝居の書き割りめいた場面ののちに、ドロシアのプランをあっさり否定し去るような結末が続くのである。

すると、私たちが論じてきたこの小説の「フォイエルバッハ的疎外論」のプロセス、神の属性になっている人間の類的本質を疎外の克服によって回復するプロットは、ドロシアにとっていつのまにか「劇中劇」のごときものになってしまっていることになる。このプロットそのものを操作し、あげくに否定してしまうもうひとつのメタレヴェルのプロットの存在を、今や私たちは仮定せざるをえない。では、それは何なのか。

たとえば、それを「カソーボンのプロット」と考えることはできないだろうか。事実、『ミドルマーチ』には、カドウォラダー夫人の言葉として、ドロシアとラディスローが結婚してしまったことに関して、以下のように(これ見よがしに)述べられている。

Mr. Casaubon had prepared all this as beautifully as possible. He made himself disagreeable and then he dared her to contradict him (667).

すなわち、カソーボンはあからさま嫉妬に満ちた遺言変更を行い、「自らを不愉快に仕立て上げた」。かくも不愉快な所業には反発せざるをえないので、ドロシアはラディスローと再婚した——ゆえに結末の事態の「すべてを準備した」のはカソーボンである、というわけだ。しかし一方、ドロシアが「反発しない」とすれば、それは文字どおりカソーボンの思うがままに動くということである。すると、「遺産からラディスローか」の選択を迫るカソーボンの遺言変更こそが、以降のプロットの選択肢まで含めた「すべてを可能なかぎり見事に準備した」とは言えまいか。すなわち、ドロシアが遺産を選べば、それを資金としたコロニーの計画の実現は、同時にラディスローの排除というカソーボンの意図の実現を伴うことになり、他方ドロシアがラディスローを選べば、計画の実現そのものがカソーボンの意図によって妨げられる。そして制度的にカソーボンの妻であったドロシアには、他の選択肢が事実上存在しない——夫の「新しい軛」(390)を予感し、「生者への献身と死者への無限の献身の約束との深い相違」(392)に自ら気付きながらも。つまり、どちらに転んでもドロシアのプランはカソーボンの意図に、いわばのっとられることになる。カドウォラダー夫人の言葉によって、『ミドルマーチ』が雄弁に証し立てているのは、まさにこのことである。ドロシアは、遺言変更の形で書かれたカソーボンの筋書を逃れることができない。この意味で、先に述べた「もうひとつのメタレヴェルのプロット」を、カソーボンのそれと考えることができるだろう。

4

この観点から、ひとまず凡庸な読解を描き出すことができる。もとよりカソーボンという人物は、しばしば「利己主義的」と形容され、「自分の世界の中心に」君臨する人物とされていた(69)。のみならず、この年老いた男性は、女性のすぐれた特質(the characteristic excellences of womanhood)を「自己犠牲的愛情」と捉えたうえで、男性の生はこの犠牲によって完成すると考えている(41)。男性としての自らのエゴを中心におき、女性性は自己犠牲的な補完的役割しか与えられない「世界」、

それがカソーボンの思い描く世界である。そしてこれは実のところ、最後に至って『ミドルマーチ』がその前段階にすぎないことにされてしまう、あの「家庭の叙事詩」の世界——ラディスローが社会活動家として活躍する一方で、ドロシアは「妻としての手助け」を行うしかない——そのものである。つまり、ドロシアが遺産ではなくラディスローを選んだことによって、『ミドルマーチ』の結末はカソーボンの世界観をこそ実現してしまうのである。しかし遺産を選びラディスローを放棄すれば、それはカソーボンの遺志の文字どおりの実現となるだろう。かくして聖女として立ち回るドロシアは、にもかかわらず誰かの筋書に沿った劇中人物となってしまうほかはない——あの「世界の広がり」とは、結局のところカソーボンという男性の「世界」でしかなく、「聖テレサ」すらそこで彼女に割り振られた「役」にすぎなかったかのよう。いずれを選択しようとも、ドロシアが獲得するのは「本質」ではなく、妻もしくは聖女という「役割」なのである。

この意味で、あの「目覚め」の場面で喚起される「世界の広がり」と、その後の奇妙な転回を経たのちに終曲末尾で述べられる「ドロシアたち」との区別を行う必要が生じる。私たちは、両者をともに「普遍的な全体」としたうえで、それをフォイエールバッハ的「類的本質」を回復／共有した「人間」という類と仮定していた。しかし、「目を覚まして労働に出かけ、苦難に耐えてゆくさまざまな人間たち」と、「ドロシアたち」という「悲しい犠牲」との間には、実のところ越え難い亀裂があるようだ。この亀裂を、人間＝男と「女性」との差異と名指すことは不可能ではないだろう。ドロシアが象徴する「ドロシアたち」とは、ゆえに「聖女」の「本質」を回復した者たちではない。そうではなく、男たちが「人間」として類的本質を回復する一方で、本質ならざる「役割」をしか見出し得ない「悲しい犠牲」となる者たちの謂いなのだ。『ミドルマーチ』の執筆年代が一八七〇年前後であるのに対し、作品が一八三〇年代という近い過去を舞台としていることは、この点から説明できるだろう。この二時点間に横たわるのは、たとえば一八三二年および一八六七年の二度に亘る選挙法改正である。しかし女子制限選挙権の制定でさえ、イギリスにおいては一九一八年までその実現が待たれなければならなかったことは、周知のとおりである。また『ミドルマーチ』の執筆が開始された一八六九年には、J.S.ミルの『女性の隷従』が出版されている。この間の事情に作家が到底無関心でありえなかったことは、

多くの論者が指摘するところである¹¹⁾。「女性」は、「人間」という普遍的な本質からの二重の疎外を被っていた。しかし四十年という歳月を経て、「女性の隷従」状況にはほとんど変化がなかった——「人間＝男」の選挙権が都市労働者に至るまで拡大し、およそ十年後には小作人や農業労働者も選挙権を得ることになる一方で、ドロシアという「女性」は男性の「死の手」に阻まれ「人間」としての類的本質を回復できず、「役割」という仮面を外せぬまま「彼女自身の生もまたそのなかで奇妙な扮装で仮面劇を演じているかのような、幾時代にもわたる重苦しい仮面舞踏会」(158)を続けなければならない。「われら取るにたらぬ人間」の「日常的な言葉と行為」が準備しつつある「ドロシアたち」とは、ゆえに、当の「人間」という普遍的な「類的本質」との象徴的な照応を断たれた者たち、「世界の広がり」の中にあってさえ仮面を外せない「女性」たちにほかならない。言い換えれば、実のところ「ドロシアたち」はいかなる「普遍的な全体」とも結び付いてはいなかったのだ。

一方、その思考が「ひとつの世界全体」をなし(21)、かつ「自分の世界の中心」たるカソーボンが、文字どおり「中心化された」全体と結び付いていることは明らかである。実際、神の属性を人間の手に取り戻そうというフォイエールバッハ的疎外論は、「神話の広大な大系を理解しうる真理の立脚点」(20)としての『神話学全解』の壮大な企てにこそ相応しいのではなかったか。さらに、その際必要となる「すべての真理をより真実に捉えうる立脚点」としての「ラテン語やギリシア語」が、「男性の知識 masculine knowledge」(52)とされていた点にも注意しておきたい。それはまた、「鋭い衝突を形成する必要に試される」こともなければ「妨害を受ける」こともない、「星々を糸でつなぐ計画」のような「解釈法」とも述べられていた(391)。なるほど、カソーボンはこの『神話学全解』を完成させることができないまま死んでいった。だが、その代償であるかのように、彼は自らの「死の手」によって、いわばドロシアが役を演ずるシナリオ全体の「作者」として君臨する。かくしてドロシアは、この「自らを不愉快に仕立て上げた」男性の自己中心的な世界に、もしくは『ミドルマーチ』に頻出する比喩を使えば「蜘蛛の巣 web」に、「糸でつながれた」かのように絡め取られてしまったことになる。

以上の凡庸な読解を踏まえたうえで、しかし、カソーボンは本当に「自らを不愉快に仕立て上げた」のだろうか。実際、しばしば指摘されるように、とりわけドロシアとのローマ旅行以降のカソーボンは、あまりに一方的に——こういってよければ、唐突かつ強引に——「不愉快な」人物として描かれている。たとえばこの点に注目するドミニク・ラカプラは、カソーボンが「内側から見られる」ことがほとんどないこと、すなわち終始ドロシアの尊敬に満ちた視線か、語り手もしくはラディスローの辛辣な解釈によって「外側から」提示されるばかりであることを強調している¹²⁾。そしてラディスローが前面に登場するローマ旅行以後は、後者が圧倒的に前景化されるのである。さらに、ローマ旅行にわずかに先立つ章には、「愛想のいい役を演じ慣れていたところが、新しい脚本では怒りっぽいけちな役を運悪く振られてしまった役者のように見える者もいる」という語り手の言葉が差し挟まれていた——この箇所では語られているのは牧師のフェアブラザー氏だが、ご丁寧に「これはフェアブラザー氏のことではない」と付け加えられたうえで(138)。すると、「自分の世界の中心」にありつつ、その遺志によって自らの蜘蛛の巣めいた網の目にドロシアを絡め取ったかに見えたカソーボンも、実はさらにまた別の「脚本」に沿って動いているだけの存在にすぎないのではあるまいか。

たとえばこの観点から、第二十七章の冒頭で極めて意味ありげに述べられる「寓話」を見てみたい。

Your pier-glass or extensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially, and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection. These things are a parable. The scratches are events, and the candle is the egoism of any person now absent — of Miss Vincy, for example (217).

一見したところ、これは他の箇所の「蜘蛛の巣」の比喩と同様のことを述べているように見える。無秩序な出来事群に、自分勝手に因果関係を定めて結び付けて

しまう「エゴイズム」。それは、たとえば恋愛に関して互いに身勝手な「ロマンス」を構築してしまうリドゲイトとロザモンドに関しては、「蜘蛛の巣」の網の比喩でしばしば述べられている事柄である。「星を糸で結び付ける」というカソーボンの企てにも、同様のことがいえるだろう。蜘蛛の巣の中心に糸を吐く蜘蛛がいるように、因果関係で結ばれた同心円状の出来事群の中心には誰かしらの「エゴ」がある、というわけだ。これは同時に、結末における奇妙な歪みを端緒として『ミドルマーチ』読解を行ってきた私たちの前提でもある。ところがここでは、この「蜘蛛の巣」の比喩が、いわば二重化されている。まさしく蜘蛛の巣を思わせるように、同心円状に並んだ表面の傷としての出来事群。しかしその中心に位置しているのは、実のところ糸を吐きすべてを絡め取る蜘蛛ではなく、小さな炎の光を輝かせているろうそくである。それこそが「ここにはいない誰か」の「エゴイズム」であり、中心に蜘蛛がいるかのような同心円状の網の目そのものが、実のところこのろうそくの光が作り出した幻影にすぎない——この「寓話」が示すのは、以上のような事柄ではないだろうか。

出来事は、因果関係によって見事に同心円状に配列され、しばしば喩えられるように「蜘蛛の巣」の網めいた様相を呈している。ゆえにその中心には、自らが吐く糸ですべてをつなぎプロットを操る「蜘蛛」がいるかに考えてしまう。それが、しかし、「メタファー」の罠にほかならないのだ。語り手はこういっている。

.....we all of us, grave or light, get our thoughts entangled in metaphors, and act fatally on the strength of them (70).

この警告は、さきの「寓話」と重ね読まれるべきだろう。同心円状の網の目の中心に居るのは蜘蛛でなくろうそくであり、しかもこの網の目自体が、あくまでもろうそくの光の「効果」として存在する「まやかし」にすぎない¹³⁾。さらに言えば、このろうそくは「ここにはいない誰か」の手にしっかりと握られているのではないか。第一五章冒頭の、フィールディングからの距離を語り手が公言する有名な部分を引こう。

I at least have so much to do in unravelling certain human lots, and seeing how they were woven and interwoven, that all the light I can command must be concentrated on

this particular web, and not dispersed over that tempting range of relevancies called the universe (116).

語り手は、「宇宙＝普遍 universe」の中の「特殊＝個別 particular な網」を「自分の自由にできる光のすべて」をもって照らし出しているように見える。「普遍／特殊 (個別)」という先に述べた「リアリズム」の枠組を、ここに見出すことは容易だろう。しかし、ここに述べられていないのは(やがて「寓話」が明らかにするのは)、この「特殊な網」そのものが、語り手が手にした「光」が作り出した見せかけの幻影かもしれないという可能性である。事物を明らかにするはずの光が、逆にまやかashiを作り出す。たとえばリドゲイトとロザモンドが、互いに身勝手な恋愛ロマンスを思い描いているにすぎないことが語られた後には、以下のように述べられている。

All this went on in the corner of the drawing room, and subtle as it was, the light made it a sort of rainbow visible to many observers (284).

「光」はそれを二人をつなぐ美しい架橋(虹)として、観察者の眼に提示してしまう。そして「寓話」にあるように、「光」そのものが「エゴイズム」であって恣意的な解釈を提示してしまうのなら、観察者はこうした「まやかashi」を逃れる術がない。実際『ミドルマーチ』は、「自己と傍観者との二重の変化」(78)なる、のちの「観測問題」を予感させる表現すら欠いてはいないのである。「目覚め」の場面でドロシアは「世界の広がり」との(想像的な)関係を実感し、聖なる「本質」を回復したと最初に述べた。それは実のところ、「蜘蛛の習性」(488)とも並列される遺言変更によって、カソーボンの悪しきエゴイズムの網の目に絡め取られたあげく、たんなるひとつの「役割」になってしまっているとも述べた。しかし、この「世界の広がり」はまた同時に、「真珠色の光」(644)に満たされていたのではなかったか。

6

以上を念頭においたうえで、私たちはいったん視点を移動し、ドロシアとカソーボンの結婚とローマ旅行へと遡行してみたい。もとより、ドロシアはなぜカソーボンと結婚したのか。「すべての真理をより真実に捉えうる立脚点」としての「男性の知識」を得るためであ

る、といえるだろう。事実、「自らを無知に従属した小娘の状態から解き放ち、最も偉大な道に導いてくれる人に自ら従う自由を与えるような結び付き」こそが、彼女にとっての「魅力的な結婚」と述べられていた(24)。また「序曲」には、「後世に生まれたテレサたち」には「知識の役割」を果たす援助が欠けていたとも記されている(3)。すると、「過ぎ去った時代の財宝」を収めた「博物館」(27)にも喩えられる知識の集蔵庫としてのカソーボンと結婚することは、ドロシアの「象徴的な聖女化」に、もとより不可欠なプロセスであったことになる。また、この結婚に際してドロシアは、「ひとつの世界全体 a whole world」をなすカソーボンの思考を映す「みすばらしい鏡 a poor twopenny mirror」として自らを規定していた(21)。従って結婚による「無知からの解放」は、「鏡」としてのドロシアが、カソーボンの「男性の知識」の全体を映すという形で行われると想定することができよう。さらに、「ひとつの世界全体」を映す「みすばらしい鏡」とは、「日常的な言葉と行為」をもって「普遍」との照応を達成するという「リアリズム」の枠組そのものである。

ところで、以下の点を予備的に述べておきたい。『ミドルマーチ』の語り手は、よく知られた箇所において「自己」とは「染み (speck)」であると示唆している(343)。それが「世界の輝かしさをかき消す」と述べられている以上、この「染み」とは光を透さない不透過な障害としての「染み」と考えることができる。さて、この示唆を「みすばらしい鏡」としてのドロシアという比喩に重ね合わせてみたい。鏡において不透過なものとは何か——鏡の裏の、それ自体は光を透さない錫箔である。すなわち、この時点でドロシアの「自己」は、「ひとつの世界全体」を曇りなく反映する「みすばらしい鏡」の裏の錫箔におさまっているといえる。そして、それ自体は光を透さない錫箔を鏡から取り去ってしまえば、それは鏡の用をなさない、表象作用を失ったたんなるガラスになってしまうだろう。

では、この「みすばらしい鏡」がローマに向かったとき、何が起こるのか。該当する第二〇章に私たちが見出すのは、「帝王と法皇が君臨した都市の、巨大にして壊乱した顛れ」(158)に衝撃を被るドロシアの姿である。

Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep degeneracy of a

superstition divorced from reverence; the chiller but yet eager Titanic life gazing and struggling on walls and ceilings; the long vistas of white forms whose marble eyes seemed to hold the monotonous light of an alien world: all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and degradation, at first jarred her as with an electric shock, and then urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion. Forms both pale and glowing took possession of her young sense, and fixed themselves in her memory even when she was not thinking of them, preparing strange associations which remained through her after-years (159).

途方もない時間を経て堆積した過去の歴史的形が、統一的全体像を結ぶことなく、わけのわからぬ巨大な断片として無秩序に散乱している光景、「不可解なるローマの重圧」(158)に、「深い感動に対する防御なしに」晒されたドロシアは、「網膜の病氣」(159)のような「痛み」とともに、トラウマ的な衝撃を受ける。これは、正しくカントの意味において、「崇高の経験」と名指すことが最も適切であるような事態といえるだろう。実際、ローマのドロシアが何より深刻な衝撃を受けたのは「聖ピエトロ聖堂」の眺めであることが後に示されるが(267)、この壮大な建築は、『判断力批判』(一七九〇年)のカントが「崇高の分析論」において、構想力が「最大限度に達する」崇高の例として挙げているものにほかならない¹⁴⁾。この意味で、ここに出現しているのは、構想力の限界を越えた、無限にして表象不可能な「ローマ」である。作家は『ミドルマーチ』に先立つ『ロモラ』(一八六三年出版)において、膨大な資料と知識の集積に沈潜しつつ、ルネッサンス期のフィレンツェを描き出していた。ニール・ハーツがいうように、そこには「自らの起源を示してくれるかもしれない歴史の全体的把握」への志向を見出すことができるだろう¹⁵⁾。だが、この起源への遡行が『ミドルマーチ』において一八三〇年代のローマに転じたとき、そこに現われたのは、ピラネージの描いたローマにも似た、「全体」を把握することのできない「膨大な断片性」(158)としての錯乱せる「ローマ」だったのである。

他方、ここでの「ローマ」がカソーボンそのひととある程度アナロジカルであることは、しばしば指摘されるところである。事実、「膨大な冊数におよぶ覚え書」

(21)——そこからは「ウォーバートンの所説を訂正する」副次論文(Parergon)さえ派生する(231)——を夥しく積み上げながらも、なお『神話学全解』を完成しないカソーボンが「ローマ」と相同的であることは、ドロシアにとって「ローマの衝撃」と結婚生活への幻滅がほとんど重ね合わされていること(「この膨大な断片性は、彼女の結婚生活の夢のような異様さを強めた」:158)からして、むしろあからさまであるとさえいえよう。しかし注意しなければならないのは、「ローマ」がカソーボンのいかなる側面と結び付いているかという点である。以下の引用は、この意味で示唆的である。

To those who have looked at Rome with the quickening power of a knowledge which breathes a growing soul into all historic shapes, and traces out the suppressed transitions which unite all contrasts, Rome may still be the spiritual centre and interpreter of the world. But let them conceive one more historical contrast: the gigantic broken revelations of that Imperial and Papal city thrust abruptly on the notions of a girl (158).

「隠された推移を跡付け、すべての対照をつなぐ」者からすれば、ローマは「世界の精神的中心にして解釈者」であるだろう。しかし、もうひとつの対照が存在する。それこそが、この「眼に見える歴史」(158)が「不可解」な断片となって無限に重層する都市としての「ローマ」である。これはあたかも、「自分の世界の中心」にあって神話の解釈を止めぬカソーボンの、対照をなす「裏面」こそがこの錯乱せるローマであるかのようだ。さきに私たちは、カソーボンが「外側から提示される」ばかりであると述べた。ところがここでは、カソーボンは正しく「内側から見られて」いるのではないだろうか。実際、奇妙な偶然というわけではないが、『ミドルマーチ』からおおよそ半世紀後にフロイトはこういつている。

いま歴史および地形学上の完璧な知識を持った人が現在のローマを訪れた場合、.....古いローマのあとがどの程度まで見つかるかを考えよう。アウレリアヌスの城壁は、破壊されてしまったごく僅かの箇所を除き、ほとんどそのままの形で残っているだろう。セルヴィウスの城壁も、いくつかの場所では、発掘されて昔の姿を現わしているはずだ。その人がもし今日の考古学者以上に充分な知識を持っているなら、この城壁の全延長とローマ

・クアドラータの見取りまで地図に書き込むことができるかもしれない。……ここでひとつ空想的な仮説を立てて、ローマは人間の住む都会ではなく、ローマと同じくらいに古くて内容豊富な過去を持った心理的存在で、したがってその中では、いったん生じたものはけっして姿を消しておらず、最近の発展段階と並んで昔の発展段階がすべていまなお存続しているものと考えてみよう。つまりこれをローマに当てはめると、パラティウムの丘の上に皇帝の宮殿の数々やセプティミウス・セヴェルス帝時代の七層の豪華建築が昔のままの高さにそびえ、カステル・サンタンジェロは、いまなお屋根にゴート軍によるローマ包囲までその美しい装飾となっていた彫像をいただいている、ということになる。いやそればかりではない……⁽¹⁴⁾。

フロイトはここで、あたかも「もうひとつの対照」に眼を注ぐかのように、「心理」の空間としてのローマを「空想的な仮説」として語っている。むろんこの歴史的形像のアナクロニクな錯乱的重層としてのローマは、「マジック・メモ」における薄葉紙の下の、パリンプセスト状の「不可解な」クリプトが書き込まれた蠟小板を思わせずにはいない。フロイトはそれを、「無意識に比べたとしても、格別に大胆すぎることは思わない」と述べたのだった。同様に、いわばメビウスの輪を辿るように「対照」をなす面に入り込んだかのように、ローマの地で「幾時代にもわたる重苦しい仮装舞踏会を離れた」(158)ドロシアは、こういってよければ「無意識」を垣間見てしまったかに見える。それは読解不能な断片がきりもなく重層した、「全体」を見透すことのできない無限の空間であり、「みすばらしい鏡」は機能不全に陥るほかはない。言い換えれば、この空間の出現によって、「鏡」は「全体」と照応することができないことを露わにしてしまうのである。彼女が同時に経験する結婚生活への幻滅は、のちに以下のように述べられる。

However, Dorothea was crying, and if she had been required to state the cause, she could only have done so in some such general words as I have already used: to have been driven to be more particular would have been like trying to give a history of the lights and shadows; for that new real future which was replacing the imaginary drew its material from the endless minutiae by which her view

of Mr Casaubon and her wifely relation, now that she was married to him, was gradually changing …… (159).

個別 (particular) と一般 (general) との間に、ここで奇妙な齟齬が生じていることがわかる。それが「際限のない些細なものごと」、すなわち断片が重層する無限の空間の出現によって惹き起こされたものであることは明らかだろう。実際、それが想像 (imaginary) に取って代わった現実 (real) の未来と表現されているのを見れば、フロイトのみならずラカンの語彙をもってこの事態を語りたくなるほどである。血管を「セミコロンと括弧」が流れ、夢に「脚注」が現われる (58) と評され、また「しるし (signs) は些細で測定可能だが、その解釈は無限」(21) と述べられるカソーボンの「無意識」が、読解不能な判じ物として構造化されようと、ドロシアは別として、私たちとしては驚くべきことではないかもしれない。

ところが、こうしてローマの衝撃が述べられた後、語り手は突如として、ドロシアの驚愕は「とくに珍しいものではない」と介入を行う (159)。これは、それまでのローマの錯乱的な描写が極めて迫真的であるだけに唐突な印象を受けざるをえず、空虚に響くとしきいようがない。さらに、そこから始まる段落は、ハーツが指摘するように『ジャネットの悔悟』や『とぼりの彼方』といった「ジョージ・エリオット自身の初期作品の自己引用および暗示」に満ち溢れている⁽¹⁵⁾。すなわちこの部分は、『ミドルマーチ』のただなかに開いた無限の深淵を、語り手が懸命に手持ちの素材で塞ごうとしているかに見えるのである——そして前段の引用で「私が使ったような一般的な言葉」と述べられてしまうのは、実はこの部分にほかならない。ともあれこの章を境に、『ミドルマーチ』の風景は一変することになる。

カソーボンは以降、ドロシアの心境の変化と見事に対応するかにように、卑小なエゴイストとして描かれることになり、ついには「かたわの生き物」(350)とまで呼ばれることになる。かくして、彼がまさしく小さな醜い蜘蛛のようにドロシアを「死の手」に絡め取ることになるのは、先に述べたとおりである。また、「ローマ」以前のカソーボンはロックとの類似を指摘されていたが (14)、その顔には、消しえない「自己という染み」であるかのように「毛の生えたふたつの白いあざ」があることが強調されていた (17)。しかしこの「自己」が内側から直視されたかのような「ローマ」の衝撃以後、彼は突然「アクィナスに生き写し」と述べられること

になる(269)。神と被造物とをあくまでも「類比」において捉えた中世スコラ哲学者アキナスと、人間の知覚が真実を捉えうとする近代認識論者ロック。前者から後者への流れとして「リアリズム」を考えた私たちは、ここに局部的な後退を見出すべきだろう。さらに、アキナスの肖像画を前にしてこの類似を指摘したブルック氏は、カソーボンが「画中にあって落ち着いている」と語ったうえで、肖像の「堅固にして透明」な肉体を称えてみせる(271)。あの無限の空間は枠の中に押し込まれ、膨大にして不可解な断片性は抑圧されたかのである。

そしてカソーボンを引き継ぐかのように、(大方の読者が指摘するように)「深み」を欠いていることこのうえない人物ラディスローが前景化され、ドロシアとのロマンスを繰り広げることになる。彼は前景化されるやいなや「ローマはひとつの全体としての新しい歴史感覚を教えてくれた」と壮語するが(174)、その証左はどこにも述べられていない。彼は「あらゆる崇高な機会への受容の態度」(68)を整えると称するものの、「ナイルの水源はわからないほうがいい」(66)と考える人物であり、起源への遡行はもとより彼の関心の外にある。むしろ彼は当意即妙に「適切な引用句を思い出させてくれる」(270)人物であって、無限の深淵というよりも表層の言語の戯れを想起させる存在である。この意味で、彼は「世界全体」を映す「みすばらしい鏡」というモデルとも無縁であるといえよう。

しかし、「鏡」としてのドロシアもまた、ラディスローによって「光が透過するのを見たくなるような水晶」(302)に喩えられることになる。つまり「ローマ」以降のドロシアからは、「鏡の裏の錫箔」として存在していた、それ自体は光を透さない「自己」が失われ、たんに光を透すばかりの水晶になってしまっている。しかもここではラディスローも「自身が曇ってしまう」(302)ことを恐れている以上、この青年に不透明な自己など望むべくもないことが確認される。

すなわち、「自己」の「無意識」が垣間見られたかのような「ローマ」の無限の空間を経て、『ミドルマーチ』からは不透明な「自己」なるものが拭い去られているように思われる。より詳しくいえば、それはカソーボンの「エゴ」に集約され、自らの世界の中心にあってすべてを操ろうとする醜い蜘蛛として矮小化されたあげく、正しく「厄介払い」されているのである。実際、「自己」は以下のように述べられる。

Will not tiny speck very close to our vision blot out the glory of the world, and leave only a margin by which we see the blot? I know no speck so troublesome as self (343).

視界における一点の不活性な染みとしての「自己」は、今や厄介窮まりないものとして、明瞭に負の価値を帯びる。同時に、鏡から錫箔が失われた以上、「世界全体」を映す「みすばらしい鏡」というモデルもまた、ローマを境に放棄されたと考えられる。それは、いわば、光を透さない厄介なエゴとしての醜い蜘蛛と、光を透すだけの水晶へと二極分解してしまう。そして鏡それ自体はといえば、他人の意見を聞いたあとで見ると「鏡に映る自分の姿さえ」変わってしまうと(322)、いうなれば「自己」の「無意識」を映してしまうものとして捉えられることになるのである。

7

ローマにおける「鏡」の破綻。無限の空間の出現によって、個別と全体はもはや照応しない。かくして、以降はあの人為的な「光」が一方的にドロシアたちを照らし出すことになる。先に見た、真昼の太陽から思わず眼を反らすかのように、ローマの衝撃的な光景を直視することを避けようとする語り手の強引な介入が示されたのちには、この重大な「光の変化」が以下のよう

All these are crushing questions; but whatever else remained the same, the light had changed, and you cannot find the pearly dawn at noonday (160: emphasis mine).

「新しい、しかし未だ謎めいた光」(171)が、やがてドロシアたちを照らし始める。そしてこののちに、人為的に「まやかし」を生産するろうそくの光の「寓話」が語られるのである。同心円状の「蜘蛛の巣」が現われたかのように、鏡を機能不全に追い込む悪しき「エゴ」を一身に背負ったカソーボンは、自らの「世界」にドロシアを絡め取る。「人間=男」が中心に君臨するその世界で、ドロシアは「役割」を逃れられない。そうした事態のことごとくが、しかし、ローマから目を背けることから生じ、今やすべてを照らしている新しい変化した「光」が産み出して止まぬ、まやかしの効果かもしれないのだ。ドロシアはカソーボンへの嫌悪とラ

ディスローへの思慕という重大な変化を経験するが、それすらも「すべてのものの見え方が変化し始めていた」(401)、すなわち「光」の効果として述べられるばかりである。光の効果はまた、遡行的に過去へも波及する。「過去の悲しみを誇張」(298)するドロシアは、「かつてなく強い光」をもって結婚生活を照らし、ラディスローに「自伝」を語るだろう(299)。ドロシアはすでに、この新しい光に貫通されて輝くばかりの水晶であり、「西空の光」に満たされた「光景(vision)そのものが、彼女と通じ合う力をもつようになっていた」(305)。かくして彼女は、「光の届く範囲を広げ、闇との闘いを狭める」(321)と自らの信念を語ることになる⁽¹⁸⁾。そうしたドロシアの聖女めいた姿を、リドゲイトが「光を変えてくれる(changes the lights for us)」(624)と述べ、いわば「疎外の克服」を感じるようになるのは、以前に引いたとおりである。ラディスローもまた、「彼にとって、光は内も外もことごとく変わってしまった」(387)という一節とほぼ同時期に、「一種のジプシー」から「義務感」と「公共精神の輝き」を備えた勤勉な主体へと変貌を遂げ、「自分のぶんの仕事を引受け」る(377)。それはつまるところ、「目を覚まして労働に出かけ、苦難に耐えてゆくさまざまな人間たち」の一員になるということである。

やがてドロシアは、この「人間たち」が構成する、「真珠色の光」に満たされた「世界の広がり」との想像的な関係を実感することになる。しかし、実のところ「光の変化」の箇所には、「真昼のただなかでは、真珠色の曙を見つけることはできない」と述べられていたのではなかったか。にもかかわらず「真珠色の光」が出現しているということは、「真昼」の太陽の光ではなく、語り手が「自分の自由にできる」という、「まやかし」を産み出すあの人工の光こそが「世界」を照らしているということではないか。この意味で、以下の部分は示唆的である。

Life would be no better than candle-light tinsel and daylight rubbish if our spirits were not touched by what has been, to issues of longing and constancy (440).

真昼の太陽を直視したかのように、ローマから眼を反らそうと試みた語り手をすでに見た私たちは、「かつてあったこと」からの触発は最終的に拒まれたと考えることができる。すると、ここに営まれている生は、「ろうそくの光の下では金ぴかだが陽光の下ではがらくた」

であるようなそれだということになるだろう。そして、ミドルマーチ市という「個別の網」は、今や普遍と照応することなく、人為的な光によって可視化されているにすぎないかのようだ。実際、語り手がガース家を描写するとき、「効果」を観察する際には対象から距離をおくことが必要だと述べつつ、「たとえそれが電池の効果にすぎなくとも」と奇妙な語句を挿入しているのは(326)、この観点から理解されるべきかもしれない。

かくして事態は進行し、「仕事に忙しい者も怠け者も、ともに畏怖を感じて立ち止まるような」(662)と形容されるものの、メロドラマ的芝居の書き割りめいた嵐を背景に、ドロシアはラディスローと結ばれる。もとよりドロシアは、「自分が何をしているのか、かすかな意識しかないまま」(661)行動しているにすぎない。しかし、このかすかな意識をかき消す勢いの光に貫かれたかのように、「稲妻の閃光」が二人を「向かい合わせ、そして微笑ませた」(661)。こうしてラディスローとの結婚に至ったドロシアを、カドウォラダー夫人は「自らを不愉快に仕立て上げた」カソーボンがすべてを準備したと評することはさきに述べた。だが、実のところ夫人がこの言葉に「あるいはそれは神の思し召しだったかもしれない(or it pleased God to make him so)」という語句を付け加えていたことに、今や注目しなければならない。ドロシアを絡め取るカソーボンの「蜘蛛の巣」を光によって作り出す語り手の立つ審級は、ほとんど「神」のそれといえるからである。

『ミドルマーチ』では、ローマの衝撃を経て重大な「光の変化」が生じているように思われる。個別的な「自己」が普遍的な「人間」と照応するプログラムは不可避免的に放棄され、無限の空間を隠しているかもしれない「自己」という染みは、カソーボンをスケープゴートとして棄却される。以降、少なくともドロシアとラディスローの筋に関しては、自己の不透明性を悪しき「エゴ」として一身に背負ったカソーボンをメタレヴェルの「作者」として中心化しつつ、語り手はさらにそこから一步退いて、「自由にできる」新しい光によって、この「個別の網」そのものを人為的に可視化している。光に貫かれるばかりのドロシアとラディスローは、共にこの「まやかし」のただなかで、相応のプロットにおける「役割」を演じることになる。不透明な自己を欠いたプロットとは、端的に言って、定型的なメロドラマのことである。実際、ドロシアとラディスローの筋は、それだけ取り出してみれば、「序曲」でその「一様さ」を批判されていたはずの「恋愛物語」そのもの

ではないだろうか。カソーボンがロックからアクィナスに変貌することに関して、私たちが「局所的な後退」と述べたのは、要するにこのことである。つまり、ローマ以降のドロシアとラディスローの筋は、すでに「リアリズム小説」ではなく、『ミドルマーチ』がそうであってはならないはずの、人工的な「恋愛ロマンス」なのである。

8

むろん、ローマから眼を背けた語り手自身は、このことに十分自覚的だというべきだろう。そして、それに対する自己批判的な再演として、より「写實的に」描かれているのが、たとえばロザモンドとリドゲイトの筋ではないだろうか。初めに述べたように、ロザモンドが心中ひそかに身勝手な「恋愛ロマンス」を思い描いていることが辛辣かつ執拗に語られるのは、この点から理解しうるだろう。また、両者の結婚生活における心理的なせめぎ合いが、際立って迫真的な筆致と緊張感をもって描かれていることは、カソーボンが「蜘蛛」へと誇張されなかった場合に、ドロシア夫妻のありえた姿を想起させる。この意味で、カソーボンとリドゲイトにはある並行性を見出せるように思われる。たとえば私たちはカソーボンをカントの崇高と結び付けたが、この点から興味深いのは、青年医師リドゲイトがビシャに私淑していることである。

The more he became interested in special questions of disease,the more keenly he felt the need for that fundamental knowledge of structure which just at the beginning of the century had been illuminated by the brief and glorious career of Bichat That great Frenchman first carried out the conception that living bodies are not associations of organs; but must be regarded as consisting of certain primary webs or tissues, out of which the various organs are compacted And the conception wrought out by Bichat, with his detailed study of the different tissues, acted necessarily on medical questions as the turning of gas-light would act on a dim, oil-lit street (121-22).

『諸膜論』の著者ビシャは、「臨床医学の誕生」(フーコー)を標しづける人物である。「ビシャは、一般的疾患に器質的な基盤を与えたいという関心を持ちつづけた。そ

のために、生体内のもろもろの普遍性というものを探求したのである」。この結果、(たとえば子宮の疾患がヒステリーを惹き起こすというように)「各種疾患の特殊症状がひきおこされるのは、局所的な疾患が一般化することによる」という医学概念の転換が生じた、とフーコーは論ずる⁽¹⁹⁾。しかし局所と一般をつなげるためには、身体をたんなる諸器官の連合ではなく、一種の膜が襞をなしつつ互いに「包み込み、積み重なり、肥厚することなどによる一次的空間」として、いったん徹底的に一元的に可視化しなければならない。上記の引用で述べられている「本源的な網もしくは組織」とは、「諸器官を貫通し、.....同時にこれを結び付ける」ことによって、「同一性のひろがり」としてこの一元的な「身体空間」を形成する「膜」の謂いにほかならない⁽²⁰⁾。そして身体の徹底した可視化によって「本源的組織」が見出されれば、諸器官は、この一次的-本源的な膜が褶曲した襞として、二次的に捉えられることになる。リドゲイトは、ビシャにおいては概念にとどまっているという「共通の基礎」、「ものの本質=経糸(the very grain of things)を明らかにし、従来の説明のすべてを修正するもうひとつの光」(122)を具体的に見出すべく、医師業の傍らこの「偉大な仕事」を進めようとしている。実際、「石油ランプの鈍い光」としての従来の医学に対し、ビシャの概念が「ガス灯」の輝きを有しているというのなら、リドゲイトのいう「もうひとつの光」は真昼の太陽のごとき輝きを放つかもかもしれない。

ともあれこの意味で、神話のすべてを解き明かす鍵を見出そうとするカソーボンと、リドゲイトとの並行性は明らかだろう。「人間全体の地平と顕微鏡の対物レンズの視野」(524)との照応を語るリドゲイトの、「ミドルマーチ市のためにはささやかなよき仕事、世界のためには偉大な仕事」という「計画」(122)を、しかし、「ミドルマーチ市はいともたやすく呑み込んで同化しようと、手ぐすねをひいて待っていた」(126)。すなわち、彼は「糸のように絡み付いてくる、些細にして複雑な社会的条件による妨害と挫折」(148)を感じることになり、また「知らぬ間に溶けてしまうくらげのように」(224)、なしくずしにロザモンドと結婚してしまう。そして自らを納得させたあげくに、「個人的な思惑にわずらわされることなく、平静と自由が手に入る」がゆえに「着実に研究を続けたい者には結婚が最上の策」(286)と考えるに至ったリドゲイトが、カソーボンと同様に女性の「補助的役割」としての「本質」を前提しているのは明瞭である。だが、結果として彼は、「宇宙=普遍的

(universal)体系を心に抱いていようと、そこから逃れることしか考えられなくなってしまうような状態」(479)に陥ってしまう。かくして「終曲」では、「かつてしようと思っていたことをできなかった」がゆえに、彼は自らを「失敗者」と述べることになる(679)——つまり、カソーボンが『神話学全解』を完成できなかったように、彼もまた「もうひとつの光」としての「本源的組織」の探究計画に失敗したのである。

その結婚生活に関しては、しかし、後に述べることにしたい。まず注目すべきは、この過程でリドゲイトが陥っている苦境が「マジック・パノラマ」と形容されている点である(640)²¹⁾。さらに、彼の苦境の一因であり、やがて自らも苦境に陥ることになる銀行家バルストロウドに関しても、以下のように述べられている。

He was doctrinally convinced that there was a total absence of merit in himself; but that doctrinal conviction may be held without pain when the sense of demerit does not take a distinct shape in memory and revive the tingling of shame or the pang of remorse. The memory has as many moods as the temper, and shifts its scenery like a diorama. At this moment Mr Bulstrode felt as if the sunshine were all one with that of far-off evenings when he was a very young man (426: emphasis mine).

ここでいったん、歴史的・理論的考察を行っておきたい。私たちが強調したいのは、主として一九世紀前半に発明されたパノラマやディオラマといった光学的娯楽装置が、近代の主体形成との重要な関連を有していることである。たとえばジョナサン・クレーリーの研究に従えば、(『ミドルマーチ』が舞台とする)一八三〇年代西欧を中心として、「主体的視覚」の歴史的転換が生じている²²⁾。以前の(フーコーの意味での)古典主義時代においては、カメラ・オブスキュラが人間の視覚および認識のモデルとして広く採用されていた。暗箱(暗室)の壁に開いた針穴から入った光が、向かい合った内壁に外景の倒立像を結ぶこの装置は、たとえばロックの『人間悟性論』において、内的な精神が外的な世界を正確に表象しうることの特権的な比喩として使用されている。つまり、私たちが「近代リアリズム小説」の勃興の理論的支柱として述べた「人間の知覚が真実を捉えうる」という概念は、この光学装置と密接な関係がある。ところが一九世紀前半に至ると、新たな視覚と認識の理論が展開される。すなわち、知覚は外界から

独立した身体の生理学的効果だとする理論である。言い換えれば、知覚は直接的に外界に由来するというよりも、大脳や視神経といった身体の諸器官が生理学的作用として「構成」するものと捉えられることになった。これは、かつてのカメラ・オブスキュラにおいては外界からの光と内部の観察者として二層化されていた構造が、一個の観察者の身体の内部に「内面化」されたということである。いうなれば、「光」は「主体的に[主観として]」構成可能なものとされたのである。

しかし、むしろ近代的「主体」そのものが、こうした操作によって可能になったというべきだろう。自らの身体が構成した知覚を自ら受け取るものとは、自らに内面化された法や価値体系に——作家の語彙では、それを自らの「義務=本分(duty)」として——自ら従う「主体」と同義である。自らの臣民(subject)であるかぎりにおいて主体(subject)であるような形象。周知のように、フーコーはそれをこそ「経験的-先験的二重体」としての「人間」と名指してみせた。「従順なる至上のもの、見られるものにして見るものとしての人間は、『侍女たち』があらかじめ指定しておいたとはいえ、ながいことそこから人間の実際の現前が排除されていた、あの<王>の場所に姿を見せるのだ。それはあたかも ついに肉体を備えた視線に表象の全空間が関係づけられることを要請するにいたったかのようなのである」²³⁾。たとえば「書くに値することを行い、行ったことを自ら書く」(358)ことを望むリドゲイトに、この意味での「人間」を見出すことは容易である。そしてこの「人間」の出現こそが、古典主義時代から「近代」へのエピステーメの転換を画定していることはいうまでもない。哲学の領域では、それはカントの「コペルニクスの転回」によって、すなわち「崇高」としての無限との関連で有限な「人間」を定位したことによって基礎づけられたといえる。フーコーによれば、屍体解剖による身体の可視化の徹底から、死に抵抗する生命を定位したビシャもまた、この転換を画する存在である。そして視覚の領域では、たとえばカメラ・オブスキュラの内部からおもむろに針穴を閉じ、残像のような「内なるヴィジョン」が網膜に現われるに任せるように勧めた『色彩論』(一八一〇年)のゲーテに、新たな生理学理論との関連における視覚の「主体」化への転回の端緒を見出すことができる。実際この時期は、鏡に(内なる)ランプが対置されるロマン主義の時代と並行している²⁴⁾。

カメラ・オブスキュラに外部から差し込む光に、観察者自身の網膜や神経によって産み出された「内なる光」

もしくは「内なるヴィジョン」が取って代わる。それが、一九世紀前半における視覚の「主体化」の第一歩である。たとえば、医学研究者リドゲイトもまた、ビシャの「もうひとつの光」を探究する一方で、「内なる光」を考えていたことを想起しておきたい。

But these kind of inspiration Lydgate regarded as rather vulgar and vinous compared with the imagination that reveals subtle actions inaccessible by any sort of lens, but tracked in that outer darkness through long pathways of necessary sequence by the inward light which is the last refinement of Energy, capable of bathing even the ethereal atoms in its ideally illuminated space (135).

ここでは、「内なる光」としての想像力が「どんなレンズ」にも優越するものとして捉えられている。外界の「現実」の光に依存するレンズに対する「想像」としての内なる光の優位。「光の変化」は、ここにも始まっている。しかし一九世紀前半における視覚の「主体化」は、より先まで行くことになるだろう。それを標しているのが、一八三三年に始まるヨハネス・ミュラーの『人間生理学便覧』の出版である。以降の生理学および心理学に支配的な影響力をふるったこの著作は、観察者の視覚経験と「現実の光との必然的な結び付きはまったく存在しない」と結論づけた。つまりここでは、もはや（「内なる光」という表現には残されていた）内部と外部の分割そのものが一元化され廃棄されている。言い換えれば、生理学的作用として産出／構成された視覚そのものが、新たな「現実」の光としてのステイタスを獲得したのである。「一八三〇年代初頭において……、視覚は指示対象と必然的なつながりをもたない感覚刺激によって触発される能力として再定義された。……ここで問題になっているのは、諸感覚の信頼のかけなさといった認識論的懐疑論の新形態というようなものではない。知覚とその対象との実証的な再編成こそが、問題になっているのである。何が現実かを知ることではなく、現実の新たな形態が織り紡がれ、また人間主体の諸能力に関する新たな真理が、こうした観点から表現され始めていることが重要なのだ」²⁵⁾。ビシャの影響を、またミュラーのより強い影響を受けたショーペンハウアーの著作は、この新しい学説の哲学的な表現といえる²⁶⁾。「表象としての世界」とそれを超える「意志」という一見して観念論的な図式は、「身体の生理学的作用が知覚の対象としての世界＝現実を産み出

す」という一九世紀前半の最新科学知識によって裏打ちされていたのである。

一八三〇年代近辺とは、こうした認識論的転換が広く波及した時代である。視覚的現実の構成可能となり、光は「主体」化された、要するにあの語り手がしていたように「自由にできる」ようになったのである。言い換えれば、それは光や現実を操作や管理の対象とする「技術」が生じたということでもある。実際、この時期における未曾有の生理学的探究の過程で発明されたさまざまな光学的実験器具は、(軍事的に開発された「技術」が戦後には日常製品に転用されるように)すぐさま大衆的な娯楽に転用され流行した。パノラマやディオラマとは、残像の研究から転用された「驚き板」や両眼の視差の研究と結び付いた「ステレオスコープ」などと並んで、この「観察者の技術」の際立った応用例である。世紀後半になって登場することになる写真や映画、そして(ニュルンベルク党大会のような)二〇世紀の「スペクタクル」への道は、この時期における「観察者の技術」の一般化と認識論的転換の普及に端を発するといえるかもしれない。一八三〇年代および四〇年代における光学器械の決定的な側面とは、クレリーの表現を借りれば、これらの娯楽器械と人体の眼とが「換喩的」に結び付いた点である。以前であれば、眼は望遠鏡や顕微鏡に対して不可侵の權威を有し、それらを「隠喩的」に結び付けていた。しかし、今や同様のメカニズムをもって「現実」を構成する器械と眼は、同一平面上で隣接的かつ相補的な関係を結ぶことになった²⁷⁾。両者はともに「現実」を構成する主体となり、その意味で同一の「技術」に従属する。真に重要なのはこの点である。つまり、可視性そのものの新たな条件が、操作可能な技術としてこの時期に定位されたのである。それは、「現実」を生きる人間主体の諸能力そのものを対象とする技術でもあるだろう。そして「観察者(observer)」とは、同時に遵守者でもある。

ただ、パノラマとディオラマの間には、この点において見過ごせない差異がある。一八世紀末に発明されていたパノラマにおいては、観察者は密室の中心にあって、円形もしくは半円形のスクリーンに描かれた連続した絵画を、順を追って眺めていく。しかし一八二〇年代に発明されたディオラマにおいて決定的なのは、観察者の立つ床そのものがゆっくりと回転するような仕掛けを施した点である。つまり、パノラマにおいては少なくとも首を回したり身体の向きを変えなければ全体を見られなかった観察者は、ディオラマにおいて

は最小限の自律性すら必要なく不動のまますべてを眺めることができることになる⁽²⁸⁾。実際、リドゲイトの「マジック・パノラマ」としての苦境が「未来の自分を受動的に眺め始める」(640)ことから生じるものとされているのに対し、バルストロウドの充足した現状としての「ディオラマ」では、自分の「気分」の変化に従って場面が移ってゆく(426)。観察者としてのバルストロウドは、「受動的」にはあれ意識的に視線を移動させなければならない「パノラマ」のリドゲイトに比して、視覚のより高度な全能性を獲得しているといえる。これは、見方を変えれば、ディオラマにおいては、観察者の視覚の全能性に比例する形で、「仕掛け」への従属の度合が増大しているということでもある。

この点で興味深いのは、バルストロウドがこのとき自らを「神の御心の特殊な道具」(426)と考えていることである。この銀行家が考えている「神」は、しかし、絶対的な託宣を発する君主のごとき神ではない。彼は「聖書の教義からすれば、自分には何のとりえもない」ことを自覚しつつも、何らの動揺も覚えずにいるからである。のみならず、彼は「罪の深さによってこそ赦しの深さが測られる」(426)と考え、「自らを生み殖やす貨幣」(425)を歛びとしつつ働いてきた人生を充足感とともに振り返っている。すなわち、彼が考える「神」とは、いわば「エートス」として——「資本主義の精神」として——内面化された価値基準にほかならない。この意味で、ある時期からのリドゲイトや自らの「天職」を受け入れるラディスローと同様に、彼もまた自らに内面化された基準に自ら従う「従順なる至上のもの」、「人間」としての近代の主体であると考えることができる。つまり、この銀行家もまた、「真珠色の光」に包まれた、「目を覚まして労働に出かけ、苦難に耐えてゆくさまざまな人間たち」の欠くべからざる一員である。「遠い昔の夕暮の光とまったく同じ陽光」を浴びているその彼を、しかし、『ミドルマーチ』は、ここでは「ディオラマ」の内部にいるかのように描くのである。

変化した「新しい、しかし未だ謎めいた光」が、一八三〇年代のミドルマーチ市を、ひいては「世界の広がり」に浸透し、主体としての「人間」を継ぎ目なしに覆っている。それを「ディオラマ」として提示する語り手が、ここではもはやフォイエールバッハ的「人間」を自明視していないことは、少なくとも確かだろう。のみならず、「真珠色の光」の中で感動的な「目覚め」を経験するドロシアとは異なり、「ディオラマ」の中で充実した生を振り返るこの銀行家は、直後に自らの過去

を知る脅迫者の再来によって、充足感を破られるのである。それは以下のように述べられる。

[T]he bearing of his deeds [seemed to be] a matter of private vision adjusted solely by spiritual relations and conceptions of the divine purposes. And now, as if by some hideous magic, this loud red figure had risen before him in unmanageable solidity — an incorporate past which had not entered into his imagination of chastisements (427-28).

自らが主体として保っていた、「私的な見解 (private vision)」としての神との「精神的な関係」は、想像的な関係にすぎなかったことがここで明らかになる。さらに、この脅迫者はやがて「風景の中の醜い黒点」(434)と形容される。ドロシアの筋からは拭い去られた「厄介な染み」は、抑圧された過去を暴露する脅迫者として、ここに回帰するのである。「想像」を破綻させる黒点の再来によって、バルストロウドの「ディオラマ」は、いわば「現実」の姿を露わにすることになる。

Night and day, without interruption, he felt the scenes of his earlier life coming between him and everything else, as obstinately as when we look through the window from a lighted room, the objects we turn our backs on are still before us, instead of the grass and the trees. The successive events inward and outward were there in one view: though each might be dwelt on in turn, the rest still kept their hold in the consciousness (502).

遠い昔と同じ陽光が照らすミドルマーチ市は、今や光に満たされた密室に変貌する。室内の強い光のおかげで、外部を見せる窓は内部の光を反射し折り曲げるばかりで、もはや窓として機能しない。その代わりに、観察者の意を解することすらないまま回転を続けるディオラマのように、かつて見たさまざまな「場面」の絶え間ない連続が、小房に閉じ込められた彼の視界を遮って止まない。新しい可視性の条件下における観察者の、これは見事に「写実的な」表現ではないだろうか。

さらに注意すべきなのは、今や「苦境」と化したバルストロウドの「ディオラマ」が、「因果の連鎖 (the train of causes)」(504)とも述べられている点である。それはより具体的には、以下のように表現されている。

Mentally surrounded with that past again, Bulstrode had the same pleas — indeed, the years had been perpetually spinning them into intricate thickness, like masses of spider-web, padding the moral sensibility (503).

ここでは再び「蜘蛛の巣」の比喩が使われているものの、「弁明」の糸を吐き出している蜘蛛自身が、この幾重にも重層した「入り組んだ厚み」をなす網の目に絡め取られ動きをとれなくなっていることは明瞭である。従ってこれは、必ずしも安定した中心を備えた「蜘蛛の巣」ではなく、その限りで普遍との照応を保つ「特殊な網」とはいえない——「特殊な道具」と神との想像的な関係が破綻したのと同様に。単線的な原因—結果でもなければ、個別が普遍を表出する因果性でもない、この複雑に重層した「因果の連鎖」を、ならば何と呼ぶべきか。

『キリスト教の本質』のもうひとりの翻訳者ならば、それを「構造的因果性」と呼ぶかもしれない。アルチュセールは因果性の概念を、原因と結果が線的に推移するデカルトの機械的因果性と、全体がその各要素の原因をなすヘーゲル(ライプニッツ)の表出的因果性と、スピノザの構造的因果性の三つに類型化した¹⁰⁾。構造的因果性においては、各部分は全体の「構造」の結果である。しかし原因としての構造は、その結果において「不在」である——ちょうどあの第二十七章の「寓話」において、「蜘蛛の巣」を生産するろうそくが「ここにはいない誰か」とされていたように。もうひとりの翻訳者は、近代の生産様式と経済現象の分析に不可欠でありながら「理論上きわめて厄介な」この概念を説明するために、“Darstellung”[展示・上演]の比喩に訴える。

それは上演の存在様式であり、同時に自分の舞台であり、自分のテキストであり、自分の俳優である演劇の存在様式である。観客たちがたまたまこの演劇の観客でありうるのは、何よりもまず彼らが強制された俳優であり、彼らがその作者でありえないテキストと役割の制約条件に捉えられているからでしかない¹¹⁾。

つまり、それは観客自身も俳優であり、芝居そのものが台本であるような、「背後に何も無い」一元的な演劇である。にもかかわらず、それは「上演」である限りにおいて「不在」の構造の結果なのだ、アルチュセールはそう説明を試みる。しかもこの不在の原因は、結

果に「内在」してもいるという。確かにこれは、「きわめて厄介な」概念である。しかし、アルチュセールに従えばスピノザを継承し、またフォイエルバッハを批判したマルクスは、(アルチュセール自身が引用しているように)一八五七年にこの事態をこう説明している。

どの社会形態においても、特定の生産と、その生産によって産み出される諸関係こそが、他のすべての生産と、それらによって産み出される諸関係に、その順位と重要性を割り当てる。それは普遍的な照明(Beleuchtung)であって、そのなかにすべての色彩が浸されており、個々の色調はそこで変容させられる¹²⁾。

すなわち、不在の原因は何よりも「光」をもたらす「照明」なのだ。言い換えれば、それは可視性そのものの条件を形作っているのであり、(「割り当て」による)「演劇」は、それを見ることを可能にしている「普遍的な照明」の結果なのである。ろうそくの光が生み出す蜘蛛の巣の寓話を知っている『ミドルマーチ』の読者は、この点を容易に理解しうるだろう。そしてこの意味において、原因はその「眼に見える」効果と一体なのだから、結果に内在していることになる。私たちは、フォイエルバッハとスピノザの翻訳者による『ミドルマーチ』を、今や後者の線を追って読もうとしているのである。さらに、マルクス—アルチュセールは、この「照明」による「上演」を「機械装置」として把握するよう勧めている¹³⁾。とすれば、ディオラマを始めとする、近代の「観察者の技術」に基づいた光学機械装置を、ここで想起しないのは難しい。実際、可視性そのものを、要するに「現実」を操作の対象とするこの技術の下では、いかなる「観客」も「強制された俳優」であるばかりではない——ちょうどあの「真珠色の光」のなかでは、誰一人「たんなる傍観者として眺めることはできない」のと同様に。

近代の生産過程を照らすこの光に、マルクス—アルチュセールは別の名を与えている。ビシャヤカントと同時代を生き、また彼らと同様に「表象の限界」を問うことによってエピステーメーの転換を予告したデステュット・ド・トラシらの「観念学」の用語を¹⁴⁾、いわば「投げ返す」形で、マルクスはそれを「イデオロギー」と呼んだ。たとえば『ミドルマーチ』執筆時期からおよそ二五年前(一八四五—四六年)に書かれたフォイエルバッハ批判には、以下のように述べられている。

イデオロギー全体のなかで人間およびかれらの関係が、あたかもカメラ・オブスキュラのなかでのように逆立ちしてあらわれるにしても、この現象は、あたかも網膜上の対象の逆立ちがかれらの直接の肉体的な生活過程から生まれるのと同じように、かれらの歴史的な生活過程から生まれるのである¹⁹¹⁾。

この時点でのマルクスは、未だカメラ・オブスキュラの比喩を保持しているものの、それはほとんど「網膜」と重ね合わされている。つまり、それらが同一のメカニズムに服属するものと捉えられている。カメラ・オブスキュラと網膜の双方に「逆立ち」を惹き起こすこのメカニズムは、「イデオロギー全体」をなして「人間およびかれらの関係」を覆っている。言い換えれば、「人間」は「歴史的な生活過程」そのものから生まれたこの倒立像を「現実」として生きている。ただし、カメラ・オブスキュラの比喩のゆえにか、ここではイデオロギーの効果は対象の「逆立ち」として示され、それがあらかじめ存在する現実の倒立した像であるかのような含みを残している。だが、カメラ・オブスキュラであれば外部から差し込むはずの光には、この時期すでに変化が生じている。実際、暗室どころか光に満たされたバルストロウドの「ディオラマ」では、外部に開かれた窓さえ、内部の新しい光のおかげで室内の光景を反射するばかりではなかったか。かくしてマルクスは、外部の光景を倒立させる仕掛けではなく、現実の領野それ自体の可視性をもたらす光そのものとして「普遍的な照明」を語ることになるのである。

アルチュセールによるイデオロギーの定式化を、これに対応する形で捉えることができるだろう。「イデオロギーは、諸個人の存在の現実的諸条件に対するかれらの想像的な関係の表象[上演]である」¹⁹²⁾。この「上演」は、先に見た、いかなる観客も「強制的な俳優」であるようなそれと異なるものではない。すなわち、イデオロギーはあらかじめ存在する現実を歪曲した舞台[想像的な表象]を提示するのではなく、現実そのものを舞台として、諸個人にこの現実に対する関係(役割)を割り振るシナリオ[想像的な関係の表象]を提供する。言い換えれば、イデオロギーは「義務=本分」を配分することによって諸個人を「主体化」するのである。「主体」というカテゴリーは、あらゆるイデオロギーが主体としての具体的な諸個人を「構成する」ことをその機能としている限りにおいてのみ、あらゆるイデオロギーに

とって構成的である」¹⁹³⁾。こうして担い手そのものを構成することによって、社会構造における生産関係の確保が、すなわち再生産が可能になる。つまり、「普遍的な照明」のただなかでは、特定の規範を「本分」として内面化した勤勉な労働力としての「主体」そのものが再生産されることになる。そして一八六七年のマルクスに従えば、「この労働者の不断の再生産または永遠化が、資本主義的生産の不可欠の条件なのである」¹⁹⁴⁾。

エドワード・サイードは、「目覚め」の場面の「世界の広がり」を、植民地インドを舞台としたキプリングの『キム』(一九〇一年)と比較したうえで、両者の差異を「資本」に求めている¹⁹⁵⁾。しかし、一八三〇年代イギリスのミドルマーチ市は、普通選挙ばかりか「仕事が生産を産む」(451)と形容される鉄道敷設を目前に控えており、また注意深く見てみれば、そこには「弁舌の才」と「百科全書的知識」を備えて「宇宙(universe)」にさえ値を付けかねない競売人たちが登場してもいる(493)。さらに、ラディスローを諦めカソーボンの遺産相続を決意した時点のドロシアは、「金の最良の使い方」を考えるうちに、小アジアの地図に見入ってしまう。「彼女は地図に眼を近づけ、低い声で地名を読むと、それは諧調をなして響いた。……それは回転木馬のように終わりなく続きそうだった」(658)。個別と普遍の安定した照応は、バルストロウドの「蜘蛛の巣」のようにほつれ絡まり出し、終わりのない増殖と拡大が始まっているかのようだ。さらに、「ミドルマーチの奢侈癖」においては「『判断力』はつねに曖昧な額の現金と等価である」(189-90)。リドゲイトは、「何ひとつわからぬまま断崖をうろつき、その裂け目に心奪われている」登山者のように、賭けに手を出し負け続け、経済的苦境に陥る(551)。「このように大金を失くしたり、儲けたりすることは、ミドルマーチ市では広く知られた事柄であった」(548)。しかしこれを覆い隠すかのように、新しい光が独立した主体としての「人間」を照らすだろう。「資本」はすでに至る所で際限のない展開を始め、敵対と搾取の権力関係が生じているのだが、「真珠色の光」は「目を覚まして労働に出かけ、苦難に耐えてゆくさまざまな人間たち」を平等に包み込み、外部なき調和的全体としての「世界の広がり」を自明の現実として提示する。それこそが、近代資本主義における生産様式の要であり、「主体」に行使される規律-訓練の技術としての「イデオロギー」なのである。その延長上に「家庭の叙事詩」なるものが登場するのは、家庭とは何よりも再生産のユニットであることを考慮すれ

ば、理に叶ったことである(凡庸な家長がオデュッセウスの航海を演ずる『ユリシーズ』を、ひとまずこの線上におけるだろう)。

9

『ミドルマーチ』が執筆・出版された一八七〇年前後とはむろん、イギリスにおいては帝国主義段階への決定的な移行時期である。そこに至るまでの流れを、改めて振り返っておこう。『ドン・キホーテ』や『ジョージ・アンドリュース』においてテキストを駆動しているのは原典とそのパロディという二つの状態の差異だと述べた。リアリズム小説勃興期におけるこの枠組は、繰り返せば、外界からの光による映像を内部空間の観察者が記述するカメラ・オブスキュラの二層構造のモデルと対応している。しかしオースティンにおいては、テキストを駆動する二つの状態の差異は、独身状態と結婚状態の差異として、いわばヒロインに「個体化」されている。これは、小共同体から一步退いた冷静な観察者としてのヒロインの導入と並行した事態といえるだろう。ゆえにオースティンの小説は、風景式庭園を逍遙するかのような独身期の観察行為を経て、ヒロインが結婚によって館の秩序に再参入することで終わる。だが、たとえば「一步退いた観照を可能にする隔たり」を重視しつつこの時期のイギリス式風景庭園を論じるスタロバンスキーは、その不安定性を以下のように指摘している。

この観照的な夢想は、……自然に直面する実践的姿勢が攻撃的自然開発という明確なたちをとろうとする折りも折り、不意にまさしく補償ないし贖罪として生じるのである。館と庭とのコントラストはこうした人間の自然に対する戦争状態の結果生じたものではありながら、そこに局地的休戦をもちこみ、ともかくも手付かずのイメージを保存しえた自然に向かって、実現不可能な平和の夢を紡ぐのである⁽⁴⁹⁾。

事実、程よく制御されたマンスフィールド・パークの背後には、サイドが論じたように、アンティグア島のプランテーションがすでに存在しており、狭小な休戦地帯の住民は「より広く、より管理の行き届いた空間」を必要とし始めている⁽⁴⁹⁾。「田舎のある村の三つか四つの家庭」という庭園的な秩序による「局地的休戦」は

かくして維持不可能になり、ゆえにゴシック・ロマンスのパロディから出発した「小説家」オースティンは、晩年に至って恋愛ロマンスとサティアに向かう。そして同時期の韻文の領域では、前世紀末におけるフランス革命と連動したブレイクの過剰にして爆発的なヴィジョンを、あるいはワーズワースの「眼の眺め」としての崇高を経て⁽⁴⁹⁾、ロマン主義の「主体化」された観察者が、想像力の広大な庭をすでに生き始めようとしているのである。

他方、フーコーに従えば、『ドン・キホーテ』に始まる「古典主義時代」は、ブレイクの同時代人サドをもって終わる。サドにおいては、ヒロインは安定した二層間の移行を成し遂げることはなく、「彼女自身がその純然たる起源にほかならぬ欲望の、際限のない対象」となる。二つの次元のはざまに、「意志あるいは力に似た何ものか」の無限の深淵が口を開くのである⁽⁴⁹⁾。それはドロシアが垣間見た「もうひとつの対照」をなすローマの光景と、異なるものではないだろう⁽⁴⁹⁾。表象の裏に意志と欲望が出現し(サド)、交換の裏に労働と生産が(アダム・スミス)、生の裏に死が(ビジャ)、同様に見出される。カントは「底知れぬ深淵」としての「崇高」を見出すが、これを超越論的主観の内に組み込み、経験的な観念連合に重ね合わせることによって近代の「人間」を定位した。この先験的一経験的二重体は、しかし、無限によって隔てられた二層を一元化することによって成立するがゆえに、根源的な不安定性を孕んでいる。人間は「局地的休戦」に留まることはできず、この不安定性を解消すべく不断の自己超越の反復へと駆り立てられる。未来に開かれた歴史の主体としての「人間」とは、埋まることのない二層の落差を絶えず否認することによって時間的な前方へと進まざるをえない存在である。言い換えれば、この亀裂は、この運動過程の動力源でありながら、否認によって絶えず視界の外におかれることになる。「可視と不可視の限界が新しい輪郭を描く」とフーコーは述べる⁽⁴⁹⁾。実際、『ミドルマーチ』の語り手に従えば、もはや欲望の無限は容易に顕示されることはない。

We are all of us imaginative in some form or other, for images are the brood of desire (266).

人間の「歴史的生活過程」は、かくして「想像」に覆われる。亀裂に挟まれた二層が、矛盾なき相似形をなし照応しているかのように提示すること。それがこの

「想像」の主たる機能である。欲望から生じ、また欲望を隠すこの「想像」を、私たちは特殊近代的な意味での「イデオロギー」と呼んできたのである。この意味で、カソーボンやリドゲイトやドロシアといった人物たちが、いずれも「限界」を目指す計画を抱えていること(そして計画が完了しないこと)によって「古典主義時代」の終わりに属しているとすれば、ラディスローやバルストロウド、そして「自らの「務め(business)」を忠実に果たす」(457)ことに慣れているケイレブ・ガースといった労働の主体は、すでに「近代」を自明の現実として生きている。たとえばケイレブ・ガースに関しては、以下のように述べられている。

The echoes of the great hammer where roof or keel were a-making, the signal-shouts of the workmen, the roar of the furnace, the thunder and plash of the engine, were a sublime music for him; the felling and lading of timber, and the huge trunk vibrating star-like in the distance along the highway, the crane at work on the wharf, the piled-up produce in warehouses, the precision and variety of muscular effort wherever exact work had to be turned out, — all these sights of his youth had acted on him as poetry without the aid of the poets, had made a philosophy for him without the aid of philosophers, a religion without the aid of theology. His early ambition had been to have as effective a share as possible in this sublime labour, which was peculiarly dignified by him with the name of “business” (207).

労働と生産が圧倒的に現前する「崇高な」光景。ところが、この崇高に魅せられ自らの「務め」に専念する勤勉な労働者は、同時に奇妙な盲目を生きている。

But he could not manage finance: he knew values well, but he had no keenness of imagination for monetary results in the shape of profit and loss He gave himself up entirely to the many kinds of work which he could do without handling capital (207).

「資本」は彼の「想像」の外におかれているのだ。財の蓄蔵から貨幣の流通と資本の増殖という流れこそが、近代における労働と生産の条件であり、これが「欲望」の無限の出現と対応していることはいうまでもない。にもかかわらず、彼は資本とその再生産を否認する。彼

は内面化された「神」との亀裂なき想像的な関係を生きているからである。

Though he had never regarded himself as other than an orthodox Christian, I think his virtual divinities were good practical schemes, accurate work, and the faithful completion of undertakings (207).

実践的な価値基準として内面化された神と経験的な自己との、相似的な照応。ある否認によって成立するこの想像が、彼の揺るぎない可視的現実となる。この想像的な関係を割り振るのが、繰り返せば、「イデオロギー」の効果である。この間に生じた「光の変化」を、作家はおそらく察知している。カメラ・オブスキュラの二層モデルが、ディオラマを始めとする新たな光学器械のそれに、あるいは、こういってよければ、外部なき「望監視施設」のそれに取って代わられたのだ。

「独房の数とおなじだけ、小さい舞台がある」というわけで、そこではそれぞれの役者はただひとりであり、完全に個人化され、たえず可視的である」⁽⁴⁵⁾。フーコーがこう述べてみせたベンサムのパノプティコンは、一八世紀末に提案されたのみで実際には建造されることはなく、またその必要もなかった。それは何よりも、一般化可能な「ダイアグラム」、すなわちひとつの図式にして技術だったからである。事実、一八三〇年代における「観察者=遵守者の技術」は、その「ダイアグラム」を「個別的かつ全体的に」実現したのである。パノプティコンにおいては、囚人である諸個人は各々の独房で、遍在するひとつの「顔を欠く視線」に可視化されつつ、「役割」を演ずるほかはない強制的な俳優である。しかしパノプティコンにおける「可視化する視線」としての光は、「観察者=遵守者の技術」を通じて、諸個人の網膜が産み出すものとして文字どおり内面化される。この結果、それはいわば「現実」をパノプティコンたらしめる道を開いたのである。この意味で、「ダイアグラム」としてのパノプティコンが、マルクス＝アルチュセールの線で私たちが論じてきた「イデオロギー」と同様の「技術」であることがわかる。それらはつまるところ、「光を自由にする」テクノロジーに帰着するのである⁽⁴⁶⁾。この光の下では、「無数の頭と無数の手による労働」が「社会という身体の衣食住を賄う」(207)。「神の特殊な道具」として主体が超越的な規範と結んでいる想像的な関係とは、バルストロウドにおいてそうであったように、自らが自らに向けて織り紡ぎ、

今や自らの身動きを封じている「弁明の糸」にほかならない。その姿は、しかし、可視の領域からは絶えず排除される。一面に浸透した「真珠色の光」の下で、主体としての人間は「思うままに」自分自身の歴史を作り始めるだろう。『ミドルマーチ』は、かくして、こうした再編成がひとまず完了し、資本と再生産が帝国主義という新たな段階に移行しようとする一八七〇年代の時点で執筆されるのである。

10

こうしたパノプティコン構造は、全知の語り手が登場する「一九世紀小説」としばしば重ね合わされる。あるいは、ロマンスの批判から「写実」に至った小説と、一望監視式の浸透する制度とは、互いに区別がつかないほど似通ってしまっている。実際、D.A. ミラーに従えば、たとえばディケンズの『荒涼館』（一八五二—五三年）に典型的に見られるように、小説はこの制度の外部を見出すことができない⁽⁴⁷⁾。二層間の落差に一望の視線が取って代わっている以上、小説はこの監視を無自覚に模倣するか、もしくはその外部を見出そうとしてより高度な監視を実現することしかできない。いずれにせよ、それは「主体」と同様に、監視と規律（ブルジョア的モラルと労働の倫理）の界限なき「再生産」の構成要素たどるをえないのである。しかし『ミドルマーチ』の作家は、「今や、可視性がひとつの罫である」⁽⁴⁸⁾と述べたフーコーと呼応するかのよう、「本源的组织」の探究計画と「恋愛ロマンス」双方の破綻に直面したリドゲイトにこう語らせている。

I thought I had more strength and mastery. But the most terrible obstacles are such as nobody can see except oneself (626).

「自分自身以外の誰にも見えない」この障害物とは、謎々の答えめかしていえば、「自らの視覚」にほかならない。自己に「力と支配」が備わっているかに思わせる、すなわち自己を主体化するこの視覚こそが、今や認識における障害物として懐疑の対象となる。自明な可視的现实こそが、批判されなければならないのだ。『ミドルマーチ』には、また、このようにも述べられている。

This way of establishing sequences is too common to be fairly regarded as a peculiar folly in Rosamond. And it is

precisely this sort of sequence which causes the greatest shock when it is sundered: for to see how an effect may be produced is often to see possible missings and checks; but to see nothing except the desirable cause, and close upon it the desirable effect, rids us of doubt and makes our minds strongly intuitive (630).

単線的で自明な因果関係の設定は、実のところそれ自体「欲望」の効果である。ニーチェであれば、それを「遠近法的倒錯」と呼ぶだろう。原因と結果の遠近法的布置そのものを成立させているものを、言い換えれば、蜘蛛の巣の中心にいる蜘蛛ではなく、この構図そのものを現出させているろうそくの光をこそ、問わなければならない——それが「最大の衝撃」をもたらすにせよ。「効果」として存在している自明な現実を批判するために、『ミドルマーチ』はある特異な遡行を行う。

.....there never was a true story which could not be told in parables where you might put a monkey for a margrave, and vice versa — whatever has been or is to be narrated by me about low people, may be ennobled by being considered a parable As to any provincial history in which the agents are all of high moral rank, that must be a date long posterior to the first Reform Bill (280).

一八五七年のマルクスは、「人間の解剖は猿の解剖に対するひとつの鍵である」と述べたが⁽⁴⁹⁾、ここには同様の視点が見出される。猿の解剖によって人間を理解することは、猿の結果として人間が存在するという「遠近法」を、すでに前提している。従って、まず「人間の解剖」から始めなければならない。ルネッサンス期のフィレンツェを舞台とした前作『ロモラ』が、いわば「猿の解剖」から始めたのに対し、『ミドルマーチ』の「猿」はあくまでも「侯爵」と取り替え可能な「ひとつの譬え」である。第一回選挙法改正（一八三二年）からおよそ四十年を経て、作家の目前には「道德水準の高い」人間たちが当然のごとくに存在している。自明の「人間」とその道德を解剖するために、作家はむしろ近い過去に向かう。そして見出されたのが、ある外傷的な強烈さを備えた「光」と、そこから眼を背ける形で編成された「人間」および「新しい光」の体制だったのである。これを系譜学的方法と呼ぶことは、おそらく可能だろう。

『ミドルマーチ』は、あるレベルにおいては、とりわけフォイエールパッサ的な「人間」を前提としているかに見える。しかし、エピソードに引用したニーチェがいうように、ドロシアの「道徳」は決して自明のものではない。実のところそこかしこに走っている亀裂を検討したとき、人間たちの「ロマンス」を批判する形で、この道徳の系譜が辿られていることがわかる。むしろ、ドロシアとラディスローの凡庸な「ロマンス」は、これらの亀裂に包囲されているようにも見える。ドロシアの筋が当初『ミス・ブルック』という別個の物語として執筆され、それを結び付ける形で改めて『ミドルマーチ』が執筆されたという成立の事情は、この点を理解する助けになるだろう。しかし語り手がいうように、「隣接するたくさんの筋を経験しながら、それらを相互に比較しないのは、人間(men)にありがちなこと」である(480)。それらがたんに「受動的に眺め始め」られたとき、このテキストはリドゲイトが足を踏み入れたのと同様の「マジック・パノラマ」と化し、自明な光が亀裂を覆うだろう。ここでの最終審級は、マッケイブがいうような「現実」に開いた窓ではない。現実そのものを可視化している光こそが、ここでは問題なのである。そしてこの光の下では、「役割」という仮面を外せないのは女性たちばかりではない。「強制された俳優」である誰もが、いうなればその素顔において「役割」を演じているのだ。この点に意識的である限りにおいて、神話でも叙事詩でもロマンスでもない『ミドルマーチ』は、リアリズムの「リミット」を経て、多ジャンルの混交ではなく超越論的なイデオロギー批判を、近代の「イデオロギー一般」の批判を宿しつつあるかに見える。実のところアルチュセールは、そのイデオロギー論とほぼ同時期に『キリスト教の本質』に改めて注目し、そこにイデオロギー分析の徴候を見出していた⁽⁵⁰⁾。ならば、その英訳者のひとりが同型の論理による考察に至っていたとしても、それはあながち無理のある推論とは思えないのである。

11

それにしても、この「批判」はいかなる場所から行われているのか。この点で示唆的なのは、リドゲイトにとって、ビシャの「本源的組織」が「見知らぬ美女」としてロザモンドと並列されていることである(224)。実際、両者の関連を示すかのように、リドゲイトの「もうひとつの光」の探究計画は次第にロザモンドとの結

婚生活の維持に取って代わられる。また、ロザモンドとリドゲイトとの結婚生活は、両者がともに「ロマンス」に従っているにもかかわらず(あるいはそれゆえに)、徹底して支配と服従の権力関係の相において描かれる。「ロザモンドのロマンスは、……彼の服従を安心して確かめられれば十分であった」(357-58)。そして二つのロマンスの間には、リドゲイトがやがて気付くように、力学のみが生じうるような懸隔が横たわっている。

He had regarded Rosamond's cleverness as precisely of the receptive kind which became a woman. He was now beginning to find out what that cleverness was — what was the shape into which it had run as into a close network aloof and independent (477).

もとより、「共通の言語があれば、美しい小鳥も熊にものを教えることができる」と「男女間の共通言語」を前提としていたリドゲイトに対して、ロザモンドは「優しい笑顔」とともに「熊はいつでも教育されるとは限らない」と答えていた(131)。この他者性の認識において、ロザモンドはすでにリドゲイトの優位に立っているといえよう。事実、「鉤爪をもっているが理性をもっている動物」としてのリドゲイトは、妻の「軔の下に頭を下げる」ことになるのである(483-84)。それは、以下のようにも述べられる。

He wished to excuse everything in her if he could — but it was inevitable that in that excusing mood he should think of her as if she were an animal of another and feebler species. Nevertheless she had mastered him (546).

「自分とは別の、より弱い動物」が、なぜ彼を支配できるのか。語り手に従えば、それは彼女が「二重の強み」をもっているからである。

Rosamond had the double purchase over him of insensibility to the point of justice in his reproach, and of sensibility to the undeniable hardships now present in her married life. …… Rosamond felt that she was aggrieved, and that this was what Lydgate had to recognize (545).

夫の非難の正当性を感じられないまま、自らの現状の「否定できない」困難を認めさせようとする。ロザモンドは、他者性と抵抗可能性という「二重の強み」を

有している。「いかに力を行使しようと決着のつかない」ような、彼女の「静かで捉えどころのない強情さ」を前にしたリドゲイトにとって、「自分が主人だと言ったところで、事実ではなかった」(540)。リドゲイトがカソーボン同様に、女性の「自己犠牲的愛情」と補助的役割を前提としていることは前述した。この見かけ上の主と奴の関係は、しかし、ロザモンドの「無言の支配」(607)によって成立しているのである。

この点は、勤勉な労働者の娘メアリー・ガースにおいてより先鋭化される。テキストを通じて肯定的に描かれる、ゆえに前面に目立つことの最も少ないガース一家にあって、彼女はとりわけてその特性のなさを強調されている。「メアリーの容貌をより詳しく知りたいのであれば、明日にでも人通りの多い道に行けば十中八九彼女に似た顔が見られるだろう」(333)。「平凡ではあれ不愉快ではない」(334)と形容され、「不合理な要求はしないと心得た」(258)この女性は、しかし、「口元に笑みを浮かべて」ある想いに耽る。

..... people were so ridiculous with their illusions, carrying their fool's caps unawares, thinking their own lies opaque while everybody else's were transparent, making themselves exceptions to everything, as if when all the world looked yellow under a lamp they alone were rosy (258).

実のところ人工の「ランプ」に照らされているにすぎない人々の「幻想」を、彼女は外部から見通しているかのようである。この直後、彼女は年老いて病床にある金満家フェザストウンの命令を、「かつてなく強い決意」をもって頑強に拒絶してみせる。そしてこの思わぬ抵抗によって、フェザストウンは憤死するのである。メアリーがフェザストウンを「事実上殺した」に等しいこのエピソードは、にもかかわらず以後の展開にほとんど影を落とすことがない——バルストロウド／リドゲイトが脅迫者を「事実上殺した」ことがミドルマーチ市に大きな波紋を生じさせるのとは対照的に。ともあれ、ロザモンドに見たような他者性(外部性)と抵抗という「二重の強み」は、メアリー・ガースにおいて(より目立たぬ形で)男性の死をも引き起こしていることを確認できる。

語り手が奇妙な仰々しさをもって「これは脱線ではない」ことを宣言することから始まる、にもかかわらずその唐突さにおいて意図の不明確な第十五章のエピ

ソードを、この視点から検討することができるだろう⁶⁹⁾。ミドルマーチ市に来る以前のリドゲイトを「よりよく伝える」ことを目的とするというこの挿話では、「もうひとつの光」と女性との並列性は極めて明瞭である。パリ留学中の日々、医学研究に没頭するリドゲイトは「実験に疲れ、必要な事実を引き出せなかったので」、主演女優を目当てに「すでに何度も見たことのあるメロドラマ」が上演されている劇場に足を向け、思わぬ情景に遭遇する。

But this evening the old drama had a new catastrophe. At the moment when the heroine was to act the stabbing of her lover, and he was to fall gracefully, the wife veritably stabbed her husband, who fell as death willed. A wild shriek pierced the house, and the Provençale fell swooning: a shriek and a swoon were demanded by the play, but the swooning too was real this time (124).

舞台の上の女優は、筋書上の「役割」のただなかで夫を殺してみせる。あるいは、筋書の軌道から偏倚的に逸脱し「現実」へとずれてみせるのである。無罪として釈放されパリを去った女優を、彼女に求婚しようと決意したリドゲイトは追いかけるが、楽屋を訪れた彼は、夫の死をめぐる女優の謎めいた告白に迎えられる。

"My foot really slipped. I meant to do it. I did not plan: it came to me in the play — I meant to do it" (126)

それ自身の内に一貫しない亀裂を抱えているかのようなこの女優の言葉を、いかに解釈すべきなのか。こうした謎めいた亀裂は、実のところドロシアにも見出される。「聖テレサ」としての役割を経て「家庭の叙事詩」における役割へと向かう直前、ふと素に戻ったかのよう、ドロシアは妹にこう語ってみせる。

"I never could anything that I liked. I have never carried out any plan yet" (669).

これに続けて、ラディスローとの結婚こそが「自分のしよと思っていること」だと彼女は語る。だが、この結婚がカソーボンの遺産の放棄を伴う以上、彼女が当初抱いていたコロニーのプランはむしろ実現不可能になることは確実であり、事実それ以後のドロシアは

「妻としての助け」を果たすだけである。すると、ここでいう「自分の好きなこと」とは、いったい何なのか。ラディスローとの再婚に至ることの次第を尋ねる妹に、ドロシアは「私と同じ気持ちにならなければ決してわからない」(671)と口を閉ざしてしまい、それはついに語られることはない。しかし私たちは、上に引いたドロシアの言葉に“I meant to do it”という女優の言葉を続けて読むという誘惑に駆られないでもないのである。

「要するに、女はひとつの問題である」と語り手は述べていた(33)。女優を通じてこの「問題」に直面したリドゲイトは、以後「女性に関しては厳密に科学的な見方をとる」(126)ことになるが、ロザモンドとの結婚生活において、再び女性の他者性と抵抗に直面することになるのは先に見たとおりである。のみならず、ジャクリーヌ・ローズが指摘するように、女優の夫殺しをめぐるこの奇妙で唐突なエピソードは、作家の最後の作品となる次作『ダニエル・デロンダ』(一八七六年)の中心部に回帰する——すなわち夫を「事実上」溺死させるグウェンドレンとして⁶⁹⁾。作家は「女という問題」への強烈な固執とその反復を、もはや隠そうとはしない。抵抗可能な他者としての女性は、再生産の役割を担わされた「幾世代にもわたる仮面舞踏会」のただなかで、その「役割」に亀裂を走らせる。それは、言い換えれば、「役割」のただなかにあってさえ、直面すれば目を背けるばかりではない「もうひとつの光」、もしくは視界における不活性な染みとしての「不透明な自己」が保たれているということにほかならない。そしてこの亀裂は、「(「無意識の偽善」による?) 予期せざる夫殺しとして、作家自身の死に至るまで、テキストにおいて反復的に行動化(acting out)されるのである。

他方、作家の死後二年を経て、フロイトはブロイアーからヒステリー患者アンナ・Oのことを聞き及ぶ。やがて女性のヒステリー研究に着手したフロイトが見出したのは、周知のように、意識における「分割」としての「無意識」であった。「女は何を欲しているのか」という答えられない問いが、この分割＝亀裂からは出現するだろう。私たちの文脈からすれば、聖テレサがヒステリーの守護聖人であることは、奇妙な偶然といえるかもしれない⁷⁰⁾。そしてラカンがいうように、ヒステリーが自らの性の知認の失敗——それはイデオロギー的呼びかけの失敗でもある——の表象であることを考慮すれば、知認＝意識に開いたこの亀裂もしくは開口部こそが、男性名「ジョージ・エリオット」を筆名とするリアリズム作家の女性「メアリアン・エヴァンズ」の立つ審

級と考えることはできないだろうか。ここでいう性的同一性における亀裂は、ある程度まで経験的現実に対する超越論的領野、ヘーゲル＝フォイエールパッハの全体性に対するスピノザの無限に対応させることができるだろう。開口部としての後者の審級を、前者に対する「批判的」なそれとして捉えることはおそらく可能であり、実のところそれこそが私たちの行ってきた読解の基本線であった。それは、しかし、ジョージ・エリオットのテキストにおいては、最終的に配偶者である異性の(予期せざる)殺害として行動化される——そしてアルチュセールにおいてそれが反復されるのを眼にすると、私たちは未だ『ミドルマーチ』の作家を規制しているのと同様の「リミット」の内部にいることを知るのである。

ともあれこの行動化がある種の「操作」の対象となるには⁷¹⁾、「女性作家」に関していえば、近代の暮れ方に至って「精神分析のフィクション」としてのオイディプスにアンティゴネーを対置したヴァージニア・ウルフを待たねばならない。凡庸ならざる「フェミニズム的読解」が、そこで要請されることはいうまでもないだろう。しかしここでは、いわば近代の正午を目前にした作家が、その系譜学的反省の過程で、「光」の舞台における染み／亀裂として「リアリズム」の臨界点(critical point)を提示していたことを、とりあえず確認しておきたい。そしてこの開口部、もしくは一種の「真空」における偏倚こそが、実のところ、『ミドルマーチ』の作家にとっての「書くこと」だったのである。

Who shall tell what may be the effect of writing? — this world being apparently a huge whispering-gallery. A bit of ink and paper which has long been an innocent wrapping or stop-gap may at last be laid open under the one pair of eyes which have knowledge enough to turn it into the opening of a catastrophe. To Uriel watching the progress of planetary history from the Sun, the one result would be just as much of a coincidence as the other (337).

本文中における『ミドルマーチ』の引用はすべて、George Eliot, *Middlemarch*, Edited with an Introduction by David Carroll (Oxford: Oxford University Press, The World Classics, 1988) に拠るものとし、引用箇所は本書の頁数を付記して示す。

註

- (1) F. ニーチェ「偶像の黄昏」、『ニーチェ全集 14 偶像の黄昏・反キリスト者』(原佑訳、ちくま学芸文庫、一九九四年)、九〇-九一頁。
- (2) Colin MacCabe, "The End of Metalanguage: From George Eliot to *Dubliners*," *James Joyce and the Revolution of the Word* (London: Macmillan Press, 1978), 13-36. この論文は、本来ジョイスを主題とするものとしては異例なことに K. M. Newton, ed. and intro., *Longman Critical Readers: George Eliot*, (Essex: Longman, 1991), 156-168 にも再録されており、その論争的価値が広範に認められていることを窺わせる。ちなみに「六八年組」マッケイブの「仮想敵」としては、明示的には "Joyce and the Revolution of the Word" の F.R. リーヴィス (マッケイブの書名はこの論文の「引用」である) を挙げることができるが、思想的文脈からすれば、むしろジョイスの「超現実主義的モンタージュ」を激しく退けた『リアリズム論』のジェルジ・ルカーチを考えるべきだろう。
- (3) たとえば David Lodge, "Middelmarch and the Idea of the Classic Realist Text," in Arnold Kettle, ed., *The Nineteenth Century Novel: Critical Essays and Documents*, (London: Curtis Brown, 1981), rpt. (with revision by the author) in John Peck, ed., *New Casebooks: Middelmarch*, (London: Macmillan, 1992), 45-64 を見よ。ロッジが述べるように、たとえばロラン・バルトの *S/Z* におけるバルザックの扱いと比較したとき、マッケイブの「古典的リアリズムのテキスト」の扱いがあまりに「単純で繊細さを欠いている」ことは否定し難い事実である。しかし、ロッジがマッケイブのいう「古典的リアリズムのテキスト」と「ジョイスのエクリチュール」との差異を、ジュネットを援用しつつ、ミメシスの枠組内部におけるダイジェーシスの度合の差異に還元しているのは重大な誤謬であるように思われる。マッケイブ (及びジョイス) が強調するのは、模倣行為そのものに対する言語の外在性と物質的抵抗にほかならないからである。
- (4) Henry James, unsigned review, rpt. in David Carroll, ed., *George Eliot: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1971), 359.
- (5) ヘイドン・ホワイトは『ミドルマーチ』と『悲劇の誕生』の同時性を指摘しているが、この時期に始まる「歴史」への敵意の範例として論ずるに留まっている。Hayden White, "The Burden of History," *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 32-33.
- (6) Tony Tanner, *Jane Austen* (London: Macmillan, 1986), 23. タナーは、ここで想起される「自ずから脈打つ生命」としての共同体が「原型的」なそれであり、「特定の歴史的な場の感覚を伝えるというよりも、無時間的かつ宗教的な、聖書を思わせる情景としての性質を備えた」ものであることを強調している。いうまでもなく、これは「想像の共同体」の諸定義といささかも矛盾しない (有機体的比喩としての「生命」にも留意せよ)。また、タナーがここでの「共同体」との一体感を、ディケンズの描くロンドンの「疎外感」と比較していることは、私たちの文脈からして示唆的である。
- (7) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London: The Hogarth Press, 1987), 12.
- (8) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971), 304.
- (9) アルチュセールによる『キリスト教の本質』仏訳は、のちにその抜粋版が、フォイエルバッハの他の著作の抜粋と併せて *Manifestes philosophiques: Textes choisis (1839-1845) et traduits par L. Althusser* (Paris: P.U.F., 1960) として出版された (ちなみに全訳としての新訳は、ジャン・ピエール・オジェの訳で一九六八年に出版されている [*L'Essence du Christianisme*, Paris: Maspero, 1968])。この翻訳に関しては、たとえば自伝 Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps: suivi de Les Faits* (Paris: Éditions Stock / IMEC, 1994), 232 を見よ。
- (10) D.A. ミラーは、『ミドルマーチ』が数多くの「別なようにもありえた」ようにとれる部分を含んでいることを指摘したうえで、「終曲」のドロシアに関しても「その生の最終的な意味は未決定のまま」であると述べている。D.A. Miller, "George Eliot: 'The Wisdom of Balancing Claims,'" *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional*

Novel (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989), 193を見よ。『ミドルマーチ』を多様な審級の重層的決定の相において捉えるミラーの見方に、私たちは同意する。しかし私たちが問題にしたいのは、むしろここでの「最終審級」のより具体的なありようである。とりわけこの箇所では、その未決定性を強調するよりも、いかなる決定がいかにして退けられているかを洞察することが「決定的に」重要であるように思われる。

- (11) たとえば Gillian Beer, "Middlemarch and 'The Woman Question,'" *George Eliot* (Brighton: Harvester Press, 1986), 166-99を見よ。
- (12) Dominick LaCapra, "In Quest of Casaubon," *History, Politics, and the Novel* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987), 71.
- (13) 文脈は異なるとはいえ、ヒリス・ミラーも同様の点を指摘している。J. Hillis Miller, "Optic and Semiotic in *Middlemarch*," in *New Casebooks: Middlemarch*, 77.
- (14) 「またローマの聖ピエトロ聖堂では、拝観者がここへ入ってきた途端に、驚愕か或いは一種の当惑を覚えるというが、このこともまた上述したところから十分に説明できる。つまりかかる場合には、観る人の構想力が、ある全体的なものの理念を表示しようとしても、構想力はこの理念にとうてい適合しうるものではないという感情である。そして構想力は、かかる感情においてその最大限度に達し、これをさらに拡大しようとしても徒らに萎縮するばかりである」。I. カント『判断力批判』（篠田英雄訳、岩波文庫、一九六四年）、上巻一五八頁。また、ニール・ハーツもこの点に注目している。Neil Hertz, "Recognizing Casaubon," *The End of the Line* (New York: Columbia University Press, 1985), 90-91.
- (15) Hertz, *ibid.*, 87. 第二〇章に関しては、私たちはこの重要な論文に多くを負っているが、「フロイトと砂男」の著者はなぜか以降の私たちの論点には全くふれていない。
- (16) S. フロイト「文化への不満」（浜川祥枝訳、『フロイト著作集3』[人文書院、一九六九年]所収）、四三五-三六頁。
- (17) Hertz, *ibid.*, 93.
- (18) ここで「光」が「闇と闘う」のではなく、「闇との闘いを狭める (making the struggle with darkness

narrower)」と述べられていることに注意すべきである。つまり、ここで前提となっているのは、ドロシア自身がというような「ペルシア風」のマニ教的二元論ではなく、闇との闘いそのものを「排除」せんとする一元論なのである。

- (19) M. フーコー『臨床医学の誕生——医学的なまざしの考古学——』（神谷美恵子訳、みすず書房、一九六九年）、二五—五二頁。
- (20) フーコー前掲書、一七九—八一頁。
- (21) ここで「マジック・パノラマ」の中に「自らの未来」を見たときとされるのは、直接的にはラディスローである。しかし、それは直後に「危険な局限」と言い換えられ、ラディスローが「そこに足を踏み入れかけていた」のに対し、リドゲイトはすでにそこで「心中ひそかに呻き苦しんでいた」と述べられる。この点を考慮して、本文の記述を行った。
- (22) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990). 以下の記述は、この研究に大きく負っている。
- (23) M. フーコー『言葉と物——人文科学の考古学——』（渡辺・佐々木訳、新潮社、一九七四年）、三三二頁。
- (24) たとえばクレリーは、「一九世紀の経験科学によって細部に互って記述されることになる」身体の生理学的効果として自らの知覚を構成する観察者と、「自らの視覚経験の自発的かつ能動的な生産者」としてのロマン主義の観察者とのあいだに並行性を見ている。Crary, *ibid.* 69.
- (25) Crary, *ibid.*, 91-92.
- (26) ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』は、一八一九年に第一版が出版されたのち、一八四四年に大きく増補された第二版が出版された。新たな生理学理論が顕著な発展をみるのは、両者に挟まれた一八三〇年代であり、この増補はショーペンハウアーがこれらの膨大な最新文献を参照していることを証し立てている。そこにはまた、自らの省察とビシャのそれとが、哲学と生理学それぞれの立場から「互いを支え合っている」とも述べられている。Cf. Crary, *ibid.*, 78.
- (27) Crary, *ibid.*, 129.
- (28) Crary, *ibid.*, 112-13.
- (29) L. アルチュセール「『資本論』の対象」、『資本

- 論を読む』(今村仁司訳、ちくま学芸文庫、一九九七年)、中巻二四〇-六六頁を見よ。
- (30) アルチュセール『『資本論』の対象』、前掲書中巻二六四-六五頁。
- (31) K.マルクス『経済学批判序説』、『経済学批判』(武田・遠藤・大内・加藤訳、岩波文庫、一九五六年)、三二二頁。
- (32) アルチュセール『『資本論』の対象』、前掲書中巻二六四頁。
- (33) フーコー『言葉と物』、二六〇-六二頁を見よ。
- (34) マルクス／エンゲルス『ドイツ・イデオロギー』(古在由重訳、岩波文庫、一九五六年)、三二頁。
- (35) L.アルチュセール『イデオロギーと国家のイデオロギー装置』、『国家とイデオロギー』(西川長夫訳、福村出版、一九七五年)、五八頁。
- (36) アルチュセール『イデオロギーと国家のイデオロギー装置』、七一頁。
- (37) K.マルクス『資本論(三)』(向坂逸郎訳、岩波文庫、一九六九年)、一一〇頁。
- (38) Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994), 173-74.
- (39) J.スタロバンスキー『自由の創出——十八世紀の芸術と思想——』(小西嘉幸訳、白水社、一九八二年)、二一九頁。
- (40) Said, *ibid.*, 106.
- (41) ワーズワースにおける「いかなる精神も含まないカント的視覚」としての「眼の眺め」に関しては、Paul de Man, “Phenomenality and Materiality in Kant,” *Aesthetic Ideology* (Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 1996), 82 を見よ。
- (42) フーコー『言葉と物』、二三〇-三一頁。
- (43) 「ロマンス」の破綻に直面したロザモンドが、ジュスティーンを思わずにいえないような仕方で形容されているのは、この意味で示唆的である。
Rosamond was almost losing the sense of her identity, and seemed to be waking into some new terrible existence. All her sensibility was turned into a bewildering novelty of pain; she felt a new terrified recoil under a lash never experienced before. What another nature felt in opposition to her own was being burned and bitten into her consciousness. When Will had ceased to speak she had become an image of sickened misery (637).
- (44) フーコー『臨床医学の誕生』、二六四頁。
- (45) M. フーコー『監獄の誕生——監視と処罰——』(田村俶訳、新潮社、一九七七年)、二〇二頁。
- (46) フーコー自身は、当時の状況主義やマルクス主義の文脈での「スペクタクル」や「イデオロギー」には、慎重に距離をおいている。しかし、フーコーは、かつての「一種の暗室」としての「見るべき機械仕掛け」との対比でパノプティコンを語った部分の註で、同時代の「パノラマ」にふれている。この点からも、一望監視施設と「観察者の技術」が同列におかれるべきものであることが伺えよう。フーコー前掲書、二〇九および二二七頁を見よ。
- (47) Cf. D.A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley: University of California Press, 1988).
- (48) フーコー前掲書、二〇二頁。
- (49) マルクス『経済学批判序説』、三二〇頁。
- (50) Louis Althusser, “Sur Feuerbach,” *Écrits philosophiques et politiques Tome II*, (Paris: Éditions Stock / IMEC, 1995), 223.
- (51) このエピソードにおける女優は、最も特異な形で際立っているという点において、終始肯定的に描かれるがゆえに最も目立つことのないメアリー・ガースと完璧な対照をなしている。
- (52) Jacqueline Rose, “George Eliot and the Spectacle of the Woman,” *Sexuality in the Field of Vision* (London, New York: Verso, 1986), 108.
- (53) Cf. Rose, *ibid.*, 114.
- (54) ラカンに従って、これを「ヒステリー者の言説」から「分析者の言説」への移行として捉えることができる。Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XV II: L'envers de la psychoanalyse* (Paris: Seuil, 1991).