



Patricia McKEE,
Reading Constellations:
Urban Modernity in Victorian Fiction
(ix + 184 頁, Oxford and New York:
Oxford University Press, 2014 年, 本体価格 £42)
ISBN: 9780199333905

(評) 長谷川雅世
Masayo HASEGAWA

モダニティの研究では、近代都市特有の知覚や経験が如何なるものなのかが、文学を含む様々な分野の言説や表象を読み解きながら考察されてきた。そこでは、20 世紀後半に再評価されたヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) の都市論で重要な位置を占める遊歩者 (フラヌール) を始めとする諸概念が援用されてきた。本書はこの流れにあるモダニティ論だと言える。ただし本書が読解するのは、近代都市での知覚や経験だけでなく自我の様式でもあり、むしろ後者に重点が置かれている。

本書では 4 つのヴィクトリア朝時代の文学作品 —— デイケンズの『大いなる遺産』と『我らが共通の友』, トマス・ハーディ (Thomas Hardy) の『日陰者ジュード』 (*Jude the Obscure*), ヘンリー・ジェームズ (Henry James) の『檻の中』 (“*In the Cage*”) —— が、2 章から 4 章にわたって扱われている。そして、これらの文学作品にベンヤミンが 19 世紀の都市に観察した知覚と経験を辿りながら、ヴィクトリア朝時代の近代都市での知覚・経験と自我の様式、デイケンズに関して言えば、近代都市ロンドンでのそれらが再構築されている。

本書評は、デイケンズ論と彼の作品論、具体的には第 1 章中のデイケンズ論と第 2 章の『大いなる遺産』論と第 3 章の『我らが共通の友』論に限定し、そこでの論旨を批評的に紹介する。

第 1 章は、ベンヤミンの『パサーージュ論』 (*The Arcades Project*) に引用されているチェスタトン (G. K. Chesterton) が描写したロンドンを歩くデイケンズの姿から始まり、そこからデイケンズのロンドンでの知覚・経験が再構築される。著者マキーは、デイケンズにとってロンドンは「今・此处」に異なった時間と空間を知覚可能にする場所だったと述べ、都市が見せる夢のような光景に魅かれる一方で、ロンドンを弁証法的に知覚しその近代性を批判的に観察できる者、つまり遊歩者としてデイケンズを定義する。また、デイケンズの都市批評は資本主義文

化批評へと繋がっていて、その中心には中流階級を筆頭とするヴィクトリア朝時代の人々が近代性を創り上げていると夢想していた前進的な発展、すなわち進歩という幻想への批判があると言う。さらに、マキーは、ディケンズにとってロンドンには、時間と空間だけではなく自我の拡大を可能にする場所でもあったと主張する。そしてこれらのことを、第2章と第3章でディケンズの作品を通して具体的に例証している。

第1章は、序章としての役割と同時に、ベンヤミンが提示した都市的知覚・経験の概説としての役割を果たしていて、表題にある「星座/布置関係 (constellations)」を始めとする様々な彼の用語・概念が説明される。ベンヤミンの用語・概念は、往々にしてお互いに境界線を越えて多様な形で結びつくだけでなく、別の言葉やイメージのもと作り直されたり再現されたりもする。同様のことが、マキーの第2章と第3章の議論にも見られ、加えて、各章は共に多数のセクションを持つが、それらには明確な一貫した繋がりが与えられていない。それゆえ、本書評のこれら2つの章の紹介では、それらを概説するのではなく、章ごとに鍵語を選び出し、それを中心にそれぞれの章の最も重要だと思われる論点を提示したい。

まず、第2章の『大いなる遺産』論での鍵語は「視覚的無意識」である。これは、ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」(“The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”) で使っている言葉だが、この語は人間の眼では潜在的にしか意識されていなかった情報がカメラによって意識可能になることを意味する。映画では、ベンヤミン曰く、クローズアップは空間を拡げ、それまで不明確にしか見えていなかったものを明確にするだけでなく、物質の新たな構造を前面に押し出す。同様に、スローモーションは運動を引き伸ばし、運動の既知要素を明らかにするだけでなく、そのなかに未知のものを発見させる。これは、彼自身の比喩を使えば、従来の知覚領域の「ダイナマイト」による爆破であり、映画はその視覚的無意識によって「遠くまで飛び散った瓦礫のあいだ」を私たちが冒険することを可能とする。

マキーは、ベンヤミンが映画に観察した技術進歩が与えたこのような空間的・時間的知覚への影響を、ディケンズは1860年にすでに気づいていたと指摘し、その証明にピップの語りを取り上げる。ピップの自伝である『大いなる遺産』の中核をなしているのは、登場人物ピップが望む紳士としての進歩という物語/歴史である。『大いなる遺産』の語りでは、直線的に進むはずのこのピップの物語/歴史は中断/破裂し、そこに紳士ピップの物語/歴史のなかで失われた過去と自我の数々の断片が現れる。

ピップが消し去ろうとした失われた過去の断片は、ピップの物語/歴史に登場

する他の人物を通して現れる。例えば、紳士になるために捨てようとした田舎での労働者階級の過去の断片は、ピップが「復讐の亡霊」と呼ぶ「出入りの洗濯女の家族の残骸」から作られたロンドンでの彼の召使いを通して現れる。ピップが否定しようとした失われた自我の断片は、ピップの物語/歴史が中断/破裂したときに語られる他の登場人物たちの物語/歴史のなかで彼に与えられていた役を意味する。例えば、ミス・ハヴィシャムの物語/歴史では、エステラによって苦しめられるピップは、コンピysonによって苦しめられたミス・ハヴィシャムの亡霊であり、同時に、彼女が復讐を望んだコンピysonの亡霊でもある。これらは紳士とは両立しないがゆえに彼が認めたくない自我であり、紳士ピップ自身の物語/歴史では拒否された自我、失われた自我の断片なのだ。さらに、『大いなる遺産』には、ピップ自身には認識されていないが、彼の自我と呼べる断片が存在している。ピップの復讐願望の実行者として読むことが可能なオーリックやドラムルらがそれにあたる。

このように、『大いなる遺産』の語りは、ピップの物語/歴史が中断/破裂したとき生じたその「遠くまで飛び散った瓦礫のあいだ」を冒険していて、そこでは紳士ピップ自身の物語/歴史では失われ見えない彼の過去や自我が暴露されている。ピップの語りは、ベンヤミンの「視覚的無意識」と重なるのだ。さらにマキーは、『大いなる遺産』の語りと、ベンヤミンの別の概念、彼にとっての歴史の貌である「星座/布置関係」との類似を指摘する。ベンヤミンにとって歴史は連続的な時間の流れを持つ進歩の物語ではなかった。歴史は、連続的な時間軸が水平方向に切り裂かれ、過去と現在が閃光のような一瞬に出会い平面上にできたそれらの読解可能な星座/布置関係である。マキーによると、小説全体で語られるピップの物語/歴史はこれに類似しているのだが、ただし前者は、過去と現在ではなく、ピップ自身が認める紳士という現在と自我と、失われた状態から救済された過去と自我の断片とが織りなす星座/布置関係である。

この星座/布置関係に加えて、語り手ピップが語るピップの物語/歴史は、ベンヤミンの「屑拾いとしての詩人」の収集物、廃棄物であるがゆえに時代の表情を持つ屑を収集し時代を記録する詩人のコレクションにも例えられている。ここでも、異なった時間と空間が平面上に存在していて、このようなピップの語りに見られるベンヤミン的歴史観は、歴史を連続的な進歩の物語として捉える進歩史観や勝者の歴史観に対峙し、同時に、ピップの紳士として直進するという夢が体現するヴィクトリア朝の人々が抱いていた進歩という幻想への批判となっている。また、破裂/中断を通してピップの夢は破られたが、それによって彼の自我は進歩という束縛から解放され、それが新たな可能性を開いた。ピップは星座/布置関係という知覚を持ち、その結果として彼の自我は拡大されたのだが、これを

可能にしたのが近代都市ロンドンであると、マキーは主張する。

次の第3章の『我らが共通の友』の鍵語となるのは「パノラマ」である。マキーによると、パノラマはベンヤミンにとって、星座/布置関係的な都市の情景に対する防御の役割を果たしている。というのもパノラマは、自らの時間と空間から引き剥がされた数々風景が繋ぎ合わされた情景、過去を持たない同質の風景の連続的なひとつの流れであるからだ。これは、星座的都市、換言すれば、モンタージュ的都市の情景とは対照的で、安心感を与える統一性を見る者に感じさせる。

『我らが共通の友』では、ポズナップ氏やヴェニアリング夫妻を始めとする中流階級の人々が知覚するロンドン、このパノラマである。彼らの眼に映るロンドンは、進歩として完成され統一された姿をしているが、それはそこからごみや下層階級といった「不用物」が排除されている結果である。彼らの見るパノラマ的情景は実際には「何かが欠けている」のに、彼らはそれを認識せず、資本主義文化の「夢のような情景 (dreamscape)」に陶醉しているのだ。彼らとは対照的に、ディケンズはロンドンのパノラマ的情景が感じさせる統一性は幻想だと気づいている。そして、小説冒頭のパノラマ的なテムズ河の風景に描かれたガファーとリジーが、河の底から死体や廃棄物を引き上げて河面に浮かび上がらせるように、ディケンズはパノラマ的なロンドンの情景の表層に、「夢のような情景」を作り出すために取り残され排除された不用物や過去を引き上げ浮かび上がらせている。ディケンズが見せるロンドンは、異質なものによる弁証法的形象として現れ、モザイク的なのである。

さらに、ロンドンを統一性のあるパノラマ的情景として捉える中流階級の登場人物たちの社会は、その情景と同様に均質な表層を持っている。それは、そこが鏡像の集まり、或いは同じ型で作られた商品のような物や人の集まりだからだ。マキーはこれを、資本主義社会の「流行」のあり様と重ねる。大量消費社会では、次から次へと「新しいもの」、別言すれば流行が生まれ出され、それは消費者の欲望に対する新たな反応のように見える。また、新たな流行が次々とおこる様は、前進であり進歩のように見える。しかし、それは新しさという仮象を被った再生産でしかなく、単なる繰り返しである。その繰り返しは進歩などではなく、そこには過去と未来だけでなく過ぎ行く時であるはずの現在すら存在しないと、ベンヤミンを援用しながらマキーは主張する。

ディケンズは、統一性や新しさという夢を見ている状態の中流階級の登場人物たちとは異なった知覚で近代都市ロンドンを観ている。そのディケンズは、さらに、ロンドンで「内部 (interiors)」と「外部 (exteriors)」の相互浸透の関係を観ている。ベンヤミンの遊歩者にとって、パリの街路は彼のくつろぎの場である室内

へと変わっている。同様のことがディケンズの登場人物たちにも起こるのだが、ロンドンでのそれは「内部」と「外部」の相互的交換であり、それは主として登場人物間で起こる。『我らが共通の友』で登場人物たちは、自分の外部である他者に、自分に「欠けているもの」、つまり自我の失われた部分、未知の部分、或いは、まだ獲得されていない部分を探し合う。この小説では、自我は分解された雑多な部分の寄せ集めとして描かれており、これは、ディケンズにとって自我とは一つの完成された形をしていないことを示唆している。そして、この小説で自我の断片の収集に最も成功しているのがロークスマスである。彼のように、他者にある自らの自我の断片を星座/布置関係に置き「相互関係 (mutuality)」を築くことで、自我は閉塞状態を超えて、そこに新たな可能性が現れるのだと、マキーは指摘する。

以上が本書のディケンズ論と彼の作品論の紹介であるが、それらが提示したディケンズと彼の作品に対する解釈は、それほど目新しいものではない。例えば、従来の批評でもディケンズはしばしば遊歩者として登場してきた。また、各作品論に関しても、『大いなる遺産』におけるピップとオーリックを始めとする他の登場人物たちとの分身的関係性や、『我らが共通の友』の中流階級の世界の均質化などは繰り返し論じられてきた。ただし、マキーが本書で目指したものが、一貫性のある議論を展開して統一された作品解釈を提示することにはなかったのだから、上記のことを指摘しても仕方がないのかもしれない。彼女が目的としたのは、小説の全体的な流れにとっては迂回や中断になる場面/瞬間を捕え、それらを断片として星座/布置関係を作り上げることだった。その結果、幾つものセクションに分かれたディケンズの作品論はベンヤミンの『パサーージュ論』的構成を取り、各セクションの間には空間だけでなく議論の流れにおける切れ目/中断がある。おそらくそれらの切れ目/中断は作品の見逃されてきた失われた側面を観るための入り口であり、読者はそこから作品の新しい解釈の可能性へと誘われるべきなのであろうが、連続的な議論や統一的な解釈の方に安心感を抱く私には、まだまだそれは困難である。