



John R. REED,
Dickens's Hyperrealism
 (132 頁, Ohio State University Press, 2010 年 11 月)
 ISBN: 9780814211380

(評) 猪熊恵子
 Keiko INOKUMA

事実は小説よりも奇なりとしたら、リアリズム小説とはいったいどのくらい奇なるものを、どのような手法で描き出すものなのだろうか。そもそも奇であれ正であれ、「現実」や「事実」は描き出されるべき確たる対象として実在するのだろうか。そして「リアリズム作家」のラベルは、どのようなプロセスを経て1人の作家に付与されるのだろうか。ジョン・リード著『ディケンズのハイパーリアリズム』は、ディケンズの語りの手法を丁寧に跡付けながら、これらの問題に正面から向き合っていく。その過程でディケンズは、リアリズム作家の一群に連なるものとしてではなく、むしろロマン派の流れを汲むものとして立ち現われてくる。しかし本書は決して、ディケンズの懐古的身ぶりを読むものではない。逆に、リアリズムの手法を積極的に取り入れながらも、あえてそこに誇張や意識的なずらしを加えていくディケンズ独自の語り方に注目する。そして、リアリズムの懐深く入り込んだうえで、内側からその「リアル」の作為性を暴露しようとするディケンズの姿に迫っていく。したがってリードが序論で明らかにするとおり、分析の焦点はもっぱらディケンズ小説の内容的側面よりも、手法的・スタイル的側面に絞られる。言い換えるなら、ディケンズの描き出した19世紀社会がどれほど「リアル」であったかを問うのではなく、一見「リアル」な世界を透明な視点から描くようであり、実はその絵のなかに、ペンを握る自分自身を書き込んでいくようなディケンズの技巧や意図を解き明かしていくのである。もちろん、歴史的・社会的・文化的コンテクストが捨棄されているわけではない。それでも、「作者は死んだ」と言われて久しい現代において、作家の書き方や意図、その手法的変化にじわじわと迫っていくような本を書くことが、きわめて難しい作業であることは間違いない。ディケンズの鮮やかな手さばきを論証するためには、リード自身の軽やかな議論さばきが必要とされるからである。本書がこの困難をいかに「ハイパー」に乗り越えているのか(否か)を見るために、まずは「ハイパーリアリズム」の意味を簡単に確認したうえで、概略をまとめていきたい。

リアリズムとは本来、目の前の「現実」をありのままにページの上に写し取ることを標榜する。そのため、語り手の恣意性や物語の作為性を読者に意識させるような手法は、極力避けるのが定石である。しかし、あらゆるフィクションに内在する作為性、もしくはすべての語る行為にまつわる騙りの要素を考慮するなら、「なるべく本当らしい嘘を書く」というプロトコルがはらむ矛盾はあまりに明らかだろう。本書は、「リアリズム」という手法や概念自体がいまだ流動的な時代にあったヴィクトリア朝において、ディケンズがこの矛盾に対してきわめて意識的であったことを「ハイパーリアリズム」という言葉を用いてえぐり出そうとする。全六章はそれぞれ、「描写」「擬人化」「メトニミー」「リダダンシー」などさまざまな語りの技法を取り上げ、ディケンズ作品を精読しながらその手法を跡付けていく。この分析を通じて、ディケンズがリアリズム的な語りの透明性を志向するのではなく、むしろ自らの語り手としての意図やプレゼンスを明示／暗示しようとするさまを明らかにする。つまりディケンズ作品における一見「リアリスティック」な手法は、「リアル」な世界を構築するためではなく、むしろ「リアル」を構築する作家の姿を示すように使用されるのである。当然、「リアリティ」は自然な形で提示されることはなく、過度に誇張された状態で描き出される。しかし、意識的に誇張され作りこまれた「リアリティ」こそ、「本当らしい嘘」の矛盾を超えたところに、小説よりも奇なる現実の世界を浮かび上がらせるのかもしれない。そしてこの「実」よりも奇なる「真」の世界こそ、ディケンズの「ハイパーリアリズム」が描き出す「ハイパーリアリティ」なのである。

第一章「描写」では、『オリヴァー・トゥイスト』のビル・サイクスが最期を迎える「ジェイコブズ・アイランド」の描写が取り上げられている。ヘンリー・メイヒュー、トマス・ハーディ、エミリー・ブロンテらの描写の技法との違いが検証され、何気ない場所の描写ひとつが、いかに豊饒なイデオロギー的意味を宿しうるかが議論される。例えば「詳細さ」という観点から見れば、1ページに満たないディケンズの描写よりも、メイヒューがルポルタージュ的に書いた「ジェイコブズ・アイランド」の描写のほうが格段に細かい。しかしディケンズの「荒さ」は、抜け落ちた箇所を読者の想像によって補わせようとする仕掛けとして説明される。さらに彼を書く「ジェイコブズ・アイランド」は、『オリヴァー・トゥイスト』という作品世界の中で、サイクスやチャーリー・ベイツらの経験や行動の舞台となることによって、実在する「ジェイコブズ・アイランド」よりもさらに「リアル」な場所としてその存在感を獲得する。こうして物語の内と外をつなぎ合せ、「虚」なるフィクションの内部に「実」なる場所を描き出し、その「真」の姿を強烈に印象付けていくような手法こそ、ディ

ケンズの描写における「ハイパーリアリティ」なのだ、とリードは言う。ここからハーディやブロンテとディケンズの違いもおのずと明らかになるだろう。ハーディらが作品内世界に固有の場所を構築し、自己完結的に存在する場所へと読者の想像力を引き込むのに対し、ディケンズはオリバーのいる作品内ロンドンへと読者を誘い込みつつも、再び作品外の19世紀ロンドンへと彼らの意識を回帰させ、社会の現状やその改革について考えさせるからである。

第二章ではディケンズの現在時制の使用が議論の対象となる。一般にリアリズム小説は、物事の事実性を客観的な視点から記録した三人称・過去時制の語りとの親和性が強く、逆に現在時制との相性は悪い。しかしディケンズは、特徴的な現在時制を『荒涼館』『互いの友』『エドウィン・ドルードの秘密』の三作品で用いている。リードはなかでも特に『エドウィン・ドルード』に注目し、緻密なナラトロジー分析を提示する。『エドウィン・ドルード』の語りは、現在時制を用いて目の前の出来事を語る一方で、カメラとしての客観性を貫くこともなく、登場人物の心中に自由に出入りし、彼らに対する価値判断を下していく。それでいてこの語り手は、先の出来事についての情報を読者よりも多く握っているようにも思われない。いきおい読者は、常に不確定な未来への不安に晒されることになる。リードはここから、不透明な未来への不安を感じながら神意にすぎる人々の姿と、『エドウィン・ドルード』の現在時制の語りを経験する読者の姿の間に、明らかな相似の関係を見てとっている。小説の先の展開が語り手にすら不透明であるという点を意識しながら、それでも語り手の言葉より他にすぎるものがない読者の状態は、不確定な未来を前に神に身を委ねて生きる人々のそれと重なるからである。こうして『エドウィン・ドルード』は、一見「リアリズム」と相容れない現在時制の語りをを用いることによって、かえって非常に「リアル」な形で、その読者たちに漠然とした未来への不安を疑似体験させる。リードはこれこそディケンズの「ハイパーリアリティ」である、と結論づけている。

第四章では逆に、リアリズム文学との親和性がきわめて強い「メトニミー」が議論される。『オリヴァー・トゥイスト』に出てくる白いウェストコートの紳士、『荒涼館』の復讐少年、『互いの友』の分析化学者など、地味ではあるが味のある登場人物たちが次々に議論の俎上に載せられる。ここでもリードが打ち立てる構図は、ディケンズがリアリズムの道具であるメトニミーを作品内で多用しながらも、その本来的な機能を崩すように使用することで、単純な「リアリズム」とは異なる世界観を作り上げている、というものだ。ディケンズのメトニミーは、単に一回限りの連想に留まらず、小説全体を通してさまざまな場所に顔を出す記号として増幅していく。その結果、他のメタファーなどと混

然一体となって、まるでアレゴリーのような作品世界を形成するのに寄与しているのである。

第五章では、一般的に「感傷的虚偽」(pathetic fallacy)などの観点から、リアリズムとの相性が悪いとされる「擬人化」が議論される。例えば『ピックウィック・ペイパーズ』の分析では、擬人化した椅子がトム・スマートに未来を預言するエピソードが取り上げられている。トムは当時を振り返って、この荒唐無稽な話は確かに「本当のこと」だと主張するが、その姿を描く語り手は、「それを信じるか否かは読者次第」だと突き放す。こうした語り手の姿勢は、「擬人化」がはらむ「反リアリズム性」を、意識的に相対化するディケンズの姿として読み解かれる。また、その相対化の手際を読者に鮮やかに印象付けようとするディケンズの書きぶりから、彼の「リアリズム」への抵抗と、語り手としての自らのプレゼンスを保持しようとする意図が議論される。続く第六章「リダンダンシーの豊饒」でも、ディケンズの「リダンダンシー」は単に意味を強調するための過剰な反復にとどまらず、語り手が物語を包括的に支配するための手段であることが示されている。さらに、自らの支配力を示しながら読者を誘導する手法が、ディケンズの作家としての成熟にあわせて次第に洗練されていくさまも明らかにされる。

ここまでの概略から明らかなように、リードの議論は一貫したテーマを設定し、「リアリズム」の概念がいまだ流動的であった時代に、その手法を相対化して鮮やかに使いこなすディケンズの手さばきを解き明かしている。しかしながら、「リアル」とは何か、「ファンシー」とは何かという定義の難しい不安定な場所に足場を据えながら、明確なテーマをもって議論を推し進めていく以上、必然的に議論の説得性よりも恣意性のほうが目につく箇所も出てしまう。例えばディケンズの特徴的なメトニミー使用について論じた箇所では、メタファーやアレゴリーと一体化していくメトニミーのあり方が、本当にディケンズという一人の作家だけに限られたものなのか、疑問が残る。他の「リアリズム」の流れを汲む作家のメトニミーの使用とディケンズのそれを並置して、違いを明らかにするのが解決法かもしれないが、果たして「純粋なメタファー」「純粋なメトニミー」というものが互いに交差しあわずに存在するものなのか、また仮に線引きが可能だとしても、そもそもそれを作品内で一貫して完璧に使用する作家がいるのか、問題は尽きない。しかしこうした問題を抱えてなお、またはこうした問題を抱えるからこそ、リードの議論は文学批評の根源的な楽しさに気付かせてくれる。「現実」の実在や、それを批評する手続きに対して徹底的にメタな視点から留保を加えなくてはならないという、ポストモダニズム以降の批評のパラダイムから解き放たれて、目の前の小説を読み、その文字を

操る作家の意図を想像し、そこから新たな話を紡いでいく楽しさを存分に教えてくれるように思うからである。事実、リードが選ぶディケンズ作品内の引用箇所は、どれも決してオーソドックスな部分ではない。それだけに、本書を読みながらディケンズのディテールの作り方にもひたすら感心したり、オリジナル作品を紐解いてみたり、また数多の頁のなかからその場所を選びだしたリードの意図について考えてみたりする作業は楽しい。もちろんこうして楽しませてくれる本書の力の源が、多くの文献を引きながら、自らの議論の流れに自然に組み込んでいくリードの老練な手さばきにあることは間違いないだろう。

リードはディケンズの書きぶりについて、序論と結論でそれぞれ以下のようにとまとめている。

What Dickens tried to do [...] was to give his audience the impression that they were reading readerly texts, while, in fact, he was writing writerly texts.

(6)

Dickens behaved like a maestro. He was the one in control; he directed the way his readers' imaginations should go. (106)

ミハイル・バフチンのヘテログロッシアの議論以来、ディケンズ作品内部に横溢する多量の音声の存在はたびたび指摘されてきた。しかし本書を通して見えてくるディケンズ作品には、むしろ単一の語り手の声が宿っているように思われる。作品世界に溢れる多くの登場人物の声、彼らが動き回る場所を満たす音はすべて、マエストロであるディケンズの振るタクトにあわせて響いてくる。我々読者は、作品世界の喧騒や雑踏の「音の海」を自由に泳いでいるようでいて、実は彼の作り出す波のリズムに酔って気持ち良くなっているだけなのかもしれない。それが「リアル」なディケンズ世界なのだとしたら、どんなに批評的に難解な時代が来ても、やはりどこかにあるはずの「権威ある作家」の「単一の声と意図」を探し続けようとする批評上の手続きは、少なくともディケンズという作家に関する限り正しいのかもしれない。もちろん、我々がこうした手続きを取ることに對して、相対化のまなざしを忘れず、少しだけ「ハイパー」な立ち位置を保持する限りにおいてはあるが、