



Gillian PIGGOT,

*Dickens and Benjamin: Moments of Revelation*

(xv+256 頁, Ashgate, 2012 年 12 月,

本体価格 £54.00)

ISBN: 9781409422013

(評) 中村 隆

Takashi NAKAMURA

本書はその表題が示唆する通り、ベンヤミンの思想の精髓を搾り取った上で、それをディケンズのテキスト分析に応用した、ある意味で極めてオーソドックスなものである。以下では、4章からなる本書の章立てごとに議論を読み解くための鍵語を探し出すことによって、本書の内容を紹介してみたい。

第1章の鍵語はメシア思想である。ベンヤミンは終世、千年王国のあとにイエスによって人間が救済されるという思想に魅惑された人だったが、著者のジリアン・ピゴットによると、ディケンズもまたベンヤミンと同様の救済思想に支配されていた。たとえば、この思想を体現するのが『骨董屋』のネルである。ネルの軌跡は単純化すると、イエスの生涯をなぞるような迫害と転落の軌跡であり、ネルの不幸はすべて彼女をユダのように裏切る祖父トレントに由来する。

ところで、ベンヤミンのメシア思想を補完するものとして、ありふれた日常生活の中に神を見るエピファニーの概念がある。著者によると、ディケンズもまた神の顕現の瞬間を捉えようとした作家であるが、この瞬間を捉えた例として、『骨董屋』の15章のある挿話が挙げられている。それは、歩き続けるために傷んだネルの足を不憫に思い、その傷の手当をしてやる貧しい女が描かれる場面で、感謝のあまり言葉が出てこなかったネルは、思わず、「神の祝福がありますように」とだけ言い、別れを告げる。ピゴットはここにイエスの足を洗う罪の女(「ルカ伝」7章)のイメージを読み込んでいるが、迂闊な読者ならば馬耳東風で聞き流すようなディケンズの繊細な描写をピゴットは見逃さない。

1章を読み終わるあたりになると、本書の読者はその注の多さに驚くことになる。ほとんどすべての頁に渡って、脚注という形で、1つ1つにかなり長い注記がなされており、中にはある学会発表への言及さえある。全236頁(Bibliographyを除く)に振られた注の総数は、586個にも及ぶが、広範で詳細な注は、最新の

ディケンズ研究もしくはベンヤミン研究の貴重なアーカイブとしても活用できるだろう。

第2章の鍵語としてはアレゴリーを措定しておく。ネルの物語は、バニヤンの『天路歷程』の巡礼の旅を模した、そもそもからしてアレゴリカルな物語であるが、ピゴットは、『骨董屋』という小説のいわば下部構造をなすアレゴリーは、ベンヤミンの初期の著作『ドイツ悲劇の根源』の中心概念であるアレゴリーとの関連で捉えるべきだと主張する。

ベンヤミンにとって、また、17世紀のバロック時代のドイツ悲劇作者にとって、「意味するもの」と「意味されるもの」の一対一の照応関係はすでに失われて久しいものだった。ベンヤミンによると、彼と同様の終末思想の影響下にあり、言葉の喪失感覚についてきわめて鋭敏だった17世紀のドイツ悲劇作者たちは、モノをめぐる「過剰な命名行為」を繰り返すことになった。つまり、アレゴリーとは、本来の意味を喪失してしまったモノの意味を回復しようとしてなされる永遠に終わらない命名行為である。ピゴットは言う。「アレゴリーとは無理強いされた連想からもたらされる過剰な言葉の装飾である。それは、少しずつ意味がずらされ歪められ、同じ水平線上に沿って並ぶ記号の連鎖である」(56頁)。別言すると、アレゴリーとは「内在する意味を欠いた空っぽの貝殻」(56頁)でもある。

内なる意味を失った空っぽの貝殻であるアレゴリーは、ネルとトレント老人のかつての住まいであった骨董屋の店内に並ぶ、がらくた然としたモノを指す言葉でもある。ピゴットによれば、骨董品は、もはや「使用価値」のなくなった商品の遺物であり、商品として最初にあった意味を失ったという意味において、空っぽの貝殻である。さらに、骨董品は、断片化したモノの連続という観点で見るとモンタージュでもある。加えて、骨董品は、過去と現在の弁証法的対立の結節点に生まれた記憶を内包する産物でもある。著者はベンヤミンを偏愛するあまり、極度のベンヤミン還元主義に陥りがちであるが、とりあえずここではディケンズの解説に寄与するベンヤミン流の重要な用語・概念を確認しておくことにする。アレゴリー、断片、モンタージュ、時間と記憶における過去と現在の弁証法、等々は後半の2章でも執拗に反復される著者のライトモチーフである。

3章の鍵語は物語と *Chockerlebnis* である。1936年に書かれた「物語作者論」でベンヤミンは物語の時代は終わったと述べている。物語が生き延びるためには、物語が口づてで語り継がれることが必要である。かつては、人々が、手仕事をしながら物語を聞くということすらできたが、現代のように、高度に産業化された労働の中では、そのような語り手と聞く共同体の関係は成立しなくなるとベンヤミンは嘆く。物語とは、本来、「話し手」と「聞く共同体」からなる体験の交

換がなされる空間だったが、今やそれが不可能になったのである。この時、ベンヤミンが強く批判したのが、集团的・共同体的体験の交換を前提としない小説である。というのは、小説は個人が書齋で楽しむものだからである。しかし、著者のピゴットは、小説を批判するベンヤミンと小説家ディケンズの間に入って、すぐれた仲介役・調停役の役目を果たす。

ピゴットは、小説は個人の中で収束するというベンヤミンの小説批判は、ディケンズにはあてはまらないと言う。というのも、ディケンズの小説は、元々は家庭の団欒の中で音読されるのが慣しだったからである。この家庭の習慣が、のちにディケンズが熱中することになる公開朗読の原点でもあった。ベンヤミンはまた、産業社会に特徴的な機械的反復を批判したことでも知られているが、それを踏まえ、ピゴットはベンヤミンは、小説の機械的反復である分冊形式も敵視しただろうと予想する(ただし、そのような事実はない)。

いずれにしても、ディケンズの月刊分冊(週刊分冊)というテキストの生産様式に注意を向ける視座は極めて妥当なものである。ピゴットは、分冊とは単なる機械的反復ではないと述べる。作家は常に読者を意識する状況におかれたために、分冊は、連続可変的な反復と見なされるべきものだった。ここで注意すべきは、分冊につきものの cliffhanger すなわち土壇場の直前で締めくくるサスペンスの要素である。ピゴットによると、読者の期待を煽る作家とサスペンスに引きずり込まれる読者の間で、口承の物語と同様の集团的体験の交換が起こる。つまり、作家は書くのみならず「語る」のであり、読者は読むのみならず「聞く」のである。

3章の2つめの鍵語が *Chockerlebnis* である。これはベンヤミンの造語で、連続的な衝撃と刺激に満ちた都会生活を意味する言葉である。ベンヤミンは、都市は、連続的な刺激の爆弾攻撃に見舞われていると述べたが、この *Chockerlebnis* というベンヤミン的概念を具現するような作品をディケンズが書いていることに著者は注目する。それは、1851年に『ハウスホールド・ワーズ』に掲載された「飛行」(‘Flight’)と題された鉄道旅行についてのエッセイである。そこでの汽車の描写は、まさにベンヤミンの言う連続的な都市の刺激を言語化したものである。ディケンズは窓外に映っては消えていく一連の光学イメージの連鎖あるいは断片の連続を擬音語を使いながら活写している。ここでディケンズが鉄道旅行に見いだす一種の快感と恐怖は、いわば「否定的快樂」であり、ディケンズにとって、鉄道旅行は「都会の崇高」だったと著者は述べている。

ベンヤミンにおいて *Chockerlebnis* という言葉を補完するような概念が、*Erlebnis* という言葉だった。この語は、ドイツ語では単に「体験」を意味する言葉にすぎないが、ベンヤミンの思想では特殊な意味を持つ。ピゴットによると、都会の連続的な衝撃・刺激から人は自己防衛するために、そのような刺激を内部

に溜め込まず、一過性のすぐに消え去る出来事にしてしまう。このように、意図的になされる刺激の排除、そして、結果として生じる記憶に痕跡を残さない浅い体験が、ベンヤミンの言う *Erlebnis* である。先に見たディケンズのエッセイ「飛行」(汽車の旅がしばしば飛んでいることに喩えられたことに由来する)は、都会の衝撃の連鎖という意味で、*Chockerlebnis* 的体験を示すとともに、汽車の窓外に次々に消えていく光学イメージの断片が提示されるという意味において、*Erlebnis* 的体験でもある。

著者はベンヤミンの自伝的な2編の断章である「ベルリン年代記」ならびに「ベルリンの幼年時代」とディケンズの「飛行」を引き比べ、ディケンズとベンヤミンに共通する都市感覚として *Chockerlebnis* から必然的に導きだされる *Erlebnis* に注目している。両者にとって、都市は、意識の表層に留まり瞬時に消えるような浅い断片的体験が連続する空間だった。ピゴットによれば、2人にとって、都市を描くことは、散らばった断片をかき集める作業に他ならなかったのである。

4章は前半部と後半部に分けられるが、前半部の鍵語がフラヌールで、後半部のそれが鏡と探偵である。1927年から亡くなる40年にかけて書かれた未完の『パサージュ論』はベンヤミンの思想の中心をなす。そこで提示される概念がフラヌール(遊歩者)である。19世紀初頭から見られるフラヌールは、特に目的を持たず、ぶらぶら歩く人を指す言葉だった。しかし、ベンヤミンによれば、フラヌールは、単なる通行人ではない。彼は、いわば全身が1つの眼となって、都市の微小な細部を光学的に捉える人である。

ロンドンで一度に数時間にも渡る夜の長大な散策を日常的な営みとしていたディケンズはまさに典型的なフラヌールである。著者によると、ディケンズがフラヌール(遊歩者)であることを示すのが、たとえば『ハウスホールド・ワーズ』に掲載された「迷子になって」(‘Gone Astray’ 1853)というエッセイである。これは幼少時のディケンズがロンドンの真ん中で迷子になったときの体験を書いたものであるが、ピゴットは「天才とは子供時代へ自由自在に回帰できる人」だというボードレールの言葉を引用しながら、幼少時の迷子体験におけるロンドンの風景が、光学イメージが浮かんで消える幻灯のように、あるいは夢の映像のように描かれていると述べる。幼少時のディケンズにとって、ロンドンは、空想と現実、そして主体と客体の境い目が消失する空間に他ならなかった。さらに、歩くことは考えることであり、歩くことは書くことであるというベンヤミンのテーゼがそのままディケンズにもあてはまることも指摘している。事実、ディケンズはしばしば新しい作品の最初の構想を夜の散策の中で得ていたことが知られている。ディケンズは1844年8月30日のフォスター宛ての書簡で、ロンドンを「幻灯

機」(magic lantern)になぞらえているが、ピゴットはここでも、しつこくベンヤミンを持ち出す。ベンヤミンはパリの風景を「魔術幻灯機」(phantasmagoria)になぞらえていた。つまり、ディケンズにとって、またベンヤミンにとって、都市とは現実の中に描かれた壮大な万華鏡であり、その千変万化する光景の中を旅する人がフラヌールだった。

第4章の後半部は、秀逸な『二都物語』論である。ピゴットは、ディケンズが『二都物語』において、群衆を描く時、彼がしばしば、そこに鏡ないしは鏡のイメージを介在させていることに注目する。たとえば、チャールズ・ダーネイが囚人としてオールド・ベイリー裁判所の法廷に引き出される場面で、作者は、ダーネイの頭上に鏡を置く。その「現在」の時間の中の鏡に囚人としてのダーネイが映り込むが、語り手は次の瞬間、同じ鏡の中に「過去」の長大な記憶、すなわち、死刑判決を受けてあの世へと消えていった無数の囚人たちの映像を映り込ませる。著者によれば、現在という時間の中の何気ない刺激(ここでは鏡)を通して、押し寄せる洪水のように、過去が現在になだれ込んで来るという構図は、ベンヤミンがそのプルースト論で展開した弁証法的時間認識そのものであり、見事なまでに美しい実践例なのである。

本書の最終部で群衆との関わりの中で登場するのは、フラヌール・遊歩者としての「探偵」である。ベンヤミンにとって、群衆は、フラヌールという「主体」のすぐ隣にいて常に不気味な無名の集団であり、その意味で多くの不可知な謎を内部に抱え込んだ存在だった。そして、群衆は常に流動的な「動く迷宮」であり、彼らを管理し、制御することはそもそも不可能なことだった。それにもかかわらず、彼らを管理しようとする試みが19世紀のパリでなされたことがある。たとえば、すべての家に番号を振ったり、群衆を写真に収めたりすることで、パリの権力機構は、ランダムな群衆をきれいに階層づけし、範疇に分けようとしたのである。ここにあるのは、「見る」ということがすなわち「知る」ことであるという思想であるが、ベンヤミンが捉えたフラヌールは実はまったく同じ思想基盤を共有していた。フラヌールは「動く迷宮」である群衆を見て、それによって群衆や都市の正体を知ろうとする「探偵」なのである。

ピゴットによると、無数の群衆を内包する『二都物語』自体が読み解かれるべき「謎めいた記号」の集積である。そして、ディケンズは読者に対し、フラヌールのように、あるいは、探偵のように、テキストを見る＝読むことをいつも要求し続ける作家である。こうして、都市、群衆、フラヌール、鏡、探偵という5つの断片が相互にがっちり嵌め込まれ、本書は終わる。