

第二十一章

リアリズム

——自然主義であることの不自然さ——

梶山 秀雄



ギュスターヴ・ドレ『ブルーゲイト・フィールズ』(1872年)

リアリズムという言葉は、数ある批評用語の中でも、最も自由で柔軟性に富んだ概念である。例えば、レイモンド・ウィリアムズは、リアリズムを以下のようなカテゴリーに分類している。

- ① 歴史的に見て、唯名論者の学説に対して、実在論者の学説を言い表す用語として、
- ② 自然界は心や精神から独立しているとする新しい学説を表す用語として（この意味ではナチュラリズムやマテリアリズムと言い換えが可能な場合もある）、
- ③ 事物の、われわれが想像したり、そうあつてほしいと考えている姿ではなく、真に (really) あるがままの姿に直面することを表す表現として、
- ④ 芸術や文学における手法や姿勢を表す用語として（最初は表象が通常みられないほど正確であることを指し、のちには現実の (real) 出来事を描写したり、事物をありのままの姿で示そうとする立場をとっていることを指した）

文学用語として直截関係のあるのは④だが、これもなにももって「ありのまま」とするかということを考え始めると、まさしく百家争鳴の様相を呈してくる。戯れに挙げてみれば、批判的リアリズム（以下リアリズムを省略）、持続的、活動的、外面的、空想的、形式的、観念主義、下層部、皮肉、戦闘的、素朴、国

家主義、自然主義、客観的、楽天的、悲観的、柔軟、詩的、心理的、日常的、ロマン主義、風刺、社会主義、主観、超主観、幻想的——といった具合に、ありとあらゆる冠がリアリズムに付けられ、むしろリアリズムに該当しない芸術や文学を探す方が困難なような気にさえなってくる。はたしてリアリズムとは何なのか。

「英国のゾラ」という異名もあるように、ギッシングの初期作品に見られるロンドンに暮らす人々の貧困の描写は、リアリズム作家の名を与えるにふさわしいといえるだろう。自らもまた「境遇の犠牲者」としてスラム街で生活せざるを得なかったギッシングが、義憤に駆られて当時の産業社会の不正を知らしめようと考えたのは、自然な成り行きであろう。しかしながら、そうした生活環境、および思想的背景を別にしても、「物事をありのままに表現する」というリアリズムは、なによりも文学的手法として、当時の作家にとって避けて通ることのできない、ある種のオブセッションとなっていた。例えば、処女作『暁の労働者たち』（一八八〇年）でのオーランド・ウィフル氏の描写は以下のようなものである。

この紳士こそがこの教区の補助司祭で、彼の外見と性格については何行か使つて描写するに値するだろう。身長はせいぜい五フィート、小柄な割には頭がひどく大きいという印象を受ける。その印象を更に強めているのが特徴のある髪のもで、太くこわ

ごわと赤い毛が房になって頭の天辺でそそり立っている。帽子の圧力もその髪の毛の頑固な弾力の前には、まるで効果がないようだ。これもやはり赤毛の非常に硬いおひげを生やしているが、あごひげはなし。そして、いつもたまらなく滑稽な表情をしている——目はとても大きく、おどけたようにいつも動いている。

鼻はというと、神聖な雰囲気がなくもないが、口とあごの配置が奇妙で、どこかしらアイルランド人風である。しかしながら、実際は生粋の英国人である。最大限に背を高く見せようともいうように、いつも背筋を伸ばしており、両手の人差し指をいつもチョッキのポケットに入れて、なにか話す時にはいつもつま先立ちになるのだが、そうでない時は内股の姿勢を崩さない。というのが、オーランド・ウィフル氏の外見である。

(第二章)

全体的な印象から始まり、頭部から目、鼻、口、そして手足へと、蛇足とさえ思われる緻密な説明を積み重ねて、ウィフル氏のイメージを送り届けようとするギツシンの文体は、より正確に対象を描写しようとする「透明なリアリズム」の産物であり、そうした資質を最初からこの作家が持っていたことを示している。やがてギツシンは小説の舞台を中流階級にシフトしていくが、下層階級というリアリズムの対象を離れてもなお、リアリズムは方法論として常にギツシンの中で意識されることになる。本章ではギツシンの作品におけるリアリズム・自

然主義の問題を検討し、フランスに端を発するこの概念が、いかにギツシンの中で実践され、咀嚼されたかを詳述する。

第一節 リアリズムという病

通常、写実主義と訳される文芸的手法としてのリアリズムは、それまで支配的であったロマン主義に反発し、産業革命以降の社会で深刻化する社会問題や労働問題に目を向け、悲惨な現実や人間をありのままに描こうとする運動と説明される。狭義の写実主義リアリズムは十九世紀半ばにフランスで生まれ、スタンダール『赤と黒』(一八三〇年)、バルザック『人間喜劇』(一八四二〜四六年)、フローベール『ボヴァリー夫人』(一八五七年)により発展し、やがてゴンクール兄弟の記録文学にヒントを得たゾラによって自然主義として完成する。

ギツシンの創作活動をスタートさせた一八八〇年代には、フランスから輸入された写実主義運動は広く知れ渡っており、その発展形である自然主義とはほイコールなものとして認識されていた。イギリスにおける写実主義リアリズムが、サッカレー『虚栄の市』(一八四八年)やギツシンの愛したデイクレンズの作品群にいわば遡及的に見出されたのも、こうしたリアリズム・自然主義の流行以後のことである。同時代の作家が与えた影響については本書の第二部第九章に譲るが、労働者階級の描写についてギツシンは、ギヤスケル夫人、そしてシ

ヤーロット・ブロンテの『シャーリー』（一八四九年）を高く評価している（『チャールズ・ディケンズ論』第十章）。当時の文壇におけるリアリズムには、弱者救済の社会主義、あるいは理想主義の発露としてのリアリズムと、実験的な方法論としてのリアリズムが混在していたといえることができる。いずれにしても、リアリズムとは当時の作家にとつて、社会や階級といった現実を前にして、どのようなスタンスを取るのかという踏み絵であったのである。

こうした潮流の中で、変幻自在な鶴つるのごとき「リアリズム」を当時の作家たちは多少なりとも意識せざるを得なかつたわけだが、ギッシングにとつては、リアリズムは単なる文学的実験ではなく、それによって活写される貧困の情景は、現実そのものであった。処女作品『暁の労働者たち』（一八八〇年）の貧困の描写は、まさしくリアリズムが取り扱う主題の真つ直中である者でなくては書けない異様な迫力に満ちている。

ギッシングの分身である主人公アーサー・ゴールディングは、画家として芸術に身を捧げることを目指しながらも、アルコール中毒の妻キャリー・ミッチェル、そして貧困層の労働者の救済といった「現実」に足を引つ張られる。アーサーは物語の最後で自殺を遂げることになるが、それは芸術の敗北、ひいてはこの作品がリアリズム「小説」として失敗していることを意味している。オーギュスト・コントの実証主義哲学に触発され、実証哲学協会のフレデリック・ハリソンの論文にも親しん

でいたギッシングは、いわば実証哲学の実践として『暁の労働者たち』を書いたが、その一方で「一般法則は観察と論理によつてのみ正当化される」と主張し、独断は徹底的に排除されるべきだと訴える実証主義は、現実を小説という虚構へ昇華する枷となつていたと言えるだろう。

『暁の労働者たち』以後も、基本的には労働者階級やスラム、貧困といった社会問題を主題としていたギッシングが、その立ち位置を変化させたのは、『民衆』（一八八六年）においてである。社会主義者、あるいはスラム生活者として、義憤に駆られて人々の目を「現実」に向けさせようとする試みは、労働者階級の実態を知れば知るほど、挫折を余儀なくされ、やがて絶望に変容する。労働者階級出身のミューティマーに対する妻アラの失望——「彼女と同等の人間になるためには、この男は別の両親を持ち、別の環境で、もう一度生まれてこなければならぬのだ」（第二十七章）——は、ギッシングの絶望の深さとともに、社会主義リアリズムから自然主義リアリズムの立場への変化を物語っている。

広義のリアリズムが対象をありのままに描こうとする（それ故に曖昧な概念である）のに対して、ゾラによつて提唱された自然主義リアリズムは、環境や遺伝といった「科学的」要素が主体の行動を決定するという立場を取る。ダーウインの進化論やクロード・ベルナルの『実験医学序説』（一八六五年）の影響を受けた自然主義では、科学者が自然現象の中に法則を見出

すように、遺伝と社会環境の因果律から逃れることのできない人間を社会の中に発見する。しかしながら、当時盛んに翻訳されたゾラの小説群は、そうした実験小説としての側面よりも、スキヤングラスに暴き立てられる犯罪やセックスといった最下層の人々の実態に興味が集中し（あるいはそれ故に強い反発をもたらし）、¹⁾実証主義哲学を背景とする科学的精神は軽視される傾向にあった。

ギッシングは『因襲にとられない人々』（一八九〇年）で、小説の舞台を中流階級に移行し、労働者階級を描くことを遂に放棄する。一八八八年二月、自身の転落のきっかけとなった妻ネルが極貧生活の中で生涯を終え、同年秋の五ヶ月のヨーロッパ大陸旅行から帰ったギッシングは、イギリスの階級社会を見通すパースペクティブを獲得し、貧困を生み出す社会への攻撃は保持しつつ、一向に変わる気配のない労働者階級への苛立ちも表明するようになっていた。ネルとの交流関係、そしてスラム街で生活した数年間で味わった幻滅が、冷静で客観的な観察者になることを要請し、これ以後、労働者階級という対象から離れることで、ギッシングのリアリズムは方法論として更に純化され徹底されることになる。

このように、ギッシングの初期作品は、リアリズムという運動を支点として、独自の作風を確立するまでの試行錯誤として読み解くことができる。因らずもリアリズムが対象とする貧困の中で生活したギッシングは、わずか十年間のキャリアの中で、

リアリズムから自然主義への変遷を独自になぞってみせた。単に文学的手法として流行していたに過ぎないリアリズムの熱にうかされた当時の作家たちを『三文文士』（一八九一年）でギッシングは自嘲をこめて描き出している。教師の仕事をするかわら、いつか文学で身を立てようと夢見る作家、ハロルド・ピッツフェンが、執筆中の小説の手法について熱っぽく語る場面がそれである。彼の「新しい表現法」とは、卑しい身分でないながら、品格のある生活を送っている人々の世界を「完璧なリアリズム」で描くことであつた。

三十分ほど前に、リージェント・パークのそばを通つて来ると、目の前を若いカップルが愛をささやきながら寄りそつて歩いていった。僕はゆつくり追い越しながら、二人の会話をずいぶん聞いたよ。知らない奴が近くにいるても、二人が気にしなかつたのは場所柄つてこともあつただろう。さて、こういうラブシーンは、今までに絶対に書かれていないということだ。それはとても品がよかつたが、全く庶民的なものだつた。ディケンズならそれを滑稽なものにしてしまったことだろうね——全く不当なやり方だ。下層階級の生活を対象にしている他の連中なら、たぶんそれを理想化することの方を取つただろうね——ばかばかしいことだ。僕だったら、その言葉を一語一語再現するつもりだ。ありのままに記録するほかは、一言も見当違いな解釈などはしないだね。

（第十章）

完璧なリアリズムとは、リアリズム本来の目的に立ち戻り、ごくごく平凡な日常生活を送っている市井の人々をそのまま写し取ることであり、メロドラマに転化したり、ユーモアで茶化したりしてしまったデイケンズ、環境の犠牲者として彼らを英雄的に仕立てあげてしまったゾラの轍は踏まない、と宣言するピツフェンだが、結局のところ、このリアリズム小説『乾物屋ベイリー氏』は、商業的には（そしておそらく作品的にも）無惨な失敗に終わる。なぜなら、こうした究極のリアリズムは、本人も認めている通り、「言いようのない退屈なもの」にならざるをえないからだ（図①）。加えて、リアリズムの理念に忠実であればあるほど、読者と作品をつなぐ作家の存在は希薄なものとなるというパラドックスに絡め取られ、リアリズムが自称芸術家の自己弁護に堕している様子を皮肉ってみせるギッシング——「それが卑しい身分でありながら品格のある生活を送っているものの特徴なんだよ。もしそれが退屈でなかったら、それは嘘なんだ」——は、労働者階級のセンセーショナルな実情を暴き立てようとするリアリズムが、既に賞味期限を過ぎたことを悟っていた。庶民の生活をそのまま写し取ればよしとする昔の、あるいは、現在進行形の自分を描くギッシングは、リアリズムが対象と観察者の関係さえ転倒しかねない両刃の剣であることに気がついてしまった。『三文文士』でリアリズムの作家としての自分を総括したギッシングは、その前提となる無色透明な観察者であることを放棄し、まるで合わせ鏡のように「観



図① 「リアリスト」『パンチ』（1884年2月9日号）
女性作家（『メイフェア・マガジン』に掲載するセンセーション・ノヴェルにリアリティを持たせるため、老水夫にインタビューしている）「恐ろしい難破でしたね。大波にさらわれたとき、どんな感じがしましたか」
水夫「ぐしょ濡れという感じでした」

察する自己」について内省を深めていくことになる。

第二節 リアリストとは誰か

『三文文士』の舞台とされているのは、一八八〇年代初めてあるが、実際にギッシングが執筆した一八九〇年の読者大衆の増大を背景とした文学の商業化が色濃く反映されている。小学

校レベルの教育を充実させることを目的とした一八七〇年の初等教育法の成立により、識字率は一八四一年には六七％（男）、五一％（女）だったものが、一八九一年には九三・六％（男）、九二・七％（女）にまで達した。加えて、所得の増加、特に百五十ポンドから四百ポンドの収入を持つ中流家庭が増加、それを当て込んだ再版本、および新刊本のデイスカウントにより、それまでの貸本屋を利用する読者層を上回って、本を（借りるのではなく）買う読者大衆が前面に押し出されて来たのである。このように、読者大衆がマーケットとして巨大化するのを受けて、一八八〇年には著作権代理人が出現、一八八四年には著作権の整備などを目的として作家協会が設立され、小説家の労働条件も次第に改善されていくことになる。創作活動は聖域である、というロマン派からの前提が崩れ、芸術が特異性を失って商品経済に取り込まれていく複製技術の時代に突入するという意味でも、この一八九〇年は象徴的な年であった。

こうした状況の劇的な変化に対して、三文文士たちは身の振り方を選ぶことを余儀なくされる。読者大衆に迎合し成功を掴むか、それとも芸術に殉じて名も不朽ち果てていくか。「商売人」と「芸術家」が対峙し、適者生存を賭けて戦う世界において、前者を選んだジャスパール・ミルヴェインは、自分の典型的な一日を以下のように妹のモードに説明する。

「七時半起床だ。朝食を取りながら、書評をしなければなら

ない本を一冊読み上げたんだ。十時三十分までにその書評を書き上げた……そう、十時三十分から十一時まで葉巻を一本吸い、今日は幸先いいぞと思いながら、瞑想にふけていた。十一時には『ウィラ・ザ・ウィスプ』に載せるほどの土曜執筆を書く準備が出来た。それに一時までかっきりかかった。ちよっと時間がかかりすぎたんだ。ぼくはそんな仕事には一時間半以上はかけていられないんだからね。一時に、ハムステッド通りの汚い小さな飯屋に駆けこんだ。二時十五分前までにまた帰って来た。その間に『ウェスト・エンド』に送る雑文を書いてしまったんだ。パイプをくわえて、ぼくは座ってゆったりとした芸術的な仕事にとりかかった。五時までにその論文を半分だけ書き終えたんだ。あとの半分は明日に残しておいたよ。五時から五時半まで、ぼくは四種類の新聞と雑誌を二冊読んだね。五時半から六時十五分前まで、読んでいる間に思い浮かんだ考えを、ちよっと書きとめておいた。六時にまた例の汚い飯屋に行ってぺこぺこの空腹を満たして来た。六時四十五分に再び帰宅。そして二時間かかって、前々から考えつづけていた『ザ・カレント』に載せる長い論文を、わき目もふらず書いていたんだ。それから、途中ずつと考えにふけりながら、ここにやって来たんだ。お前たちこれをどう思うかね？ これで一晩ぐっすり眠れるかな？」

「それだけみんなやって、いったいどれだけの価値があるの？」モードはたずねた。

「十ギニーから十二ギニーというところかな、ソロバンをは
じいてみればね」

「わたしの言ってるのは、その文学的な価値はどうなの、と
いうことなのよ」彼の妹は笑いながら言った。(第十四章)

実利主義者を自認するミルヴェインにとつては、作品の文学的
価値が「徴びたクルミの中身」しかないとしても（むしろ交換
経済の法則からすれば、価値はない方がよいとまで言うかもしれない）、それが金銭的に換算されることの方が遙かに重要なこと
であり、この勤勉な男のスケジュールは、効率性のみが優先さ
れる商品経済を的確に表現しているといつていいだろう。エド
ウィン・リアドンが依然として年一作のペースで、ハロルド・
ビッフエンに至つては畢生の大作を執筆しようと苦闘するのを
あざ笑うごとく、ミルヴェインは書評や新聞、雑誌の埋め草記
事で才能を切り売りして換金を繰り返す。せめて、売れる短篇
小説を書くように、とリアドンの妻エイミが懇願することから
も分かるように、それまで支配的であった三巻本小説が次第に
力を失う一方で、再版本を中心とした廉価な一冊本が流行し、
さらには『テイツト・ビッツ』（一八八一年）に代表される軽い
読み物の雑誌の相次ぐ発刊により、文学の商業化の波は、文学
作品の質だけでなくフォーマットにまで影響を与えていた。必
要とされているのは、売れるものを売れるように書き、思い浮
かんだ考えを効率的にアウトプットする、芸術ではなく技術、

なのである。

単行本のトレンドが薄利多売へシフトチェンジするにつれ
て、別の収入源を確保する必要に迫られた作家、特に伝統と格
式を重んじる雑誌には掲載してもらえない作家たちに発表の場
を与えたのが、日刊、週刊の新聞、雑誌といった「ニュー・ジ
ャーナリズム」である。それまでも、デイケンスズやサッカレ
ーなど、ジャーナリズムを出身の小説家は数多く存在した。イ
ンタビュー、ゴシップ、論評、書評を特徴とするこれらの媒体
は、作家志望者にとって手っ取り早く金になる絶好の場であり、
ジャーナリズムに身を投じて、やがてはパトロンを得て雑誌を
立ち上げ、編集者として成功することが、ミルヴェインのよう
な文筆業者の究極の目標となっていた(図②)。こうした文学
とジャーナリズムの接近は、物事があるがままに描写するとい
うリアリズムの理念を実現してしまつた感がある。従来のジャ
ーナリズムが新人作家の登竜門、あるいは糊口の手段であつた
のに対して、「ニュー・ジャーナリズム」の特徴は、文学作品
をジャーナリズムに引き寄せたことにあると言える。リアリス
ムは必ずしも小説で実現される必要はなく、むしろ断片的なス
ケッチで日常を活写するジャーナリズムの方が、退屈な我々の
生活を正しく写し取つているとは言えないか。こうして、ジャ
ーナリズムと文学が融合した文学ジャーナリズムでは、もはや
文学の固有性を主張することは原則的に不可能になり、かつて
の文学は大衆に迎合する大衆文学と、それに背を向ける知性派



図② 「ジャーナリストの変遷」『パンチ』(1897年6月19日号)

右図の1837年にはフリート監獄で仕事をしていたジャーナリストが、左図の1897年にはフリート・ストリートの新聞社事務室で仕事をするまでに地位が向上している。

文学に二分化することとなるのだ。

このような文学の作品価値のデフレ、あるいは商品価値のインフレに対して、文学作品を商品として積極的により取り取りするミルヴェインが、リアリスト(＝現実主義者)と形容されるのは当然至極である。しかしながら、その一方で文学運動としてのリアリズムに夢を託すピッツフェンもまたリアリスト(＝リアリズム主義者)と呼ばれている(第二十五章)ように、リアリストという言葉が正反対の意味で混在していることに注目したい。そもそも、実在論者(リアリスト)として知られる哲学の学派は、一般概念の絶対的で客観的な存在を主張するもので、そうしたプラトンのないアイデアは、知覚する対象とは独立して存在しているか、そうした対象を構成する属性としてそれらの内部に存在しているかのどちらかだとされていた。換言するならば、実在論者とは、対象の内であれ外であれ、目には見えないが、リアルなもの、本当のことが存在するという、観念論者の別名なのである。リアリズムがやがて写実的な描写を離れて、その背後にある遺伝や環境といった要因を組み込んだ自然主義に発展するように、観念的なものを排除したリアリズムはあり得ない、という逆説。事実、ミルヴェインがせっせと売っているのは、実質的な「物」ではなく、文学という「観念」(第六章)ではなかったか。そしてまた文学の商業化という適者生存の社会を支持し、創作活動という虚業の実態を暴露してみせるミルヴェインもまた、まごうかたもないリアリスト(＝リアリ

ズム主義者の一人なのである。

こうしてみると、リアドンに与えられた「心理的リアリスト」(第十章)という呼称は、ミルヴェインとピッフエンの中間に位置するどつちつかずな態度を端的に表しているように思われる。ピッフエンが指摘するように、リアドンは自分を苦しめている境遇から目を背け、現実世界を括弧に入れたままリアリズムを達成しようと試みる。「文学を唯一の生計とすることは狂気の沙汰である」と考えながらも、副業を持つでもなく「文学を商売とするのは許し難い罪だ」(第四章)と吐き捨てるだけのリアドンは、ロンドンをあてもなくぶらぶらと歩きながら、文学がそれだけで芸術として成立していた古代ギリシヤに思いを馳せる。文学でメシが食えるという夢のような現実に対応できず、さりとてピッフエンのように確固たる信念を持たないこの傲慢な観察者は、やがて妻と別居、そして失意の内にこの世を去る。皮肉なことに、リアドンと同じく商品として交換される文学の世界に浸かりながら、同時にそれを拒絶したギッシングが、初めて商業的な成功を取めたのが、リアリズム作家をリアリズムで描いたメタ・リアリズム小説『三文文士』であった⁷⁾。

第三節 そして「私」だけが残った

『ヘンリー・ライクロフトの私記』(一九〇三年、以下『私記』と略記)は、批評家からギッシングの作品としては好意的に受

け入れられた作品で、チャールズ・ラム『エリア随筆集』(一八二三年)、ソロー『森の生活』(一八五四年)といった随筆文学の伝統に連なる作品として知的な読者層にも支持されてきた。我が国でも旧制高等学校のテキストとして用いられるなど、明治・大正年間の「自然主義」流行とも相俟って、自然主義作家としてのギッシングの代表作とされている感がある。日本の写実主義から自然主義への移行においては、本来なら理論的支柱となるべき科学精神が抜け落ちていくことが問題とされるが、それゆえに科学嫌いで知られたギッシングによってあく抜きされた、感情的側面を押し出した自然主義の方が理解されやすかったのかもしれない。博物学に端を発する自然科学的精神を社会に応用したフランスの自然主義に対して、科学的精神を捨象しナイーブな感覚主義になった我が国の「自然主義」が、まさしく『私記』の中に書き込まれているように見えたのである。

クロード・ベルナールの『実験医学序説』に触発されて自然主義を提唱したゾラは、『実験小説論』(一八八〇年)の中で、小説家には「観察者」と「実験者」の側面が必要だと述べている。「観察は自然現象そのままの探求であり、実験は、探求者によって手心を加えられた現象の探求である」(第二章) 観察者によって描き出されるのが単なる情景のスケッチの集積であるのに対して、小説ではそこになんらかの実験が加えられなくてはならない。『私記』のギッシングは、もはやストーリーを構築する実験者であることをやめ、エクセターの美しい四季に

よって触発された随想をエッセイにまとめる、俗流の「自然主義者」へと退行したかのように思われるが、はたしてそうだろうか。

この作品におけるギッシングの創作上の工夫は、登場人物やストーリーではなく、より大局的な、疑似自伝的小説という物語の構造にある。この物語の冒頭には、作者G・Gが、ライクロフトの遺稿を上梓しようと決意するに至る顛末を説明するくだりがある。知人が遺した年金によって、ロンドンからエクセターに隠居するライクロフトが、実際にはそうした生活を望むべくもない、ギッシングの理想的なセルフ・イメージであることは言うまでもないだろう^⑧。こうした編者による前書きは、リアリズムの源流と見なされる『ロビンソン・クルーソー』（一七一九年）のように、物語の真实性を保証するために付されるのが常であるが、ギッシングの生涯に多少なりとも知識のある読者にとっては、『私記』の前書きは、逆にこれから語られる本編の虚構性を強調しているかのよう^⑨に思われてくる。ギッシングの行った実験とは、ライクロフトを金銭の苦勞から解放し、創作活動に従事させるためのいわば箱庭作りであり、この疑似自伝的小説という枠組みによって、自己を「科学的な」対象として描くことが可能になったと言える。

このように、神ならぬ作者によって保護されたヘンリー・ライクロフトの回想録は、辛く厳しい都市での生活から空間的にも時間的にも隔絶された語りである。しかしながら、過去は折

りにふれてライクロフトの胸を去来する。逆説めいて聞こえるかもしれないが、「自然に帰れ」と訴えた先達ルソーがそうであったように、ライクロフトは実際のところ、ほとんど外の光景を眺めていない。重要なのは、自然によって触発され、自分の心の中に浮かぶ思念なのである。例えば、ライクロフトがぞろぞろ歩きの中で「私の家の上を飛んでいくあの雲すらも、よその雲よりも、いつそう面白く美しいもののように思える」と述べた後で、唐突にこのような感慨がよぎるのをどう考えたらいいだろう。

かつて私が自ら社会主義者だとか、共産主義者だとか、そのほかなんでもよいが、とにかく革命主義者と自称したことを考えると隔世の感がある。もちろんそれは長くはなかった。私の唇がそういう大それた言葉を発したとき、それを冷嘲するなものかが私の心にもあつたのではないかと思う。つまり、私ほど、所有権に対する深刻な意識をもっている人はいないであろう。私ほど心の隅から隅まで徹底した個人主義者もかつてなかつたであろう。

（「夏」第十二章）

枯淡の境地に達したにしてはあまりに生々しいこの告白は、そのまま社会主義による変革を訴えたギッシングの挫折の告白として読むことが出来るだろう。透明なリアリズムによって社会を観察しようとした作家は、最後まで観察者である「冷嘲する

なにものか」を消すことが出来なかつた。むしろ、主体と客体を分節するリアリズムは、対象を客体化する一方で、観察する主体をも客体化し、あらためて「見ている私」を浮き彫りにすることに言ふべきか。実際に、ライクロフトの個人主義者ぶりは徹底しており、地元の間人とはほとんど交渉を持たず、地方の新聞を熟読するが、土地の人々には全く関心を持たない。むしろ「彼らを見なければ見ないほど、それだけ私は気持ちがいいのだ」とまで言い切るライクロフトは、まさしくリアドンの正統な後継者、傲慢な観察者であると言えるだろう。

そして、かつて情熱を傾けた民衆に対しても、ライクトフトは嫌悪感たつぷりにこのように語る。

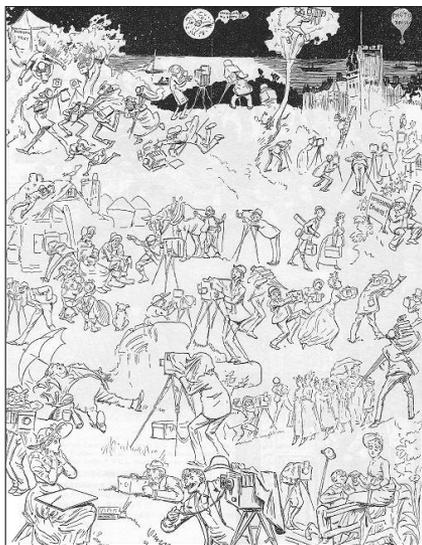
私は民衆の味方ではない。時代の動向を左右する一つの力としてみた場合、民衆は私に不信と恐怖の念を与える。目に見える一つの群衆としてみた場合、彼らは私をひるませ、ときとして嫌悪の情をいだかせる。今までの生涯の大半を通じ、私にとつては民衆といえばロンドンの雑踏する群衆を意味した。そういう面での民衆に対する私の感じは、普通の穏当な言葉では容易に言い表せないのである。田舎の人々としての民衆なんてことはほとんど私には縁がない。従来私が田舎の人たちになれなかった経緯では、これ以上親しくなる気にはなれない。私という人間はあらゆる点において本能的に非民主的なのである。もし民衆が否応なしに支配する日がくるとすればわがイギリスは

どうなるか、それを考えただけでも慄然とするのである。

〔春〕第十六章

このように、ロンドンの民衆は群衆とはギッシングにとって魅惑と反発の両義的な反応を引き出す存在である。ロンドンの民衆が「不信と恐怖の念を与える」にもかかわらず、対極的な田舎の民衆には全く興味を引かれないというアンビバレンス。ペンヤミンは、チェスタトンによるディケンズ評を引用しながら、この作家が都市をあてもなくふらつく遊歩者であることをあぶり出したが、「私の作品の人物たちは、群衆に囲まれていないと無気力に襲われるようだ」というディケンズの感慨はまた、ギッシング（ライクロフト）にも適応されるだろう。かつての作品のように、前面に描かれることはないものの、群衆は依然として強い磁力を保っている。「万人が群衆になる」ロンドンから撤退し、個を回復したかに思われるライクロフトもまた、かつて群衆であつた都市生活について考えずにはいられない。若き日のギッシングがリアリズムによって描き出そうとした民衆は、資本主義経済の発展とともに、個別性を抹消された群衆へと変貌した。『私記』が照射するのは、都市生活者が田園生活を夢想する時でさえも、逃れることのできない群衆経験なのである。

一八三七年にダゲールによって考案された写真技術は、それまでのセルフ・イメージの概念を決定的に変化させた。王侯貴



図③ 「アマチュア写真公害」『パンチ』
(1890年10月4日号)
写真狂時代の一コマ。

族の特権であった肖像画は、より廉価な写真技術に取って代わられ、中産階級の間ではポートレート写真を部屋に飾ることが流行した(図③)。写真技術は自らを他者の視点から眺め、複製し、所有することを可能にしたのである。しかしながら、否定しようがない客観性に裏打ちされた写真は、はじめてテープレコーダーに録音された自分の声を聞いた時のように、当事者にある種の違和感をもたらした。そうした写真や伝記が大衆向けの新聞に取り上げられ、作品の売れ行きを左右するような状況にあつてはなおさらである。一八九二年十一月三日のベルツ宛の手紙の中で、「今日のような作家の氾濫のなかでは、頻繁に大衆の前に名前を出しておくのが、なにより重要である」

(*Letters*: 5: 63) と嫌々ながら承知していたギッシングが、ライクロフトという隠遁者然としたセルフ・イメージに託したのは、そうした複製技術によって自分とは関わりないところで取引される固有名を回復させることだった。ライクロフトが繰り返し絵画について言及するのは偶然ではない。現実とイコールで結ばれる写真技術に対して、その両方を否定するために絵画は、そして芸術は存在する、とライクロフトは考えている。「自然そのものよりも芸術によって表された自然に心ひかれる」(「夏」第二章) ように、「自然主義」という仮面を用いて、現実と芸術の転倒を試みたギッシングによって生み出されたのが、ヘンリー・ライクロフトという複製時代の芸術家の肖像画だったのである。

第四章 メランコリー、そして終わりのない悲しみ

死後出版された実証主義に関する『隨筆と小説』所収のエッセイ「ベシミズムの希望」(一八八二年)で、ギッシングは科学精神の必然的帰結としての運命について論じている。「決定論の立場から科学が提示するのは、情け容赦のない運命というものである。それはただ人々を苦しめ破壊するために生まれたのである」(*Essays and Fiction* 92)。そして、次第に死にゆく人類の最後に際して、出来るだけ痛みを和らげるためには、芸術だ

けが唯一の対抗手段となる、と説くギツシングは、ここで悲観的な予言者エレミヤ族のごとく、滅びつつある芸術に身を捧げ、その終焉を見届ける決意を固めたように思われる。自然主義リアリズムから科学精神を引いた後に残るのは、運命という見えざる力に対する諦念である。ナチュラリズムが「文学に適應された近代科学の公式」（『実験小説』第五章）に過ぎないとすれば、文学は単に遺伝、環境、時代状況といった「科学」の正しさを裏書きするものに墮してしまふ。しかしながら、文学を単なる気晴らしとして消費する読者大衆に対して、もはや芸術の自律性を訴えても無益であり、リアリズムはかつて期待されていたような社会変革の手段と成り得ないことをギツシングは経験的に学んでいた。晩年のギツシングの短篇に漂うベシミズムは、そうした諦念を如実に物語っていると云えるだろう。

ギツシングが短篇小説に本格的に手を染めたのは一八九〇年以降であり、その背景には創作力の衰えと金銭的な理由が挙げられる。一八九一年にイーディス・アンダーウッドと二度目の結婚をしたギツシングは、生まれた子供のために手取り早く生活費を稼ぐことができる短篇小説を量産する必要がある。『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の編集者クレメント・ショーターの提示した一千語につき二ギニーという報酬は魅力的であり、以後ギツシングの短篇のほとんどはショーターが一手に引き受けることになる。ヴィジュアル先行の絵入り新聞や雑誌といった媒体に作品を発表することは、小説の地

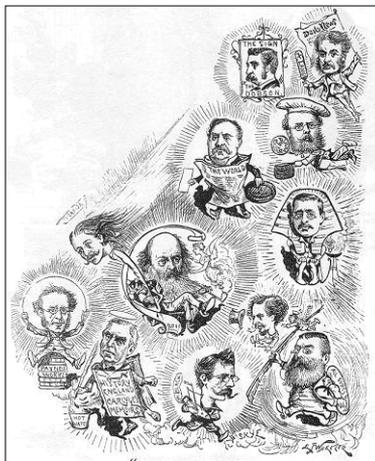
位が相対的に低かった十九世紀初頭に逆戻りしたかのようで、ギツシングにとつても苦汁の決断であったに違いない。この時期に発表された短篇小説が、陰鬱な諦念のトーンに覆われているのも無理からぬことである。「静まりかえった日」（一八九三年）、「ロー・マテリアル」（一八九五年）といった労働者階級の実態、あるいは「境遇の犠牲者」（一八九一年）、「詩人の旅行かばん」（一八九五年）に見られる芸術と現実の狭間で苦悩する芸術家、というギツシングが追いつけたモチーフは依然として顔を出すものの、彼らは等しく現実の前に敗れ去り、作者はかつてのようになんらそれに理由付けを行うことをしないのである。

「境遇の犠牲者」に登場する画家カスルダインは、献身的な妻ヒルダと二人の子供に支えられ、いつかは画家として名をなそうと努力を続けているが、実際に才能に恵まれていたのはアマチュアであるはずのヒルダであったという皮肉。才能の有無は、遺伝や環境には還元されず、世の中とはそういうものなのだ、と言わんばかりの語り手に対して、逆にカスルダインの方が、「芸術家の生涯」というのは、説明がとて難しいのですが、最初から私にとっては不利な境遇でした」と言つて、自己欺瞞のために「環境」を持ち出す、自然主義のパロディになっている。

「詩人の旅行かばん」では、主人公の詩人が十ヶ月かけて書いた自信作「丘辺の隠者、その他の短篇集」が盗まれるが、こ

れがきつかけとなつて、詩人は自分の才能に見切りをつけ、ロマンティックな大衆小説に方向転換して成功を収める。読書人口の拡大は作家が職業として成り立つことを可能にさせたが、それはまた無数のアマチュア芸術家を生み出すことを意味していた。一八八一年の国勢調査では、約三千四百人だった「作家、編集者、ジャーナリスト」が、一八九一年には約六千人、一九〇一年には約一万一千人に達している。パーシー・ラッセルの『文学便覧』（一八九二年）は、作家の卵用の出版やジャーナリズム業界の解説書として人気を博し、またウォルター・ペザントの『小説の技巧』（一八八四年）が大衆小説を書くための指南書として流通する風潮からすれば、芸術のための芸術は過去の遺物でしかない（図④）。「小説において、個人的経験と観察の結果でないもの、ただ作り出されたものはいっさいが無価値である」（第三章）というペザントの主張を鵜呑みにし、小説を学ぼうとする（真似ようとする）「お坊ちゃん作家」に対してギッティングが嫌悪感を抱いていたことは間違いない。例えば、ライクロフトは、このような小説家予備軍に対して呪詛を投げかけていた。

上層中流階級に伍するにたる教育を受けた若者であれば、もし文筆の業に身を投じようと志しても、全然生活の資に困るといふようなことは、今日ちよつとありえないことかもしれない。しかし、ここに問題の根本があると思う。つまり今日では文学



図④ 「文壇スター」『パンチ』（1891年1月3日号）

ディケンズやカーライルといった文豪を押しつけて、ドブソン、ラング、トッパム、ブキャナンといった流行小説家や詩人が我が世の春を謳歌している。

が聖職や法律とほとんど同じくらい月並みな職業とみなされるようになっていくのだ。若者は今では両親の全面的な賛同を得、親類の心からなる支持を得て、文学の道に入ることができるようになる。この間もある著名な弁護士が、小説技法、しかも、小説技法を息子に教えるために、——それもあまりばつとしない話の聞いた先生にだ——年に二百ポンドも払っていたという話を聞いた。実際、これは思いなかなばにすぎる驚くべき事実、非常に意味深長な事実といわなければならない。いうまでもなく、飢餓が必ずしも優れた文学を生むとはかぎらない。しかし、こういうお坊ちゃん作家にはわれわれは不安を感じるのだ。多少の良心とヴィジョンをもっている二、三の作家に対して私が願うことは、彼らがなにか災難にあつて街頭に放り出されることであ

る。それがなによりも良い薬になると思うからである。彼らがそのため餓死することもありうる。しかし、その餓死の恐れを放っておけば必ず直面する運命——つまり魂の脂肪変質とを比べてみた場合、その方がよほどましではないだろうか。

〔秋〕第二十一章

一方、もはやそうしたお坊ちゃん作家と同じ舞台に立つてしまったギッシングは、そうした分不相応な夢を見る若者に、あからさまな嘲笑を浴びせたりはしない。ただ、結果的に彼らの挫折を描き、詩人のかばんを盗んだ女に、「人生、理想通りにはいかないのですよ」と言わせ、運命なるものの不可思議さについて思いをはせるだけである。

芸術は自然の模倣であるか、というリアリズムの元祖とも言える議論は、古代ギリシャまで遡ることができるが、イデアの模倣としての現実をさらに模倣するものとして芸術に価値を見出さなかつたプラトンに対して、アリストテレスは、芸術とは単に自然を模倣するものではなく、人間の境涯を最も劇的な形で模倣するミメーシスの試みであると考えた。「再現をする者は行為する人間を再現するのであるから、これらの行為する人間はすぐれた人間であるか、それとも劣った人間でなければならぬ」〔詩学〕第二章〕という創作理論では、前者を描いた時には悲劇に、後者を描いた時には喜劇になる。少年時代から古典文学を通して古代ギリシャに憧れてきたギッシングが、リ

アリズムという自然の模倣の果てにたどりついたのが、このミメーシスであると言えるだろう。ここで言う模倣とは、単なる自然の模倣ではなく、自然を模倣するギリシヤ人（≡芸術家）を模倣する能動的な創造的ミメーシスである。有象無象の作家予備軍が文壇で名を挙げようと「他者のなしたこと（ポイエーマク）」を模倣するのに対して、創造的ミメーシスにおいては「なす行為（ポイエーシス）」を模倣することが要求される。リアリズムという手法を模倣するのではなく、現実を模倣する行為の模倣こそがギッシングの行ったことなのである。「ギリシヤ人と同じように、自己／自身から誕生し、みずからを自己産出し、そしてみずからを自己構成する。要するにみずからを作品化する」^② 不断の努力を続けてきたギッシングは、「すぐれた人間」である芸術家の小説を描き続けることで、後期ヴィクトリア朝社会の芸術家の「悲劇」を提示した。リアリズムに幻滅したギッシングは、晩年になってミメーシスという形で、再びリアリズムに回帰したと言えるかもしれない。二度目の妻イデーイスの元を去り、一八九七年から九八年にかけてイタリアを訪問したギッシングにとつて、少年時代から慣れ親しんだ古典文学は創作活動の最後のよすがであつた。自然主義リアリズムが科学精神を見失つて骨抜きにされたように、実証主義に突き動かされた希望のリアリズムは、晩年に諦念のリアリズムとなつて戻つてきた。その時、観察者の顔にはかつての憂鬱な相貌は見られず、ただ運命に跪くしかない倦怠（本人はそれを希望

と呼んだが、だけが漂っていたに違いない。

* * * * *

ギッシング作品におけるリアリズムとは、究極的には人生をどのように芸術へと昇華するかという問題であったと言える。初期作品に見られる素朴な、あるいは実証主義に裏打ちされた社会的リアリズムは、労働者階級への失望から、より包括的な中流階級へとその対象をシフトせざるをえなかった。しかしながら、そこで発見された群衆とは、小説の創作過程自体を变质させてしまうような大きなうねりとなつて、リアリズムの観察者をも飲み込んでしまう。かくして「群衆の人」となつた小説家は、そのリアリズムの視線を自分へも向けざるを得なくなる。ライクロフトがギッシングの理想的自我であつたように、小説家は観察者と生活者に分裂せざるを得ない。『三文文士』、『私記』といった小説を書くことについての小説は、芸術と人生が渾然一体となり、内へ内へと深化していく過程を表していると言へるだろう。

リアルな現実の描写から始まつたギッシングの小説は、やがてリアリズムとはなにか、さらには、リアリズムとはなにかと問うことはどういふことか、というアポリアを繰り返し続けている。やがて出現するモダニズム文学は、現実と芸術を対応させる努力をきっぱり放棄し、ギッシングが直面した芸術家の苦悩は、後にジョイスに代表されるモダニストによつて変奏され、現実

とは隔絶した言語表現の迷路の中にはまりこんでいくことになる。「芸術が人生を模倣するのではなく、むしろ人生が芸術を模倣する」唯美主義前夜の、芸術と人生のシーソーがかううじてバランスをとつていた時代の、あまりにも誠実な小説家の姿がそこには浮かび上がってくるのである。

註

(1) Raymond Williams, "Realism" in *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford UP, 1983) 258-59.

(2) ギッシングは『チャールズ・デイケンズ論』(一八九七年)の中で、リアリズムという言葉の定義が曖昧のまま、「庶民の生活の最も醜い部分の暴露に専念するような文学活動」として大流行したことが、結果的に庶民への信頼の欠如に繋がつたと——おそらくは自らのキャリアをも総括して——指摘している(第十一章)。

(3) 実証主義者フレデリック・ハリソンは、『本の選択』(一八八六年)の序文で「無目的の、乱雑な縮まりのない読書、ということとどまらず、たかが文学的がらくたと、悪人の最低の考えという有害物の吸収で脳を廃物化させる行為」として、軽い読み物を求める大衆の傾向に苦言を呈している。ハリソンは彼の子供たちの家庭教師を務めたこともあるギッシングのパトロンのような役割を果たしていたが、芸術家が姿の見えない大衆を相手にして創作を行わなくてはならない時代の到来を予見していたと言える。

(4) ゴラ、および自然主義のイギリスにおける受容については、William Friterson, "The English Controversy over Realism in Fiction, 1885-1895," *PMLA* 43 (1928): 533-50 を参照。

- (5) 読者大衆の出現については、代表的なものとして、リチャード・D・オールティック『ヴィクトリア朝の人と思想』（要田圭治・大嶋浩・田中孝信訳、鶴見書店、一九九八年）六九〜八四頁を参照。
- (6) 『ベルメル・ガゼット』、『評論の評論』の編集者W・T・ステッドは、新聞は「奉仕、教育、民衆の教導に向けて」、社会改革の機関であるとして、急増する読者大衆に開かれた「ニュー・ジャーナリズム」を提唱した。「ジャーナリズムの未来」『コンテンポラリー・レビュー』（二八八六年十一月号）
- (7) 『三文士』のメタフィクション性については、松岡光治『三文士』——貧乏作家はう、だが上がらない』『ギッシングの世界』（英宝社、二〇〇三年）一一七〜一二三頁を参照。
- (8) ライクロフトのモデルとしては、ギッシングよりもさらに食うや食わずの生活を余儀なくされた、もう一人の自己、実弟アルジエノンの存在も軽視できない。アルジエノンは処女作『喜びは朝来たる』（二八八八年）から愚直なまでに田園リアリズムの作風にこだわった小説を発表し続けた。
- (9) Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge: Harvard UP, 1999) 437-38.
- (10) John Gross, *The Rise and Fall of the Man of Letters: Aspects of English Literary Life since 1800* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1969) 304.
- (11) 同様の公募ガイドとして、ジョージ・ベイトン編著の『作家になる方法』（二八九〇年）がある。よい作品を書く技術について、ギッシングを含む百八十七名の現役作家の意見が寄せられている。
- (12) フィリップ・ラクー＝ラバルト『近代人の模倣』（大西雅一訳、みすず書房、二〇〇三年）一五一頁。
- (13) ギリシャやラテンの古名を思い出すと、「私はもう一度若くなら、ギリシャ語やラテン語のページを繰ることに、新しい美を発見できた時代の旺盛な印象が戻って来る」（『イオニア海のほとり』第一章）。