

「多相化」するディストピア

— *A Clockwork Orange* (1962) 再考 —

茂市 順子

はじめに — 二つの *A Clockwork Orange* —

Anthony Burgess の小説 *A Clockwork Orange* (1962) の名声は、アメリカの映画監督 Stanley Kubrick の手によって高められた。この見解は、Burgess 自身も認めるところであるが、原作者としての彼は Kubrick の作品をむしろ別個の独立した作品とみなし、“*Kubrick's Clockwork Orange*”と呼んでいたほどであった。この原因は、Kubrick が映画化にあたり使用したのがアメリカ版の *A Clockwork Orange* であったということだろう。実は、1980 年代末までは 2 種類の *A Clockwork Orange*、つまりアメリカ版とイギリス版があった。これら二つの版の最大の違いは、アメリカ版ではイギリス版の最終章・第 21 章が削除されていたということだ。原作者の Burgess にとっては、最終章の第 21 章が削られたものを基にして創られた Kubrick の映画は、小説の構造も意図も違っているために、もはや原作とはかけ離れた「新しい」作品となって息吹をあげたことになった¹⁾。

さて、原作者の Burgess は、*A Clockwork Orange* が出版されて 25 年後の 1987 年に同作品を舞台化させ、そこで失われた第 21 章を復活させた。この劇の脚本の内容は原作と大差なく、Burgess がやはり最終章の存在を大切にしていたことがうかがえる。それでは、彼が最後まで固持した第 21 章

には何が描かれているのだろうか。

第 21 章では、ルドビコ療法の呪縛から解放され、生来の気質を取り戻した主人公の Alex が新しいギャング仲間を引き連れて、馴染み深いバーに立ち寄った場面から始まる。そこでは時の経過が強く意識されている。彼がかつてお洒落だと思っていた服装はもう流行っていない。バーでは懐かしい音楽も流れていない。女の子を口説く青年の言葉も、Alex には耳慣れない。すると突然、昼間から酒をもとめることがつまらないことに思え始め、Alex は仲間と別れてカフェへと向かう。今まで足を踏み入れたことのない場で気恥ずかしく思っていると、そこにかつてのギャング仲間の Georgie を発見する。しかも驚くことに、彼は今では普通の言葉で話し、カフェには妻と子供を連れてきているのだ。昔のギャング仲間が新しい生活を築いているのを知った Alex は、自分も成長する時を迎えたのだと悟り、今までのような無謀な生活に別れを告げることを決意するのである。

この第 21 章については、*A Clockwork Orange* をアメリカで出版するにあたり、出版社側から出版の条件として削除するよう提案された。Burgess (1987) は、この出版社の言い分が “The original version, showing as it does a capacity for regeneration in even the most depraved soul, was a kind of capitulation to the British Pelagian spirit, whereas the Augustinian Americans were tough enough to accept an image of unregenerable man” (1987: vi-vii) であったこと、そして彼自身が商品の売れ行きを第一優先にする資本主義社会の被害者 (victim) であったと回顧している。Kubrick は最初にアメリカ版を手に入れ、後にイギリス版と第 21 章の存在を知るのだが、監督はアメリカ版のほうが作品として面白くなると感じたようである。こうして生まれた映画作品は一躍センセーションを巻き起こす。これにより、長い間日の目を浴びずにいた Burgess の原作も有名になった。結果として映画化された作品が原作を先行するかたちとなったが、この顛末についての作家のコメントには恨みと怒りが交じり合う。映画化された

作品が原作に忠実でない、という点だけでなく、さらには作品の精神性や構造までもが台無しにされたという思いがあったようである (Burgess 1987: vi-vii)。

Kubrick が生み出した映像の世界があまりにも強烈な印象を残してしまったためであろうか、この小説をめぐる評論の内容は比較的限定されていて、数も少ない。また、第 21 章の存在を知りつつも、この最終章の有無が影響しない程度で議論を終えているものが多い。けれども、あくまでも原作を Anthony Burgess の作品群の一つとして研究するならば、アメリカ版で削除された第 21 章の存在を無視することはできないだろう。そこで本稿では、果たしてこの第 21 章が必要不可欠なものであるかどうかという議論よりも、むしろ *A Clockwork Orange* が第 21 章でもって完結するということを意識しながら、この小説テキストを改めて読み直してみたい。本稿ではまず始めにこの作品をユートピア／ディストピア文学の系譜から検証し、Burgess の作品にみられる新しい傾向について考察してみたい。そして次に Alex という主人公について、これまで詳細に分析されてこなかった面に焦点をあてる。最後に、この小説テキストでは拮抗する様々な^{パワー}力が織り成されていることを指摘する。こうした点から *A Clockwork Orange* が「多相化」するディストピアとして描かれていることが読み取れることを導いてみたい²⁾。

I. 新しいディストピア小説への挑戦

ユートピア／ディストピア小説を執筆するにあたり、作家たちの多くは先代のユートピア／ディストピア作品を意識する傾向があり、Burgess も例に漏れない。たとえば、Burgess には “Utopias and Dystopias” というエッセイと 1985 (1978) という題の小説があるが、この中で彼はユートピア文学の大御所 H. G. Wells, ディストピア文学の巨匠 Aldous Huxley と George Orwell についての批評を試みている。なかでも Orwell の *Nineteen*

Eighty-Four (1949) 論は、これまでの先行文献ではみられなかった興味深い議論が展開されている。そこからうかがえるのは、Orwell 以降に生まれたユートピア／ディストピア文学の新たな潮流であり、これは *A Clockwork Orange* を読み解くうえで示唆に富む要素になると考えられる。

Orwell の作品がこの文学ジャンルにおいて一つのクライマックスになったことについては、Burgess も他の批評家と同論である。*Nineteen Eighty-Four* を “one of the few dystopian visions to have changed men's habits of thought” (“Utopias and Dystopias” 43) と高く評価し、全体主義社会の性質が西欧の民主主義社会にも潜むことを鋭く洞察したこの作品について “[The] argument against oligarchical collectivism is perhaps not one based on a vague tradition of ‘liberty’ but one derived from awareness of contradictions in the system itself” と論じている (1978: 48)。また、冷戦が始まり、核が抑止力として使用されるようになった時代には Orwell が作中で創り出した「戦争は平和である」というようなスローガンが、とりわけ現実味を帯びたものとなった。かつて彼が未来にむけて警鐘を鳴らしたことが戦後の国際社会では喫緊の課題として浮上してきたことを、Burgess も他の批評家と同様に認めている。

けれども、Burgess は Orwell の作品にみられる「限界」を指摘することも忘れない。彼にとって、*Nineteen Eighty-Four* はいまだ “the intellectual game of constructing a working model of utopia, or cacotopia” の範疇から出ていないのだ (1978: 39)³⁾。Burgess は “the intellectual game” や “a working model” という言葉の意味を詳細に説明していないが、おそらく同書の他の箇所でも *Nineteen Eighty-Four* のなかに “the total and absolute, planned, philosophically consistent subordination of the individual to the collective” (1978: 19) が読み取れると解釈していることとつながってくるのではないだろうか。今よりもさらに理想的な社会を描くユートピア文学、あるいは未来がこうなってはならないと警告することを意図するディ

ストピア文学は、どちらも既存社会の内的批判として、その社会に欠如したもの・負の側面をあぶりだす。そのためにしばしば用いられるのが、二項対立的な描きかたである。たとえば、Orwell の作品では、無力で無能な大衆^{フーロル}と知的管理集団という二極化された構造があり、さらに現代に対して過去がノスタルジアをこめて美化される。大衆は過去と未来、伝統・自然・多産^{フーロル}などを表象するものとしても描かれていて、その対極にるのが貧弱な体をもち、子供という未来とのつながりを表す存在に恵まれず、歴史がたえず改竄され現在の日付すら分からぬままに時間の流れから切断されたなかで生きる主人公 Winston Smith だ。Burgess はこの二項対立的な枠組みが Orwell の作品では温存されているという点に触れ、どちらも「他者」の存在なしには登場人物としての生命が与えられないことを指摘する。これが Burgess の “the total and absolute, planned, philosophically consistent” と表現する枠組みであり、こうした形式のなかで小説世界を築く作業を “intellectual game” の一つであると考えているのではないだろうか。

Burgess の “the total and absolute, planned, philosophically consistent” という表現は、後にポストモダニズムの批評家が批判的にユートピアの特徴として挙げる特質でもある。論理的に構成され統一されたユートピアは、完璧であるという意味において変化を必要としない静止した、完結された社会だ。そして「平和」や「幸福」というテーマが共同体で生きる人間全体の願いを反映したものである以上、ユートピア社会は個々人の願いを叶えているものであり、したがって全体＝個人という考え方がうかがえる。また、David Lodge が *The Art of Fiction* (1992) のなかで、ヨーロッパ大陸で隆盛をきわめた “Novel of Ideas” というジャンルがイギリスという土壌では産まれにくく、その類のものがあるとすればユートピア文学か風刺文学があてはまるのだろう、と論じているのも、ユートピア／ディストピア文学が一種の “intellectual game” と目される理由につながってくるのではないだろうか。というのもユートピア文学では個々人の機微よりも共同体をめぐる

理論が中心になるからだ。Lodge は “Novel of Ideas” を次のように定義する。

...a novel in which ideas seem to be the source of the work's energy, originating and shaping and maintaining its narrative momentum — rather than, say, emotions, moral choice, personal relationships, or the mutations of human fortune. (198)

言い換えれば、ユートピア文学は “personalistic” というよりも、むしろ “sociocentric” であるということだろう。

翻ってディストピア文学は、ユートピアの反射鏡として “personalistic” な視点から既存社会の負の側面を映し出す。批評家の Fredric Jameson (1994) は “personalistic” という表現の代わりに、ディストピア小説の特徴を “what happens to a specific subject or character” を描くものと述べている (56)。ディストピアの主人公は、よそからやってきた訪問者ではなく、その社会で生きる一人の人間である。読者はこの主人公の主観と彼／彼女に起こる出来事を通してその社会について知ることになる。自分の置かれている環境に不満足で、煩悶し、憤り、もがき苦しむ主人公の価値観や道徳観は、大抵読者のそれと似ているように設定されている。故に、Huxley の Savage が望む「不幸になる権利」や Orwell の Winston が信じている「人間としての精神」というものが、読者が望み信じていることと合致することになる。つまり、ディストピアの内部で起きる倫理的に納得のいかないようなことや非人道的な事件に対し主人公たちが反射的に希求するものが、読者にとっては眼前の悪夢的な世界に立ち向かう力であり、恐ろしい未来に進むことを食い止めてくれるものと映るよう、設定されているのである。だが、Philip Thody (1996) が “Both Orwell and Huxley deal with ideas

rather than with people. Neither is particularly interested in human relationships, and both tend to simplify issues to make them more immediately accessible to the reader” (177) と指摘しているように、Orwell の闘う主人公でさえも、共同体をめぐる理論のなかに最後は吸収されてしまう。つまりアンチ・ユートピアとしてのディストピアも基本的にはユートピアの構造や技法を踏襲していることになる。

先に触れた Burgess の批評を *A Clockwork Orange* の創作過程にとりこんでみると、“sociocentric” から “personalistic” へと比重を移していくことが、彼の作品の一つの試みとなっているように考えられる。そして、扱う主人公が伝統的な二項対立の設定内ではおさまりにくい多面的な相のある人物として描かれているように見受けられる。劇場版の *A Clockwork Orange* (1987) では、Burgess は人間という存在についての見解を次のように述べている。

Accept that man is imperfect, that good and evil exist and you will not, like Wells, expect too much from him. One characteristic of the contemporary novel is this acceptance of imperfect man, though not necessarily in a shoulder-shrugging what-can-we-do-about-it way. (1987: 39)

こうして Burgess は Jameson の指摘する “what happens to a specific subject or character” というディストピアのトピックをさらに極端に発展させ、Alex という若者にふりかかる様々な事件を通じてディストピアとしての現代社会を映し出している。第 21 章のくだりは、この物語が Alex という特定の個人の物語であることを補強する。もし最終章がなければ、Kubrick の映画のオープン・エンディングのラスト・シーンが示すように、作品は不気味な余韻だけを残し、果たして Alex がこれから体制派につくの

か、それとも反社会的な行動に走り続けるのかという疑問を読者に残したままとなり、Alex という主人公が表象するものが一個人という範疇をこえた、大きなものになってしまうからだ。

II. Alex と戦後のイギリス社会

アメリカ版で最終章が削られてしまったということは、第 21 章の数字「21」が消えてしまったということになる。そして、この最終章で明かされる Alex の（作品での）最終的な年齢も知らぬまま、読者は読了することになる。このことは、原作が世に生まれた背景やそこに反映されているもの、そしてまた“personalistic”なディストピアの主人公を検証するために大事な問題となっていくのではないだろうか。そこで本稿では、作品の主人公について、これまでの先行研究や評論では論じられてこなかった点に触れてみたい。概してユートピア／ディストピア小説はその時代の風刺でもあるので、たとえ作品の舞台が未来であってもそこで描かれていることの多くは、作られた時期を映し出している。ここでは Alex という人物にこめられた時代性を読み解くために、彼の暴力や犯罪を戦後のイギリスの歴史的背景とからめて検証してみたい。

作品で扱われる問題が青少年による犯罪の増加と、それに対する法と道徳のあり方、そして個人の尊厳と自由についてであることはいうまでもない。後に出版された 1985 で Burgess は *A Clockwork Orange* の執筆動機に次のような社会背景があったことを述べている。

[It] was in Britain...that respectable people began to murmur about the growth of juvenile delinquency and suggest, having read certain sensational articles in certain newspapers, that the young criminals who abounded...were a somehow inhuman breed and

required inhuman treatment. (1978:91)

青少年による犯罪を防ぐために、政治家や知識人たちが心理学からのアプローチに強い関心を傾けるようになったことに作家は注目したようだが、実際に戦後のイギリスではどのような世論があったのだろうか。たとえば戦後の *Times* 紙をみると、青少年犯罪に関する記事・コラムは1946年から62年にかけてたびたび浮上するが、そのほとんどが読者からの投稿だ。増加する少年の非行を阻止するための解決策や現状に対する不満などを述べているものが多く、たとえば終戦後間もないイギリスで子供達の遊び場が不足しているにも関わらず工場ばかりが林立していることを非難するもの（1948年12月）、クラブ活動やコミュニティーセンターを増やせば状況が改善されると主張するもの（1948年11月）、家庭や社会全体の倫理・道徳の低下を指摘するもの（1948年12月）、精神的なものをおろそかにし物質的なものばかり求める世の風潮を嘆くもの（1948年12月）、さらには犯罪に手を染める少年たちは基本的に知的に劣る（sub-normal）という意見（1953年8月）が寄せられている。なかにはある読者からの意見が発端となって、数回にわたり複数の読者が侃々諤々に議論を交わしているときもある。そして1949年8月16日付の *Times* 紙には Criminal Justice Act (1948) により Institute for the Scientific Treatment of Delinquency の設立が要請されていることをうけて、青年犯罪に関する学会が開催されることが伝えられている。この学会が発足され、British Psychological Society, Howard League for Penal Reform, Institute for the Scientific Treatment of Juvenile Delinquency, Institute of Sociology, National Association for Mental Health, Royal Medico-Psychological Association と実に多くの機関が参加して共同研究に取り組むことが書かれている（1949年9月）。以来、紙面には心理研究や科学的なリサーチの速度を上げるべきだという急進的なコメントと慎重な穏健派の意見が対立し、複数にわたってそのやり取りが掲載されている。

限られたデータからの推測になるが、こうした記事を時系列ごとにならべて通読してみると、世論の力が科学的な治療・研究に拍車をかけていたようだ⁴⁾。

さて、多くの批評家が *A Clockwork Orange* を近未来小説と位置づけているが、実際に作品がどの時代に設定されているのかはっきりと明示する描写は意外と少ない。一箇所だけ、Alex とそのギャング一味が公共図書館から出てきた男性に暴力をふるう場面で、この被害者の男性が大切にしのばせていたラブレターの日付が1960年であることが記されている。そこで敢えて作品の舞台を1962年に設定してみたい。警察に逮捕された時のAlexが15歳であることから、単純に計算してみれば、彼は第二次世界大戦後の1947年に生まれていることになる。

この1947年は、戦後のイギリス社会が初めて経験したベビーブームの時期（特に1946年～48年）と重なっている（Clerke 221）。この影響で、20歳以下の人口が1951年には300万、1966年には400万に上る（Osgerby 128）。ベビーブームと平行するかのように、戦後は児童労働に関する諸規制が改正された。加えて、就学規定の徹底が図られ、1944年に導入されたEducation Actでは義務教育年限の延長が打ち出され、15歳まで延長されることとなる。同じ頃、青少年教育の一環としてユース・クラブ、ユース・サービスの活動が積極的に繰り広げられていく（作中ではAlexの部屋にこうした活動を示すバナーなどが飾られている）。また、国民兵役制度も導入され、18歳の有資格者はすべて最長2年の兵役につくことになる⁵⁾。

A Clockwork Orange のAlexは戦後イギリスのベビーブームの最中に生まれた人口の多い世代の一人となる。しかも1930年代以降からみられるようになった核家族という新しい家族形態のなかで育てられた世代で、兄弟姉妹のいない一人っ子であり、全額を一般の税収でまかなう児童手当が盛り込まれたBeveridge計画のもとで成長した世代にあたる。つまり、これまで以上に「子供」や「青少年」というカテゴリーが強く意識されるようになって

た時世にて、家庭でも学校においても自らのアイデンティティーを「大人」の世界から切り離して生きることになった青少年たちの一人が Alex なのだ。そして最終章で彼が 18 歳になるということは、作品で描かれる時間枠が 3 年間であることを示し、言い換えれば彼が義務教育の最終学年の合間に事件を引き起こしてから、兵役につくまでの 3 年間に相当することを示している。また第 21 章（最終章）の数字がイギリスで成人の仲間入りをする年齢の「21」を示すことから、最終的には Alex が兵役を全うして立派な成人となることも暗示されていると考えられる。

ところで戦後のイギリスでは青少年犯罪についての考え方や概念にも変化が現れた。ここでいう「青少年」とは 8 歳から 21 歳までのことである（1964 年以降は 10 歳からが対象となる）。D. J. West の *The Young Offender* (1967) によれば、“young” というカテゴリーは 21 歳以下，“juvenile” というカテゴリーに入るのは 17 歳以下の者たちとなる。1965 年の *Criminal Statistics, England and Wales* の報告では高い犯罪率を示す年代は 14 歳、続いて 15 歳で、21 歳に向かうにつれて低下する傾向があることが示されている（West 15, 26）。戦後のイギリス社会で青少年による犯罪が目目をひくようになったとはいえ、West は 20 世紀後半での青少年犯罪の類が、必ずしも英国史上最悪なわけではなく、むしろ 19 世紀に比べてみたら状況は改良されているのではないかと論じている。では何故こんなにも若者の犯罪が世論をにぎわせるようになったのか——その一因として West が注目しているのは、犯罪にまつわる法律や政策が変わってきたことだ。たとえば、1933 年に Children and Young Persons Act が導入されて以来、West は “[The Act] encouraged people to bring to juvenile courts many children who would previously have been dealt with by unofficial warnings and parental discipline” (33) と指摘する。その少し前には「精神障害」と認定されるものの基準が変わり、「障害者」に認定された人々の数が増え、この流れは 1959 年に施行された English Mental Health Act へと続き、21 歳以

下の犯罪者については刑務所の代わりに精神病院か心理療法にゆだねることが奨励されるようになったという (West 107)。ちょうどその1年前の *Times* 紙には “Lines of Advance in Penal Reform” (1958) という見出しのもとで、増加する青少年犯罪についての政策の必要性が大々的に叫ばれていた。1958年・59年といえば、ベビーブーム世代の人口が14歳・15歳という犯罪率の高い年齢にさしかかる直前にあたる。

一般に青少年犯罪を扱う研究者や政策家は非行の原因を家族構成や家庭環境 (貧困も含めて) に探る場合が多い。なかには知能低下に起因すると考えるものもある (Coote, *et al.*)。だが、このような一般的な見解から Alex について考えてみれば、彼には決定的な非行の原因が見当たらない。作中で Alex の指導員をつとめる Deltoid は “You’ve got a good home here, good loving parents. You’ve got not too bad of brain. Is it some devil that crawl inside you?” (33) と首をかしげるが、この問いかけは Alex の犯罪の性質を考察するうえで唆唆に富むものだ。つまり、Deltoid が不思議に思うように、Alex には一般の青少年犯罪者にみられる共通点が少ない。犯罪率が非常に高い14・15歳の年齢に Alex が達しているということくらいであろうか。そうなると、Alex が犯罪を頻繁に繰り返す理由はますます個人的 (personal) な理由になってくる。そして Burgess の作品が青少年犯罪の問題そのものを追求することを目的としているのではなく、主人公にふりかかる事件を描き、そこから一人の若者を取り巻く社会環境を映し出そうとしていることがうかがえる。

Alex の視点から一般社会に目を向ければ、大人の社会には矛盾やふれが散見される。Alex が支配する暴力的な夜の社会は、本人が思わず “Everything as easy as kiss-my-sharries. Still, the nights was still very young” (14) と語らずにはいられないほど、一種の無法地帯と化している。彼とその一味に暴行を受けたホームレスの老人は、 “What sort of a world is it at all? Men on the moon and men spinning round the earth like it might

be midges round a lamp, and there's not to attention paid to earthly law nor order no more" (15) と嘆き、こうしたギャングたちを野放しにしている社会に対し不平を漏らす。夜の街は人影も少ない。皆、家でテレビに釘付けになっているからだ (17)。(市内の中産階級の住宅街では、ほとんどの家庭でテレビがつけられ、世界放送を楽しんでいるという叙述は、1956年にはイギリス国内の98%の地域でテレビ電波の受信が可能になっていたという事情と重ね合わせられる。) 家に戻れば、Alexの両親は子供を叱れずに無力なまま狼狽するばかりだ。育児にかかわったり病気になっているものを除いて、国民は皆働くことが義務付けられているため、彼の父親は染物工場、そして母親は「国営市場」とよばれるところで働いている。Alexの目には両親の生活はくすんで映る。作中では「両親が『働く』」という文の動詞には“rabbit”という言葉が用いられているが、これはGeoffrey Aggeler (1979)の解釈によれば、ロシア語の“rabotat”という動詞が元になって“rab”には“slave”の意味がこめられ、同時に英語の“robot”つまり“mechanical slave”という意味も兼ね備えられているという。Alexにとって親たちは国営化されたシステムのなかで受動的に働き、主体性を失ってしまった者として描かれているのだ。しかも、新聞を広げれば銀行強盗やストライキという陰鬱な話のほかに、宇宙旅行、拡大化されたステレオ・テレビの広告、缶詰スープのラベルと引き換えに貰える洗剤箱の「驚異の大サービス」の知らせがあり、消費者行動を煽っている。行き着けのコロボ・ミルク・バーでは、ドラッグに溺れて自らを滅ぼしかけている大人の姿がAlexの視点を通じて憐憫の情でもって描かれる。また、暴力・殺戮という点では、「大人の行為」としての戦争が、彼の行為とそう大差ないとも感じている。この社会で非難されるべきものを決定付ける基準は何か、そして善悪の判断をどこにゆだねるべきなのか、Alexは“*They don't go into the cause of goodness, so why the other shop?*” (34)と読者に問いかけ直す。

Burgessの最終章・第21章では、非行という問題は最終的にAlex本人

によって解決されている。その結果、犯罪への動機が精神的に成熟していない青少年たちに起こりうる一過性の不安定な心の現われとして片付けられている。この不安定な時期に、Alex が表象する世代は15歳から18歳までの3年間をどう過ごすかという課題を抱えている。戦後イギリスのフォト・ジャーナリズムを代表する *Picture Post* (1957) には、この期間を自由を満喫する最後のチャンスだと考え、“Between now and the time I’m 18 I’ve got to ‘do the lot’” (qtd. Osgerby 128) と語る若者が紹介されている。Burgess の主人公は、独特なファッションを生み出し、クラシック音楽を愛好し、個人の感性を磨き趣味を楽しみながら、夜の街を支配し暴力と犯罪を繰り返す。彼のこうした姿勢には、反抗心や怒りといったものはあまり感じられない。むしろそこにあるのは、気晴らしや余暇を楽しみたいという気分で、*Picture Post* の若者と同様に「沢山することがある」という意識だ。なお、T. R. Fyvel は *The Insecure of Offenders* (1961) のなかで、青少年犯罪の原因が、こうした自由な時間を彼らに与え、専門的な技能も十分に身につけられぬまま社会に送り出す教育システムにあると論じている。

III. 拮抗する^{パワー}力とディストピア

個人の自由と共同体の秩序をどう保つか、これが *A Clockwork Orange* で繰り返される問いであることはいまでもない。この作品は Alex とそのギャング仲間が支配する夜の世界で幕を開け、そうした無法地帯を一掃し治安を維持しようと躍起になる政府と科学者たちの世界が対立する。読者にとってはどちらの世界も好ましくない。一方が暴力と犯罪のディストピアであれば、もう一方には個人を一様のロボットミーに変えることで安全と平和を得ようとする「ゆがんだ」ユートピアが提供されているからだ。

先行研究でよく指摘されるのは、作品のルドビコ療法のモデルとなっているのが、50年代から60年代にかけてアメリカやヨーロッパでもてはやされ

た、アメリカの行動心理学者 B. F. Skinner の理論であるというものだ (Stinson 55; Coale 75)⁶⁾。19 世紀の環境主義者 Robert Owen の考えを不十分なものであると批判しながら Skinner はその著 *Beyond Freedom and Dignity* (1972) で、新行動主義学の時代では人間の意識が「社会的生産物 (social production)」になれることを自負した。犯罪者をロシアの生理学者 Ivan Pavlov の実験で有名な犬のように改造することで、犯罪やいさかいのない、平和な社会の到来、つまり真のユートピアの到来が目前に迫っているというのだ。Burgess は劇場版でこの科学者の考えを次のように伝えている。

“‘How like a god’, said Hamlet of humankind. Better to say ‘How like a dog’. A dog, as Pavlov showed, can at least be conditioned by the control of its reflexes into behaving like a harmless machine. If mankind is to be saved, science must take over. Science must dig its way into the human brain, crushing the instinct of aggression...” (51)

作品では嫌悪刺激を使用して不適応行動の抑制をねらい、患者に不適応行動をとらせるかイメージさせたときに嫌悪刺激を対提示する治療が施される。Alex は事前にある薬を投与された後に暴力シーンばかりを集めた映像を何度も繰り返し見せられる。上映中は瞬きをしたり、顔をそむけることもできないように固定され、次第に彼は娯楽向けのアクション映画をみるだけで嘔吐感をもよおし、力がぬけてしまうようになる。このルドビコ療法を用いれば、どんなに極悪非道の犯罪者も乱暴な言葉を耳にするだけで気分が悪くなり、しまいには暴力を受けてもそれに抗うことすらできなくなってしまう。

Skinner が人間の意識を「社会的生産物」と呼ぶことを批判して、Burgess の登場人物の F. Alexander という作家はルドビコ療法を受けた人間を

“clockwork orange” と称している。劇場版ではこの “clockwork orange” とは、人間がロボットのように変えられて自由と感情を剥奪されることだと説明されている。Burgess の作品では、Alex が病院で生来の気質を取り戻すことで Skinner 理論の可能性が婉曲的に否定されている。また、Burgess 自身の見解は、原作では刑務所で働く牧師の “man ceases to be man when he is incapable of squalor, shame, guilt and suffering” (44) というような言葉によって語られる。「むさくるしさ、恥、罪、そして苦悶を味わう能力」、ならびに善悪を自分で判別する能力がなくなることが、果たして良いことなのか。科学技術の力によって人間が改変される社会は、まさに Orwell の *Nineteen Eighty-Four* の世界の再来で「自由とは隷属である」というオセアニアのスローガンを実現させてしまうことに他ならないと言う。

とはいえ、作品では科学の力に頼る国家権力が個人におよぼす力とその危険性のみを描いているわけではない。Alex が国の政策を左右するほどの影響力をもつ若者でもあることにも留意したい⁷⁾。しかも、最終的にはロドビコ療法が失敗に終り、時の内閣の政治生命が危ぶまれるほどになると、手をこまねいた彼らは、次の総選挙にむけて Alex の助けを請うほどになる。John Stinson (1991) は Alex と政府の力が拮抗するものであることに目を向け、次のように論じている。

Multifaceted and multipronged, Burgess's rich fictions elude both labels and quick estimations of their worth. Their essence is best captured if we note the essential clash of opposites that lies at their very heart, generally imparting energy, depth, and complexity, although producing some occasional confusion among critics as well.

(9)

こうしてみると Burgess の作品には、Orwell のビッグ・ブラザーや Huxley

の統帥に匹敵するような絶大な権力をもつ登場人物が存在しないことがうかがえる。

拮抗する力をもった主人公 Alex と国家＝科学者には類似性もある。権力^{パワー}を求め、それを行使しようという野望が Alex にもあることが作中で何度となく描かれているからだ。Don Daniels (1972-3) が Alex を “restricted scale of the State” (44) とまで表現しているように、作品の冒頭からこの狡猾な主人公は自分の感覚・感性にそぐわない人間を排除し、ことあるごとにギャング仲間リーダーが誰かということを知らせようと必死になり (45)、自殺に失敗し大怪我をした彼を見舞う両親にむかって “You’ll have to make up your mind who’s to be boss” と語り、自分が再びボスであることを認識させている (136)。

「弁護するもの」という意の名をもつ主人公のこのような野心は、物語が彼の視点から終始描かれることにも関連してくる。彼は自らを “humble narrator” と称し、読者に積極的に語りかけ、これまで自分に起きた出来事をしかるべき順序に並べて秩序立てて語っているのだ。しかも語りかける言葉は nadsad という特殊な言語で、“droog” (仲間)、“skoory” (早い) “devotchka” (女の子) など一般読者が日常生活で見聞きすることのないものだ。そのため Alex が語るたびに、読者にはこの不慣れな nadsad が耳障りで、しかもシニフィエとジニフィアンはつながらず、この異質な「音」を聞いたときに読者の思考の流れは中断してしまう。それでも、Alex は構わずに語り続ける。聞きなれない言葉、つまり耳障りな音は、すでに秩序だって構成された社会のハーモニーにそぐわない。不協和音は読者の心に不安や動揺をかきたてていく。この効果はまさに、Alex が公共社会のなかで行っている振る舞いと同じ効果を生み出している。

この nadsad はいうまでもなく英文学史上 *A Clockwork Orange* の存在を際立たせている要因だが、これは作者がロシア語や東欧の言語から援用したものだ。作中では nadsad とはティーンエイジャーが自らのアイデンティティー

を確立する手段として用いる言葉であることが説明されている。作品に登場する大人たちは nadsad をまったく理解できない。そしてこの理解不可能な言葉が、Alex のアイデンティティーを如実に示すものであるために、作品の後半部分で被害者の一人 F. Alexander がルドビコ療法を受けた憐れな少年が、実は自分の家を破壊し妻を殺した犯罪者と同一人物であると気づき、当初の目的を忘れて復讐心に取り付かれていくことになる。

この nadsad は単に若者を他者から区別するだけのものではない。この特殊な言語はディストピア文学の中心的なテーマである「権力」という問題へとつながっていくのである。というのも、ディストピア小説では、言語は既存の権力や力を支配するものに対抗する道具として用いられることが多いからだ。ディストピア小説の主人公は自らを「異端」とみなし、心的な距離を社会規範に対してとることで、自らの信条と考えを独自の言語で表現しようという野望をもつ。Orwell の *Nineteen Eighty-Four* の主人公 Winston Smith は“Old English”で日記を書くという行為に挑戦する。党が推奨する「新語法」に抵抗を感じる Winston は禁止された古い言葉使いでもって自分の気持ちを綴り、この世に歴史的記録を残すという「思想犯罪」を犯している。David Sisk (1988) は、一つの社会で主要言語とみなされている言語の役割が「知的能力と道徳規範」を表象することであるならば、“un-orthodox”な言語（ここで Sisk はマイノリティーや地方の訛り、スラングも含まれると述べている）というものは“a supremely powerful rallying point for national and cultural groups who wish to emphasize both their heritage and autonomy” (12) であると述べている。Alex をディストピア小説の主人公という流れからみた場合、彼が用いる nadsad の効用は Orwell の Winston が使う“Old English”よりも Sisk の論点に近いものがある。この点から鑑みると、Alex の nadsad は個々人の自立性や差異の感覚を表しているだけでなく、読者が当たり前のものとして疑いもはさまずに受け止めてきた価値観や習慣を一時棚上げにして、何か見過ごされてきたも

のに気づかせようと導いているのではないだろうか。たとえば、出所する Alex と警察官が言葉を交わすシーンをみてみたい。

“Where will you go when you leave here?”

....

“Oh, I shall go home. Back to my pee and em”.

“Your — ?” He did not get nadsad-talk at all... (87)

若者の言葉がここでは両者のコミュニケーションを断絶し、警察官は Alex が一体誰のところに向かうのかと首をかしげている。だが、読者は主人公が誰に会いたいのか理解している。“Home” という言葉があるので、このシーンは比較的理解し易いが、作品が進むにつれて読者の意識にも、nadsad という特異な言語が自然と受け入れられていくことにも注目したい。巧みな言葉使いで有名な Burgess にとって言語は「真実」を問い直すためのもので、「書く」とは “the fundamental skill of putting words together in new and surprising patterns, which miraculously reflect some previously unguessed truth about life” (qtd. Coale 135) だという。最初は難儀に感じ抵抗感を覚えつつも、次第に読み進めていくうちに Alex の言葉を理解することで、読者はオルタナティブな言葉によって構築された社会にも足を入れることになるのだ。

意味が不在の「音」が次第に意味を形成する「言葉」になり、新しい見方を読者に与えることが nadsad の力でもあるが、そこはあくまでも Alex が治める世界だ。単に習性や常識とされていることを見直す機会を与えているだけではない。“The reader thus undergoes a kind of Pavlovian conditioning, though reinforced by reward (being able to know the story) rather than punishment” (200) と David Lodge (1992) が指摘しているように、Alex の nadsad は読者を一種の「洗脳」へ導き、ルビコ療法と

同じように読者を「洗脳された」人間へと変えていく力があるのだ。最終章が不在になれば、読者の洗脳には終りが無い。nadsad の呪縛から解放されることなく、読了することになる。これは Alex が欲していた権力を黙認することになる。Alex の語りで始まり、彼の視点から描かれた世界が残るということになるのだ。Burgess の作品ではこうして Alex という主人公のもつ潜在力もルドビコ療法と同様に脅威的なものとして描かれている。

再び *A Clockwork Orange* で科学技術の力を援用して人民の統一化をはかる国の政策について考えてみたい。Burgess の作品では、単に犯罪者のみに関する問題ではなく、戦後のイギリス社会が移民を受け入れて多様化し、新しい帝国へと変容することとも関連していることが示されている。

Kubrick の映画には、最終章・第 21 章のほかに、もう一つ映画で描かれていないものがある。作家の F. Alexander を後援する 3 人の人物達だ。Alex を政治活動に利用しようと企んだ F. Alexander は Z. Dolin, “Something Something Rubinstein”, D. B. da Silva という 3 人の男性を招く。Alex の目にうつる Dolin は “a malenky round veck, fat, with big think-framed otchkies on” (127) で、Rubinstein は “a very tall and polite chelloveck with a real gentleman’s goloss, very starry with a like eggy beard” (127) と描かれている。そして da Silva は “strong von of scent” (127) を体から発して、笑うと 35 本の真っ白な歯が突き出され、それは “very white against his dark-coloured listo” であり、しかも “a malenky bit like some foreigner” (128) だと思われる。こうした表現から推し測れることは、この 3 人が「イギリス人」というカテゴリーと「外国人」というカテゴリーの間で揺れ動く者たちであるということだ。前述の描写からは、どことなく Dolin は中国系、Rubinstein はユダヤ系、そして da Silva はインド系またはアフリカ系、中南米系の人間かと推測される⁸⁾。

第二次世界大戦後のイギリス社会は多民族国家として本格的に歩みだし、

50年代や60年代にかけて移民という問題に取り組み始めていく。1953年のクリスマスには英国女王 Elizabeth II もテレビ演説の中で “The Commonwealth was an entirely new conception that bears no resemblance to the Empires of the past” (qtd. Webster 96) と触れ、新しい「帝国」のありかたに挑戦するイギリスのイメージを打ち出した。戦間期のイギリスは、その民主主義の精神を世界にアピールするためにも、ドイツ・ナチズムから逃亡するユダヤ人を積極的に受け入れた。1947年に Polish Resettlement Act, 1954年には “Open Door” Policy が導入され、50年代初頭のイギリスには一方ではコモンウェルスに属する国々から、他方にはポーランド、ウクライナ、ユーゴスラビア、エストニアなど東欧諸国からの移民が大量に移住してきた (Webster 100)。とりわけ後者の “White European” の移民は、戦間・戦後のイギリスで人的資源が不足がちだった農業、炭鉱、繊維などの分野に従事する労働者として肯定的に迎え入れられ、“ideal immigrants”, “suitable immigrants”, さらに “great benefits to our stock” とまで呼ばれていた。こうした移民の人口は1939年 (239,000人) から1950年 (429,329人) までにはおよそ二倍に増加している (Webster 100)。また、1961年の時点ではこうした “ideal immigrants” の数はカリブ諸島や南アジアからの移民の数を上回っていたという (Webster 100)。東欧系の移民への建設的な対応とは対照的に、コモンウェルスからの移民の数は日を追うごとに制限されていく。戦後労働党のメンバーは Clement Attlee に向けてイギリス社会全体の統一が今では移民によって脅かされていると、次のように苦情を申し立てた。

The British people enjoy a profound unity without uniformity in their way of life, and are blest by the absence of a colour racial problem. An influx of coloured people domiciled here is likely to impair the harmony, strength and cohesion of our public and social

life and to cause discord an unhappiness among all concerned. (qtd. Webster 101)

こうした意見は 1962 年の Commonwealth Immigration Act へとつながり、1954 年の “Open Door” Policy と逆の方向にイギリスは向かい、有色人種の移民とユダヤ系、アイルランド系の移民の動きを規制することに努めていく (Webster 101)。

Burgess の作品に登場する 3 人の異国風の名前をもつ者たちが、戦後のイギリス社会に移住してきた移民だと仮定すれば、母国 (home) 喪失の彼らが “HOME” と象徴的に入り口に掲げられた F. Alexander の家に入出入りし、反体制派として活動しているということになる。また、Kubrick の映像世界があまりに強烈なイメージを生み出したため、残像をなかなか払拭することができないが、原作を読む限りでは Alex が先祖代々イギリスで生まれ育った家系の子女だと確証することは意外と難しいようにも思われる。Alex の言葉はロシア語や東欧のスラヴ語が派生したようなもので、一種の外国語の訛りが加わった英語を話しているとも解釈できるのではないだろうか。そしてギャング仲間が “And there’s Will the English in the Musclem coffee mesto saying he can fence anything that any malchick cares to try to crast” と打ち明けると Alex はことのほか憤慨し “Since when have you been consorting and comporting with Will the English?” (43) と詰問しているが、ここには William という英国人にへつらうようになった仲間への憤りを表しているようにも読み取れる⁹⁾。Alex の両親の職場はそれぞれ染物工場と「国営市場」で、母親は缶詰を棚に並べている。前述のように、繊維関係の仕事は戦後のイギリス社会では東欧系からの移民が選りやすい職だ。また、缶詰を棚に並べるという仕事も、伝統的な技術を必要としないもので、新たにイギリスにやってきた人間でも取得し易い職である。Alex の両親が下宿人として世話をしていた Joe という男は 30 歳から 40 歳

くらしい “working-man type” の男と描かれているが、道でたまたま遭遇した警官といざこざを起こし、故郷に戻ることになる。Alex の父親の “He’s gone back to his own home town to get better. They’ve had to give his job here to somebody else” (135) という言葉は、祖国に戻った Joe の代用労働者はすぐに見つかり、しかもその数が少なくないことを示唆している。

このように作品を読み解いてみると、Burgess の作品には絶大な権力^{パワー}を握り社会全体が徹底的に管理されているような社会構造が描かれているのではなく、むしろ社会のなかで様々に絡み合い拮抗する力が多相化し、それぞれの立場でもって自治と自由を勝ち得ようという戦いが網の目のように絡み合っていることになる。

終りに — 歴史は回転しつづける —

A Clockwork Orange では、各章の冒頭に必ず同じ質問 — “What’s going to be then, eh?” — が投げかけられている。この問いは未来への不安を表し、それは青少年から成人へと進みつつある Alex の個人的な問いかけでもあり、彼らの世代がイギリス社会に向けて投げかけている問いでもある。

第二次世界大戦終結後に、主任科学顧問をつとめた Sir Henry Tizard が “We are a great nation, but if we continue to behave like a Great Power we shall soon cease to be a great nation” (qtd. Clarke 233) と述べていたように、これまでの「大国」が終焉し、新たな権力^{パワー}と知の構造、経済ならびに社会システムの到来への挑戦が求められるようになったことを Burgess の “What’s going to be then, eh?” という問いは表しているのではないだろうか。主体と権力^{パワー}の問題は、Burgess の作品では様々な角度から浮上し、ディストピアは「多相化」へと向かう。Michel Foucault は主体と

パワー
権力の問題を “Subject and Power” で次のように論じている。

Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse what we are. We have to imagine and build up what we could be to get rid of this kind of political ‘double bind’, which is the simultaneous individualization and totalization of modern power structures.... We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of individuality that has been imposed on us for several centuries. (1994 : 36)

個人という主体のとらえ方、個人の集合体としての社会のとらえ方を、Burgess も Foucault と同様に従来のアプローチとは異なるかたちで探求している。最終章で Alex は未来の息子も自分と同じように反社会的な行為を繰り返すだろうと思っている。ここに歴史が繰り返されていくこと、けれどもその過ちを自らの力で克服し進んでいかねばならないことが示唆されている。18歳という過渡期は個々人の過渡期ということを表すだけでなく、戦後のイギリス社会——「多相化」する現代社会^{ディストピア}——の過渡期とも重ね合わせて考えられているのではないだろうか。

《註》

- 1) *A Clockwork Orange* の初版はイギリスでは William Hinemann 社から出版され、後にアメリカでは W. W. Norton 社から出版された。なお、日本の翻訳（アントニー・バージェス『時計じかけのオレンジ』乾信一訳、早川書房）はアメリカ版になっている。
- 2) 本稿ではユートピア文学とディストピア文学を別個のジャンルとして扱わず、むしろディストピア文学をユートピア文学に組み込まれるサブジャンルとして位置づけている。
- 3) *Encyclopedia of Utopian Language* (Ed. Snodgrass, Marry Ellen. ABC-Clio Literary Companion, 1995) の説明によれば、“cacotopia” は “dystopia” と同義である。

- 4) *Times* 紙の記事はすべて *The Times Digital Archive 1785-1985* から検索したものである。
- 5) この制度はその後段階的に廃止されていくことになるが、1948年には16万人の若者が二年間の兵役についたという (Osgerby 128)。
- 6) Skinner には Orwell の *Nineteen Eighty-Four* と同じ頃に出版されたユートピア小説 *Walden Two* (1949) がある。出版直後はあまり注目されなかったのだが、60年代に若者による対抗文化、青年犯罪の増加に対する関心が高まるにつれ、この小説は再版され一躍センセーションを巻き起こした。
- 7) Don Daniels (1972-3) の次のコメントも参照されたい。“Alex De Large must not only conquer his world. He must unify it, no matter how distorted the final vision. His habit coincides with Kubrick's attempts to give a motion picture a complexity of visual coherence, to create a system of visual correspondences that will illuminate its theme” (44)。
- 8) 補足すれば Dolin という名前のルーツを検索すると “Jewish (eastern Ashkenazic): habitational name from any of several places in Ukraine and Belarus called Dolina, from Slavic *dolina* ‘valley’” という説明もあり、Rubinstein については同じくユダヤ系でも “Jewish (Ashkenazic): ornamental name composed of German *Rubin* ‘ruby’ (the selection of which was influenced by the personal name Rubín)+*Stein* ‘stone’” となっている (<http://www.ancestry.com> 2007年12月)。だが、風刺の仕方からは中国系と読めないこともない。いずれにしても、こうした名前が幾分エキゾチックな名前として作中では用いられていると考えられる。
- 9) 翻訳では “Will the English” は「大資本家」と訳されている。

引用文献

- Addison, Paul, and Harriet Jones, ed. *A Companion to Contemporary Britain 1939-2000*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Aggeler, Geoffrey. *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*. Alabama: U of Alabama P, 1979.
- Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. 1962. London: Penguin, 1996.
- . *Urgent Copy: Literary Studies*. London and New York: Norton, 1968.
- . *1985*. 1978. London: Arrow Books, 1980.
- . *A Clockwork Orange: A Play with Music Based on His Novella of the Same Name*. London: Hutchinson, 1987.
- . *A Clockwork Orange 2004*. 1987. London: Arrow, 1990.
- Clarke, Peter. *Hope and Glory: Britain 1900-1990*. 1996. London: Penguin, 1997.
- Coale, Samuel. *Anthony Burgess*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981.

- Coote, Anna, ed. *Families, Children and Crime*. London: Institute for Public Policy Research, 1994.
- Daniels, Don. "A Clockwork Orange". *Sight and Sound* 42.1 (Winter 1972-3): 44-46.
- Foucault, Michel. "Subject and Power". *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Ed. James D. Faubion. 1994. London: Penguin, 2000. 326-348.
- Fyvel, T. R. *The Insecure of Offenders*. London: Chatto & Windus, 1961.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. New York: Columbia UP, 1994.
- Lodge, David. *The Art of the Novel*. London: Penguin, 1992.
- Lowe, Roy. "Education". Addison 281-296.
- Osgerby, Bill. "Youth Culture". Addison 127-144.
- Sisk, David. *Transformation of Language in Modern Dystopias*. Westport: Greenwood P, 1988.
- Stinson, John. *Anthony Burgess Revisited*. Boston: Twayne, 1991.
- Thody, Philip. *Twentieth-century Literature: Critical Issues and Themes*. London: Macmillan, 1996.
- Webster, Wendy. "Immigration and Racism". Addison 93-109.
- West, D. J. *The Young Offender*. Middlesex: Penguin, 1967.

(もいち・よりこ 商学部専任講師)