

ディケンズ批評 古典時代

ジョージ・オーウェルおよびそれ以前

George Orwell and Before

松村 昌家

Masaie MATSUMURA

George Orwellの“Charles Dickens”は、1940年に『鯨の腹の中』(*Inside the Whale*)と題する評論集の一編として発表された。その翌年1941年に刊行されたEdmund Wilsonの“Dickens: the Two Scrooges”とともに、20世紀におけるディケンズの再評価の出発点となった。オーウェルより10年前の1930年にAldous Huxleyが*Vulgarity in Literature*において、リトル・ネルの生みの親としてのディケンズをターゲットにして痛烈な打撃を浴びせたあとであっただけに、イギリス、アメリカ両国における有力な文学者から発せられたディケンズ評価の声は、とりわけ効果が大きかった。

しかし、オーウェルとウィルソンのアプローチの仕方は、むしろ対照的だと言っていい程に異なる。ウィルソンについては、佐々木徹さんがすでに『英語青年』6月号に書いておられ、それでここではとりあげないことになっているが、最小限一言だけ言わせていただく。私はかねがね、ウィルソンのディケンズ評が、当時アメリカにおいて新フロイト主義のリーダー格であったエーリッヒ・フロムの『自由からの逃走』(日高六郎訳、東京創元社、1858)と同じ年に出ているのに興味をいだいていた。というのは、例の靴墨工場時代の経験が、ディケンズにおける神経症の原因をなした、ということの一つのベースにして進められているウィルソンのディケンズ論は、人間の「性格構造」に関するフロムの所説と明らかに相通ずるところがあるからである。

親子の関係や社会的な人間関係の中で形成される衝動や欲求といったような心理学的問題を基本的に重視した精神分析の方法によって構築されたウィルソンの切れ味のよさに比べると、オーウェルのディケンズ論は、いかにも地味である。しかし、それがいかにもオーウェルらしくて、それなりに味わいがある。オ

オーウェルのディケンズ論を理解することは、オーウェルの文学を理解することにも通ずるように、私には思える。二重の面白さがある。

オーウェルは、“Why I Write” (1847) という作家としての自分を省みたエッセイの中で、次のようなことを言っている。

What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art. My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice. When I sit down to write a book, I do not say to myself, ‘I am going to produce a work of art’. I write it because there is some lie that I want to expose, some fact to which I want to draw attention, and my initial concern is to get a hearing.¹

オーウェルがいかに社会的良心に富み、政治的関心が強かったか、そしてそれ故に、読者に向かってアピールしたいという熱意もひとしおであったことがよく分かるのである。だからこそ彼はディケンズが大好きだったのであり、この姿勢は、彼のディケンズ論の入口になっているのだとも言えるのである。

彼がディケンズ論を通じて最も強調した点の一つは、「発信すべきメッセージをもつ」ことが、「作家、とりわけ小説家の」基本的な条件である、ということだ。「すべての作家、とりわけ小説家は、本人が認めると否とにかかわらず何らかの『メッセージ』をもっているものである。そして彼の作品のどんな細かい部分にも、その影響が及ぶものである。」²

ではディケンズは、どのようなメッセージをもっていたのか。数えあげればきりが無いのだろうけれども、それを総体化したのが、「ディケンズは、いつでもどこでも『負け犬』の味方である」([Dickens] is on the side of the underdog, always and everywhere.) ということになるであろう。

この場合の「負け犬」とは、社会的な弱者だけをいうのではない。『バーナビー・ラッジ』や『二都物語』に見られるように、国教対カトリック、貴族階級対庶民の関係にもあてはまるのである。したがって、ディケンズはいろいろな陣営から、盗みたくなる作家である、とオーウェルは指摘する。つまりカトリック教徒は、彼のことを“almost” a Catholic’だと主張し、マルクス主義者は、“almost” a Marxist’だと主張するのである。そして彼が「貧困者」の味方であるという見方においては、カトリック教徒(G. K. チェスタートン)も、マルキスト(T. A. ジャクソン)も変わりはないのだが、彼は「プロレタリアート」という言葉から連想されるような、革命旗をふりかざす作家では決してなかった。

いやそれどころか、ディケンズは、本当の意味での労働者階級、ないしは労働の何たるかを知らない人間であったし、それにもまして貴族階級とは、縁の薄い作家であった。そしてディケンズ自身は、というと、ミドルクラス意識がきわめ

で強く、精神的には“the small urban bourgeoisie”に属していた。オーウェルのいうこのミドルクラス意識といい、都市型のプチ・ブル的精神構造といい、それらは、あくまでも個人(individual)のアイデンティティに関わることであって、決して階級のあるいは集団的闘争につながるものではなかった。この点でディケンズは、当時の中流階級の一般的な生活感情と密接につながっていたのである。

では、彼の「反逆者」(a rebel)、あるいは破壊的作家(a subversive writer)としての熱意は、究極的に何に向けられていたのか。それに対するオーウェルの答えは、次の一文に最も明確にあらわれている。

It seems that in every attack Dickens makes upon society he is always pointing to a change of spirit rather than a change of structure. It is hopeless to try and pin him down to any definite remedy, still more to any political doctrine. His approach is always along the moral plane, and his attitude is sufficiently summed up in that remark about Strong's school being as different from Creakle's "as good is from evil." Two things can be very much alike and yet abysmally different. Heaven and Hell are in the same place. Useless to change institutions without a "change of heart" — that, essentially, is what he is always saying.³ (下線筆者)

要するにディケンズは、既存の制度の転覆による革命を狙っているのではなくて、人間性の変革を重視している、ということになるのである。「制度が変わっても 人の変革が伴わなければ、なんの役にも立たない」ということを、彼は常に主張してやまなかったのである。

したがって、ディケンズが政治を攻撃したからといって、彼を政治的イデオログとしてとらえるのは間違いである。彼の本領は、モラリストであることだったのだ。彼が「国民の人気作家」(national institution)になり得たのも、結局は彼が「ほとんどモラルに徹していた」からであった、とオーウェルは指摘する。しかも、G. K. チェスタートンの説を借りていえば、モラル・センスをバックボーンとして成り立ったディケンズの人気の影響力は、想像を超えるものがあった。「彼(ディケンズ)は、英国の政治家が、おそらく一度も実際になし得なかったことをやってのけた。つまり彼は民衆を動かしたのである。」⁴そしてチェスタートンは、*The Victorian Age in Literature* (Oxford: The Home University Library, 1913)においても、「コベットの容赦のない事実、カーライルの燃えるような夢、ニューマンの熱烈な証言などによっても成し遂げられなかったことが、[ディケンズの]予想外の民衆の力によって、実際に、あるいはほとんど成し遂げられたのである」と述べている。(p. 56)

しかし、ディケンズが国民的な人気作家であったということは、必ずしも彼にとっていいことばかりではなかった。子どもの頃に家庭において、いやおうなし

に彼の作品を飲み込まされた経験が、「反発と嘔吐の原因」となることもある、と指摘するのをオーウェルは忘れてはいなかった。1895年生まれのF. R. リーヴィスでさえ、子どもの頃に家庭で親しんだ記憶があまりにも鮮烈であるために、それからのちになって serious reading の妨げとなった⁵と述懐しているところを見ると、オーウェルのような、ディケンズに対する反発が、19世紀後半から20世紀30年代一ばいまでつづいていた理由もよく理解できるのである。

にもかかわらず、ディケンズには依然として他の作家の追隨を許さないものがある。それは、彼の「創造の豊饒さ」(fertility of invention)である。ディケンズの創造の豊かさについては、誰もがいうことであるが、それが最も見事に発揮されているのは、キャラクターでもなければ、シチュエーションでもなくて、実は、「不必要な細部」の描写においてであると、指摘するところがオーウェルの特異な点である。

The thing that cannot be imitated is his fertility of invention, which is invention not so much of characters, still less of “situations”, as of turns of phrase and concrete details. The outstanding, unmistakable mark of Dickens’s writing is the *unnecessary detail*.

これは要するに、往々にしてディケンズの欠点と指摘されるトリヴィアリズムの称賛ということになる。想像力の旺盛な作家における「不必要な細部描写」の効用に注目したのは、オーウェルが最初ではない。オルテガ・イ・ガセットは、『《ドン・キ・ホーテ》をめぐる省察』(1914)の中で、すでにセルバンテスの小説においては、「ささやかなこと、どうでもよいこと…が、本質的重要性をもっている」ことを、指摘している。(長南実, 井上正訳 『オルテガ全集』I, 白水社, 1970. p. 119)

ディケンズもセルバンテスと同じで、想像力が活発に活動し始めると、「絵画的な(picturesque)ディテールの魅惑をふり切ることができなくなってしまふ」、そして蓋然性のない言動や事がらを作品の中に、どんどん盛り込んでしまうのである。その結果、作品のユニティが犠牲になるようなことがあっても、それは一向にかまわない。「ディケンズはすべてが断片、すべてがディテールであるから、

たとえ建物の構造ががたがたであっても、ガーゴイルは実に見事である」とまでオーウェルは言い切る。見事な的確な比喩である。

ディケンズが『リトル・ドリット』1857年版序文で、自分の作品に関する判断は、作品を「全体として」(as a whole)読んだ上で下してほしいということを強調しているところからみると、オーウェルのこの結論は、必ずしもディケンズの意をくみ取った見方だとはいえないだろう。しかし、ディケンズの想像力の奔放な働きによって紡ぎ出されたディテールの見事さを論ずるときのオーウェルの頭

の中には、『リトル・ドリット』や『ハード・タイムズ』といった後期の作品は入っていない。ディケンズの本領が最もよく発揮されているのは『ピクウィック・ペイパーズ』である。しだがつて、ディケンズが『ピクウィック』的な本筋から離れて、『リトル・ドリット』や『ハード・タイムズ』へ赴いたことを残念がる人もいるはずだ、とオーウェルはいう。では、ディケンズをそのような方向へ駆りたてた要因は、何であったか。

The thing that drove Dickens forward into a form of art for which he was not really suited, and at the same time caused us to remember him, was simply the fact that he was a moralist, the consciousness of "having something to say". He is always preaching a sermon, and that is the final secret of his inventiveness.⁷

これが結局は、オーウェルのディケンズ論の一番の核心部分だと、私は思うのだが、ディケンズは本質的にモラリストで、常に言いたい何物かを持っていた、そしてそれが彼の創造性(inventiveness)の秘密をなしていたのだ、という部分は、特に注意する必要がある。というのは、これは、冒頭で紹介した作家としてのオーウェルの姿勢 「政治的な書き物を芸術化」すること、すなわち政治的次元で言いたい何物かを作品化しようとする営みと相通ずるものがあり、したがってディケンズに対するオーウェルの共感の原因も、そこにあったのだと思われるからである。

ところでオーウェルは、“national institution”としてのディケンズに向かって、猛烈に殴り込みをかけていた19世紀後半のいわゆるハイ・ブラウな知的批評家陣営を、どのように見ていたのか、それはわからない。チェスタートンの場合もギッシングの場合も、そんな流れに対する直接の言及はほとんど見られないのであるが、その点で特記すべき、意外な熱烈なディケンズファンがいたことを、最後に思い出しておきたい。その名はCharles Algernon Swinburne(1837-1909)である。

スウィンバーンは、ヴィクトリア朝後半におけるアヴァンギャルドの驍将ともいべき詩人として知られる。そんな彼が3年に一度は、必ずディケンズの全作品を通読したというのが、まず何よりの驚きである。彼は1902年7月号の*Quarterly Review*にディケンズ論を発表、それに他で発表された『オリヴァー・トウスト』に関するエッセイを合わせて編集された一冊の本が、彼の死後1913年に*Charles Dickens*という標題で刊行された。まず感心するのは、ディケンズ作品であれば、たとえマイナーな作品でも疎かにしないという態度が、全編を通じてうかがえるということ。そして、19世紀後半におけるディケンズに対する反動の旗手ともいべきG. H. ルイスに対して、まっ向から切り込んでいるとい

うことである。ルイスのディケンズ評(“Dickens in Relation to Criticism,” *Fortnightly Review*, Feb., 1872)の特徴を一言でいうとするならば、ディケンズは知性と思想に欠けた作家だということである。暗に彼が無学であったことへの批判でもあった。

しかしスウィンバーンから見れば、そのようなルイスこそ「世に比類なき知性派気どりの似非批評家」(so consummate and pseudosophical a quack)なのだ。そして返す刀でこれといった罪もないジョージ・エリオットにまで斬りかかるあたり、実に勇ましく興味津々たるものがある。要するにスウィンバーンは、G. H. ルイスにくみする批評家・作家たちをことごとくディケンズの敵だと見ていたふしがある。ディケンズの作品に関して、彼は唯一トル・ネルの場合を除いて、ほとんど全作品に、二重丸、三重丸をつけているような感じである。そして「喜劇的、悲劇的な面と、創造の面からみれば、『ディケンズは、一時代だけの作家ではなくて、あらゆる時代の作家なのだ。』と、スウィンバーンは誰よりも明確に、自信をもってディケンズの不滅性を予言しているのである。

オーウェルは、小説のみならず、あらゆる芸術にとって真価を問われるのは、“survive”するか否かによると言っているが、それに先立って、スウィンバーンが、文句なしにディケンズのサヴァイバルを信じて疑わなかったというのは、今日の私にとっても銘記すべきことではないか。それにしてもスウィンバーンのディケンズ擁護熱はただごとではない。それは何故だったのか。この問いに対する答えは、またあらためて考えてみたいと思うのである。

注

- ¹ George Orwell, “Why I Write,” *Decline of the English Murder and Other Essays*, Penguin Books, 1988, p. 186.
- ² George Orwell, “Charles Dickens,” *Critical Essays*, Secker and Warburg, 1954, p. 45.
- ³ *ibid.*, pp. 17-18.
- ⁴ G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, New York: Schocken Books, 1965, p. 99.
- ⁵ F. R. and Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist*, London: Chatto and Windus, 1970, p. 1.
- ⁶ G. Orwell, *Critical Essays*, p. 47.
- ⁷ *ibid.*, p. 56.