

20世紀アメリカ小説と映画

柴田 元幸

I

いつの世でも売れない純文学作家は作品以外の収入源を必要としている。1920～40年代のアメリカではハリウッドがそうした作家たちの大きな収入源だった。ハリウッドが一時期ウィリアム・フォークナーの生活を支え、スコット・フィッツジェラルドの借金返済を助けたことはよく知られているし、そのなかから時には、フォークナーが脚本執筆に参加した『三つ数えろ』(*The Big Sleep*, 1946; ハワード・ホークス監督)のような悦ばしい副産物が生まれていることも周知の事実である。

収入源というものが感謝の対象にはなりにくいのは世の常であり、アメリカ文学のなかに現われるハリウッドもおおむね否定的に描かれている。たとえばフィッツジェラルドの「狂った日曜日」(“Crazy Sunday,” 1932)は人気映画監督とその妻の複雑な関係に巻き込まれる台本書きの青年の話であり、当事者たちがそれぞれ抱え込んでいる想いの狂おしさは行間から伝わってくるし、青年を襲う幻滅感の恠しさもフィッツジェラルドならではのだが、ハリウッドという場に向けられた作者の目自体は、きわめて醒めたものだといってよいだろう。

同じように、ハリウッドにやって来てまもない美術担当の若者を視点的人物とするナサニエル・ウェストの『いなごの日』(*The Day of the Locust*, 1939)でも、映画のセットのみならず、ハリウッドの街全体を包む偽物性に眼が向けられている。

ラ・ウエルタ・ロードの角にミニチュアのライン川沿岸の城があつて、射手のための穴を開けたタール紙の小塔がついていた。その隣に、小さな、派手に色のついた丸屋根や光塔を備えた、『アラビアン・ナイト』から抜け出てきた掘り立て小屋があつた。ここでも彼は寛容だった。どちらの建物も滑稽だったが、彼は笑わなかった。それらが伝えている、驚かせたいという欲求はあまりに切実、あまりに無邪気だったのだ。

美とロマンスを求める思いを笑うのは困難である。その思いから生じる結果がどれだけ悪趣味で、醜悪でさえあつても。だがため息をつくのは容易だ。真に醜いものほど物哀しいものはない。(West, 11; 訳は引用者。以下すべて訳は引用者)

街に蔓延する、人目を惹きたいという欲望のあまりの切実さ、あまりのあられもなさを、トッド・ハケット青年は笑い飛ばすのではなく、「ため息」とともに眺め、ある種の共感を寄せてはいる。だが、こうした「美とロマンス」を求める思いが、小説の結末において、ほとんど黙示録的な暴力となって噴出することも無視できない。「美とロマンス」をまさに主要アイテムとして供給しつづけるハリウッド、そしてそれを主要アイテムにしてしまうアメリカの精神風土全体が、やはり辛辣に批判されているといっただろう。

J. D. サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(*The Catcher in the Rye*, 1951)でも、語り手のホールデン少年は、すぐれた作家だったにもかかわらずハリウッドに身売りしてしまった兄 D. B. の豹変を、そして映画というメディア全体を、ことあるごとに罵っている。

君が兄貴のことを聞いたことないといけないから言っとくけど、兄貴は『秘密の金魚』っていうすごくいい短篇集を出している。中でも「秘密の金魚」は最高だったね。自分の金魚を誰にも見せようとしない男の子の話で、なぜ見せないかっていうと、自分のお金で買ったからなんだ。これには参ったね。それがいま D. B. はハリウッドに行っちゃって、才能を切り売りしてる。僕に何かひとつ嫌いなものがあるとしたら、それは映画だ。僕の前では映画なんて口にもしないでほしいね。(Salinger, 4)

でも最悪だったのは、そのみんなが映画に行きたいと思ってるのがわかることだった。これはほんとは見るに耐えなかったね。ほかに何もすることがないから映画に行くっていうんならわかるけど、誰かが本気で行きたいと思って、早く行きたくて仕方なくてせかせか歩いてたりすると、僕はもうとことん気が滅入ってしまう。(150-51)

ハーディやフィッツジェラルドの作品をはじめ、ホールデンはすぐれた小説に対しては好意的だが、映画に関しては一貫して嫌悪感を口にしていく。実は、ヒッチコックの『三十九階段』(*The Thirty-Nine Steps*, 1935)など、すぐれた映画作品にはそれなりに惹かれているふしもあるのだが、それも「妹が気に入っている」という話にすり替えている(と、筆者には思える)。おそらくホールデンの嫌悪の対象は、映画というメディアそのものではなく、映画が(まさに「夢とロマンス」を供給することによって)体現しているような、現実にはきれいごとの嘘をかぶせ、嘘が現実であるふりをして何事も済ませている社会全体の(ホールデンの語彙で言えばまさしく“phony”)傾向である。

映画はその一典型にすぎない。にもかかわらず、あたかも映画というものが特出して不実であるかのように語られてしまうのは、映画について否定的な物言いをするのが一種自然であるような風潮があったということでもあるだろう。1950年代あたりまでは、映画そのもの、そしてそれ以上に映画産業を否定的に捉えることが一種デフォルトであるかのような空気が、少なくとも文学に関してはあったように思える。

その一方で、小説がハリウッドをどう描いているかなど大した問題ではないという見方も成り立つだろう。問題はむしろ、映画の登場によって小説という媒体がどう変化を被ったかだと論じることも可能だろう。たとえば「カメラアイ」「ニューズリール」といったセクションを採り入れたドス・パソスの『U. S. A.』（1938）のような作品が映画なしでは成立しなかったことは明らかである。

こうした問題に関して、『アメリカ小説時代 小説と映画』（*L'Age du roman américaine*, 1948）におけるクロード・マニーの論を、そのいち早い、雄弁な考察例として挙げることができる。

小説は言おうと努めるよりも、示そうと努めるほうがずっと多い。したがって小説は、映画からまったく影響を受けていない場合でも、映画と親近関係にあるわけだ。アメリカ小説は次のような偉大な教訓を映画から教えられた。それは、あることについて、語る事が少なければ少ないほど、それだけその価値は高まるということ、もっとも人の心を掴む美学的効果は、お互いに何の解説もない二つの映像の与える衝撃から生ずること、どんな芸術でもそうであるが、小説もおしゃべりになろうと考えてはならないこと——こういった教訓をヘミングウェイ、フォークナー、スタインベックなどは十分に会得したのであり、スタンダール、バルザック、それに、20世紀を待たずして記録小説ロマン・ポルタージョを発明した自然主義の作家たちは予感していたのである。（マニー 56）

語らないことの雄弁さを、小説（特にアメリカ小説）は映画から教わった、という見解を文字どおりに受けとめる必要はあるまい。そう説くマニー自身、映画登場以前のフランス作家たちがすでにそれを「予感していた」と指摘しているのだから。むしろ、小説と映画の両方をその一部とする文化的空気のようなものがあって、その空気の流れを映画が（おそらくは映画というメディアの基本的性質ゆえに）明確に具現化した、くらいに考えておくべきだろう。

マニーが論じているそうした「文化的空気」に関して一番重要なのは、映画とアメリカ小説が、すべての物語は誰かの視点を通したものであるほかないということを示したという指摘だろう。

19世紀は、絶対的で普遍的な真理、どんな人間にとっても価値のある真理に到達できる可能性をまだ信じていた。ゾラの美学は、セニョボスやラングロアのなかに見受けられる「科学的な」歴史の概念、つまり、すでにペギーが彼の非常に激越な時代性の意味によって恥辱を加えた概念と同じ誤謬の上に置かれている。人間に対して、19世紀があまりに性急に合体させた、真理と絶対との二つの価値をもう一度分解するように教え、相対主義は必ずしも懷疑主義の同義語ではないことを認めさせるためには、哲学においては〔アーサー・〕エディントンやレイモン・アロンの科学批判的な考察、形而上学においては実存主義のすべての潮流が必要だったのである。映画とアメリカ小説との二重の模範は、文学に対して、これと似た貢献をなした。つまり物語は、思想と同じように、いつもその支えとなる具体的で参加した存在を必要とするということを示したのである。(マニー 110)

カメラの目という客観的、非人称的と考えられがちだが、マニーが強調しているのはむしろカメラの目の非-非人称性である。そしてそうした非-非人称性が、現代小説にあつてはドス・パソスやヘミングウェイといったモダニズム期のアメリカ作家たちによっていち早く実践されたというのである。

このような視点から考えると、1937年に発表された、デルモア・シュウオーツの短篇「夢の中で責任がはじまる」(“In Dreams Begin Responsibilities”)は、きわめて興味深い作品である。

1909年のことだと思う。僕は映画館にいるような気がする。光の長い腕が闇を横切りながらくるくる回り、僕の目はスクリーンに釘付けになっている。それは昔のバイオグラフ社の作品みたいな無声映画で、役者たちは馬鹿みたいに時代遅れな服を着ていて、場面場面が唐突に飛んでつながっていく。役者たちも飛んで回っているように見えるし、歩くのも速すぎる。画面自体、点や線だらけで、撮影のときに雨が降っていたみたいに見える。光の質も悪い。(Schwartz, 1)

主人公は、どうやら夢の中で映画を観ている。映画の黎明期に活動したバイオグラフ社の映画作品のように見えるその映画には、父と母の若き日々の姿が映っている。結婚前の二人がコニーアイランドに出かけ、ディナーの席上、音楽に煽られるようにして、父は思わず母に求婚する——と、客席でそれを見ている主人公が「やめろ！ そんな結婚、

何ひとついいことはないぞ！」と立ち上がって叫ぶ……といった展開の作品である。

映画と夢の親近性については、言うまでもなく多くの人々が語っているが(武満徹の『夢の引用』などはそのもっとも美しい成果のひとつだろう)、ここでシュウォーツがいち早く用いた、夢とも映画ともつかないような設定は実に巧みである。夢は夢を見る本人の産物であり、その人物の深層心理を刻々、何らかの歪みとともに表出しつづけるが、映画はすでに物理的に完成したものであり、見る者による改変を許さない。夢とも映画ともつかぬものを見ている主人公は、いまの自分のありようから遡及して過去を捏造しているようでもあり、と同時に、動かしがたい、そしておそらくはいまの自分を作り上げる源となっている過去を目の当たりにしているようでもある。むろん映画が登場する以前からも、人が見る白昼夢といった形でこのような設定は可能だっただろうが、映画というメディアの誕生によって、そこにある種の客観性の幻影が加わったことは間違いない。

イエーツの詩集『責任』(*Responsibilities*, 1914)のエピグラフ“In dreams begins responsibility”を踏まえたタイトル「夢の中で責任がはじまる」には二重の意味がある。ひとつは、父と母が求愛期という「夢」から夫婦生活という「責任」ある立場に(主人公の見たところ、充分な自覚なしに)入っていくということ。そしてもうひとつは、主人公がこうして映画のような「夢」のなかで幼児的にふるまった末に映画館の案内人に叱責され、人としての「責任」を教えられるということである。作品は次のように終わる――

「お前こそ何してるんだ？ わからないのか、やりたいことを何でもやれるわけじゃないってことが？ お前みたいな、将来これからって言う若者が、なんでそんなふうにヒステリー起こさなきゃいけない？ 自分のやってることを少しは考えたらどうだ？ ほかに人がいなくなつて、そんなふうにするまっちゃいけないんだ！ やるべきことをやらないとあとで後悔するぞ。こんなふうにしてちゃいけないんだ、こんな間違ってる、じきにそう思い知るさ、お前のやること一つひとつがあまりに大事なんだ」そう言う彼にひきずられて僕は映画館のロビーを抜け、冷たい光のなかへ押し出され、そして僕は21歳の誕生日の恠しい冬の朝へと目覚めた。窓枠の下は雪の昏で輝き、朝はもうはじまっていた。(9)

人間いかに生くべきか、という問いに対し、啞然とするほど直球の答えが主人公に(そして読者にも)次々投げつけられる、相当に異様な終わり方である。明らかに「人生の導き手」の意味もこめられているこの案内係(the usher)の「教え」がどこまで有効なのか、議論の余地はあるかもしれない。とはいえ、夢＝映画＝幼年期に耽溺するのではなく、

映画館の外たる現実へと出ていき大人としてまっとうに生きよ、という教えを読者が真剣に受けとめざるをえないという作りには、やはりユダヤ系作家らしい倫理観が感じられる。映画というメディアの特質を活用し、映画的な魅惑で作品を包んでおきながら、最後にいわば反映画的なメッセージとともに読者を映画の外に放り出す、という逆説的な展開が、この作品に独特の深みを与えている¹。

II

ホールデンは映画をニセモノの典型として呪詛したが、1960～70年代のポストモダン文学以降は、映画をはじめとするポップカルチャーの諸アイテムが、作家が作品世界を組み立てる上での重要な素材になる場合も多くなっていく。トマス・ピンチョンあたりから、映画やポピュラー音楽はごく自然に作品世界の一部となってくるのである。

なかでも、作品世界を構築するためにもつばら映画を用いた作品として、ロバート・クーヴァーの連作短篇集『映画館の一夜』(*A Night at the Movies: Or, You Must Remember This*, 1987)を挙げることができる。

メインタイトルはマルクス兄弟の『オペラは踊る』(*A Night at the Opera*, 1935)のもじり、サブタイトルは『カサブランカ』(*Casa Blanca*, 1942)の挿入歌「時の過ぎゆくまま」(“As Time Goes By”)の引用、短篇集巻頭の作品「映画館の怪人」(“The Phantom of the Movie Palace”)はいうまでもなく『オペラ座の怪人』(*Le fantôme de l'Opéra*, ガストン・ルルーによる原作1910)のもじり……と、『映画館の一夜』は作品全体が過去の映画や音楽への言及に満ちた作品である。たとえば、『カサブランカ』を下敷きにした短篇“You Must Remember This”の一節を引けば――

彼女はショックに染まった沈黙とともに呆然と彼を見る。まるで、一年半前にパリで起きたことがすべていままた突如目の前に現われて、何か恐ろしい啓示によってすっかり醜くされてしまったかのように。ハッと息を呑む誇張された音が、放屁のように彼女から漏れ出る。彼の頭が弾けるように上がって、彼はさっと右を向く。彼女はそのうしろにくっついて追っていく。「あなたは自分を哀れみたいんでしょう？」と彼女は叫び、(飾りテーブルの上の何かに――煙草の箱か――ちょうど手をのぼしかけていた)彼は驚いて彼女の方に向き直る。「こんな大事な時に、あなたはじふんのことしか考えられないのね (all you can think off is your own feeling)」と彼女は責める。唇は引っこみ、息は荒く、目は怒りともどかしさに濡れている。「一人の女に傷つけられたからって、

あなたは世界ぜんぶ (the rest off the world) に復讐しようとしている！」。いまや息も詰まって、ほとんど喋ることもできない。詛りもどんだんきつくなってきたようだ。「あなたは卑怯者よ、そして弱虫よ、そして——」(159)

イングリッド・バーグマンがハッと息を呑むさまを放屁にたとえたり、彼女の詛りを強調したりすることによって、作者クーヴァーは映画の神話的世界を入念に脱神話化している。とはいえそれは、映画がいまや脱神話化するに値する対象になったこと、つまりは神話になったことの証しだともいえる。念入りの脱神話化は、対象が神話であることを確認する営みでもある、といってもこの場合屁理屈ではあるまい。いずれにせよ、現実と擬似現実の境界がどんどん曖昧になっていき、メディアが発する映像や音声が現実の主要構成要素のひとつとなった時代において初めて可能となった作品であることは間違いない。

これが、すぐれた映画批評家でもあるスティーヴ・エリクソンの『彷徨う日々』(*Days Between Stations*, 1985) に至ると、そうした事態がさらに推し進められ、映画こそが人が現実を組み立てるための唯一の素材ではないかとすら思えてくる²。フランス革命の指導者ジャン＝ポール・マラーをめぐる映画を何年も撮りつづける男——大作『ナポレオン』を撮りつづけたアベル・ガンズ(1889-1981)が明らかにモデルになっている——の物語が作品の中心となっているからには映画への言及が多いのは当然としても、映画と直接関係ない部分の記述もいかにも映画的な書きぶりなのである。

彼女のバルコニーから見える都市のいたるところで、建物がぎざぎざの渓谷の頂のように突き出し、焚き火によってできた、蜂の巣のような無数の洞穴をさらしていた。街なかいたるところで焚き火が燃えていた。時おりどこかの街角から、どこかの屋根の向こうから、ちろちろと揺れる炎が彼女の目に止まった。原初のパリ。虚ろで、凍りついた、地獄のような街で、所在なげな住民たちが地下通路をこそそと歩き回る。焚き火にくべるためにますます家具が壊され、ますます多くのページが着火し、ますます多くの思い出の品が灰と化し、それらがぱちぱちと弾ける音にもいつそう狂おしい響き加わった。バルコニーからローレンは、どの窓にもどの窓にも、テレビのまわりに固まっている家族の姿を見ることができた——ブラウン管は叩き割られ、中が空っぽになった受像機で小さな炎がちらちら揺れていた。(173)

映像を喚起させる力にきわめて富んでいるという点、さらには、生々しい映像を喚起しながらもどこか沈黙を感じさせるという点において、ほとんど無声映画を思わせ

る一節である。そればかりではない。この作品ではしばしば、映画は記憶、あるいは無意識と結びついているように思える。

彼は金を払って切符を買い、映画館に入って席についた。列にはほかに誰もいなかった。照明が消えてスクリーンが光り出すのを待っていると、自分がまさにこの瞬間を避けてきたことを彼は悟った。もしもこの瞬間が自分にとって何の意味もなければ、これまでも増して、底なしに失われた気持ちになるだろう。これまでの日々からは想像すらかぬほどの孤立を感じるだろう。だから、映画がはじまって、大きな興奮と情熱を感じたその瞬間は、彼にとって烈しい高揚の一瞬だった。だがそれよりさらに驚くべきことが起きた。クレジットが画面を流れ、注意深く見ている彼の目の奥で何かがぐるっと回り、物語がはじまると、彼はそれを覚えていたのである。何から何まで覚えていた。敏さからでも計算からでもなく、ジョゼフ・コットンが探しにウィーンまで来た男は死んでおらず生きていることを彼は知っていた。オーソン・ウェルズが戸口で猫を足下に従えて立つ姿も、観覧車に乗って眼下の人々のちっぽけさに思いを巡らせる姿、警察に追われて下水道を走る姿も彼は覚えていた。そして彼は仔細に覚えていた。あたかもそれが自分自身の幼年期の作り直されたかけらであるかのように痛々しく、アリーダ・ヴァリが道路を歩いていく姿を——落葉が周りを舞うなか、冷やかな侮蔑とともにジョゼフ・コットンの前を彼女は過ぎていく。彼の裏切りにあまりに踏みにじられた彼女は、彼が待っていたことを認めるそぶりすら見せない。こうしたことがすべて、映画がはじまって数分のうちに、観客席に座っていたミシェルの脳裡によみがえってきたのである。(中略)

彼はすべてを覚えていた。とりわけ顔をはっきり覚えていた、(中略)中でもチャップリンの顔を。屈辱と恍惚の表情がそこには浮かび、指のあいだにはバラが一輪、目の前には視力を得て無垢を失った女がいる。彼女と同じように——とミシェルは考えた——もしもう一度すべてを見ることができたら、本能のみずみずしさが空しく費やされたのを自分も悔やむことになるのだろうか。(31-32)

記憶を喪失した元映画監督が、かつて観た映画をふたたび観ることによって記憶を取り戻しはじめる場面だが、ここにおいて映画は記憶に到達する回路であるばかりか、ほとんど記憶そのもの、無意識そのものとして捉えられているように思える。

これまでは、映画に限らず、ポップカルチャーとは文化の表層的な部分に属すかのよ

うに考えられるのが常だった。だがいまや、ポップカルチャーはむしろ、我々の精神の深層に属していると考えの方が実情に近くないだろうか。ジョナサン・リーセム、ケリー・リンク、ジェフリー・ユージェニデスといった、近年もっともすぐれた成果を挙げているアメリカの若手作家の作品を読むたびに、そうした思いを新たにさせられる。かつてイギリスの文人がギリシア・ローマの古典に言及していたのと同じように、彼らは映画やテレビ番組やポピュラーソングのアイテムを引用し、変形し、自家葉籠中のものにするによって、作品世界に本物の厚みと奥行きを加えているのである。

注

1. 「夢の中で責任がはじまる」の結末を書いたとき、シュウォーツの念頭にはおそらく、アメリカ文学におけるもっとも有名な usher=Usher、すなわちポーの「アッシャー家の崩壊」(“The Fall of the House of Usher,” 1839) のロデリック・アッシャーがあつたにちがいない。むろん方向性は反対である。シュウォーツの案内人は夢=映画の世界から覚醒=現実の世界へと主人公をいざなう(というか、強引に引きずり出す)が、ロデリックは逆に、まっとうな現実世界にとどまっている語り手を、狂気と死の恐怖とに染まった闇の世界へと——要するに、シュウォーツ的な意味での映画的世界へと——導いてゆく。語り手はその鈍感さゆえにかろうじて現実世界に踏みとどまるわけだが、むろんそれは語り手を成立させるための方便であり、「踏みとどまれ」と作品が読者に説いているのではない。むしろ、踏みとどまらずに、映画的な闇に墜ちていくことを、ひそかにそそのかしているといつてよいだろう。ちなみに、数多いポー作品映画化のなかでもひととき印象的なのは、チェコの「物アニメ」作家ヤン・シュヴアンクマイエルによる短篇映画「アッシャー家の崩壊」(1980)である。登場人物をいっさい使わず、扉や棺桶など、すべてを物の動きのみで表現することによって、人/館をはじめとする生物/無生物の境界線が次第に曖昧になり前者が後者に浸食されていく原作のありようが実に生々しく再現されている。
2. こうした流れは、21世紀に入って、無数の映画の引用から成る作品『ゼロヴィル』(Zeroville, 2007)に結実することになる。

引用文献

- ◆ Coover, Robert. “You Must Remember This,” in *A Night at the Movies*. 1987. Macmillan: 1988.
- ◆ Erickson, Steve. *Days Between Stations*. 1985. Henry Holt: 1997. (邦訳『彷徨う日々』越川芳明訳、筑摩書房)
- ◆ マニー、クロード=エドモンド『アメリカ小説時代 小説と映画』(Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américaine* [1948] の邦訳) 三輪秀彦訳、フィルムアート社。
- ◆ Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. 1951. Bay Books, 2001. (邦訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』村上春樹訳、白水社)
- ◆ Schwartz, Delmore, “In Dreams Begin Responsibilities.” *The Partisan Review*, 1937. Collected in *In Dreams Begin Responsibilities and Other Stories*. New Directions: 1978. (邦訳「夢で責任が始まる」畑中佳樹訳、『and Other Stories』所収、文藝春秋)

- ◆ West, Nathaniel. *The Day of the Locust*, in *The Collected Works of Nathanael West*. 1957. Penguin, 1975.

※なお本稿は、科学研究費補助金を受けた「電子映像と電子テキストによる英米圏文化の映画と文学に関する包括的比較研究」（代表者平石貴樹、2004～2006）の研究成果報告書に基づいている。

The Film and Twentieth-Century American Fiction

The film industry is generally portrayed negatively in American fiction during the first half of the 20th century. What is more significant, though, is the fact that the birth of the film made writers such as Dos Passos and Hemingway more conscious of the problem of the viewpoint: the eye of the camera, often presumed to be impersonal, cannot but be from someone's viewpoint and is thus always non-impersonal. This point is developed further by Delmore Schwartz's 1937 short story "In Dreams Begin Responsibilities," in which subjectivities of the film, the dream and unconscious overlap one another. In the latter half of the century, on the other hand, movies often constitute natural elements out of which authors create their novelistic reality. Steve Erickson can be seen as an extreme example – his novels suggest movies provide the only material for men with which to build their reality.