

映画で（を）文学を（で）教える

— ウディ・アレンとロスト・ジェネレーション —

山 野 敬 士

【要 旨】

本論は、映画『ミッドナイト・イン・パリ』を利用して「アメリカ文学史」の講義を効果的に実践する方法を考察したものである。映画に登場するロスト・ジェネレーションのアメリカ人作家達の伝記的事実や作品の読解が、どのような影響を映画鑑賞に与えるかを分析した。また、逆に映画内の描写を考えることが、文学作品の解釈の幅を広げる可能性も探った。

【キーワード】

アメリカ文学史、『ミッドナイト・イン・パリ』、ロスト・ジェネレーション、ウディ・アレン、文学を教える

序. 本論の目的と「教える」という視点

本論は文学と映画の比較考察ではあるが、翻案（アダプテーション）研究ではない。それを論じると、映像による文学作品の歪曲や配役ミスの指摘に終始しストレスが溜まるし、ならばと「映像と原作は分けて考えるべき」と逃避することも可能だが、それは当初の目的の否定が条件となるので、議論がうまくいったとしても結局のところ気が滅入る。

また、本論は「アメリカ文学・文化と映画を教える」というシンポジウムでの発題を基にしているため、「教える」という視点が一貫して論の中心となる。その視点の下、文学と映像の関係性を考察する術を、これまでにない新たな形で提示することが本論の目指すところである。対象となる映画はウディ・アレン（Woody Allen 1935-）監督・脚本の『ミッドナイト・イン・パリ』（*Midnight in Paris* 2011, 以降『ミッドナイト』）だが、筆者はアメリカ文学史の授業でこの映画を使用してきた。米国人作家達の作品や伝記的要素が、この映画とならば、アダプテーションから離れた地平で共鳴し相互を強化すると考えたからだ。アーネスト・ヘミングウェイ（Ernest Hemingway 1899-1961）、スコット・フィッツジェラルド（F. Scott Fitzgerald 1896-1940）、ウィリアム・フォークナー（William Faulkner 1897-1962）らロスト・ジェネレーション（Lost Generation）を中心とする円の中にアメリカ文学史を捉えることを以前から試みてきたのだが、『ミッドナイト』がその中心点をより明確にした。

作家志望の映画脚本家ギル・ペンダー（Gil Pender）が婚約者家族と訪れたパリで1920年代に

タイムスリップするという内容の『ミッドナイト』には、20年代にパリに滞在した芸術家が数多く登場する。これらアイコン (icon) 的存在が文学史の知識を背景にすることで映画にいかなる影響を与えるのか、そして、映画読解が作家や作品にどのような光を逆照射するのかを考えていきたい。

I. 知らないと笑えない — 『ミッドナイト』の文学史的ユーモア

『ミッドナイト』は極めて秀逸な喜劇だが、文学史的知識により格段に増幅される類のユーモアが数多く埋め込まれている。それらは「他人が笑えない場面で自分だけ笑う」という知的自尊心を刺激し、結果として映画の読解を深化させる。ここでは、映画鑑賞の「前振り」としての文学的知識の活用方法を考察する。

T. S. エリオット (T. S. Eliot 1888-1965) の登場場面から見てみよう (01:00:30~01:01:08)。憧れの詩人との出会いに、“Prufrock is my mantra”と狂喜するギルは、エリオットに“Listen. Where I come from, people measure out their lives with coke spoons”と話しかける。直後の場面転換で発言は置き去りにされ、「知らないと笑えない」環境が作られる。この発言は、エリオットの「J. アルフレッド・プルーフロックの恋歌」(“The Love Song of J. Alfred Prufrock” 1917) の一節、“I have measured out my life with coffee spoons” (14) のパロディーであり、現代アメリカの麻薬社会を皮肉っている。

亀井俊介が「日常性を一步も出られない、みみっちい人間の姿」(248) と解釈したように、この詩は「産業主義に卑小化された人間性」というモダニズムの問題意識を明示するが、滑稽な表現がアレンのそれを彷彿とさせる点でも興味深い。後頭部の禿を気にするプルーフロックの姿に、『アニー・ホール』(Annie Hall 1977) の主人公アルビー・シンガー (Alvy Singer) がカメラ目線で饒舌に語る冒頭シーンを投影するのは自然であるし、“I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (15) や“I grow old . . . I grow old . . . / I shall wear the bottoms of trousers rolled” (16) は、アルビー的なユーモア感覚を保持している。

マーク・トウェイン (Mark Twain 1835-1910) についても同様の場面がある。ヘミングウェイに「トウェインが好きか」と訊かれたギルは、“I think you can even make the case that all modern American Literature comes from *Huckleberry Finn*” と答える (00:25:43~00:26:05)。その直後に話題が変わり発言の核は明かされない。またしても「知らないと笑えない」環境となる。これは当然、ヘミングウェイの“All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*” (*Green Hills of Africa* 26) が元ネタである。この有名な言説を、タイムスリップに典型的な展開だがギルが先取りし、しかも“you can even make the case” が加えられることで場面は更に愉快なものとなる。授業で『ハックルベリー・フィンの冒険』(*Adventures of Huckleberry Finn* 1885) を扱う際に、この一文だけでなく、後に続く“If you read it you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. That is the real end. The rest is cheating”も紹介するようにしている。ヘミングウェイは、そこで小説の後半部分を批判するのだが、その批判自体が誤読の可能性があることを指摘している。それは“the boys”である。ヘミングウェイはトム・ソーヤ (Tom Sawyer) を考えているのだろうが、黒人奴隷ジムが盗まれるときトムはまだ再登場していない。その場に居るのはハックだけだ。「複数の少年」は考えられない。後半部分の「トム主導のジム解放劇」(それが“cheating”と映るのか) を考えると、問題含みの誤読に思われる。

ジュナ・バーンズ (Djuna Barnes 1892-1982) で、この章を閉じることとする。バーンズはエリオットの援助で『夜の森』(Nightwood 1936) を著し、その不思議な小説はカルト的評価を受けた。また、レベッカ・ブラウン (Rebecca Brown 1956-) が “[A]nother writer who [...] I would be happy to be considered one of her great-granddaughters is Djuna Barnes” (柴田 180) と語るように、バーンズはアメリカ文学史を改変し続ける存在である。20年代にパリに滞在した芸術家達は、男女を問わず彼女に惹かれた。彼らのバーンズに対する思いは熱情的で、例えばヘミングウェイは『日はまた昇る』(The Sun Also Rises 1926) の主人公ジェイク (Jake Barnes) に彼女の姓を与えたと考えられている¹。

映画でのバーンズの登場は一瞬で、ギルとダンスを楽しむ姿が映される。その後、ダンスの相手がバーンズだったと知らされたギルは “No wonder she wanted to lead” (00 : 47 : 26 ~ 00 : 49 : 26) と驚嘆の声を挙げるのだが、「ダンスのリードをしたがるのも当然」という短い台詞も、バーンズと20年代作家達の関係を意識するだけで、その味わいが大きく変わってくるのである。

Ⅱ. スコットとゼルダ — 作品と人生の不可分性

ここではスコット・フィッツジェラルドとその妻ゼルダ (Zelda Fitzgerald 1900-1948) を取り上げる。映画の中で、二人はギルが最初に会話を交わす20年代の住人として登場する (00 : 20 : 00 ~ 00 : 21 : 00)。この夫婦に関しては、伝記的事実が重要視されるべきなのは間違いない。スコットの芸術は苛烈な彼の人生から抽出され、彼の人生は独自の芸術の上に形成されていた。彼の作品群では、失った恋人を取り戻そうとする男性主人公の姿が反復される。彼らの野望はスコットのゼルダに対する情熱に原型があり、『グレート・ギャツビー』(The Great Gatsby 1925) で芸術的高みに達した。また、退廃的な生活が二人に齎した惨劇は、『夜はやさし』(Tender is the Night 1934) に痛みとともに転写された。このように、人生と作品が分離不可能であることが、二人をアメリカ文学史上最大の「文化的アイコン」に仕立て上げているのだ。

この意味で示唆的なのは、二人の登場シーンである (00 : 20 : 00 ~ 00 : 21 : 00)。ゼルダにギルを紹介されたスコットは、“Who are you, old sport?” と話しかける。この “old sport” は『グレート・ギャツビー』の主人公ジェイ・ギャツビー (Jay Gatsby) の口癖で、作中に頻繁に繰り返される。村上春樹がこの小説を翻訳した際、日本語を取って当てなかつたほど、“old sport” はギャツビーのみを表す記号なのだ。その言葉が映画の中ではスコットの口から発せられる。作者と登場人物の同一視に違和感を覚えながらも不思議に納得できるのは、それが、作品と人生が不可分の作家、フィッツジェラルドの描写の中に行われているからに他ならない。

タイムスリップに当惑するギルに対しゼルダは、“[Y]ou have a glazed look in your eye. Stunned, stupefied, anesthetized, lobotomized” と陽気に述べる。滑稽な場面だが、“lobotomized” を彼女の伝記的事実と照合すると暗さを帯び始める。1930年以降精神を患ったゼルダは「統合失調症」と診断された。この病気の当時の処置方法に前頭葉 (lobotomy) 切開手術がある。患者の攻撃性を弱めると同時に廃人同然の状態に陥らせる処置であり、“lobotomized” とは、その処置を受けた患者の状態を表す。ゼルダにその手術は行われなかったが、1948年に入院中の精神病院の火事で彼女が焼死せず生き延びた場合、その手術が彼女に行われた可能性は十分にあったのである。

『ミッドナイト』には、アレンが脚本制作の参考にしたヘミングウェイの『移動祝祭日』(A Moveable Feast 1961) の影響が色濃い。その半自伝的な20年代回想録の中で、ヘミングウェイはゼルダについて以下のように述べる。

Zelda was jealous of Scott's work and as we got to know them, this fell into a regular pattern. Scott would resolve not to go on all-night drinking parties and to get some exercise each day and work regularly. He would start to work and as soon as he was working well Zelda would begin complaining about how bored she was, and get him off on another drunken party.(163)

映画はこれほどの悪意に満ちてはいないが、その雰囲気を持していることは確かである。スコットとヘミングウェイの関係も『移動祝祭日』に忠実で、ヘミングウェイが先輩作家フィッツジェラルドに高圧的に助言する場面がある。『ヘミングウェイ大辞典』で上西哲雄は、この態度に関して「自らの作家としての誕生と成長へのフィッツジェラルドの関与を矮小化する意図が感じられる」(652)と考察している。授業では逆に、フィッツジェラルドからヘミングウェイへの影響を、前者の短編小説「冬の夢」(“Winter Dreams” 1922)で指摘することになっている。

モダニズム時代を象徴する自動車は両者の作品においても重要な役割を果たしているが、文学史的に広く知られているのは『日はまた昇る』の結末のシーンである。

‘Oh, Jake,’ Brett said, ‘we could have had such a damned good time together.’

Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed, suddenly pressing Brett against me.

‘Yes,’ I said. ‘Isn't it pretty to think so?’ (206 下線筆者)

タクシーの中で、ブレット・アシュリー (Brett Ashley) は「私たち二人なら楽しくやれるのに」と悲しい愛情を告白し、ジェイクはその不可能性を、「そう考えるのは楽しいじゃないか」とアイロニックに伝える。対して、以下が「冬の夢」の一場面である。

“I think we'd get along,” she continued, on the same note, “unless probably you've forgotten me and fallen in love with another girl.” [...]

“I wish we could be like that again,” she said, and he forced himself to answer:

“I don't think we can.” (83 下線筆者)

この短編小説においても、婚約者がいる主人公デクスター (Dexter Green) に、かつての恋人ジュディー (Judy Jones) は車の中で「二人なら仲良くやれる。その状態に戻りたい」と告白するが、彼は「できるとは思わないね」と答えるのだ。ジェイクの印象的な台詞は、デクスターの平凡な返答を文学的完成度の点で遙かに凌ぐが、車中という状況と内容の類似には明確な影響関係が窺えるのではなからうか。

Ⅲ. ヘミングウェイ — ハードボイルドとユーモア

映画に登場する芸術家で最も印象的な描写が施されているのはヘミングウェイである。ここでは、映画に描かれるヘミングウェイを文学史の授業で活用する方法について考えてみたい。彼はバーやタクシーの中で、文学、狩り、闘牛、女性について短文をリズム良く重ねながらギルに語るのだが、その話し方は、まさに彼の作品の登場人物達を思わせる (バーのシーン：00：23：45～00：27：01) (タクシーのシーン：00：33：25～00：35：20)。

Yes, it was a good book because it was an honest book and that's what war does to men and there's nothing fine and noble about dying in the mud unless you die gracefully and then it's not only noble but brave. [...] No subject is terrible if the story is true. If the prose is clean and honest and if it affirms courage and grace under pressure. (*Midnight in Paris* 下線筆者)

これらの台詞に関して興味深い点は、ヘミングウェイの文学論のキーワード (honest, noble, gracefully, brave, true, courage, grace under pressure) が、本人を思わせる文体で印象的に述べられることにある。これらのキーワードが多く作品に点在していること、また有名な“grace under pressure”は小説に出てくる言葉でないことを考慮に入れると、このシーンは「ヘミングウェイ文学の簡潔で良質な紹介文」としての役割を果たし得るだろう。

また、映画のヘミングウェイが自作に関して“[I]t was a good book”と述べるだけで、具体的な作品名を挙げないことも興味深い。会話の内容から、1929年の『武器よさらば』(*A Farewell to Arms*)が想起されるが、伝記的事実に即すとヘミングウェイは同年にパリに居ない。そもそも、アレン監督は『ミッドナイト』の時代設定を「ざっくりと20年代」としているようで、実際に時代錯誤の場面が散見される。芸術家達が一堂に会する時期を明確に設定するのは不可能で、最大公約数的に「25年～28年のある一時期」とするのが精一杯である。そうすると、この“a good book”は、『われらの時代』(*In Our Time* 1925)や『日はまた昇る』である可能性もある。「文学を教える」という視点に立った場合、この不明瞭さが逆に、ヘミングウェイの初期作品を説明する際に効果的であると考えべきだろう。「戦争が人間に行うこと (“that's what war does to men”）」という主題は、戦争を直接扱った『武器よさらば』だけでなく、初期作品の根底を貫いている。ジェイク・バーンズのニヒリスティックな心情は戦傷が齎した性的不能と並置されていたこと、印象的な短編小説群で構成される『われらの時代』には、各々の作品の冒頭に小説とは直接関係のない挿話が埋め込まれており、それらは第一次大戦の戦地を描写したものであったことを想起すべきだろう。そして、戦争との対峙で熟成された感覚は、ヘミングウェイだけでなくロスト・ジェネレーションに共通しており、そう考えると、この「不明瞭な作品名」は、「失われた世代」を教える場面で極めて有益なものと言えるのである。

生前はその男性性が強調され、反動的に死後は同性愛的側面を嗅ぎつけられるようになったヘミングウェイ作品だが、時代の変節の影響が比較的少ないのは、作品が保持するユーモア感覚だろう。映画の中のヘミングウェイについては、受講者の多くが「かっこよくて、面白い」という印象を述べるが、その面白さは、「過度に強調された男性性」、「実力主義に基づいた激しい気性」、そしてそれらを表現する「話し方」から来る。その意味でも、ヘミングウェイ作品をユーモアの視点から取り扱う際の雰囲気作りとして、『ミッドナイト』の使用は効果的だと考えられる。

渡辺利雄は次のように述べている。

彼(ヘミングウェイ)は「勇気」(guts)というのは、結局、'grace under pressure' だと言ったとされるが、耐えがたい現実の「圧力」の下で、取り乱すことなく、それに黙って耐えぬく力こそ彼の文学のエッセンスであり、それが日本の読者にアピールするのではないだろうか。(渡辺 258 下線筆者)

渡辺の『講義アメリカ文学史』は筆者にとってまさにマントラである。頼り切っていると言って

も良い。ここで渡辺が推測するヘミングウェイ文学のエッセンスも的確なものだ。しかしながら、「黙って耐えぬく」の部分が筆者にはどうしても理解できない。「耐えてはいるが黙っていない」と思うのだ。渡辺の解説が「それが日本の読者にアピールするのではないだろうか」で閉じられていることが逆説的に示すように、日本におけるヘミングウェイ文学の受容でまだ十分に認識されていないものは、そのユーモア感覚ではなからうか。彼の作品の登場人物達は「圧力」をアイロニックな「笑い」で耐えているのだ。

このように考えると、「客観的で感情を伴わない」ハードボイルドの文体も、「笑い」を強化する機能を果たすように思えてくる。好例を『武器よさらば』に見ることができる。戦線で負傷しベッドに横たわる主人公フレデリック・ヘンリー (Frederic Henry) に、彼の友人は “I can't imagine lying like that. I would go crazy” と語りかけるが、それに対しフレデリックは “You are crazy” とだけ返す (63)。ハードボイルドなこの会話は、仮定法と直接法 (would と are) が並置されることで、短い文章で大きな笑いを誘うことを可能とする。「そんなふうに横になって俺ならおかしくなるよ」「お前元々おかしいじゃん」といったところだろう。

笑いの経済性が高い表現は『日はまた昇る』にも存在する。ジェイクに “Oh, go to hell” と言われ激高したロバート・コーン (Robert Cohn) は、発言の撤回を執拗にジェイクに迫るが、その返答としてジェイクが発する言葉は、 “Oh, don't go to hell” (35-36) である。コーン絡みの場面を続けよう。ジェイクが、ビル・ゴートン (Bill Gorton) と休暇を過ごしているところに、コーンから電報が届く。

The telegram was in Spanish: ‘Vengo Jueves Cohn.’

I handed it to Bill.

‘What does the word Cohn mean?’ he asked.

‘What a lousy telegram!’ I said. ‘He could ten words for the same price. “I come Thursday.” That gives you a lot of dope, doesn't it?’ (106 下線筆者)

気取ってスペイン語で電報を送ってきたコーンを皮肉って、スペイン語が読めないビルは「コーンってスペイン語でどういう意味? (“What does the word Cohn mean?”)」と訊く。意味不明な二つの単語に続く人名もスペイン語だと「ボケる」ことで成立するジョークだが、愉快である。会話以外の記述がそぎ落とされているが故に笑いは増幅される。しかしながら、この小説のジョークを逐一解説した James Hinkle は別の解釈を行う。

Bill is just learning Spanish. Among the first phrases one picks up in any language [. . .] is “I come.” So Bill presumably has gotten far enough in Spanish to understand “Vengo.” But “Jueves” (Spanish for “Thursday”) he apparently hasn't leaned yet and the appearance of the word gives him no help. “Jueves” is J-U-E-V-E-S. What does that look like or suggest to an American who doesn't know Spanish? Jew. And thus Bill's comment: Why add Cohn? . . . (146 下線筆者)

過度な深読みである。しかし危険を恐れず言えば面白い。要約すると、スペイン旅行中でスペイン語を学習中のビルは、“vengo” が “I come” なのは理解できるが、“Jueves” が “Thursday” とは分からない。彼はその文字の形を英語に置き換え、“Jew” を表す言葉と推測する。コーンがユダヤ系なのは知っている。であれば、コーンと付け加える必要はない。「行く。ユダヤ人。

コーン」とは奇妙だ。それで “What does the word Cohn mean?” と訊くことになる、というわけだ。

当時の反ユダヤ主義は、『日はまた昇る』や『グレート・ギャツビー』にも色濃く描かれていた。そうすると、現代では政治的に全く正しくないこのユダヤ差別的ジョークも可能性はゼロではないし、作品全体の雰囲気と合致するジョークかもしれない。すべては、ヘミングウェイの文体が生み出す独特の効果が誘発するものなのだ。

IV. 映画の中の不在を読む — 同性愛と全体主義

ヘミングウェイと同じく印象的なのは、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein 1874-1946) である。ロスト・ジェネレーションの名付け親であり芸術的先導者であったスタインは、『ミッドナイト』の中でも、ギルの小説に助言を送るなど重要な役割を果たす。強い個性と芸術への情熱、早口で快活な語り口など、スタインは極めて魅力的な人物として描かれている。

しかし、映画に『移動祝祭日』を再び投影すると、スタインとヘミングウェイの映画内の良好な関係に複雑な雰囲気が意識されることとなる。ヘミングウェイはギルをスタインのサロンに連れていくが、そこではパブロ・ピカソ (Pablo Picasso 1881-1973) が、自作の肖像画に関してスタインと議論している (00:35:40~00:37:00)。ピカソの絵画に描かれたアドリアナ (ギルと恋仲になる女性) の姿を、「性的エネルギーの上品な放出」と否定するスタインと、「それこそが彼女だ」と考えるピカソは折り合わない。

この場にヘミングウェイが居ることを考慮に入れ、『移動祝祭日』を参照すると、別の風景が浮かんでくる。その回想録の小説に特徴的なのは、スタインという恩人に対するヘミングウェイの崇拝の感情と奇妙な反発心が同居している点にある。その緊張は性に関する意見の相違に帰結され、同性愛の主題へ移行し、女性同士の関係の繊細さを強調するスタインに対し、ヘミングウェイはスタインの性行為中の声を聞いたことをボルノマガイの文章で暴露し、彼女を貶めようとする²。

唐突だが、映画の中でスタインと議論しているピカソは、ヘミングウェイの代理であると解釈できないだろうか。『移動祝祭日』の中で、スタインは、ヘミングウェイの短編小説「北ミシガンで」 (“Up in Michigan” 1923) を「壁に掛けられない “inaccrochable” (19)」という絵画の比喩を使って非難する。そしてその短編小説は、性意識を解放する女性の姿を赤裸々に描いたものだった。つまり、映画の中で女性の性を巡ってピカソの絵画が議論されることは、「壁に掛けられない」という比喩に纏わるスタインとヘミングウェイの対立を前景化するのである。

アレンは『ミッドナイト』において同性愛の主題が展開されることを巧みに回避しているように思える。そもそも、アレンが監督する映画の性愛の形式は基本的に異性愛的である。しかし、『移動祝祭日』のイメージや比喩を映画に読み込むと、スタインの「同性愛」を指摘することが可能となる。この意味で興味深いのは、ヘミングウェイがアトリエを訪れた時に、迎えた女性に “Alice” と挨拶する極めて短い場面である。The Ultimate Woody Allen Film Companion が、これを “in-gag” (内輪だけにわかるジョーク) と解説している (169) ように、この女性はスタインの長年のパートナーであるアリス・トクラス (Alice B. Toklas 1877-1967) である。映画の中でトクラスはこれ以降姿を現さない。この不可思議な不在は、単なる “in-gag” を超え、比喩的に述べると、『ミッドナイト』の額縁の外にアレンが仄めかした、同性愛の主題に逆説的に光を当てているように思えるのである。

エズラ・パウンド (Ezra Pound 1885-1972) の不在は、『ミッドナイト』において最も不可解

なことかもしれない。イマジズム (Imagism) を唱え、古今東西の文学を織り込んだ巨大な詩を創出した文学的巨人が映画に登場しないのである。不在の理由を文学史に求めることはできる。まず、パウンドは1924年にパリを離れているため映画の時代設定と合致しない。しかし、そもそもその時代設定自体が緩いものだったことも事実である。パウンドに対してスタインが嫌悪感を抱いていたことも『移動祝祭日』には記されており³、ヘミングウェイらを先導する文学的先行者として、スタインとパウンドを並置することは映画を散漫にしたかもしれない。しかし、ヘミングウェイの文体に最大の影響を与えたのがパウンドだったことも事実であり、『移動祝祭日』においても、批判的文章が目立つスタインの描写とは異なり、パウンドは常に率直な賛辞とともに描かれている。

アレンがパウンドを登場させなかったのは、パウンドの政治的発言や活動に理由があると考えられる。スケールの大きな彼の詩は難解なこともあり、スキャンダラスな彼の政治的行動により矮小化され、ついにはその行動のみが文学史の中で強調されるようになった。そのようなパウンドの存在は、映画の中で文化的アイコンとしては機能せず、文学それ自体への遡及を拒否する類のものだろう。

パウンドは反ユダヤ主義者だった。1920年代の文学に偏在した反ユダヤ主義も現代の視点では簡単には許容されない。しかし、アレンは、これまで自らのユダヤ性を作品の中でユーモラスに取り上げてきた⁴。彼は、自らへの差別をユーモアで攻撃し返すような芸術家なのであり、仮に『ミッドナイト』でその主題を取り扱っていたとしても、おそらく、ヘミングウェイらを利用しながら、反ユダヤ主義をユーモラスに巧みに処理したことと思われる。

パウンドは第二次大戦中イタリアに滞在しファシズム礼賛のラジオ放送を行い、アメリカから国家反逆罪で告発された。この「ファシズム礼賛」こそが、アレンが『ミッドナイト』の芸術家達に投影させたくないものなのだろう。それは文化的アイコンが担うべきものではないのだ。アレン映画の共通の主題には、「個人の自由」や「想像力の自由」に対する深い信頼と愛情があると言える。例えば、『カメレオンマン』(Zelig 1983)においては、肉体的に周囲に同化してしまう奇妙な主人公が、至極当然のことであるが、ナチに居場所を求めることとなる。しかし、愛する女性への思いから彼は自分自身として生きることに覚醒し、ドイツから脱出する事件が映画のクライマックスとなっていた。この全体主義的なものへのアレンの反発こそが、パウンド不在の理由だと推測できるのである。

V. 映画の結末を読む ー 時間と成長物語

『ミッドナイト』において「時間」の主題が重要なのは当然だが、意義深いのは、ギルの「過去」に対する概念が映画の進行に合わせて変化することである。「もっと早く生まれたかった」という感情に取りつかれた彼は、現在から逃避すべき場所として過去をノスタルジックに追い求める。20年代に繰り返シタイムスリップする中で、過去に対する憧れの感情を共有するアドリナと恋仲になったギルは、さらに1890年代に遡るが、アドリナはその時代に生きる決意をする。1920年代に戻るようアドリナを説得する中で、彼は、“The present is always a little unsatisfying because life itself is a little unsatisfying . . . If I ever want to write something worthwhile, I have to, you know, get rid of illusions, . . .” (01 : 22 : 49~01 : 23 : 35 下線筆者) と述べ、「現在からの逃避場所としての過去」を否定するようになる。

この時間感覚の変化を強調するため、アレンはフォークナーを引用する。ギルは、“The past is not dead. Actually, it's not even past. You know who said that? Faulkner. And he was right”

(01:25:00~01:25:10 下線筆者)と語るが、下線は、フォークナーの『尼僧への鎮魂歌』(Requiem for a Nun 1950)からの引用である。ギルは「過去は美しいが取り戻すことは決してできない。しかし現在とつながっている」と認識し、過去を保存しつつも未来へ向かって統合し、持続するものとしての現在を、共時的時間感覚で捉える意識を掴み取るのだろう。

T. S. エリオットが『ミッドナイト』に登場していたことを再確認することは、この文脈において重要である。エリオットはフォークナーと類似した時間意識 — “The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past but of its presence” (“Tradition and the Individual Talent” 14) — を保持していたからだ。「過去の現在性」を強調する二人の作家を意識すれば、ギルが時間旅行の果てに得たものは「モダニズム的時間感覚」だと推測することができる。つまり、『ミッドナイト』は、モダニズムの時間感覚を愉快地説明する教材となり得るのだ。

ギルはイネズ (Inez) との婚約を破棄しパリに留まることを決意する。この物語展開の背後には、『グレート・ギャツビー』の存在を意識することができる。イネズの両親は、デイジー (Daisy)、トム (Tom) のブキャナン (Buchanan) 夫妻のような資産家である。経済的成功を収めたことに誇りを持つイネズの父親は、映画冒頭のシーンですでに、イラク戦争でアメリカと歩調を合わせないフランスを非難し、意見が異なる者を安易に「共産主義者」と呼び否定する。彼はいわゆるネオコンの人物なのだ。イネズと母親は買い物に夢中で、ギルの創作に対する意欲や、文学への憧れを全く評価しない。ロマンティックな想像力は彼らには理解不可能なものなのである。イネズのギルへの愛情は薄れ、彼女はパリで再会した大学時代の友人の男性と出歩くようになる。

ところで、『グレート・ギャツビー』は成長物語=イニシエーション・ストーリー (initiation story) であり、その枠組こそがこの小説を不朽のものにしているだろう。ギャツビーのロマンティックな野望と衝撃的失敗を目にした、語り手ニック・キャラウェイ (Nick Carraway) が人間的に成長することにこそ作品の核心は存在する。この意味で小説には重要な場面が二つある。一つ目は、尊敬と軽蔑を混在させながらギャツビーを見てきたニックが、破滅的な交通事故の後、ブキャナン夫妻らについて “They’re a rotten crowd” と述べ、続けて “You’re worth the whole damn bunch put together” (185) という賛辞をギャツビーに向けて叫ぶシーンである。そしてもう一つは、ギャツビーの死後にニックとトムが再開する場面である。

I couldn't forgive him or like him, but I saw that what he had done was, to him, entirely justified. It was all very careless and confused. They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money and their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made. . . (216 下線筆者)

この場面においてニックは、ギャツビーに悲劇的な死を齎したトムやデイジーに対して道徳的判断を下すわけだが、それがニックの成長として読者に意識されることで、作品自体のモラルを形成する。ニックはトムらを “careless” だと断罪する。ブキャナン夫妻は「周囲をひっかきまわし、台無しにしておいて、後は知らん顔して奥に引っ込んでしまう」人間であり、彼らが逃避する場所は「金であり、測りがたい無思慮であり」、結局のところ、ニックが否定する概念によってのみ、夫妻は「一つに結び付けられている」のである。

2013年公開のバズ・ラーマン (Baz Luhrmann 1962-) 監督による映画化作品には、この二つ

目のシーンが存在しなかった。観客を魅了する映像美やレオナルド・ディカプリオ (Leonard DiCaprio 1974-) を筆頭にした「的確なキャスト」を無化してしまうに十分な“careless”な演出であったと思う。一方で『ミッドナイト』においては、「careless 断罪」と同類の決意が意識できる。物質的な豊かさや社会的知名度のみを人生の基準とし、文学的想像力や創造する力を軽んじる婚約者家族を、ギルはその言葉自体は発さないが“careless”だと判断するのである。

『グレート・ギャツビー』が、「東部と西部の対立」や「アメリカン・ドリームの終焉」といったモチーフを通すことによって「アメリカ」という主題に広がるように、ギルの判断はアメリカも断罪するだろう。イネズの家族像はネオコン的であった。そこには、イラク戦争以降のアメリカが保持していた、ある種、全体主義的なふるまいを垣間見ることができる。エズラ・パウンドの不在に関して我々が仮定した「全体主義への嫌悪」を考慮に入れて再度推測すると、今日のアメリカが持つ「全体主義的な」姿勢こそが、アレンにとっては非常に“careless”なものなのであろう。

ニックが故郷の西部に帰還するのと同じ意味で、ギルはパリに留る。それは、ロスト・ジェネレーションのように、外からアメリカを見る決意でもある。そこには、近年ヨーロッパを舞台に映画を製作することが多かったアレン監督の、彼自身のアメリカに対する道徳的判断が存在しているのかもしれない。このように考えると、『ミッドナイト』は文学世界のアイコンを数多く配置するだけでなく、文学作品の主題やモラルを現代社会という舞台に再提示する、特異に文学的な映画と結論付けることができる。

最後に、議論を拡大させる可能性について考えてみたい。ロスト・ジェネレーションが創出した世界観を独自の手法で活用してきた劇作家、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams 1911-1983) が晩年に執筆した『夏のホテル向きの服』(*Clothes for a Summer Hotel* 1981) がそれに当たる。それは、『移動祝祭日』を転倒させたような、あるいは「『ミッドナイト』の悪夢版」的な演劇である。そこでは、フィッツジェラルド夫妻やヘミングウェイの亡霊が、ゼルダが入院していた精神病院を舞台に安息できない魂をぶつけ合う。ゼルダは、スコットの手で「因習的な男女の枠に押し込められた被害者」として男性中心主義的なアメリカ社会を非難する。また、男性性の欠如をヘミングウェイに指摘されるスコットは、逆に、ヘミングウェイに同性愛の影を意識させようとするのである。

この流れにおいて興味深いアレン作品は、『ブルージャスミン』(*Blue Jasmine* 2013) であろう。久しぶりにアメリカを舞台にしたその映画は、ウィリアムズの『欲望という名の電車』(*A Streetcar Named Desire* 1947) を現代社会に置き換える試みでもあった。

このように、ウディ・アレン作品とアメリカ文学の比較考察の可能性は今後も拡大し続けるであろうし、その可能性を「文学教育」の主題の下で捉え直す意義も、益々強まっていくと思われるのである。

*本論は、中・四国アメリカ文学会第43回大会シンポジウム (2014年6月15日：高知大学) 「アメリカ文学・文化と映画を教える」での口頭発表、「映画 *Midnight in Paris* を使ってアメリカ文学史を教えてみると…」を加筆修正したものである。

注

1. この主題に関しては、舌津智之が「『夜の森』の獣たち-ジュナ・バーンズとヘミングウェイ」(『抒情するアメリカ モダニズム文学の明滅』127-143) において深い考察を行っている。

2. *A Moveable Feast*, pp. 103-104. 参照。
3. *A Moveable Feast*, p. 31. 参照。
4. アレンのユーモアに関して詳細な分析を行ったのは、勝井伸子の「ポストモダン・アメリカン・ファルス ウディ・アレン『アニー・ホール論』」(『笑いとユーモアのユダヤ文学』広瀬佳司、佐川和成、大場昌子 編。pp. 201-217)である。勝井は、アレンのユダヤ的ジョークを死の不安に展開し、そこにファルスの概念を読み込んでいる。

引用文献

- Allen, Woody. *Midnight in Paris*. (DVD) Sony Pictures Classics, 2011.
- Eliot, T. S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock." *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. 1932. 1969. London: Faber and Faber, 1975. 13-17.
- . "Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1976. 13-22.
- Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. 1951. *Faulkner: Novels 1942-1954*. Ed. Joseph Blotner and Noel Polk. New York: The Library of America. 1994. 471-664.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.
- . *The Selected Works of F. Scott Fitzgerald*. 6. Tokyo: HON-NO-TOMOSHA, 1996.
- . "Winter Dreams." *All the Sad Young Men*. New York: Charles Scribner's Sons, 1926. *The Selected Works of F. Scott Fitzgerald*. 7. Tokyo: HON-NO-TOMOSHA, 1996.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. 1929. London: Jonathan Cape, 1975.
- . *Fiesta/ The Sun Also Rises*. 1926. London: Triad Grafton, 1976.
- . *Green Hills of Africa* 1935. Reprinted in Penguin Books, 1966.
- . *A Moveable Feast*. London: Jonathan Cape, 1964.
- Hinkle, James. "What's Funny in *The Sun Also Rises*." *Modern Critical Interpretations: The Sun Also Rises*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987. 133-150.
- Leventhal, John, Ed. *The Ultimate Woody Allen Film Companion*. Minneapolis: Quarto Publishing Group, 2014.
- Williams, Tennessee. *Clothes for a Summer Hotel*. 1981. *The Theatre of Tennessee Williams, Vol. 8*. New York: New Directions, 1992. 201-280.
- 今村橋夫・島村法夫 監修『ヘミングウェイ大辞典』勉誠出版、2012年。
- 亀井俊介 『アメリカ文学史講義2』南雲堂、1998年。
- 柴田元幸 編・訳『ナイン・インタビューズ 柴田元幸と9人の作家たち』アルク、2004年。
- 舌津智之 『抒情するアメリカ モダニズム文学の明滅』研究社、2009年。
- 広瀬佳司 佐川和成、大場昌子編 『笑いとユーモアのユダヤ文学』南雲堂、2012年。
- 渡辺利雄 『講義アメリカ文学史 東京大学英文科講義録 第2巻』研究社、2007年。

Abstract

The aim of this paper is to consider effective methods of teaching A History of American Literature by using a movie titled *Midnight in Paris*. It is discussed in the paper how analyzing biographical facts and literary works of several authors among Lost Generation will affect interpretations of the movie. We also examine how analyzing the descriptions in the movie, in turn, makes it possible to expand interpretations of the literary works.