

ISSN 0388-0176

中・四国

# アメリカ文学研究

Chu-Shikoku Studies in American Literature

June, 2015

No. 51





中・四国  
アメリカ文学研究

*Chu-Shikoku*

*Studies in American Literature*

No. 51

June 2015

中・四国アメリカ文学会

The Chu-Shikoku American Literature Society



## 目 次

### 論文

トシオ・モリの「ムラタ兄弟」とトパーズ収容所での創作活動 .....	田 中 久 男	1
King David' s Psychological Trap of War in Joseph Heller's <i>God Knows</i> .....	NITTA Reiko	13
Physical Identification with Grotesque Other ——Evaluating the Significance of Carver's Original Version of “Viewfinder”—— .....	KURIHARA Takeshi	20
<b>シンポジウム報告</b>		
アメリカ文学・文化と映画を教える .....	的 場 いづみ、山 野 敬 士 上 西 哲 雄、杉 野 健 太 郎	30

# CONTENTS

## Article

Toshio Mori's "The Brothers Murata" and his Creative Activities in Topaz .....	TANAKA Hisao	1
King David's Psychological Trap of War in Joseph Heller's <i>God Knows</i> .....	NITTA Reiko	13
Physical Identification with Grotesque Other ——Evaluating the Significance of Carver's Original Version of "Viewfinder"—— .....	KURIHARA Takeshi	20

## Report of Symposium at the 43th Conference

Teaching American Literature, Culture, and Cinema .....	MATOBA Izumi, YAMANO Takashi, UENISHI Tetsuo, SUGINO Kentaro	30
--	---	----

## トシオ・モリの「ムラタ兄弟」とトパーズ収容所での創作活動

田中久男

### はじめに

カリフォルニア州オークランド出身の二世作家トシオ・モリ（Toshio Mori, 1910-80）は、今では、日系アメリカ文学のパイオニア作家という評価を受けているが、彼の作家経歴は平坦なものではなかった。フレズノに住んでいたウィリアム・サローヤン（William Saroyan, 1908-81）の熱い激励を受けて、1942年には短編集『カリフォルニア州ヨコハマ町』（*Yokohama, California*, 1949）の刊行の見通しが立って、作家としての出発が約束されかけていた、まさにその矢先の1941年12月7日に、日本軍がパールハーバーを急襲したために、強制収容所に送り込まれた西海岸在住の11万人余りの日系人の場合と同じく、彼の運命も劇的に一変したのである。

本稿の目的は、1942年～1945年の3年におよぶユタ州トパーズ強制収容所（アメリカ政府の呼び方は、Topaz Relocation Camp）<sup>1</sup>での彼の創作活動に焦点を合わせ、モリ文学の全体像の中でも、まだ十分光が当てられていない隠れた部分を究明することである。特に、「ムラタ兄弟」（“The Brothers Murata”）という、研究者にも一般読者にもほとんど看過されてきた68頁の中編小説を分析することによって、モリ文学の真髄を正當に評価する道筋をつけてみたいと思う。

### 1 トシオ・モリの伝記的背景と日系アメリカ人の歴史的背景

トシオ・モリ（森壽夫）の父ヒデキチ・モリ（森秀吉）は、1899年12月に広島県佐伯郡大竹町から、官約移民が終了後の私約移民としてハワイに渡り、1904年に多くの日本人と一緒にサンフランシスコに上陸した、日系アメリカ人一世である。彼は最初、当市の東にあるオークランドで風呂屋を買い取り、1908年に妻ヨシ、1912年には長男マサオ（政雄）と次男タダシ（忠）を呼び寄せて、同地の南にあるサンリアンドロで花卉園芸を営むようになった。その様子は、『在米廣島懸人史（昭和4年）』によると、「今より十三年前現在の切花商をオークランド市サン、パブロ、アベニュー千五百三十一番に開業したが、之れと同時にサン、レアンドロ町に二英加半の花園を三男壽夫の名義にて購入し自ら後見役となり、爾来六棟のハットハウスを建築し、各種切花類特にカーネーションを栽培し盛んに経営中である」（竹田264）と紹介されている。

こうした日本人移民の生活基盤を固めていくたくましさや俊敏さと勤勉さは、本来なら「アメリカの夢」を達成するための有能な資質として貴ばれるべき才覚であるはずである。しかし、彼らが県人会や日本人会などの相互扶助的な組織で結ばれ、彼ら独自のコミュニティの集合的な団結力になったときには、アメリカ社会に同化しない民族として、半ば恐れられ、半ば嫌悪されて、排斥の憂き目にあうのは必定であった。こうした状況の歴史的背景を、最新のホワイトネス研究の成果を取り入れている社会学者の南川文理は、以下のように解き明かしている。

ネイティヴィズム〔反外国人感情〕の《排他性》とアメリカ化運動の《包括性》は、《100パーセントアメリカニズム》と呼ばれる第一次世界大戦時の愛国主義のもとで接合した。新移民の受け入れを擁護する人々は、市民ナショナリズムの主張に人種的な限定を加え、ヨーロッパ系新移民は《白人》であるがゆえに、アジア人や黒人とは異なってアメリカ化を達成する資質を備えると主張しはじめたのである。（中略）これらの一連の主張は、『『アメリカ化』を達成することが困難な人々』の排除という考えを促進した。（77-78）

この排除の帰結が、カリフォルニア州で特に激しかった排日運動であり、その病理が吹き荒れたのが、いわゆる黄禍論現象であった。その現象を極限まで煽ることになったのが、日本軍によるパールハーバー襲撃という大事件であったが、それが引き起こした日系アメリカ人の強制収容所送りという境遇激変を、作者モリはどのように受け止めて作品に形象化したのだろうか。

## 2 モリ文学の蘇りと第二次世界大戦の影

サローヤンに宛てた1943年9月16日付の手紙で、前年の10月にユタ州のソルトレイクシティ南西の砂漠の中に建設されたトパーズ収容所に、他の日系人8000人余りと共に移住して、歴史家として記録保存部署に配属されたことを報告したモリは、1943年2月には、最初の長編小説の執筆を開始し、8月には、『これら寄る辺なき民を送りたまえ』（*Send These, the Homeless*）というタイトルで、471頁まで書き上げ、現在、『子供たちよ 明日と言う日は きっと来ますよ』（*Tomorrow is Coming, Children*）<sup>2</sup>という別の長編小説を執筆中であることを伝えている（*Unfinished Message* 133-35）。モリのこの猛烈な創作ぶりから、サローヤンの厚意に何とか応えて、できるだけ早く出版社に売り込みたいという彼の切迫した思いが、ひしひしと伝わってくる。にもかかわらず、彼の努力は本の形で実を結ぶことはなく、戦後サンリアンドロに帰郷してからも、花卉園芸の仕事のかたわら創作に専心したが、1949年に『カリフォルニア州ヨコハマ町』を出版して以後は、20年以上も埋もれ忘れられた作家という境涯に落ち込んでしまうのだ。

こうした不遇に転機が訪れたのは、1970年代に顕著になる新しい民族意識の台頭であった。その一つの記念すべき出来事は、アジア系アメリカ文学最初のアンソロジーである『アイイー！』（*Aiiieeee!*）が、1974年に中国系や日系の4人の編者によって刊行されたことである。それは、諸々のエスニックの伝統と特徴を認め合い共存する様式を標榜する文化多元主義の動きに連動するかたちで、一つのエスニック集団としてのアジア系アメリカ人に、表現する意欲と声を与える糸口となったのである。その歴史的意義を、エレイン・キム（Elaine H. Kim）は、“The new awareness that it was possible and desirable to be both American and nonwhite resulted in Asian American literary efforts to assert an ethnic American identity and to challenge old myths and stereotypes. Young writers attempted to ‘claim America’ for Asian Americans by demonstrating Asian roots in American society and culture.”（173）と洞察している。彼女の見解は、筆者が主張するジャパニーズ・アメリカニズム（Japanese Americanism）という概念、つまり、アメリカ社会を特徴づける民主主義や人権尊重という高邁な理念を、自らも全面的に支持することを表明しながら、同時に、民族的ルーツを日本人とする文化的遺産を大切に継承する姿勢を打ち出すという意識の在り様、あるいはイデオロギーの提唱・推進と軌を一にするものである。



この『アイイー！』の刊行が契機となって、一度は出版されたものの忘れられ埋もれていたジョン・オカダ (John Okada, 1923-1971) の『ノー・ノー・ボーイ』 (*No, No, Boy*, 1957; 1976) やモニカ・ソネ (Monica Sone, 1919-) の『二世娘』 (*Nisei Daughter*, 1953; 1979) が70年代後半に再版され、その民族意識が高揚した新しい波に触発されて、トシオ・モリの日の目を見ることのなかった長篇小説『広島からきた女』 (*Woman from Hiroshima*, 1978) と、第二短編集『ショーヴィニスト、その他の短編』 (*The Chauvinist and Other Stories*, 1979) が出版されたのである。このモリの蘇りをキムは、“the younger generation of Japanese Americans rediscovered in his stories a valuable record of the buried heritage that [Albert] Saijo and other older nisei had not deemed important” (168) と的確に評釈している。日系アメリカ人の若い世代の代表が、『アイイー！』の編者の一人で、三世の詩人ローソン・フサオ・イナダ (Lawson Fusao Inada, 1939-) である。彼は『カリフォルニア州ヨコハマ町』の1985年版の「序文」において、“This is more than a book. This is legacy, tradition. This is the enduring strength, the embodiment of a people.” (v) と、戦國的とも言えるほど熱烈に称え、モリ文学の全容を、書簡やインタビューや写真を使ってコンパクトに示した、『終わらざるメッセージ——トシオ・モリ作品選集』 (*Unfinished Message: Selected Works of Toshio Mori*, 2000) に、10頁に及ぶ「序文」を寄せて、モリ文学再評価の機運を盛り上げた。そうした民族の遺産の暗い悲劇的な局面が、日系アメリカ人の強制収容所体験であったのだ。

トシオ・モリはその体験について、『アમેレイジア・ジャーナル』 (*Amerasia Journal*) の編集長でもある詩人ラッセル・レオン (Russell Leong, 1950-) とのインタビューで、“Camp life was so fascinating to me because each camp had so many people . . . I used to think there were eight thousand stories to be told and each story, even by one writer, had different distinctions.” (236) と語っている。こうした言い方は、強がりのように聞こえなくもないが、一時期 “I was seriously immersed in thinking of going into religion as a minister” (235) と告白するほど、精神の強靱さと静穏さを鍛錬した彼の発言として見れば、それほど奇異なものではない。というのは、多くの異才が集まったトパーズ強制収容所で、開所間もなく発刊された季刊文芸情報誌『トレック』 (*Trek*) の創刊号 (December 1942) に掲載された「トパーズ駅」 (“Topaz Station”) というエッセイの中でも、“a station . . . a stopping-off place on the way to progress as good Americans for a better America” (24) と、収容所を人生の単なる途中下車駅と捉える冷めた目を、モリは示しているからである。

これと同じような冷静な視線は、『トレック』の後を受け継いで彼自らが編集した『オール・アボード』 (*All Aboard*) に発表の「旅人たち」 (“The Travelers,” 1944) にも感得できる。トパーズから近くの大きな町デルタの駅に行った日系アメリカ人9人が、汽車を待ちながら、今後の各自の再転住の夢を語り合うシーンで、一兵卒としてミシシッピ州シェルビーで軍事訓練を受ける息子を見送る老いた母が、“Travelers . . . we are all travelers on the earth.” (129) との見解を吐露しているが、作者の4歳違いの弟カズオ (一夫) が、第442連隊戦闘部隊の一員として同地で訓練を受けた事実等から考えて、彼女の穏やかな人生観は作者の母、そして彼自身のものと見ていだろう。同じく注目に値する作品は、『トレック』第1巻2号に英語と邦語 (「森敏雄作/京極まりる譯」で、M.O. [おそらくミネ・オオクボ] による挿絵付き) で発表された短編「子供たちよ明日と言う日は きっと来ますよ」 (“Tomorrow is Coming, Children,” 1943) である。

この作品は、夫に呼び寄せられて広島からサンフランシスコに渡った日系一世の女性が、

ジョニーとアナベルという二人の孫を相手に、日米戦争の最中に自己の人生体験を語るという構造になっているが、特異なのは日英の両言語で掲載されたことである。語り手と同じように、作者の両親も英語に不自由をしていた移民一世であるから、そうした読者をも想定してこの作品は翻訳されたはずである。彼女はこのように語っている。

Ah, San Francisco, my dream city. My San Francisco is everywhere. I like the dirty brown hills, the black soil and the sandy beaches. I like the tall buildings, the bridges, the parks and the roar of city traffic. They are of me and I feel like humming.

You don't understand, Johnny? Ah, you are young. You will. Your grandma wants to be buried here in America. (20)

語り手の女性は、彼女の夢の町サンフランシスコが自己の一部になっており、また逆に、彼女がその一部であり、さらにアメリカの一部になっていることを、孫に理解させようとしている。彼女が日本からはるばるアメリカに移住してきた意味はそこにあることを、“I stayed in America; I belong here.” (2) という簡潔な帰属意識と、アメリカへの忠誠を表明することによって孫に諭しているのである。これは強制収容所の同朋に向かっての彼女の信念のやわらかい宣言であり、メッセージでもある。が、また同時に、一世が三世に語るという縦の流れを示す構造は、日系アメリカ人の世代間の固いつながりを保持することによって、自分たちが置かれている過酷な状況を歴史化して捉え、その記憶を後世に伝えることの大切さを平易な言葉で説く仕組みでもある。

この作品の特質を、ローソン・イナダは“Now, on the surface, this seems to preach a pro-American message of perseverance.” (1985, xxi) と捉え、さらに次のような鋭い洞察を加えている。

Grandma is not advocating amnesia, she is not saying “forget it,” or “let bygones be bygones.” As a matter of fact, all her reminiscence has a double edge to it, and the ironies had to be bouncing off the barracks, in two languages, for grandma, without saying it, is really saying: “Remember.” Remember your uncle fighting overseas; remember this camp; remember me. Grandma is actually teaching history, interpretation, survival tactics, strategy—in the guise of a bedtime story. (xxii)

語り手の女性は自分や息子や娘たちのことを語りながら、実は孫に、記憶を風化させることなく覚え込んでおくように諭すことにより、意図せずとも優れた歴史教育を行っているというイナダの解釈は、この作品の核心をついている。表向きは、就寝前の娯楽として、今が我慢のしどころというような世俗的な知恵を語り聞かせるという装いをしながら、鉄条網に囲まれて敵性外国人として暮らすことの不条理をやんわり暗示していくモリの戦法を、イナダは鋭く嗅ぎ取っているのである。まさにローラ・カード (Laura Card) の言う “a means of *complying to resist*” (341)、つまり、従順という柔らかな仮面の下に、粘り強い抵抗の姿勢をほのめかす手法なのである。

### 3. モリ文学に見える強制収容所体験の影——「ムラタ兄弟」を中心に

強制収容所という特異な環境を生き抜いたトシオ・モリが描いたものが、以上のような作品だけで終わっていても、静穏な面が彼の本質だという印象を読者に与えるかもしれない。実際、「モリという作家は（中略）楽観的な側面が強く、常に物事によい面だけを見ようとし、あまり政治的議論を好まない作家であると言えよう」（水野 336）と概括する意見が出てくるのも、ある意

味では、必ずしも間違った捉え方だとは言えない。同じことは、「トパーズを取り巻く荒涼たる砂漠の風景や厳しい気候、不便な生活、明日への不安、そして強制収容そのものについては何も言及されないし、また日米開戦による心理的な動揺も見られない」（山本 182）と不満を述べる評釈にも言えるのである。但し、日米開戦についての言述は、少し慎重さを要する。というのは、佳作「吊り目のアメリカ人」（“Slant-Eyed Americans”）において、突然日本軍のパールハーバー襲撃の臨時ニュースがラジオに流れ、“Since Japan declared war on the United States it'll mean that you parents of American citizens have become enemy aliens.” (Mori 128)と語り手が愁嘆して、一気に家族が緊張と不安に突き落とされるという物語の展開を見ると、「モリのような楽天的な雰囲気」（山本 184）というふうには簡単には片づけられない豊かさと深みが、モリ文学には潜伏していることが分かる。それは2頁の小品「ある幸福な家庭」（“One Happy Family”）にも感じられる。パールハーバー事件と同時に、おそらく父親が容疑者“a suspect” (13)としてFBIに連行され、残された妻子の悲劇の一コマを描いたこの作品は、モリが押し殺している本音を覗かせている。彼の作品が表向き見せる楽天的な面は、現実の困難や苦しみを克服するために、彼が過酷な精神の修練で獲得した一種の仮面なのである。そうした彼のヴィジョンの深淵をはっきり示したのが、「ムラタ兄弟」という68頁の中編小説である。

この小説は、強制収容所内に起こったはずのさまざまな葛藤や対立を凝縮して、生々しく描き出した臨場感あふれる作品となっている。しかし、なぜか、先述の『終わらざるメッセージ』に収録されるまで、一般読者の目に触れることはなかった。おそらく、68頁という長さが、雑誌むきではなく、本のサイズとしても足りないという物理的な問題もあっただろうが、戦中には当局の検閲に引っかかる可能性は十分あったし、戦後にあっては何よりも、緊密な人間関係を引き裂いた収容所内の対立物語は、日系アメリカ人にとっては苦々しい記憶なので、それを明るみに出すことは、同朋の反感を招くだけでなく、彼らを見つめる周囲の他のアメリカ市民の視線を、再び色付けしかねないし、家族にも迷惑をかける危険性があることなどを作者が懸念し配慮したためだったかと推測できる。ともかくも、そうした扱いにくい状況を、歴史の証人として小説化したモリの勇気と誠実さを知るだけでも、彼の作家としての本質が違って見えてくることは間違いない。その状況の核心は、収容所に送り込まれた11万人余りのうちの三分の二を構成していたと言われるアメリカ市民権を持つ二世のうちで、適齢期に達している者が、鉄条網の内側から、合衆国政府の呼びかける徴兵に応じるべきかどうかの選択を迫られたことである。

1943年1月28日にアメリカの陸軍長官は、日系二世の軍務に服する権利を回復して、2月1日に彼らの身分を4-C（兵役に不適格の外国人）から1-A（適格最優秀）に変更し、そして陸軍省は若い日系アメリカ人だけで編成される第442連隊への志願者の募集を始めたが、その時に急きょ行われたのが、いわゆる悪名高い忠誠登録（loyalty registration）であった（Pulliam 260）。『ノー・ノー・ボーイ』のイチロー・ヤマダ（Ichiro Yamada）は、次の2項目にノーの回答をしたのである。

Question 27: Are you willing to serve in the armed forces of the United States, on combat duty, wherever ordered?

Question 28: Will you swear unqualified allegiance to the United States of America and faithfully defend the United States from any or all attack by foreign or domestic forces and forswear any form of allegiance or obedience to the Japanese emperor, to any foreign government, power, or

organization?

ジュン・プリアム (June Pulliam) によると、1000名弱の者が徴兵拒否者として政府管轄の刑務所に拘禁されたとのことである (260)。ちなみに二世の作者オカダ自身はイチローとは違って兵役に服し、太平洋戦争中は日本軍に投降を呼びかける任務に就いていたようである。

陸軍省による「忠誠登録」の問題を複雑にしたのが、「これをアメリカ市民ではない一世も含めた17歳以上の日系人男女に対して実行し、キャンプを出て《再定住》できる者と、別の転住所へ《隔離》する者を区別するために利用した」(南川文里 181) 戦時転住局 (War Relocation Authority) の政策であった。こうした陸軍省やWRAの政策をバックアップしていたのが、天才的なロビーストだと認められて全米日系市民協会 (Japanese American Citizens League) の書記長 (のちに委員長) をしていたマイク・マサオカ (Mike Masaoka) たちの活動である。南川文里によると、「JACLも、自らの忠誠心をいっそう明白に、劇的に表明する手段として戦場での日系人の貢献が必要であると考え、日系人の徴兵を要求した」(180) という状況があり、そうした二世中心の日系人の態度が、「ムラタ兄弟」で描かれる両陣営の対立に深い影を落としている。

もちろんこの作品は、タイトルが示唆するようにフランク (Frank) とヒロ (Hiro) の兄弟の対立が軸になっているが、その中心軸に、一世である彼らの母と亡き父の物語が絡まって親子関係が入り、さらに、ヒロと許婚者のジーン (Jean) のロマンスが入る反面、日本に帰国を決めた“repatriates” (160)<sup>3</sup>として、彼女と第442連隊の一員として海外にいる息子のジャック (Jack) と別れて、カリフォルニア州の最東北にあるトゥーリレイク強制収容所 (厄介者や親日派の人々が多く集められた所) に移送されていく彼女の両親の悲劇が絡まっている。その上、フランクとヒロの兄弟の対立・葛藤に加えて、彼らが属するそれぞれのグループの対立が、一世と二世と、明記されていないが帰米二世 (アメリカ生まれだが、日本で教育を受け再渡米した日系人) とを巻き込んだ主導権争いの物語になっていくというふうには、人間のさまざまな価値観や生き方、政治的イデオロギーが、強制収容所という一つの小宇宙の中で、暴力を交えて衝突し合う様を生々しく捉えているのである。

主人公のヒロにとって、フランクとの対立が単に二人だけの間の問題であれば、彼は自分の信念に従って兄を見捨て決別することはできたかも知れない。しかし、彼の心には、まず二人の息子のことを気遣い、仏壇にご飯をお供えしている (145) 信仰心の篤い母の存在があった。“Poor Mama, he thought. Nothing but trouble all through her life. He brought her pain by volunteering. He made her suffer. Why do folks ostracize her because of her son’s act? Now it was Frank’s turn to give her pain.” (154) という彼の内声には、苦勞のし通しだった母に対する息子としての愛と感謝と憐憫が感じられるが、“You’re smearing our name.” (156) と兄をなじり、“For our family’s sake—please. Get away from that bunch.” (157) と嘆願するところに、家名に対するヒロのこだわりや、家族が団結して同じ立場に立っていないことへのいらだちや怒りや悲しみがにじみ出ている。その母はヒロが夜襲にあって袋叩きにされた後、意を決して食堂で一世を中心にした聴衆を前に大演説をする。この小説の一つの感動的な場面だが、日本生まれの一世が母国に愛着があるように、アメリカ生まれのヒロには生誕国への愛着があり、それゆえに徴兵に応じたことの正当性を説き、“It is he who is risking life not you. And if he believes it is worthwhile, you or anyone else have no right to stop him—nor even his mother.” (168) と、きっぱりと啖呵を切る。しかし、彼女が彼らから受けたのは同情

や理解ではなく、憎しみと怒りと嘲笑の象徴である大きな石ころや糞尿が夜、家に投げ込まれるという酷いお返しであったのだ（177-78）。

兄弟の父はこの時には家族の幸福を天国から見守る影の存在であるのだが、その父が思ってもみなかった形で二人の息子を引き裂く一因になっているところに、人間の世の仕組みの残酷さと皮肉がある。“Stay in America. Be a good American—always. Live, grow, and die American.” (145) という父の遺言を素直に信じ、それに忠実に生きようとするヒロは、典型的な二世である。彼はアメリカ市民としての忠誠と義務を、兵役志願によって示すのが父の願いに応える道だと思っているが、理想主義的な平和主義者のフランクは、“He was a man of peace—do not forget his philosophy of harmony.” (151) と、父の人生哲学を人類共存のハーモニーを説くものと解し、アメリカ市民としての権利獲得がアメリカ的な生き方に叶う方法だと確信している。“If we’re fighting for freedom so free men can live as equals, then why are we here in the first place? Why must we citizens of the leading democratic nation be ordered behind the barbed-wire when we have committed no crime.” (157) と説く兄の合理的な考えは、犯罪者でもないのに、アメリカ市民が鉄条網によって拘束されている矛盾、不条理を糾弾する多くの日系人の声を代弁するものであった。

こうしたムラタ兄弟の対立をさらに激化し、お互いの憎しみを増長する触媒が、「《将軍》ミタ」（“General” Mita, 192）と呼ばれる一世の男の尊大な態度であり主張である。元は雑役夫の彼は、トパーズに来る前のタンフォーラン（Tanforan）集合センターで将軍という呼称を受けるようになり、口で人を動かす策略家（“the easy-chair strategist,” 192）で、日本の勝利を狂信している人物である。彼は合衆国軍隊に志願したヒロや友人のタッド（Tad）に向かって、“It’s a lost cause, boys. Japan is your country. She claims you but not America.” (193)と嘲笑し、“Just because we’re of the yellow race they evacuated us. See how they allowed German and Italian aliens to remain in their homes! We are not equals here.” (193)と、大半の日本人のわだかまりともなっていた強制収容の不条理を説き聞かせようとする。こうした会話のやり取りは、おそらく作者も目撃し、もしかしたらその当事者の一人だったとも思われるが、迫真性に満ちた会話が物語の展開に緊張感とサスペンスと、対位法的なダイナミズムを生み出す働きをしている。この作品がポリフォニックな小説に近い特質を帯びているとすれば、それは様々な考え方の衝突が、ほとんど作者の肩入れを感じさせないように展開されているからである。この「将軍」グループとの攻防のあと、ヒロは再び襲われ、意識不明に陥るほど袋叩きに会うことになる。その彼の心身の傷の介抱者になるのが、許婚者のジーンである。陰惨な出来事に満ちたこの作品に、わずかながらカタルシスを提供しようとする作者の創作上の目配りが感じ取れるところである。しかし、先述のように、彼女は両親が日本での生活の支えとして期待していたはずの望みを裏切り、彼らと別れヒロを選ぶという選択によって、精神的には心ならずも親殺しの罪を犯す立場に立つことになるのだ。

その意味では、フランクも親殺しを演じる宿命にある。なぜなら彼は、“My country is America but I am not fighting for any nation . . . I fight for man and his rights.” (193) と、「将軍」より一段高い理念から、武器を取ることを拒否し、テキストの結末では兵役を拒絶しているので（187）、刑務所生活を余儀なくされる身となって、母をいっそう苦しめることになるのは目に見えているからである。しかし、彼は刑期に服して現実の社会に戻ったときに、『ノーノーボーイ』のイチローほど精神的に混乱し荒れることはないだろう。イチローには、日本の勝利を狂信し、最後には真

相を日本の姉からの手紙で突き付けられて自殺する母がいて、彼は彼女の強い願いを叶える孝行息子となって、兵役を拒否してしまうが、フランクには そうした拒否を強要するような精神的 外圧は描かれていないし、暗示されてもいない。彼の徴兵拒否は、自己の高邁な理想的な信念に基づいて決意されたように描かれているから、その分、彼の内面の葛藤が見えにくいし、やや観念的な人物造形になっているという弱点がある。それに反し、ヒロの場合は、兄への怒りや焦り、母への憐憫や気遣いだけでなく、ジーン之父から浴びせられる“Devil! Sucker of human blood!” (185) という呪いの叫びや、“vicious hatred and venom” (185) のこもった視線を浴びてすくみ、罪悪感にさいなまれる描写や内的独白などが効果的に使われていて、コミュニティや集団で人間感情が錯綜する様相を浮かび上がらせる中心人物像になりえている。

ムラタ兄弟の葛藤と対立に劇的な効果を生み出そうと、作者が用意した枠組みは、ヒロがフランクを週末にソルトレイクシティに誘い、街並みが見える高いビルから兄を突き落として殺すという、聖書の普遍的な“a Cain-and-Abel conclusion” (Lee 244) 物語であった。この意表を突く衝撃的な結末に、読者は心を激しく揺さぶられ、二つの顔を持つヤヌス (Janus) のように、モリの穏やかという表向きの顔とは全く別の顔、まさに彼の隠れた真髄を覗き見たという思いにさせられる。もちろん、“Frank was a person who knew that people had rights and that one’s land was worthy of respect and trust but that patriotism did not extend to militaristic acts of government that killed other peoples and destroyed other lands.” (17) と考え、作者はヒロよりもフランクを支持していると捉えるデイヴィッド・メイヤー (David Mayer) の解釈には一理あるし、理想としては、作者は兄の側に立っているのは確かである。しかし、本論の初めて紹介した小説『これら寄る辺なき民を送りたまえ』のタイトルの出典は、“Send these, the homeless, tempest-tost to me” という、自由の女神像の台座に彫り込まれた詩句の一部で、この巨像は、「新天地を求めて海を渡ってくる移民にとってアメリカの歓迎のシンボルとなる」(明石・飯野 116) ものである。とすれば、モリがこれをタイトルに用いた意図は、「寄る辺なき民」として強制収容された日系アメリカ人も同じアメリカ人として、再び鉄条網内生活から解放される日が来ることを信じ、暫し結束して生き延びるといふ現実的な戦略が先決であることを示すことではなかっただろうか。おそらくその苦汁の選択をする際に、自分の心の中の地獄を覗き見、悪の声を聞いたモリは、ヒロに兄フランクを死によって裁くという悪魔的な役を演じさせねばならなかったのである。換言すれば、フランクはヒロが母たちと共に生き抜くための生贄として捧げられたのである。ヒロは象徴的には、自らの精神のダブルである兄を殺すといういわば自己絞殺によって、現実世界での再生を期したのだ。ヒロの背後に作者モリがいることを考えると、彼が静穏で楽観的な側面を持った作家という烙印は、この「ムラタ兄弟」を読むことによって大きく修正を迫られることになるのは間違いない。

## 付記

本稿の執筆には、ハワイ大学 (マノア校)、カリフォルニア大学 (バークレー校)、ユタ州立大学 (ローガン校)、ユタ大学 (ソルトレイクシティ校)、スタンフォード大学の各図書館、オークランド公立図書館、広島県立図書館、JICA横浜 海外移住資料館図書資料室のスタッフの方々に大変お世話になった。収集した資料を使う許可を頂いたことを含めて、ここに深く感謝の意を

記しておきたい。また本稿は、日本学術振興会の学術研究助成金の受託研究(課題番号「25370328」平成25年度～平成27年度)の成果の一部であることを報告し、関係諸氏に深甚なる謝意を表したい。

## 注

1. 収容所跡に近いデルタ (Delta) 市に現在、トパーズ博物館を開館準備中のジェイン・ベックウィズ (Jane Beckwith) の教示によると、モリ一家は、父と長男と次男の三家族が、隣同士で生活をしていたようである。跡地は現在、政府により史跡に指定され、全収容者の名前を刻んだ石碑が建っている。彼らの名前と生年月日は、博物館のサイトで確認できる。
2. このタイトルの短編(後述)に描かれている白人による夜襲事件や、夫から服装のアメリカ化を促される等の幾つかのエピソードが、『広島からきた女』に重複されているという事実などから考えて、初期の長編『子供たちよ 明日と言う日は きっと来ますよ』が、『広島からきた女』にどこかの段階で変身したのではないかと思われる。なお本稿では、『トレック』に京極まりみ訳として掲載されたタイトルが、内容を表すのにふさわしいと思われるので、従来の「子供たちよ」に代わって、これをそのまま使用することにする。
3. トパーズ転住局が1943年9月に、永住者と帰国者の分離収容を発表し、収容所住民のうち、帰国希望者1466人がトゥーレイク転住所に送還されたようである(長江 92)。

## 引用文献

- Card, Laura. *TREK Magazine 1942-1943: A Critical Rhetorical Analysis*. A Dissertation submitted to the University of Utah, 2005. ix+530 pp. Print.
- Inada, Lawson Fusao. Introduction to the 1985 Edition of *Yokohama, California*. v-xxvii. Print.
- . Introduction. *Unfinished Message: Selected Works of Toshio Mori*. 1-10. Print.
- Kim, Elaine H. *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Philadelphia: Temple UP, 1982. Print.
- Lee, A Robert. "Toshio Mori." *Dictionary of Literary Biography*. Volume 312. 240-44. Print.
- Leong, Russell. "Toshio Mori: An Interview." *Unfinished Message*. 215-38. Print.
- Madsen, Deborah L, ed. *Dictionary of Literary Biography: Asian American Writers*. Volum 312. Farmington Hills, MI: Gale, 2005. Print.
- Mayer, David. "Courage for Peace: Toshio Mori's *The Brothers Murata*: Not 'might makes right' but 'right makes might.'" *Nanzan Review of American Studies* 28 (2006):1-20. Print.
- Mori, Toshio. "The Brothers Murata." *Unfinished Message*. 137-205. Print.
- . "One Happy Family." *Trek* 1.3 (June 1943): 12-13. Print.
- . "Slant-Eyed Americans." *Yokohama, California*. 1985. 127-35. Print.
- . "Tomorrow is Coming, Children." *Trek* 1.2 (February 1943): 13-16. Print.
- . "Topaz Station." *Trek* 1.1 (December 1942): 24-25. Print.

田 中 久 男

- . “The Travelers.” *All Aboard* (Spring 1944): 49–54. Print.
- . *Unfinished Message: Selected Works of Toshio Mori*. Berkeley, CA: Heyday Books, 2000. Print.
- . *Yokohama, California*. Caldwell, ID: Caxton Printers, 1949. Reprinted. Seattle, WA: U of Washington P, 1985. Print.
- Pulliam, June. “John Okada.” *Dictionary of Literary Biography*. Volume 312. 260–64. Print.
- 明石紀雄・飯野正子『エスニック・アメリカ——多民族国家における統合の現実[新版]』有斐閣、1997年。
- 竹田順一『在米廣島懸人史（昭和4年）』在米廣島懸人史發行所（羅符）、1929年。
- 田中久男「トシオ・モリ文学の考察とJapanese-Americanism の提唱」*ALA Journal* 18 (2012): 36–54.
- 長江好道『日系人の夜明け——在米一世ジャーナリスト浅野七之助の証言』岩手日報社、1987年。
- 水野真理子『日系アメリカ人の文学活動の歴史的変遷——1880年代から1980年代にかけて』風間書房、2013年。
- 南川文里『《日系アメリカ人》の歴史社会学——エスニシティ、人種、ナショナリズム』彩流社、2007年。
- 山本岩夫「ためらいはなく——トシオ・モリの文学における日本とアメリカ」『言語文化研究』9.4 (1998): 177–90。



## Toshio Mori's "The Brothers Murata" and his Creative Activities in Topaz

TANAKA Hisao

Toshio Mori (1910–1980) is undoubtedly regarded as the “first real Japanese American writer.” However, just at the moment his first collection of short stories, *Yokohama, California*, was scheduled for publication, the War in the Pacific started. He and his family, together with more than 8,000 Japanese Americans from the San Francisco Bay area, were forced to move to the Topaz Relocation Center in Utah. Despite his predicament, he calmly writes from there to his mentor William Saroyan: “Personally, I have enough material to keep me busy for a long time to come.” Similarly, in an interview, he mentions, “Camp life was so fascinating to me because each camp had so many people.” Even in an essay, “Topaz Station,” which he contributed to the magazine *Trek* published in the camp, he considers it “a station . . . a stopping-off place on the way to progress as good Americans for a better America.” It may be natural and rational, then, that the reader should have an impression of him as an optimistic and mild writer who is eager to see the smiling aspects of humanity and reluctant to describe its darker side.

However, if we read Mori's “The Brothers Murata” (1944), a novelette which was published for the first time in *Unfinished Message: Selected Works of Toshio Mori* (2000), then that impression may immediately be discarded as superficial. That story is clearly the most ambitious and provocative of the whole of the author's works. This may be due to his keen observation of the turmoil among the residents of Topaz caused by the loyalty registration and recruitment program enforced by the War Relocation Authority in February 1943.

The aim of this paper is to examine “The Brothers Murata” as a key to an understanding of Mori's true nature submerged beneath his apparently mild and calm way of writing: the writer attempts to dramatize not only the conflicts of the brothers, Hiro as the protagonist of the story and his elder brother Frank, as revealed in their political ideas and also in their interpretations of their dead father's words, but also the ideological antagonism between the pro-American and the pro-Japanese groups. In addition, Mori brings in the tragedy of the repatriates leaving their daughter and son, a soldier of the 442<sup>nd</sup> regiment overseas, and moving to the Tule Lake camp and ultimately to Japan, as well as the romance of the young couple, Hiro and the daughter Jean, as a kind of catharsis in this novel replete with violence and ugly human proclivities.

The fratricide at the end of the novel seems shocking and unexpected to some readers, but I want to evaluate it as expressive of the author's courage and sincerity, which, I argue, enabled him to delve into the hellish depths of the human heart and, at the same time, required Hiro to murder his brother as a sacrifice for the survival of his fellow internees, including his mother, in the extreme situation of the camp. It appears that the idealist in the author stands by the pacifist Frank, while the pragmatist in him chooses to support Hiro's viewpoint and way of life: the latter's deadly crime may reflect an avoidable price Mori has to pay for suffocating his own voice of conscience by making the protagonist a murderer. Thus, our

TANAKA Hisao

experience of reading “The Brothers Murata” forces us to revise the common label of the mild, optimistic author which has been attached to Toshio Mori for a long time.

## King David's Psychological Trap of War in Joseph Heller's *God Knows*

NITTA Reiko

### 1) Introduction

In 1984, Joseph Heller published his fourth novel, *God Knows* (hereafter *GK*), in which King David narrates his brilliant career from the point of view of a senile man. Because of the biblical material, it is natural that many critics emphasize its relation to the Bible. Yet, if “the ‘best lines’ in *God Knows* are still to be found in Chronicles, in Judges, and most of all, in I and II Samuel” (Pinsker 127), Heller’s David is quite different from the biblical David. What is more, in an interview with Ramona Koval in 1998, Heller clearly objects to having his relation to Judaism readily probed and suggests that the book should be read in view of contemporary life and ways of living: “King David is Jewish and the Old Testament is a [Jewish text], but I was not that interested in the Jewish religion, and there’s not much religion in ‘God Knows’ [sic], it’s a very modern, contemporary morality” (no page).

In this essay, therefore, I would like to analyze how Heller uses the biblical King David to depict contemporary life, first by tracing his view of the world in the surface structure of the novel, and then by searching for new developments in the deeper structure of *GK*. I would then like to assess *GK* from a postmodern perspective and compare its ideas with those of some postmodern philosophers.

### 2) Binary Opposition between Humanity and Inhumanity in the Surface Structure

In his first novel, *Catch-22*, Heller coined a new phrase, “catch-22”, to indicate an impossible predicament. Today, his neologism has become a common and widely used noun not only because *Catch-22* has become a well-known classic novel but also because people in contemporary society have faced unreasonable predicaments so often that Heller’s social criticism has hit home for us.

King David in *GK* is also afflicted by a catch-22 – a typical contemporary problem for Heller. What he suffers from are all kinds of miseries in his old age. Robert Merrill explains that Heller’s David is a familiar figure, being “less perfect ... far less pious” (115) and “far more human” (115) than the biblical David and that because of his humanity, “David lost everything to the decay of time” (120) and suffers from the dilemma of the human limitations imposed by time and the human wish to resist time. David M. Craig also recognizes the book’s tragic vision of “the revolution of the times” (148), quoting Heller’s explanation that “[w]hat there is in all my books, part of the central consciousness, is a philosophical despair on the inevitability of age, of aging, and dying” (148).

In fact, Heller’s David has already passed the peak of his life long enough to face the human limitations regulated by time. He had been a brilliant warrior and enjoyed a spectacular career. Once he sat on the

throne, however, “[t]here was nowhere to go but down” (256). Though he “fucked and fought plenty and had a rousing good time doing both” (5), he is now too old even to be warmed by the beautiful Abishag the Shunammite. He laments, “Nothing fails like success” (80), and his efforts for good purposes designated by God were crowned with success only to betray him and drive him into despair later.

When young, David never accepted any impossibility. He could not help wondering why Saul had headed into a fight in spite of a prediction his forces would be routed. When Samuel replied that “It was his destiny” (56), David vehemently disagreed, “That’s bullshit, Samuel ... We’re Jews, not Greeks. Tell us another flood is coming and we’ll learn how to live under water. Character is destiny” (56). At that time, David was leading a happy life. He obeyed God but God told him only what he wished and thought. David as an aged narrator, on the other hand, has regrets: “If character is destiny, the good are damned. In such wisdom is much grief. If I’d known in my youth how I’d feel in old age, I think I might have given the Philistine champion Goliath a very wide berth that day” (56). He has learned that people cannot fully control their lives, for there is a great power beyond manipulating their lives.

In spite of this old man’s wisdom and the catch-22 derived from “the revolution of the times,” David strongly insists on his human rights and wishes. In anger and frustration, he blames God for His inhuman ruling over his life as the cause of his present miseries. This is why *GK*’s surface structure is constructed in a clear dichotomy between man and God, or between humanity and inhumanity.

### 3) Postmodern Ambiguity and Multiplication in the Deeper Structure

Because there is no solution to a catch-22, David’s lamentation derived from the dichotomy in *GK*’s surface structure may betray Heller’s pessimism. As John Aldridge recognizes, Heller’s pessimism seems deeply ingrained in his works. In *The American Novel and the Way We Live Now*, Aldridge analyzes Heller’s second novel, *Something Happened*, and comments that “there is no one at all in charge ... and that there is absolutely nothing to be done about it because the causes responsible cannot be located and the very idea of responsibility may have lost all meaning” (42). Aldridge made this statement before *GK*’s publication but his analysis can be safely applied to *GK* because *GK*’s deeper structure identifies David with God so often that the dichotomy in the surface structure is undermined enough to indicate that David’s dilemmas and tragedy actually originate from his own character. In *GK*’s deeper structure, David has nobody but himself either to fight against or to run away from.

Unlike in the Bible, David’s characteristics and roles in *GK* are quite ambiguous in many situations. For example, he tries to prove his love toward Saul by composing a beautiful elegy to express his sorrow at Saul’s death but he “soon grew more absorbed in the writing of it than in the fact of the deaths of Saul and his sons”(217). However important a role his writing may play in *GK*, this abrupt change in attitude is not proper for a mourner and impairs his open love toward Saul. Similar discrepancies are observed when the Amelekite brings King Saul’s crown and bracelet and claims that he slayed the king. The biblical David demands of the Amelekite, “Why were you not afraid to lift your hand to destroy the Lord’s anointed?” (2 Sam. 1:14) and has him killed for ignoring God’s will. The Bible thus emphasizes David’s piety, while

Heller's David hints at a secret and sly self-protective reason why he had the Amelekite killed: "I did not want anyone around me to get the idea that one could lift his hand against a king for any reason whatsoever, especially if I was the king" (216). His shrewd precaution invites a suspicion that Heller's David may have appreciated the death of Saul for the sake of ensuring his own safety and succession to the kingdom and that he might emphasize his love toward Saul simply to hide his actual wishes.

Similarly, David often begrudges Joab but he significantly benefits from his deeds. David publicly blames Joab for ignoring his wishes in order to disguise the fact that Joab does dirty jobs to support his rule and to feign innocence in the matters. And because of these contradictions between his deeds and intentions, David as a first-person narrator can never be trusted, as Judith Ruderman acknowledges: "David [in *GK*] is, in fact, a consummate liar. ... David is fully aware that he bends the truth as it suits him" (108-09). His story is told to his advantage. His viewpoints and attitudes also change according to his wishes. As a result, if the surface story emphasizes David's human emotions as a lover and a father and accuses God of the inhuman exertion of His almighty power, careful observation of David's unreliable narration will disclose that he actually behaves like God from time to time and exercises power over life and death as a mighty king, just as God does. It is no wonder why he confesses, "I have a monkey on my back that I cannot shake off, and now I know who that monkey is: His name is God. ...The fault, I know, was not in my stars but in myself" (337-38). In *GK*'s deeper structure, David is both the accuser and accused. And this is the very situation that Aldridge calls "the nihilistic perception" (42).

#### 4) The Real Location of Heller's Humanism

In *GK*, David's life seems to be at a distressing dead end, and Merrill comments, "the book is sad ... for it too offers a sustained confession of failure on the part of one who is perceived by the world as a success" (118). Yet Merrill does not fully agree with Aldridge's negative analysis but claims, "*God Knows* acknowledges the loss of what we value, ... but life's values, especially love, are affirmed throughout the book" (121).

In fact, Heller demonstrates his trust in men strongly enough to prevent his pessimistic view of life from becoming as negative as nihilism or cynicism. Heller's David manifests tremendous anger at God with a strong sense of frustration but this also emphasizes his humanity. He treats God as if he were His equal and claims, "He owes me an apology" (8). He adamantly insists on God's error, too: "I have my faults ... but to this very day I know in my bones that I'm a much better person than He is" (8). God is not "a person" but David dares to evaluate Him according to human standards so as to honor human values and dignity.

The pride of a man can be also detected when he boastfully announces what a man, especially a good moral Jew, would do in God's place.

I know if I were God and possessed His powers, I would sooner obliterate the world I had created than allow any child of mine to be killed in it, for any reason whatever. ... But that may be because I am Jewish, and God is not. (96)

Religious people must be awed by such an audacious comparison of God and man, but Heller's David does

not hesitate. It is apparent that he believes in his right to get angry with Him whenever His judgment looks one-sided and unfair. Apparently he assumes that his contract with God is settled on the basis of their equal relations.

Even with his limitations and inabilities, therefore, Heller's David reflects positively on his identity as a man and pays homage to it by demonstrating his anger and frustration at God's inhumanity. Ironically speaking, however, because humanity is highly praised, Heller cannot treat his David with so much respect and love as the biblical David receives, for as a king his David too often exerts absolute power just as God the Almighty does. Indeed, Heller demeans his David by introducing comical elements in his narration as Sanford Pinsker notes: "Every Borscht Belt gag, every stage Yiddish cliché, every 'bit' from television's Golden Age has been stuffed into King David's 350+ page monologue" (107). While the laughable elements in *GK* may function as a literary device — as Craig claims, "humor distances and controls the emotional desolation" (153) — they definitely diminish David's royal dignity and sometimes even present him as a fool.

Heller's David looks absurd, too, when he swaggers about his authorship not only of Ecclesiastes and the Book of Psalms in the Bible, but also of every well known writing including all of Shakespeare's works, Romantic poems, contemporary jazz songs, etc. His claim suggests a God-like omnipresence and omnipotence but such an insinuation reveals faults with his absolute power, just as with God's. What is worse, his declaration of authorship of the great literary works of Western civilization is too ridiculous to be taken seriously and reduces him to a Quixote or a schlemiel. Similarly, David's ungracious and tenacious coveting of Bathsheba is farcical. While it may reveal a strong love toward Bathsheba, it definitely diminishes his royal dignity whenever his affections are neglected or turned down coldly.

Because of his silly behavior and dishonest narration, Heller's David is impossible to sympathize with, however forcefully he laments over his miseries and however humane and righteous he asserts he is. Besides, if his situation is objectively re-examined, readers will realize that one does not have to be so unhappy as Heller's David is after losing the charms and freedom of youth. And it is on this objective level of reading his story that the true nature of Heller's humanism will be disclosed.

## 5) Traps for the Warrior King and Heller's Warning

Heller's David is not a trusted narrator and quickly changes his attitudes for his own advantage. In this way he assumes various roles such as son, father, lover, shepherd, poet, warrior, and king. These diverse roles fall into two basic personas of war and peace, as he calls himself, "David, the warrior king, the sweet psalmist of Israel" (221). And these antithetical aspects of his character often involve contradictory actions that cause him acute suffering. After Absalom's revolt, for example, David tries to save his favorite son's life as a peaceful loving father. On the other hand, as the warrior king who governs the country by force of arms, he cannot allow anybody to rise against him. If David had not aspired to become king and remained a shepherd who could sing such sweet psalms as to comfort even the frantic mind of King Saul, he would have saved himself from any power games and their associated suffering. His troubles started only after he

stepped into the course of becoming king, which he appears to regret, "the longer I reflect on this tale of mine, the stronger grows my conviction that killing Goliath was just about the biggest goddamn mistake I ever made" (15).

In fact, Heller does not appreciate David's brilliant military victories so much as the Bible does. In the Bible, God chooses David as King Saul's successor and his military victories including killing Goliath are prescribed deeds to realize His intention. David's victories are, therefore, God's victories and righteous events. Contrarily, in *GK*, David acts too aggressive and flippant in his fights to be respected. In his face-off with Goliath, for example, David announces, "I was afire with conceit and bursting with a zeal to show off when I found myself with the chance to fight Goliath one on one. There was no way I was going to let that opportunity pass" (15). David deserves censure, too, for neglecting to appreciate the significant loss of human life when he felt exhilarated at hearing people sing, "Saul hath slain his thousands and David his ten thousands" (126).

Neither can Heller's David be absolved from responsibility for the deaths of King Saul and his heir, Jonathan, although he insists, as in the Bible, that he would not kill King Saul with his hands. Yet Heller's text subtly hints that David's overtaking King Saul's royal position is an act of usurpation that set an example of insurrection for his sons. Heller also ridicules David's attitudes toward Bathsheba so much that his committing adultery as a powerful king could have set another bad example for his sons. Accordingly, when he laments his sons' fighting with each other for the throne, Amnon's rape of his half-sister, Tamar, and Absalom's rape of David's concubines, readers cannot wholly sympathize with him.

King David apparently realizes that governing a kingdom peacefully resembles his former role as a shepherd when he comments: "I was easily bored by the repetitious minutiae of administering power. War, not reigning, was my real work. Like a fish out of water is a man of war in time of peace" (311). Yet he remains the same type of warrior king as King Saul. He is tied down by the law of the jungle — one of the miserable traps for a warrior king — and he cannot help suffering the loss of power in his old age as King Saul did.

David is caught in another trap of a warrior king, too. Because he depends on absolute power, he cannot take advantage of chances to correct his mistakes and evade his miseries. This kind of failure is more clearly committed by God himself, who exerts almighty power over men. For example, Saul starts to lose God's support after he conducted a religious ritual for himself on account of Samuel's delayed arrival to camp before the battle of Michmash. He asks, "Was it my fault or his?" (149). It looks reasonable to blame Samuel rather than Saul, but God will not reconsider his verdict and Saul laments, "Can one reason with God?" (150). Saul blames God for His tyrannical inhumanity because His judgment is unilateral and imposed without considering any excuse. In *GK*, God can make a mistake but His inhumane absolute power dismisses any human criticism and prevents Him from correcting Himself. In the same way, both David and Saul as warrior kings assert despotic power to control their people without thinking of them from their own points of view. Though they criticize God's inhumanity, as warrior kings they assume the same adamant inhuman attitudes that God does. Depicting their predicaments with ironical laughter Heller clearly criticizes the autocracy of warrior kings and their defects from his authorial point of view.

## 6) *GK*'s Postmodern Characteristics and Limitations

If ironically amusing, *GK* is never a pleasant, heart-warming work to read. Heller's David is too complicated to be loved or admired. His postmodern ambiguity and multiple roles in war and peace generate ironical tension and induce the reader to assess the despotism of God and warrior kings. Yet, even when David contradicts himself in exerting power over his subjects while denouncing God's one-sided dictatorial power as inhuman, he acts as a man as fully as possible and, with his tenacious criticism of God's tyranny, emphasizes his persistent and uncompromising belief in being a man to present the best humanism in *GK*. Through David's inconsistent ambiguity, Heller demonstrates his strong opposition to absolute power as well as his unequivocal belief in men, in spite of his deep pessimism about humanity.

While appreciating Heller's humanism and his postmodern presentation of it, however, one must admit that he fails to offer any solution for fighting autocracy or relieving David's miseries. In fact, David's antithetical roles as the warrior king and the sweet psalmist are too tangled to be clearly analyzed in terms of how they might better complement each other. Heller is also too earnest in satirizing the victimizers and victims of despotism to examine how one should properly wield or avoid such power. As a result, though his writing reflects some postmodern characteristics, Heller does not seem to have fully understood the important role of "otherness" and the indispensability of differences, which have been examined by postmodern philosophers influenced by the Second World War and the Holocaust, such as Theodor Adorno, Emanuel Lévinas, and Jacques Derrida.

For example, on Adorno Martin Jay observes: "The major lesson Adorno drew from the Holocaust was, in fact, the link between anti-Semitism and totalistic thinking" (20). He alerted his readers to the danger of generalization or classification because it dismisses differences. He ascribed such a deed to "the ticket mentality" (Jay 38). If Heller had considered such a danger, he may not have been satisfied with undermining David's criticism of God as inhumane by presenting David's own inhumanity but would have clarified "the ticket mentality" in the accusation. Similarly to Adorno, Emmanuel Lévinas, another philosopher strongly influenced by the Holocaust, underscores diversity by emphasizing man's ethical obligation towards other people, trying to become "a real thinker for peace" (Minatomichi 130). Jacques Derrida, who inherited Lévinas's thinking, also developed his philosophy under the influence of the Holocaust, and his concept of Deconstruction, Tetsuya Takahashi explains, "is in itself an affirmative response to a certain otherness" (139). Both Lévinas and Derrida believe that cultural pluralism should never be abandoned. According to Robert Eaglestone, they advocate "a sense of openness towards the future" (299), as well as towards other people, and view people's variety and differences which "go out of the wheel track" (281) as indispensable to establishing a peaceful future.

Eaglestone stresses the influence of the Holocaust on Lévinas and Derrida and claims that "postmodernism in the West begins with thinking about Holocaust, that postmodernism ... is a response to the Holocaust" (2). The positive affirmation of differences and otherness so important for Lévinas and Derrida is easily recognized in postmodern Jewish American writers influenced by the Holocaust, such as Raymond Federman and Walter Abish<sup>1</sup>. Unlike these European-born writers, Heller was born in the United States and was



shielded from the immediate horror of the Holocaust. Although his war experience was bitter and painful enough to breed his distrust in any governing power, he does not seem to have shared Federman and Abish's compulsion to establish a peaceful future.

Comparing *GK* with the works of writers influenced by the Holocaust thus confirms Heller's lack of a concrete vision for a better future. Still *GK* is undoubtedly a masterpiece and no writer has ever presented the malfunctioning world so humorously and cleverly — and without losing his faith in humanity — as Heller did.

## Notes

- 1 I have already discussed their postmodern characteristics in several papers such as “Stratégies de l'absence chez Raymond Federman” (2012) and “Walter Abish and His Literary Arts” (2014).

## Works Cited

- Aldridge, John W. *The American Novel and the Way We Live Now*. New York: Oxford UP, 1983.
- Craig, David M. *Tilting at Mortality: Narrative Strategies in Joseph Heller's Fiction*. Detroit: Wayne State UP, 1997.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford UP, 2004.
- Jay, Martin. *Adorno*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984.
- Heller, Joseph. *God Knows*. New York: Knopf, 1984.
- Koval, Ramona. “Joseph Heller – Closing Time.” ABC Radio National. Recorded 1998. <<http://www.abc.net.au/rn/arts/bwriting/heller.htm>>. July 6, 2012.
- Minatomichi, Takashi. *Lévinas: The Philosophy of Exorbitance*. Tokyo: Koudansha, 1997. (港道隆、『レヴィナス 法—外な思想』、講談社)
- Merrill, Robert. *Joseph Heller*. Boston: Twayne, 1987.
- Nitta, Reiko. “Stratégies de l'absence chez Raymond Federman: *La Fourrure de ma tante Rachel et Retour au fumier*, romans post-modernes de la Shoah.” *Gradiva — Revue Européenne d'Anthropologie Littéraire* Vol. XII no. 2 May 10 (2012): n. pag.
- . “Walter Abish and His Literary Arts.” *Analyses of Cultural Productions*. Ed. José Pereira Bastos, Elizabeth Fox and Diniz Cayolla Ribeiro. Port, Portugal: i2ADS, 2014. 113–25.
- Pinsker, Sanford. *Understanding Joseph Heller*. Columbia: U of South Carolina P, 1991.
- Ruderman, Judith. *Joseph Heller*. New York: Ungar, 1991.
- Takahashi, Tetuya. *Derrida—Deconstruction*. Tokyo: Koudansha, 1998. (高橋哲哉、『デリダ——脱構築』、講談社)

## Physical Identification with Grotesque Other:

### Evaluating the Significance of Carver's Original Version of "Viewfinder"

KURIHARA Takeshi

#### Introduction

Raymond Carver (1938-88) published a collection of stories entitled *What We Talk about When We Talk about Love (WWTA)* in 1981. It generally portrayed the daily lives of the underclass Americans, such as the unemployed, workers at sawmill and motel clerks, with its laconic and crisp style. Publication of the collection dramatically elevated Carver's status as a writer by attracting a wide readership and critical attention. Ten years after his death, however, *The New York Times Magazine* published D. T. Max's well researched article entitled "The Carver Chronicles" in 1998, which revealed that Gordon Lish, the then-editor of Carver at the publication of *WWTA*, over-edited his original drafts of the stories included in the collection. The fact that it was Lish that established Carver's typically "minimalist" writing style was highly controversial, as it called the writer's autonomy over his own works into question.

After Max's article, some of Carver's original manuscripts were released in various publication formats. Most notably, the publication of *Beginners* (2009), which includes all of the original versions of *WWTA*, has made possible the comprehensive analysis of the two groups of stories: the Carver originals and the ones edited by Lish. In this paper, as part of the comparative studies of *Beginners* and *WWTA*, which are now in progress in Carver study, I will focus on the difference between the original and Lish's versions of "Viewfinder" in order to analyze Carver's essential humanity. In the course of the analysis, I would assert that Carver's original "Viewfinder" has a lot of similarities with his highly acclaimed story "Cathedral," which was published after Carver parted from Lish. I will also closely examine Carver's employment of the figurative physical identification of the narrators in the two stories with the characters with physical disabilities, who have been portrayed as grotesque others in the tradition of American literature and culture. In this sense, Carver's depiction of communication in these stories can be recognized in the political horizon of disability studies. The communion with grotesque other, which leads to the narrators' spiritual liberation in the endings of the stories, is closely connected to the essentials of Carver's humanity that Lish erased. As a conclusion, I would like to highlight the significance of "Viewfinder" as a milestone of Carver's career as a writer.

#### I. General Critical Responses to Lish's Editing

Before we move on to the comparative analysis of the two versions of "Viewfinder," I would like to introduce the circumstances of Lish's editing over Carver's original manuscript and some critical responses

to such editing. Some of them are regarding the general difference between Carver's original *Beginners* and Lish's *WWTA* whereas others comment on specific titles included in these collections. According to Max, at publication of *WWTA*, Lish cut approximately half the words out of Carver's original draft and rewrote the endings of ten stories out of seventeen in the book. Carver's manuscripts preserved at the Lilly library of Indiana University show numerous cuts and inserts by Lish. At times, Lish added a whole paragraph (37). For example, in the case of "Mr. Coffee and Mr. Fixit," 70% of Carver's original words were deleted. About two thirds of the original text of "A Small, Good Thing," which mainly provides the characters' monologues and psychological descriptions, was omitted. Although Max tactfully avoids direct criticism of Lish's editing methods and its effects, he emphasizes that Lish had a huge impact on *WWTA* by saying, "For better or worse, Lish was in there" (38).

Even in the midst of the literary boom of "minimalism" following the publication of *WWTA*, which led to his national acknowledgement as a short story writer, Carver more than once expressed his discomfort about being called a minimalist because he did not like "something about 'minimalist' that smacks of smallness of vision and execution" (Simpson and Buzbee 44). This remark of his clearly shows his rejection of the barren and bleak atmosphere of the collection as a whole established by Lish. Carver in fact recollected some of the stories of *WWTA* after re-editing them into his last collection, *Where I'm Calling From* (1989) edited by Carver himself.

What is interesting, however, is that Carver also put stories of Lish's edition into his final collection, his "best hits compilation" so to speak, which was released after his death. His inclusion of Lish's versions in *Where I'm Calling From* means that he recognized that Lish's editing improved the quality of some of his original stories. As if proving this, Carver praised Lish's editing skills over and over again in his letter to Lish sent just before the publication of *WWTA* (Stull and Carroll 993). It is true that his compliments to Lish were perhaps to avoid hurting Lish's feeling in order to dissuade him from publishing the collection in the over-edited form. It is reasonable, however, to conclude that Carver was satisfied at least with Lish's versions of the stories collected in *Where I'm Calling From*.

How appropriate, then, was Lish's editing? Since the publication of Carver's original *Beginners* in 2009, a comprehensive comparison between the two versions is under progress amongst Carver scholars. At this point in the article, I would like to introduce some of the reviews of the original collection, the main body of which is supportive of Lish's editing and his literary taste. Tim Martin from *The Telegraph*, for instance, highly evaluates Lish's edition by saying, "Lish's versions were frequently cleaner, more vigorous and more memorable than his (Carver's) originals" (R25). Archie Bland from *The Independent* also asserts that most of Lish's corrections were right because "the alterations are so obvious and so necessary that you can tell exactly where the Lish cut will come without consulting the edited version" (41).

There are also some critics who express regret regarding Lish's omission of Carver's original and more affirmative atmosphere from the stories. Blake Morrison from *The Guardian* on the one hand gives a certain positive remark on Lish by stating, "Carver's structures can be loose and his plots lacking in focus," while, on the other hand, emphasizing the significance of Carver's original humanist point of view: "[Lish] also squeezed the life out of [Carver]. The true Carver, we now see, is gentler, fleshier, less brutal than Lish's

Carver. The true Carver accommodates digressions and back-stories. The true Carver isn't Carveresque" (10).

Stephen King also contributed a positive review of *Beginners* to *The New York Times Book Review*. He criticized Lish's arbitrary editing, claiming that Lish rewrote Carver's affirmative ending of "After the Denim" (entitled "If It Please You" in *Beginners*) into a negative one: "In the Lish-edited version, there are no prayers and hence no epiphany [. . .]. It's a total rewrite, and it's a cheat" (11). King also praises "A Small, Good Thing," the original version of Lish's "The Bath," for its wider vision and fuller portrayal of the characters: "This version has a satisfying symmetry that the stripped-down Lish version lacks, but it has something more important: it has heart" (11).

As the paragraphs above show, there is no critical consensus on Carver's *Beginners* and Lish's editing of the stories. What is important here, however, is not to compare the general atmosphere of each book by taking each collection as a whole, but the critical process of analysis that focuses on the differences between the two versions of certain stories, in which we can discuss the way Carver's original description and Lish's editing work effectively in order to construct the organic body of the story. In the following sections, I will focus on the difference of endings in the two versions of "Viewfinder" to point out that Lish's editing gave a negative quality to the originally affirmative ending of Carver's version, where he presents the narrator's communion with grotesque other and his liberation from nihilism.

## II. Two Endings of "Viewfinder"

Carver originally published "Viewfinder" in *Iowa Review* during the winter of 1978. Although Lish cut about 30% of the original text when he included it in *WWTA*, he did not change the main plot. The narrator, who has been left by his wife and children, watches a handless photographer in the front yard as he takes a picture of the house. The photographer approaches the narrator to sell the Polaroid. The photographer knows the narrator's loneliness and sympathizes with him. The narrator asks the photographer to take pictures of him and his house. After they take pictures around the house, the narrator wants a photograph of him standing on the roof, and there he finds some rocks on the net over the chimney. The narrator imagines that his children threw the rocks, hoping that they would drop down through the chimney. The story ends in the scene where the narrator signals to the handless photographer to take a picture as he throws one of the rocks.

Critical responses to Lish's version in *WWTA* are roughly divided into two groups. Some critics interpret the story in rather a negative way while others find a positive element in the ending. Emphasizing the narrator's anger to his family, Arthur M. Saltzman asserts that the narrator's casting the rock, which his children left on the roof of the house, is his gesture to remove "contaminants" (105) from his house. Kirk Nessel connects the narrator's throwing to the violence of the frustrated male characters repeatedly portrayed in *WWTA*: "These outbursts attest to the inevitable course of buried violence in Carver's world—to the return of the repressed, and to the heart of all conflict, and of all stories, be the violence readily visible or not" (33). Arthur F. Bethea in contrast sees a positive element in the ending. He construes the narrator's

## Physical Identification with Grotesque Other

rock-casting as a symbolic revenge on his family, which is necessary for him to recover from a spiritual crisis, noting “the rock throwing is cathartic and liberating. [. . .] [H]e will now get on with his life” (100).

The diverse critical responses to the ending of “Viewfinder” can be attributed to Lish’s editing, which presumably aimed to give it an ambiguous atmosphere. Let us take a close look at the difference in the descriptions of each version’s ending. Lish’s version is as follows:

It was then I saw them, the rocks. It was like a little rock nest on the screen over the chimney hole. You know kids. You know how they lob them up, thinking to sink one down your chimney.

“Ready?” I called, and I got a rock, and I waited until he had me in his viewfinder.

“Okay!” he called.

I laid back my arm and I hollered, “Now!” I threw that son of a bitch as far as I could throw it.

“I don’t know,” I heard him shout. “I don’t do motion shots.”

“Again!” I screamed, and took up another rock. (*WWTA* 15)

Overall, Lish simplifies the description lexically and grammatically. He also effectively utilizes the phrases such as “son of a bitch” and “screamed” in order to highlight the narrator’s crudeness of the American underclass as well as the violence Saltzman and Nessel stress in their articles. The narrator’s comical and rather perverse behavior of letting the handless photographer shoot the narrator on the roof is preserved from the original text, which might impress the reader with its black humorous ending. Lish must have intended to create the ambiguity of this comical ending along with the ones seen in other stories in *WWTA*.

In contrast, Carver’s original version ends like this:

Then I saw the rocks. It was like a little rock nest there on the screen over the chimney hole. Kids must have lobbed them up trying to land them in the chimney.

I picked up one of the rocks. “Ready?” I called.

He had me located in his viewfinder.

“Okay,” he answered.

I turned and threw back my arm. “Now!” I called. I hooked that rock as far as I could, south.

“I don’t know,” I heard him say. “You moved,” he said. “We’ll see in a minute,” and in a minute he said, “By God, it’s okay.” He looked at it. He held it up. “You know,” he said, “it’s good.”

“Once more,” I called. I picked up another rock. I grinned. I felt I could lift off. Fly.

“Now!” I called. (*Beginners* 10)

In Carver’s version, the narrator talks much softer and gentler than in Lish’s version. The hopeful image—which is wholly missing in Lish’s version—associated with the word “south” and the photographer’s innocent joy, who is happy with his successful motion shot, contributes to the positive perspective of the narrator’s future. The narrator’s grin as he gains a sense of levitation is worth noting because it implies his transcendence of familial crisis and organizes the whole story as a narrative of positive resurrection. A Character’s physical euphoria that connotes his / her spiritual awakening—which I will later introduce in the discussion of “Cathedral”—is one of the essential features in Carver’s works published after he parted from Lish. The ending of “Viewfinder” clearly shows that Carver was trying to depict this kind of epiphanic moment from the early stage of his writing career.

### III. The Physical Identification between the Narrator and the Photographer

What brings such a liberated state of mind to the narrator, then? In this section, I would like to focus on the figurative physical identification between the narrator and the photographer that symbolizes their mutual communion.

In terms of the characters' interaction, Lish's version only provides the minimum degree of communication between the two characters. For example, the handless photographer discloses that he lives in an apartment in the downtown, works around the suburbs using buses, and that he used to have a wife and children. After talking about himself, he expresses his sympathy for the narrator by saying, "Thanks for the coffee and the use of the toilet. I sympathize" (*WETA* 14). Despite his words, however, the reader cannot tell how deeply he is feeling sorry for the narrator and for himself about being left by his family due to the lack of information about the photographer in Lish's version.

In the original version, by contrast, the detailed portrayal of the two characters' communication is available. Asked about his own children by the narrator, the photographer reveals his anguish before he expresses his sympathy to the narrator:

"What about your kids?" I waited with the cups and watched him struggle up from the sofa.

"Screw them. Their mother too! They're what gave me this." He brought the hooks up in front of my face. He turned and started pulling into his straps. "I'd like to forgive and forget, you know, but I can't. I still hurt. And that's the trouble. I can't forgive or forget. [. . .] Thanks for the coffee and the use of the toilet. You're going through the mill now. I sympathize." (*Beginners* 9)

It is much clearer in the original text that the photographer is still harboring a bitter resentment toward his family, which makes a strong parallel between the two characters. Carver foreshadows their communicative interaction through this analogy.

As their communication develops, the narrator's attitude toward the photographer eventually changes. At the beginning of the story, the narrator cautiously watches from inside the kitchen window as the handless intruder takes a photograph of his house. The reason why he invites the handless photographer into his house is only because he is curious about the man's physical disability: "I wanted to see how he would hold a cup of coffee using those hooks" (*Beginners* 7). This remark of the narrator suggests his sense of superiority to the physically disabled person.

It is helpful here to employ Rosemarie Garland Thomson's analysis of the representation of physical disability in American literature. She points out that there is a power hierarchy of seen / seer between the physical disabled and the "normate," Thomson's neologism that refers to those who regard themselves as normative: "If the male gaze makes the normative female a sexual spectacle, then the stare sculpts the disabled subject into a grotesque spectacle" (26). The act of staring is in fact present in the opening scene where the narrator stares at the handless photographer from the window. As the audience at the American freak show once satisfied their eugenical supremacy over the spectacle of the people with physical deformity, the narrator stares at the disabled man, his grotesque other, as if trying to construct a one-sided power relationship. By establishing a hierarchy between the physically disabled photographer and himself as a

## Physical Identification with Grotesque Other

normate, he seems to be trying to deal with his own anguish of being left alone.

The picture the handless man passes to the narrator, however, clearly shows the outline of narrator's head behind the window. As the photographer says to the narrator, "I saw you from the street" (*Beginners* 8), the narrator's psychological advantage of being a seer collapses. Moreover, the photographer claims that he has shot—that is, he has *seen* through the viewfinder—the people who like to be within the frame of photographs (*Beginners* 8). This remark of the photographer not only elevates him to the position of a seer, but also emphasizes that, despite his physical disability, his commitment to the world is much deeper than the narrator's, who encloses himself in the house. Through this, the narrator's self-centered, narcissist boundary between the seer and seen, the normate and the physically disabled, eventually becomes blurred. After knowing that the photographer has also been left by his family just like himself, the narrator begins to recognize him from a fresh point of view: "I looked again at the hooks as they maneuvered the straps. It was wonderful to see what he could do with those hooks" (*Beginners* 9). Now the narrator is harboring a humanist respect to the photographer, transcending the binary of the normate / disabled.

After he establishes a close rapport with the photographer, the narrator admits that his family left him. In Lish's shorter version, this scene is portrayed as follows:

I said, "The whole kit and kaboodle. They cleared right out."

"Look at this!" the man said, and again he held up his hooks. (*WWTa* 14)

Lish only provides the reader with the photographer's cryptic response to the narrator's confession. The reader needs to guess whether he is trying to shorten their emotional distance or not. Carver's original text, by contrast, discloses more for the reader:

"You were right," I said. "They did just up and move out. The whole kit and caboodle. You were right on target."

The man with no hands said: "You didn't need to say word one. I knew the instant you opened the door." He shook his hooks at me. "You feel like she cut the ground right out from under you! Took your legs in the process. Look at this! This is what they leave you with. Screw it," he said. (*Beginners* 9-10)

Compared with Lish's version, a kind of solidarity between the two characters is more evident in the original version as the photographer is more eager to share his past experience with the narrator.

Ayala Amir emphasizes the spiritual bond between the two characters by asserting that Carver's phrase "Took your legs in the process" creates an analogy—loss of important parts of the body—between them (7). What is more remarkable in terms of their physically parallel relationship, however, is that the narrator employs the verb "hooked" in the ending that I quoted in the last section, which connotes their figurative physical identification more directly, whereas Lish's narrator simply uses "threw." Their physical identification indicates that at the end of the story the narrator has come to perceive the photographer as his comrade, who shares with him a similar psychological predicament, although he once treated him as a grotesque other.

Mildly obsessed with the dominant, conventional ways of thinking disseminated in the American society, Carver tends to portray marginal people such as the non-whites, the physically disabled, the divorced, bankrupts and alcoholics as deviant other, using a traditional frame of reference. In "Viewfinder," too, the

narrator, who is abandoned by his family, is feeling a sense of guilt and shame about being deviate from the ideal of traditional family. The narrator's bipolar reaction to the disabled photographer, therefore, can be attributed to his psychological fear about being categorized as a socially deviant other.

At the end of the story, however, Carver presents a possibility of liberation for the narrator brought to him by his grotesque other. Thomson points out the significant potentiality of the physically disabled to overturn the dominant social hierarchy. By exemplifying the mysterious abilities of Toni Morrison's black female characters with physical disabilities, which her normate characters rarely possess, Thomson argues that "the disabled figures operate in varying degrees as challenges to the cultural status quo, introducing issues and perspectives with the potential to refigure the social order" (38). Here, Thomson highlights the significance of re-interpreting the representation of disabled figure as a radical agent that decentralizes the dominant social values, instead of as a grotesque, deviant other.

In Carver's original text of "Viewfinder," the decentralizing process of the conventional recognition of other is prominent in the shift of narrator's perception of the handless photographer. Being "wonderful" in spite of his physical impairment, the photographer triggers the affirmative acceptance of deviant self of the narrator, a figuratively impaired nihilist who is suffering from the painful separation with his family. Unlike in Lish's version, which ambiguously describes the narrator's psychological status, the figurative identification between the narrator and the photographer notable in Carver's original text works as a metonymy of the narrator's liberation that derives from positive allowance of his marginal self.

#### IV. The Similarities between "Viewfinder" and "Cathedral"

As we have already seen, "Viewfinder" portrays an epiphanic liberation of the nihilist narrator catalyzed by the disabled photographer as grotesque other. Carver's "Cathedral" has a similar plot to "Viewfinder." "Cathedral" is written after Carver broke away from Lish's influence and is regarded as one of his most popular and highly acknowledged stories. In this section I would like to highlight the similarities between the two stories in order to foreground the significance of "Viewfinder" as a cornerstone of his career advancement.

As in "Viewfinder," the narrator of "Cathedral" is also initially depicted as a nihilist living in spiritual alienation. His relationship with his wife is far from desirable and he does not seem to have close friends as his wife says, "You don't have any friends" (*Where I'm Calling From* 294). He does not have a passion for his job, either. Judging from the fact that he does not mention much about his work, it is natural to assume that he has not achieved self-realization as a worker, just as he has not done so as a husband. In such a situation of psychological stagnation, he cannot positively welcome Robert, a blind friend of his wife, who is visiting their house. For the narrator, Robert is a grotesque intruder in their house, paralleling with the photographer in "Viewfinder."

Being jealous of the close friendship between Robert and his wife, the narrator tries to stereotype Robert as just a blind man and even says that "Beulah," Robert's wife, is the name of "a Negro" (*Where I'm Calling From* 295). Thus the narrator unintentionally reveals his immature fantasy of his self as superior to the non-



## Physical Identification with Grotesque Other

white and the disabled. His fantasy of being a superior, “normal” self is embodied in his stare at Robert. Just as the narrator of “Viewfinder” at first regards the photographer as a grotesque other, the stare of narrator in “Cathedral” also turns the blind man into a spectacle, or a freak: “There was something different about them (Robert’s eyes). Too much white in the iris, for one thing, and the pupils seemed to move around in the sockets without his knowing it or being able to stop it. Creepy” (*Where I’m Calling From* 297).

Echoing the humanistic change in the narrator of “Viewfinder,” in “Cathedral” also, the narrator’s self-centered attitude toward the blind man eventually turns into something more humane. This change is triggered by his surprise at Robert’s excellent eating manner at dinner:

We dug in. We ate everything there was to eat on the table. We ate like there was no tomorrow. We didn’t talk. We ate. We scarfed. We grazed that table. We were into serious eating. The blind man had right away located his foods, he knew just where everything was on his plate. I watched with admiration as he used his knife and fork on the meat. (*Where I’m Calling From* 298–99)

First, the repetition of “We” here emphasizes the solidarity between them as comrades who share the food together. Second, the narrator’s “admiration” for Robert’s eating skill despite his blindness parallels the narrator’s praise for the photographer’s tactful usage of his hooks in “Viewfinder.” The relationship between the narrator and the blind man here is evolving into more humane communication, surpassing the boundary of normate / disabled.

After smoking marijuana together—another sharing act that connotes their solidarity—the narrator discovers that he does not know any valid words to describe the cathedral shown on TV to the blind man. That is, his “normal” eyes are as blind to the world as those of the blind man. His lack of worldview parallels his lack of connection to the world and frame of reference. Being asked if he regards himself as religious or not by Robert, the narrator answers, “I guess I don’t believe in it. In anything. Sometimes it’s hard. You know what I’m saying?” (*Where I’m Calling From* 305). Without the frame of reference, the narrator not only misses the synchronic connection to the people around him such as his wife and friends, but also the diachronic one necessary to make a historical connection with people, which cathedrals symbolize. In this scene the narrator confesses to Robert his feeling anguish over his alienation, which parallels the admission of the narrator in “Viewfinder” of his sense of loss from his family crisis, which associates with his sense of guilt and shame about being deviant from the social norm of the ideal family.

His confession of spiritual confinement—that is, a confession of his longing for emancipation—leads to a figurative liberation presented in the closing scene of the story, in which he draws a cathedral hand-in-hand with the blind man. Following Robert’s instruction, the narrator sketches the picture with his eyes closed, which brings him an inarticulate physical sensation of disengagement:

Then he [Robert] said, “I think that’s it. I think you got it,” he said. “Take a look. What do you think?”

But I had my eyes closed. I thought I’d keep them that way for a little longer. I thought it was something I ought to do.

“Well?” he said. “Are you looking?”

My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn’t feel like I was inside anything.

“It’s really something,” I said. (*Where I’m Calling From* 307)

Bethea asserts that this closing scene indicates the narrator’s liberation from his claustrophobic self as the narrator’s sense of “something” dispels his nihilism (156). Here I would like to highlight, however, the fact that the narrator’s spiritual liberation metonymically signified by the sensational “something” is accompanied by the loss of vision, a figurative physical identification with the blind man. As if paralleling the acquisition of freedom on the roof of the narrator of “Viewfinder,” who once nihilistically enclosed himself indoors, the narrator of “Cathedral” also liberates himself out of autistic nihilism.

It is true that his epiphany remains provisional and partial because any reader can easily devalue it into a mere illusory sensation caused by the effect of marijuana. However, the affirmation of humanist communion symbolized by the physical identification with grotesque other in Carver’s original version of “Viewfinder” and “Cathedral” clearly shows the destination that Carver had wanted to reach as a writer since the earlier stage of his career, which was concealed by Lish’s editing.

## Conclusion

Carver did not include “Viewfinder” in *Where I’m Calling From*, whilst he did some of other stories from *WFTA*. This might be because he was not satisfied with the edited version by Lish, or because he thought that the plot of the original version of “Viewfinder” was too similar to “Cathedral,” which had already attracted wide critical attention. Either way, the analysis of its original text collected in *Beginners* reveals that the writer’s portrayal of humanist interaction deleted by Lish—that is, the communion and the physical identification with grotesque other—was indeed one of his obsessions throughout his writing career.

In an interview, Carver once testified that “Cathedral” was a milestone in his career: “When I wrote ‘Cathedral’ I experienced this rush and I felt, ‘This is what it’s all about, this is the reason we do this’” (Simpson and Buzbee 44). In fact, the stories regarded as representative works of Carver’s, such as “A Small, Good Thing” and “Where I’m Calling From,” often depict the characters’ spiritual opening-ups throughout their interaction with various types of other, just as shown in “Cathedral.”

We should not overlook, however, the fact that Carver already wrote an archetype of these stories early in his career, when he was called as a minimalist. According to Carol Sklenicka’s detailed biography, Carver wrote “Viewfinder” in the summer of 1977, just after he stopped drinking in June (313). At that time, he was separated from his family and mentally unstable, anxious about a recurrence of alcoholism. His friend Douglas Unger, who provided him with shelter and support then, recalls that his mental state was “the lowest of the low” (Halpert 92). The separation from his family due to his alcoholism must have caused a tremendous grief to Carver, who had an obsession with traditional values as I have already mentioned above. Under such circumstances, however, Carver wrote about the character’s emancipation and reconciliation with grotesque other, which indicates the writer’s essential trust in humanistic communion and solidarity.

As many reviews have pointed out, Lish’s editing succeeded in reshaping and tightening Carver’s prose in *WFTA*, establishing a unique, remarkable atmosphere. Carver’s original text of “Viewfinder,” however,

along with his later “Cathedral,” shows us the direction he intended to follow as a writer, which we cannot see in Lish’s version.

### Works Cited

- Amir, Ayala. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. Lanham: Lexington, 2010. Print.
- Bethea, Arthur F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York: Routledge, 2001. Print.
- Bland, Archie. “Beginners, by Raymond Carver.” *Independent*. 18 Oct. 2009: 41. Print.
- Carver, Raymond. *Beginners*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Jonathan Cape, 2009. Print.
- . *What We Talk about When We Talk about Love*. 1981. New York: Vintage, 1989. Print.
- . *Where I’m Calling From: New and Selected Stories*. New York: Atlantic Monthly, 1988. Print.
- Halpert, Sam. *Raymond Carver: An Oral Biography*. Iowa: U of Iowa P, 1995. Print.
- King, Stephen. “Strong Poison.” *New York Times Book Review*. 22 Nov. 2009: 1, 10–11. Print.
- Martin, Tim. “Carver Uncarved: A New Collection of Stories Makes Clear a Valuable Partnership.” *Telegraph*. 30 Oct. 2009: R25. Print.
- Max, D. T. “The Carver Chronicles.” *New York Times Magazine* 9 Aug. 1998: 34–40, 51, 56–57. Print.
- Morrison, Blake. “Carver Uncarved: Beginners by Raymond Carver.” *Guardian*. 17 Oct. 2009: 10. Print.
- Nesset, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Ohio: Ohio UP, 1995. Print.
- Saltzman, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. South Carolina: U of South Carolina P, 1988. Print.
- Simpson, Mona and Lewis Buzbee. “Raymond Carver,” *Conversations with Raymond Carver*. Eds. Marshall Bruce Gentry and William L. Stull. Mississippi: Mississippi UP, 1990: 31–52. Print.
- Sklenicka, Carol. *Raymond Carver: A Writer’s Life*. New York: Scribner, 2009. Print.
- Stull, William L. and Maureen P. Carroll. “Notes on the Texts,” *Carver: Collected Stories*. By Raymond Carver. New York: The Library of America, 2009. Print.
- Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997. Print.

## 中・四国アメリカ文学会第43回大会シンポジウム

## アメリカ文学・文化と映画を教える

## まえがき

的 場 いづみ

文学と映画はそれぞれが独自の文法を多様に展開してきたとは言え、ともに「物語」を紡ぐメディアであるという共通性がある。ビデオデッキが家庭に普及するようになった1970年代末以降、映画は文学とともに「物語」を安価に楽しむことができるメディアとして浸透している。むしろ、特に若い世代の活字離れと映像への感性の鋭敏さを指摘されるようになって久しいと言うべきかもしれない。

大学教育においても映画を教材として使用する機会は増えている。しかし、映画学科のように学科名に〈映画〉を冠しているのは、日本大学芸術学部映画学科や京都造形芸術大学芸術学部映画学科や武蔵野美術大学造形学部映像学科や東京工芸大学芸術学部映像学科のように、主として映画製作を学ぶ場であり、そうした学科は全国で20程度と数が限られている。

大学で映画を用いた授業の多くは製作という視座からではなく、映画を見る立場によって行われていて、授業担当者の専門分野も多岐にわたっている。たとえば、広島大学の2014年度教養教育で授業科目名に「映画」が明記されているのは「演劇と映画」という連続講義のみである。そのシラバスを見ると、15回の講義のうち8回が映画に当てられていて、その8回の担当者8名の専門分野については半数の4名が文学研究、2名が教育学、残り2名のうち1名が政治学、もう1名が芸術学である。外国語教育の教材に映画を採り入れるケースも多いが、映画をある程度分析的に見る授業の担い手は、広島大学のこの例のように文学研究者が多いのではないだろうか。

では、文学研究者は授業で映画をどのように使っているのか。たとえば、東京大学では「文学と映画」をめぐる連続講義が2011年度夏学期に駒場キャンパスで行われ、その連続講義を下敷きとして2013年に『文学と映画のあいだ』（東京大学出版会）が出版され、授業内容の一端を窺い知ることができる。この授業では文学と映画のアダプテーションの関係が語られていて、基本的に比較の姿勢が採られる。その際に文学を「オリジナル」なものとして特権的な地位に置くことは注意深く避けられ、複数のメディアの表現形式が互いに影響を与え合い、新しい表現の可能性が生まれていったという立場で文学と映画の関係が語られる。

大学での授業科目では「映画」を科目名に入れたものはまださほど多くはない。とは言え、映画そのものを分析の主たる対象とする授業も一般の学生向けに行われるようになってきている。南カリフォルニア大学のドリュー・キャスパー（Drew Casper）による“Intro to Film”という授業を

## ま え が き

一般向けに構成し直した『ハリウッド白熱教室』が2013年6月からNHK教育テレビで5回にわたって放送され、脚本、ビジュアル・デザイン、編集、音響効果等の基礎を紹介する講義が日本の一般視聴者にも受け入れられるようになっている。

さらに、大学教育においてはここ数十年の間に「文学」と名のつく科目が「文化」と名のつく科目へと置き換えられる傾向もあった。「文化」を教える際にも映画を教材の一部にすることは珍しくない。

このような状況のなかで、文学、文化、映画をアメリカ文学研究者がどのように教えているのかという実践報告を本シンポジウムでは4名の発題者が行い、文学、文化、映画を教えることの意味を改めて考えたい。

## 教養教育科目でアメリカ文学・文化を教える際の映画活用例

的 場 いづみ

大学の改組が進むなか、英文科の数は全国的に減少し、それにともない、アメリカ文学研究者がアメリカ文学を教える機会も減っている。アメリカ文学の研究者であっても教材として文学を用いる授業を担当しない、もしくは、文学を教える機会に恵まれたとしても受講生はアメリカ文学を専門としないというケースが増えている。今回は非専門の科目である教養教育科目で、アメリカ文学、文化、映画を教えるという事例を報告する。

映画を勤務校である広島大学での授業で用いる機会は多いが、「物語」の分析という形で映画を使用するのは教養教育の「英米の文学と社会」(2013年度からは「英語圏の文学と社会」に改称)という半期15回の科目においてである。全学部の学生が受講する教養教育科目では自然科学系の受講生も多く、文学を読む経験が少なかったり、文学には興味がなかったり、さらには、米国にも興味が薄い受講生も少なくない。文学を読み慣れていない受講生をどのように米国の「物語」に誘うか、そして、教養としてアメリカ文学・文化を学ぶ意義をどう実感して貰うかということが授業担当者として考えなければならない課題である。アメリカ文学、あるいは、米国について学ぶ動機付けがけっして強くない受講生にとって、映画は授業内容への関心を喚起するのに有効なメディアであると考ええる。

### I アメリカ文学史を主眼とする授業での使用例

1999年以降、この教養教育科目を6回担当し、これまでに二つの異なる方法を試みた。その一つはアメリカ文学史の簡略版を教えるという方法であり、植民地時代から現代までの数百年を15回の授業で扱った。1999年度と2012年度の2回でこのアメリカ文学史簡略版の授業を行った。もう一つは1960年代から2000年代までのヴェトナム戦争映画の変遷と時代との関係を教えるという方法で、こちらは数十年を15回の授業で扱った。2003年度から2009年度まで隔年で4回、変更を加えながら行った。前者はアメリカ文学史の基礎知識の理解を主軸とするため、映画はあくまでも文学やその時代背景を説明するための補助としての利用にとどまる。他方、後者では文学作品はほとんど扱わず、映画を「物語」として読み解いた。映画の解説には言語情報だけでなく映像の分析も含まれ、その映画が時代とどのように関連しているかを説明した。

前者の文学や時代背景を説明するための補助としての映画使用については、具体的には『緋文字』(*The Scarlet Letter*)を説明する際に1995年のローランド・ジョフィ (Roland Joffé) 監督作品の一部を見せて植民地時代のピューリタン社会の抑圧を理解するための補助としたり、『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*)を説明する際に1974年のジャック・クレイトン (Jack Clayton) 監督作品の一部を見せ、ジャズ・エイジの様子を感得して貰ったりした。もちろん時代背景につ

だけでなく、文学自体への関心を喚起するよう説明をしてはいるが、このような映画使用は学生にとって馴染みのない時代についてのイメージがわきやすくなるという利点と表裏一体にフィクションを歴史資料と錯覚させてしまう危険性を孕んでおり、歴史資料ではないことについての学生への注意喚起が必要である。

その中で、映画を分析的に見る方法の例として、植民地女性の表象について16世紀絵画と20世紀末のディズニー映画『ポカホンタス』(Pocahontas)を比較したことを挙げるができる。オランダ人画家によるアメリゴ・ヴェスプッチ(Amerigo Vespucci)とアメリカ大陸との遭遇を表す絵には、先進的な文明世界に生きる西欧人に無知の眠りから覚めた植民地女性が好奇心をもって接近するという構図が示される。入植者である西欧男性と植民地女性の愛を主題とするポカホンタス神話をディズニーがアニメ化したのは1994年であり、随所に多文化主義の影響が見られる。とはいえ、西欧男性とポカホンタスの出会いはやはり植民地女性から西欧男性への接近という構図で表され、しかもポカホンタスの動作は人間的というよりむしろ動物的なしなやかさをもった動きとして表象される。この比較については、学生から幼少時に娯楽として見ていた映画が文化を分析する素材となりうることへの関心が感想として寄せられた。

このように映画を多少なりとも分析的に見る方法を紹介することはできたとしても、文学史を主眼とする授業ではそうした紹介はごく部分的なものに留まった。それに対し、映画を文学のように「物語」として読み解きながら米国社会との関係を考えることを主軸とした授業では、映画の分析方法は次に説明するようにより多様となる。

## Ⅱ 映画のオープニングとエンディングの呼応

映画を「物語」として解読する授業では、ヴェトナム戦争映画の流れを概観した。ヴェトナム戦争映画を文学作品として解読する際、教養小説(Bildungsroman)の形式が特に1980年代に多用されたことを、教養小説の概念理解とともにおさえておく必要がある。映画の中心人物たちは戦争という外界と苦闘し、そこからさまざまな影響を受けつつ、内面的に成長する。その成長は映画のオープニングとエンディングの呼応関係に端的に現れることが多い。

1986年の『プラatoon』(Platoon)はヴェトナムに新兵が飛行機で到着したところから始まる。新兵である主人公が飛行機を降りたって初めに見るものは米兵の死体袋である。祖国に送還される死体袋を目にした新兵たちは死への拒絶感とともに過酷な戦地に到着したことへの不安をにじませる。他方、エンディングは激戦を経て、負傷兵として軍用ヘリで運ばれる主人公が自身の戦争体験を振り返るシーンである。主人公は戦争体験を回想し、戦争における人道主義的な立場と、非道ではあっても現実的な立場の双方を受け入れる姿勢を示し、戦死した者たちのためにも今後の人生を有意義にしたいという抱負を語る。オープニングでは兵士の死は物体として扱われる死体袋で表され、戦死者の尊厳に新兵たちは想いを馳せない。それに対し、エンディングは戦いで倒れたすべての兵士一敵も味方も一への献辞で終わる。純真で無知でイノセントな青年が経験を経て成長したことが示される。

翌年公開の『フルメタル・ジャケット』(Full Metal Jacket)も純真で無知なアメリカ青年たちの映像から始まる。オープニングでは何人もの純朴な若者たちが米国内で海兵隊員としての訓練

を前に髪を刈る映像に平和的な音楽が重ねられ、彼らがイノセントな青年であることが強調される。歌詞に着目すると、故郷の恋人と別れてヴェトナムへ向かう青年は、戦争によって自身が壊れる可能性があることも予感してはいるが、同じ音楽フレーズが繰り返されるカントリー・ソングの曲調はゆるやかでのどかである。

それに対し、エンディングの音楽は米兵たちが歌う「ミッキー・マウス・クラブ・マーチ」(“Mickey Mouse Club March”)である。ヴェトナムで行軍中に狙撃兵に遭遇し、仲間数名を亡くした報復にヴェトナムの狙撃兵を彼らは殺害する。狙撃兵殺害後、歌いながら行軍する米兵たちの映像に、不条理な世界であってもそれを恐れずに生きているという、主人公のモノローグが重ねられる。このモノローグから、兵士たちは戦争の経験を経て、恐怖に対する感覚や思考の鈍磨を獲得したと考えられる。さらに彼らの歌っているミッキー・マウスの歌から、彼らが戦場という不条理な世界を、思考停止したままディズニーの世界のように楽しんでいることも暗示される。つまり、ここでの成長は伝統的な教養小説のように内面の深化を意味するのではなく、多くの死に直面しても、精神的なダメージを被ることなく行動できる兵器＝機械のような兵士として完成されていくことを意味し、むしろ人間性の麻痺が進行していると考えられる。

エンディング後、映画のエンドクレジットに重ねられる音楽は、この人間性の麻痺という主題を強調する。その音楽はローリング・ストーンズ (The Rolling Stones) の歌う「黒くぬれ！」(“Paint It Black”)である。オープニングで恋人との別れを惜んでいた素朴な青年たちは、過酷な訓練、厳しい実戦を通して、本来あった人間性を麻痺させ、いわば白いイノセントな状態から真黒に塗りつぶされるのである。このように、『フルメタル・ジャケット』では、オープニングとエンディングの呼応は映像と言語情報だけでなく、音楽とその歌詞によって総合的に示され、より映画的な表現となっている。

この二つの映画に先立つ1979年に公開された『地獄の黙示録』(Apocalypse Now)では、音楽とともに映像に技巧が凝らされた形でオープニングとエンディングが呼応する。『地獄の黙示録』は米軍が森林を(おそらくナパーム弾で)燃やす映像で幕を開ける。森林破壊の映像にはドアーズ (The Doors) の長編問題作と言われる1967年の歌「ジ・エンド」(“The End”)が流される。歌詞全体では母子相姦が主題となるが、『地獄の黙示録』の冒頭で使われる部分には母子相姦についての言及はなく、緻密に立てたはずの計画が崩れ、絶望の中で闘いが終わり、愛も夢も見失い、子どもたちは狂っていくという閉塞的な状況を歌われる。そのため、米国がヴェトナムに軍事介入する過程で、緻密だったはずの計画が崩れ、兵士たちは狂気へと追いやられ、閉塞的な状況が出現していることを歌ったものと読み替えることが可能となる。

森林破壊の映像に主人公ウィラード (Willard) の顔が二重写しにされ、やがて、彼の顔は180度向きを変えて、逆さになる。そこに別の顔の映像が並置される。彼は戦線離脱後に奥地で現地人を組織して独自の軍隊をもつに至ったカーツ (Kurtz) 将軍の殺害という極秘任務を軍から命じられることになるが、この右側の顔はカーツの王国の神殿にある像であることがのちに判明する。極秘任務の任命の際に、軍司令部は自分たちこそが〈正気〉の側にあり、カーツが〈狂気〉の側にいるという二項対立的図式をウィラードに示すが、冒頭の映像では正気の側にいるはずのウィラードが逆向きに、そして、狂気の側にあるはずの神像の顔が通常の向きに示され、軍司令部の見解と逆の図式が冒頭の映像で現れていることになる。



カーツ暗殺の命を受け、奥地までの旅する道程で米軍の混迷が深まっていく様子を目撃したウィラードは終盤でカーツと対面しても、軍司令部の〈正気〉対〈狂気〉の図式を信じることができない。結局、ウィラードはカーツを殺害することになるが、その殺害は軍司令部の意図とは異なる意味を付与される。神殿で神に捧げる牛を殺害する儀式とカーツ殺害がクロスカッティングされ、神殿の神への捧げものとしてウィラードがカーツを殺害したことが暗示される。エンディングでは冒頭の二つの顔が再び現れるが、顔の位置は変わる。ウィラードの顔の向きは神像の向きと同じになり、二つの顔は重ねられる。これによってウィラードがカーツの価値をある種共有したことが示される。

このように、『地獄の黙示録』では米軍司令部の価値への懐疑が示されるが、そうした懐疑は旅の途上でも示され、奥地に入り込むにつれてその懐疑が深まるよう配置されている。その一例として、3名のプレイメイトによる慰問ショーを挙げることができる。この慰問ショーもまた劇中劇という文学技法として分析の俎上に上げることが可能である。

## 映画*Midnight in Paris*を使ってアメリカ文学史を教えてみると・・・

山 野 敬 士

今回のシンポジウムではアメリカ文学史の講義で映画を利用する際の一例を紹介した。使用した映画は、ウディ・アレン (Woody Allen) 監督・脚本の『ミッドナイト・イン・パリ』(*Midnight in Paris*, 2011) である。作家を志す映画脚本家ギル・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本作には、アーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Hemingway)、スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald)、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein)、T. S. エリオット (T. S. Eliot) など、偉大な作家達が数多く登場する。「ロスト・ジェネレーションに関する講義内での*Midnight*活用例」の提示が本発表の目的だったが、具体的には、「映画を楽しむ」にはどのような「前振り」が講義で必要となるか、また、映画観賞がヘミングウェイやフィッツジェラルドの作品解釈をいかに広げうるかなどについて、稚拙な授業実践例を述べてみた次第である。

### I. 「知らないと笑えない」 —文学史的知識と*Midnight in Paris*—

まず、文学史的知識が映画の理解を深め、さらに文学への好奇心に転じる可能性を「知らないと笑えない」シーンで指摘した。登場する作家はエリオットである。ギルはエリオットに出会い、“Listen. Where I come from, people measure out their lives with coke spoons” というジョークを発するが、これは、“The Love Song of J. Alfred Prufrock” の有名なフレーズ “I have measured out my life with coffee spoons” (14) のパロディーである。「現代アメリカ人はコカインのスプーンで人生を計り尽くす」という愉快な皮肉を認識し、コメディの本質を理解するにはエリオットの名作を知っていることが前提となるが、講義では“Prufrock” 講読に時間を割き、その難解な詩がウディ・アレンと共通するユーモア感覚を持つ可能性を指摘することで、*Midnight*にエリオットを近づける工夫を行っていると説明した。

ヘミングウェイによるマーク・トウェイン (Mark Twain) 礼賛の言葉も同様の効果を持つ。ヘミングウェイから「トウェインは好きか？」と尋ねられたギルは、“[A]ll modern American Literature comes from *Huckleberry Finn*” と答えるが、*Green Hills of Africa*でのヘミングウェイの歴史的名言をギルが先取りしてしまう面白さがある。講義でトウェインを扱う際に、この一節の後にヘミングウェイが続けた言葉、“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” を取り上げ学生と議論する機会を持っていることや、この名言が作家の誤読に基づいていることを指摘していることなども、発表では紹介した。

## Ⅱ. 作家の伝記的事実と*Midnight in Paris*

続いて、1920年代最大の文化的アイコン、フィッツジェラルド夫妻の登場場面を紹介した。映画のスコット・フィッツジェラルドが行う発言で最も印象的なのは、“old sport”という呼びかけの言葉であろう。ジェイ・ギャツビー (Jay Gatsby) の口癖で*The Great Gatsby*の中で頻繁に繰り返される“old sport”を、フィッツジェラルド自身が発する面白さは、文学的好奇心をくすぐるだけでなく、この小説家の特徴を瞬間にして捉える。フィッツジェラルドの芸術は生活や人生から抽出され、彼の人生や生活は芸術によって形成された。一度失った恋人を取り戻そうとするギャツビーの野望は、妻ゼルダ (Zelda Fitzgerald) に対するスコットの思いが原型となり、他の作品でも頻繁に繰り返された。人生と作品が分離不可能というフィッツジェラルドの文学世界を説明する際に、この場面が非常に効果的であることを指摘した。

また、ゼルダの描かれ方には、伝記的事実を深読みすることが可能である。タイムスリップに当惑するギルに対し、ゼルダは“you have a glazed look in your eye. Stunned, stupefied, anesthetized, lobotomized”と述べる。ユーモラスなシーンだが、“lobotomized”をゼルダ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スキゾフレンニアと診断された。当時の処置方法の一つに前頭葉 (lobotomy) の切開手術があった。実際にゼルダにその手術が施されることはなかったが、1948年に、入院中の精神病院の火事で彼女が焼死しなかった場合、施術の可能性は高かっただろう。

## Ⅲ. ヘミングウェイの「かっこよさ」

映画に登場する作家達で最も「得な」描かれ方をされているのは、間違いなくヘミングウェイだろう。彼は過剰に「かっこいい」のである。*Midnight*の伝記的基盤の一つに『移動祝祭日』 (*A Moveable Feast*) が据えられていたこともあり、ヘミングウェイの「パリ時代回想」と映画の人物像が足並みを揃えている雰囲気は否めない。例えば、フィッツジェラルド夫妻とヘミングウェイの関係は『移動祝祭日』に忠実であると言える。

映画の中のヘミングウェイの「かっこよさ」を考えることは、作家像や文学スタイルを説明する際の効果的手段となるだろう。なぜなら、映画のヘミングウェイは、いわゆる「ハード・ボイルドの文体」で「話す」からだ。例えば、“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”というセリフがある。ここには、ヘミングウェイ文学のキーワード (honest, noble, gracefully, brave, true, courage, grace under pressure) が機敏な文体で印象的に述べられているが、実際にはこれらの言葉は多くの作品に点在するため、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」として貴重なものと言えるだろう。また、自作を誇るヘミングウェイが具体的に作品名を挙げないことも活用可能である。“[I]t was a good book because it was an honest book and that's what war does to men”という会話内容から1929年の*A Farewell to Arms*が想起されるが、同年ヘミングウェイはパリにいない。映画の時代設定は最大公約数的に「1925年～28年のある一時期」としか言えない類のものなので、この“good book”は1925年の*In Our Time*や、26年の*The Sun Also Rises*である可能性もある。発表では、この「作

品名の不明瞭さ」と会話内容が、逆にヘミングウェイの初期作品の特徴を言い当てていると考えた。「戦争が人間に行うこと (what war does to men)」という主題が、たとえ戦争を直接扱かわない場合でも初期作品すべての根底を貫いていることは疑いなく、その意味でこの不明瞭さは貴重なのだ。そして、それはヘミングウェイ初期作品のみならずロスト・ジェネレーションを説明する印象的な言葉として機能しうると指摘した。

#### Ⅳ. 壁に掛けられない —『移動祝祭日』とスタイン

ロスト・ジェネレーションの名付け親であるガートルード・スタインの映画での描かれ方に関しては、『移動祝祭日』における描写を解釈することで説明が可能なことを示した。ヘミングウェイはギルをスタインに紹介するが、ここではパブロ・ピカソ (Pablo Picasso) がスタインと意見を戦わせている。ピカソの肖像画が性的エネルギーを下品に放出することに苦言を呈するスタインの姿を『移動祝祭日』に参照すると、映画に別の風景が浮かんでくる。『移動祝祭日』には、スタインという恩人に対するヘミングウェイの崇拜と奇妙な反発心が同居している。その緊張はセックスに関する二人の意見の相違に帰結され、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暴露し彼女を貶めようとする。映画のスタインが女性の性的美しさを「繊細なもの」と述べていることは『移動祝祭日』の描写と呼応し、それに反論の声を挙げるピカソはヘミングウェイの代理であると解釈できる。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”)を「壁に掛けられない (inaccrochable)」と非難した。映画の中でピカソの「絵画」が議論されることは、「壁に掛けられない」というイメージと呼応する。アレンは同性愛的主題の導入を巧みに回避するが、『移動祝祭日』のイメージや比喩をたどっていくと、そこにはスタインを扱う場合避けられない同性愛の主題を指摘することが可能となるわけである。

#### Ⅴ. *Midnight in Paris*の結末と1920年代アメリカ文学

時間旅行の物語である*Midnight in Paris*では、当然「過去との関係」という主題が重要となるが、興味深いのはギルの過去に対する概念が変化することである。一言で言えば、彼はモダニズムの時間感覚を身につける。彼は「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、映画の後半部で認識するに至る。この時間感覚を強調するための手段としてフォークナー (William Faulkner) やエリオットが映画に導入されていると考察することで、モダニズムに関する講義を円滑に進めることが可能となることや、難解なモダニズムの時間感覚をギルの変化で具体的に説明できることを指摘した。

映画の結末でギルは婚約者イネズと別れパリの留まることを決意するが、このプロットの背後には*The Great Gatsby*が明確に意識できる。イネズとその両親は経済的成功という自尊心を際限なく膨張させた資産家で、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するネオコンでもある。彼らはギルの創作に対する意欲や文学へのロマンティックな憧れに理解を示さず、それを嘲笑する現実主義的な人物達なのだ。映画の結末は、*The Great Gatsby*において語り

手ニック・キャラウェイ (Nick Carraway) が、ギャツビーを悲劇的な死に追い込んだブキャナン夫妻に、道徳的判断を下す場面を彷彿とさせる。ニックは夫妻を “They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money and their vast carelessness . . .” (216) と断罪する。同じように、*Midnight*の主人公ギルは、想像と創造の世界を理解しない婚約者家族達を “careless” と判断するのだろう。その意味で、この印象的な場面を削除した2013年公開の映画*The Great Gatsby*よりも*Midnight*の方が、ある意味で「グレート・ギャツビー的」であるという私論も付け加えた。

小説*The Great Gatsby*が「アメリカ」という主題に広がって行くように、ギルの判断はアメリカをも断罪するだろう。イラク戦争以降のアメリカが持つ、ある種の全体主義的なふるまい — それも、ウディ・アレン監督にとっては “careless” なものに他ならないのである。ニックが西部に帰ると同じ意味でギルはパリに留る。そして、それは、1920年代のロスト・ジェネレーションと同じように、「外からアメリカを見る」決意なのである。

最終的に、*Midnight*は単なる文学的アイコンが羅列されるだけの映画ではなく、1920年代の文学トレンドや作品群と有機的に繋がっている秀逸な芸術作品と考えることが可能であること、また、この映画を文学史の講義に用いることは偉大な効果を持つと結論づけた。続けて、アレンの新作『ブルージャスミン』(*Blue Jasmine*, 2013) も、我々が今回取り上げた「文学教育と映画」の視点において極めて高い可能性を保持していると指摘することで、まとまりのない発表を閉じた。

## 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.
- 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.
- . “Winter Dreams.” *All the Sad Young Men*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1926.
- 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.
- . *In Our Time. The First Forty-Nine Stories*. 1939. London: Jonathan Cape, 1979. 86–174.
- . *A Moveable Feast*. London: Jonathan Cape, 1964.

## 超保守的文学研究教育者が映画を教える方法

上 西 哲 雄

### 0. はじめに

この発題は、私が本来英文学の演習として用意された授業の科目名に、まさに（アメリカ文化）とつけ、映画を授業の中で取り上げた実践報告である。

私がこれまで授業で映画を使った例は、1998年4月（H10）から2007年3月（H19）まで在職した、札幌市にある北星学園大学の文学部英文学科における専門科目のアメリカ文学史と3年生および4年生向けの演習、その後現在まで勤めている東京工業大学における英語の授業においてである。文学史での使い方は断片的で、授業にアクセントをつける程度のものであった。英語の授業はリスニング専用の授業で使ったものだが、教科書会社が用意したものを使い、DVDを見せては教科書についている問題に回答させるという程度のものであった。それに比べて北星学園の3年生および4年生向けの演習では、ある意味で、映画を正面から取り上げたと言える。

北星学園大学の英文学科の演習の科目名はそれぞれ3年が「演習1」、4年が「演習2」で、括弧書きでその内容が分かるようにしてあり、私はいずれも（アメリカ文化）としていた。これだけを見れば映画をやることに何の問題もないようだが、実は教材として映画を使うことは、この授業でも殆どなかった。私の北星学園大学在籍は9年間で、北星のカリキュラムは完全に半期制であったからその間に18学期あり、演習は3年用と4年用があるので都合36回演習の機会があった。この間に映画を使ったのは、2002年の前期に「演習2」で『奇傑ゾロ』(*The Mark of Zorro*, 1920)を、2004年後期に「演習1」で『タクシー・ドライバー』(*Taxi Driver*, 1976)を取り上げただけであった。

なぜこの2回だけなのか、そしてなぜ2回だけが映画を授業で使ったのかということが、この発題のポイントである。以下ではこのうち『タクシー・ドライバー』の事例を紹介しながら、このポイントに迫って行く。後者を事例とするのは、私は北星学園に赴任して以来教育の方法について試行錯誤を重ね、2003年度頃にはほぼ方法を固めたことによる。『奇傑ゾロ』を使った授業は、それ以前のものである。

### 1. 演習教育の目的

2003年に授業の方法を確立して後は、3年の前・後期、4年の前・後期で使う教材選びに明確な方針があった。学生に配布した説明を引用すると、3年の前期は「アメリカの小説を使って、テキストの向こうに文化を読む」として小説を読み、後期は「特定のアメリカの文化を対象に、アメリカ社会全体の中で文化を理解する」と文学以外の文化的なテキストを使った。4年の前期は「授業参加者の関心に従ってチームを編成し、それぞれのテーマでアメリカの文化・文学の研

究を進めます」として、グループ毎にテーマを決めて議論を構築することにし、後期は「卒業論文の執筆を、みんなで検討し合いながら行います」と、各自の卒論執筆に専念することにした。4年生向けの演習では、こちらからテキストを指定することをやめ、学習の段取りも細かくは学生の自主性をできるだけ尊重するようにした。これが、私が現在でも抱えている教育についての考え方を、授業の展開の方法に実体化したものである、ゾロを扱った2002年前期の演習Ⅱをこの発題で扱うのは、やめたしたのである。

3年の演習で扱ったテキストは、前期は小説、後期は文化という風に意識して選んだ。「超保守的文学研究教育者」と自称するには、半分は文化じゃないかと思われるかもしれない。しかし今のご時世を考えると、逆に半分は文学テキストだとも言える。演習の科目名では「アメリカ文化」と銘打っているにもかかわらず、学生は必ず二年間のうち一度は文学テキストに取り組む形になっている。また、文化と言ってもコミック、映画、アメリカ史の教科書と多様で、たとえば映画を特別扱いしていない。

4年の演習では、学生が自分の卒論を視野に、自分の関心のあるテーマを勉強する形をとっている。2004年1月に提出された卒論は16本。そのうち文学が「黒猫」(“The Black Cat”)の一本だけで、映画はない。大変多様なテーマで、科目名をアメリカ文化とただけであったという感じであった。2005年1月に提出されたものは全部で19本。そのうち文学が2本、映画が2本であった。私の最後の年、2006年の初めに提出された卒論は全体で14本、そのうち文学が2本に対して映画が4本という結果となった。2006年に卒論を提出した者が、本日紹介する3年生の時に演習で『タクシー・ドライバー』に取り組んだ学生達である。これだけでは何とも言えないが、映画を卒論にするものが4人になったのは、映画を3年生の時に扱ったのがいくらか影響しているかもしれない。ただ逆に、それにしても14本のうち映画を対象とした者が4本にとどまったのは、私の授業の中で映画が特権的なメディアあるいはテキストという扱いを受けていなかったことに原因があるかもしれない。

## 2. 演習教育の枠組

演習に限らず授業の初回では、大学の公式な講義要項などに載せるものに比べると遥かに詳しいシラバスを配るのを常とするが、映画『タクシー・ドライバー』を教材して扱う2004年度後期の3年演習で配布したA3一枚のシラバスにおいて、授業の内容の項目における『タクシー・ドライバー』への言及は「映画『タクシー・ドライバー』を対象に研究を進め、そこに断片的に盛り込まれている文化を調査し、作品の中でどのように機能しているかを見えます。」という2行ほどの一文のみである。この一文の中の「映画『タクシー・ドライバー』」という箇所を、他のテキスト、たとえば「映画『イーザー・ライダー』(Easy Rider)」といった映画はもちろん、「小説『アブサロム、アブサロム!』(Absalom, Absalom!)」とか、場合によっては「アメリカにおける人種差別」といったテーマでも、何にでも入れ替えることが可能である。つまり、このシラバスはテンプレートになっていて、どのようなテキストでも入れることができるようになっている。

授業の最初に配布するこのシラバスには、私の教育観、特にゼミの教育についての考え方が大変よく出ている。特徴的なのは、「社会人」という言葉が、「授業の目標」というところで3回、

最後の「6そのほか」のところにもダメ押しのように3回出てきていて、社会人になるために学ぶことを自覚するように学生に促している。具体的に社会人になるために学ぶことで私が支援できると考えたことが、「授業の目標」の項で書いた「1. 自分で議論を作る能力を養うこと」、「2. アメリカの文化について何か自分の意見が言えるようになること」、そして「3. チーム・ワークで仕事ができること」の三つである。実は2番目のアメリカの文化について何か自分の意見が言えるというのは、1の議論を作る能力を養うための訓練を、アメリカ文化を対象にやれば自然に身につくことだ。私の眼目は1の議論を作る能力と3のチーム・ワーク力にある。2番目のアメリカの文化は、日本の文化でも、音楽でも、政治でも、宗教でも実は何でも取り換え可能である。何かひとつ、独自の意見が言えれば良いというのが趣旨で、私がアメリカを専門とするので、「何か自分の意見が言えるようになる」対象を「アメリカの文化」にただけである。

### 3. 具体的な授業の展開

では、具体的にはどのように授業を展開するのか。具体的な詳細を記述する紙幅はないので、要点をごく簡単に説明すると次のようなものである。

授業の目標としてチーム・ワークを掲げているように、授業は1チーム4、5人のグループに分かれてやる。学期の前半、授業の2回目から5回目までは、毎回グループを変えて、与えられた課題に取り組む。私は、リベラル・アーツ大学の教育の目的はきちんとした社会人を育てることであり、その最たるものは他人と一緒に働く能力だと思っている。その能力が試されるのは、突然チームを組まされて、短時間の間に成果を挙げることだと考えて、次々とメンバーを変えて作業をさせられるという形を取り入れた。後半の第6回以降は、グループを固定し、グループ別に考えた問題意識に基づく作業が中心となる。今度はメンバーを固定してじっくり作業をするのだが、課題は与えられず、自分達で一から考えなければならず、必要なチーム・ワークがより深いものになる。

もうひとつの授業の目標は議論を作る能力を養うことだが、授業の前半の5回ほどは、私から課題を出す。課題をこなすことで、議論を作るというのはどういうことかを体験的に知ってもらうためである。後半は課題を見つけるところから自分達で考えてやってもらう。前半で私が出す課題も、脚本を読んで疑問に思ったところを考えてくることであったり、脚本のテキストに出てくる時代的な事象を自分で拾い出して調べてくるというような、論文や発表のargumentのネタに当たるものをテキストから自分で探すことであり、教育と称してテーマや議論の方向性を私が誘導することはできるだけ排除するように心がけた。

最終的には授業の最後の2回を使って発表会を行い、後半に結成したグループ毎に研究発表を行うことになる。この発表は調べたことを発表するのではなくて、作品に見つけた疑問点を、それがなぜどのように疑問であるかを的確な引用を駆使しながら説明し、その疑問に対する答えの仮説を導き出す議論を、必ず外部調査も交えて展開するという発表でなければならないとし、こうした構成要素の質でお互いに評価し合って、競わせる。評価は発表全体が技術的に洗練していることが肝なのだが、内容的には映画そのものを見るのではなくて、外部調査の作業にアメリカ文化の学習の肝があると考えている。



#### 4. 授業で映画を扱う意義

ところでこのような授業展開の中で、脚本はともかく映画そのものに、まったくと言っていいほど触れていない。時間の関係で授業とは別の時間にDVDの上映会を行い、来られなかった学生にはDVDを貸し出すということをやった。その結果、学生の最終的な発表会での発表も、映像に関するものは記憶にない。すべて、物語の分析になっていた。

結局この3年生向けの演習の授業は、映画を教えるというよりも、映画を使って別の何かを教えるということになる。その何かは、少なくとも私自身は、社会で生きる力だと思っていて、冒頭紹介した私の教育の目的に合致する。映画はあくまで教育の道具でしかない。しかも、記録が残っている最後の4年間8回の教材を選ぶチャンスのうち1回しか映画を使っていない。当時の私の中に、映画を道具としてもそれほど切れ味のいい道具とする認識がなかったと言える。今なら私自身の力不足かもしれないとも思えるが、繰り返し述べたように、教育の目的が教材選択に左右されないことを考えると、映画を教材として使う頻度が少なかったことは、今から振り返っても問題はなかったと考える。むしろ教材選択は重要ではないということでは文学テキストにも言えるわけで、私の教育の中では文学テキストを使っていても、文学を教えるのではなくて文学を使って別のものを教えているわけである。

とは言っても、すべての私の演習を履修する学生は、一度は文学以外のテキストを使うようにしつらえてあるということも、無視することはできない。私の専門が文学であることから他の教材より巧みに使うことができるだろうということ、そのことと密接に関係しているだろうが、他の教材より教育的効果の切れ味が遥かに鋭いと私が信じていることがこの背景にはある。

このように言い募ると、上西は教育においては文学研究者としての立場を捨てるのか、上西にとって文学研究と文学教育は無関係な別モノなのかと思われるかもしれない。かなりの部分はそうだ。

しかしながら、それでもリベラル・アーツ大学の教育において、研究者としての立場で何かを得ようとしていたとすれば、文学テキストを読むことはそれほど重要ではなく、それはむしろ教材として映画やコミックや歴史の教科書を使うところにある。文学部なのに小説も読んだことのないような学生達とそうした様々なテキストに取り組むことで、ともすれば文学研究の狭いパラダイムに凝り固まってしまうがちな、自らの脳を解きほぐそうというわけである。そういう意味では、そもそもご紹介した演習の方式の中の、作業の出発点、テキストから疑問点を探してくる、というのは、私の脳のストレッチ、ヨガに最適だった。まったく予想外の疑問点や問題点を拾い出して驚かせてくれて、私の脳は心地よい筋肉痛を何度も味わった。北星学園大学の教え子たちには今でも感謝している。

このように、別に映画でなくても良かったのだが、文学とは違うテキストとして映画を教材として採用したにすぎないという開き直りの発題をしたが、映画を教材に使いながら、結局私がやらなかった大切なことを最後に報告して、今後の課題としたい。

私が見過ごしていたこと、それは視覚的な問題点である。私のやり方では、映画やコミックもすべて時間的、言語的なテキストに回収してしまうことに、当時の私は気づいていなかった。もちろん、映画もコミックも文学と同じく時間的な媒体ではあるのだが、そこには非時間的な視覚

的要素を中心に、文学には無い要素があるわけで、文学研究者が敢えて映画やコミックを教材に使うからには、それぞれの媒体に特徴的な面にきちんと注目するべきであったと、今は反省している。北星学園大学を離れて5年以上になる。この間に大学を取り巻く状況は、ますますその教育の目的、学科や専攻の存在意義を追及する方向に向かっている。学生が喜びそうな教材でお茶を濁すのではなく、学生が本当に必要な能力は何で、それをどのように身につけさせるのかということを考え無い限り、文学教育はもとより映画教育にも将来はない。

## Easy Riderで映画とアメリカを教える

杉野 健太郎

私が初学者に映画を教えるときは、1) 映画は多くの人によって製作される、2) 映画はショットからできている、3) カメラの動きをはじめとする簡単な映画技法、という基礎的事項の後に、簡潔な映画史を教えることにしている。社会的に大きな衝撃を与えた『イーger・ライダー』(Easy Rider、1969、日本公開1970、デニス・ホッパー [Dennis Hopper] 監督) は、映画史的においても重要な位置にある。『イーger・ライダー』を映画史的に考察すると、真っ先に頭に思い浮かぶのが〈ニューシネマ〉の一つであることである。1967年の『タイム』誌の記事に基づく表現である〈ニューシネマ〉とは、内容面かつ形式面においてそれまでの映画と大きく異なる斬新な映画、すなわち映画製作倫理規定と〈古典的ハリウッド映画〉からかなり自由な映画であると言えるだろう。映画製作倫理規定とは、映画業界の自主規制であり、主にカトリック関係者によって制定され1934年に厳格に適用され、1968年に現在のようなレイティング・システムに移行した。もう一つの〈古典的ハリウッド映画〉は、1960年あたりまでの支配的スタイルであり、デイヴィッド・ボードウェル (David Bordwell) らによる定式化が有名である。しかし、20世紀半ばのアメリカ社会の価値観の変容を背景として、テレビの出現とスタジオ・システムならびに縦の系列的支配の緩みによる映画産業の衰退の中、これらの束縛は次第に力を失い、〈古典的ハリウッド映画〉に支配されず、また映画製作倫理規定にも縛られない映画が徐々に製作されるようになった。このような映画のひとつが『イーger・ライダー』だが、この映画の理解には、さらなる映画史的コンテキストが必要である。それは、彼らが出演したオートバイ映画群と実験映画群である。また、『イーger・ライダー』は、しばしばロード・ムービーの嚆矢とされる。

さて、「一人の男がアメリカを探しに出かけたが、どこにも見つけることができなかった」という宣伝文句に過度に影響されているわけでもないが、『イーger・ライダー』のテーマはユートピアと言えるだろう。『イーger・ライダー』の映画史的ならびに歴史・文化的位置を絡めながら、ユートピアすなわち「現実のなかのよき場所」探しというテーマを論じよう。そうすることによって、この映画が映画とアメリカを教えるのに適したテキストであることを説明するとともに、この映画の意義の見直しを行う。

### I. ロード・ムービーとひとつではないアメリカ

映画製作倫理規定が緩むなかで、『イーger・ライダー』が、他の新しい映画と同様に、タブーを振り払い、ドラッグ、セックス、暴力を描いたことには多言を要さない。しかし、そのうえ、〈ロード・ムービー〉でもあることによって、この映画は、ひとつではないアメリカあるいは人間の存在様式を観客に提示する。ロサンゼルスという大都会を捨て時計を捨てることによって現代的な管理社会を離れるワイアットとビリーが見るいくつものアメリカは、全部で4つ、カト

リックの農家、ヒッピー・コミュニケーション、ルイジアナ州の男性集団、LSDによるサイケデリック世界である。この道行きは、ジョン・スタインベック (John Steinbeck) の『怒りの葡萄』 (*The Grapes of Wrath*, 1939) と同様なダスト・ボール、西漸運動 (の逆方向)、アメリカの地理・ハイウェイ、アメリカのカトリック文化などについてよい教材になるだろう。

## II. 自由

さて、この映画の2/3までのテーマは、自由と言える。まず、すでに述べたような映画製作倫理規定からの自由に加えて、〈古典的ハリウッド映画〉からの自由について説明しよう。〈古典的ハリウッド映画〉の編集は、時間・空間の混乱を観客にもたらしはけない。この編集の定式は、ショット間の被写体の運動の方向を大きく変えてはいけない (またある程度変えなければいけない) というルールになる。例えば、車が走っているときに、その方向が大きく異なるショットをつなぐと、車が一定の方向に向かっていないかのような印象を観客に与えてしまう。『イージー・ライダー』ではそのような〈古典的ハリウッド映画〉からの逸脱が7回ある。このような編集によって、『イージー・ライダー』のオートバイ走行は、目的地に拘束されず自由に走っているような印象を与えるようになっている。さらに、この〈古典的ハリウッド映画〉の規則の侵犯に加え、この映画の自由さをいっそう強調するのは、詳細な説明は省くが、オートバイでの走りとその撮影、撮影のラズロ・コヴァックスの (トラヴェリング撮影というよりは) 同伴撮影ならびに、自由さ、解放を歌詞とする既成のポップス曲を多数初めて用いた音楽と言えるだろう。

さて、『イージー・ライダー』の最初の2/3は、多くの若者を自由の希求へと誘った。この映画のスクリーンは、われわれ観客の意識を解放する窓のように感じられたはずであろう。最後の1/3で抑圧されていたものの回帰をわれわれに見せるだけではなく、『イージー・ライダー』は、われわれ観客の閉ざされた窓のないモナドに窓をもたらし、その意識を刷新するだろう。

## III. 幻滅のアメリカ — 自由と平等の蹂躪

『イージー・ライダー』をさらに意義深くしているのは、自由の蹂躪と不平等の現実の暴露である。そもそも、これらの蹂躪は、おそらく、アメリカの理念を愚弄することになるゆえに、映画製作倫理規定時代では許されなかったであろう。一つ目の自由の蹂躪は多言を要さない。人権NPO団体ASCLUのために多くの仕事をしてきた人権派弁護士ジョージ (ジャック・ニコルソン) の自由論は割愛するが、そのジョージは撲殺される。ルイジアナは、「デュード」という言葉が通じない世界、「パリッシュ」という言葉が使われる異世界である。そのルイジアナで、彼らの自由は髪が長いという社会規範への不服従を理由に蹂躪される。

もう一つのアメリカの理念、平等の蹂躪は、少し説明が要る。監督・主演のデニス・ホッパーは、「何年もの間、「なぜオートバイの後ろに黒人男性を使わなかったのか」と批判されてきた。」と語る。しかし、黒人をオートバイの後ろに乗せてしまったら、「分離すれど平等」(1896年のブレッシー対ファーガソン裁判判決) の分離のリアルから乖離してしまう。しかし、後ろに黒人を乗せることはなかったものの、この映画にはひっそりと分離が刻印されている。三人が屈辱を受

けるレストランに着く直前にルイジアナ州ニューオーリンズ近郊をオートバイで走行する二人の背景に映り込むのは、スレーヴ・ハウスとそこに住む黒人たちである(63:46-64:15)。『イージー・ライダー』では、人種問題は、このように暗示されるのみである。この暗示によって、かえって人種隔離という人種差別がリアルさを持って際立つのである。また、ジョージの撲殺は、黒人や公民権運動家に対するリンチを当時の観客に連想させただろうし、エンディングの暴力は、キング牧師やケネディ兄弟の暗殺さらにはヴェトナムでの暴力を観客に連想させたであろう。この映画は、アメリカの理念とは何かを教えるのもよい教材である。いずれにせよ、銀行強盗という社会に対するアウトロー行為をテーマとする『俺たちに明日はない』(Bonnie and Clyde, 1967)、中流家庭の価値観に対する反逆をテーマとする『卒業』(The Graduate, 1967)よりアメリカという国家にとってずっと重いテーマを提起していると言えるであろう。

#### Ⅳ. ワИАットとアメリカの揺らぎ — イデオロギーの対立の創生

よき場所としてのユートピアを現実世界に探求しているワИАットは、カトリックの農家とヒッピー・コミュニティにかなり惹かれるもののそれらを去る。すなわち、彼は、アメリカの根強い農本的生活も当時流行のヒッピー生活も選ばなかったと言い換えることができる。そのうえ、残りの二つのアメリカでは強い幻滅を味わう。まず、ルイジアナ州の保守的男性グループから暴力行為を受けジョージを殺され、深い幻滅を味わう。そして、ニューオーリンズのマーディ・グラに行き、そこでLSDを体験する。このシーンは、サイケデリック・カルチャーの一例としてよい教材であるし、ニューオーリンズの映像はすべて16ミリで撮影され、特にLSDシーンは実験的撮影がなされているので、実験映像の勉強になるだろう。そのサイケデリックな幻滅世界をもたらしたLSDは、ヒッピー・コミュニティで「正しい人がいる正しい場所に行き着いたら」使うように渡されたものだが、結局、ワИАットはLSDにも深い幻滅を味わったようである。ニューオーリンズのシーン全体は、無神論とカトリシズムの葛藤を背景として、カトリシズムの祈りとともにLSDによるサイケデリックな経験が描かれる。すなわち、サイケデリックなシーンは、映画製作倫理規定を作成した古い伝統的なイデオロギーでもあるキリスト教から完全に自由になることはできないことのアレゴリーとも解釈できるだろう。

このLSD体験の直後に少し移動した後の最後の野宿で、「やったぜ。やったぜ。俺たちは金持ちだ」と言うビリーに対してワИАットがくりかえす言葉は、「俺たちはそれを台無しにしたんだ(We blew it)」である。この「俺たちはそれを台無しにしたんだ」の「俺たち」「それ」が正確に何を指し示すのか確定は難しいが、学生に考えさせることは精読(見)のよい課題になるだろう。いずれにせよ、ワИАットの「現実のよい場所」探しが失敗したことは確実である。

では、その後の映画のエンディングは、どうなっているのか?小説でも映画でもテキストの精密な分析はやはり研究の基礎中の基礎であろう。このエンディングは学生にそのことを教えるのによさそうである。『俺たちに明日はない』のエンディングでは、ボニーとクライドがマシンガンによって撃たれた後、狙撃主たちなどが駆け寄り、死体を確認する様子を車の窓ガラスを通して撮ったショットで終わる。最後は映画製作倫理規定にしたがうかのように犯罪者の二人の敗北に終わる。犯罪者は罰されて終るのである。また、これは、〈古典的ハリウッド映画〉的な、あ

いまいさのきわめて少ない明快なエンディングである。中流階級の家庭の価値観に対する反逆をテーマとする『卒業』でも、映画がそれ以上物語らないので二人の将来に対する不安を観客は抱くかもしれないが、二人の若者の中流家庭の価値観に対する反逆と勝利で終わるエンディングは、高度の完結性を有している。

これに対して、『イージー・ライダー』では、「俺たちはそれを台無しにしたんだ」のシーンの後の移動のシーンでは、それ以前のような二人の自由な走行も自由さを強調する音楽もなくなり、彼らは、何かにとりつかれたかのようにフロリダに向かって自由と遊びのない走行をし、最後に二人は銃撃される。その銃撃シーンでは、トラックの男は、ペリーを銃撃しようとしたのではなく、彼らの長髪が気に入らず、ただ単に脅してやろうとただけで弾が当たってしまったことは映画をしっかりと見れば分かる。すなわち、過失なのだ。また、ワイアットにしても復讐に走ったわけではないことは、明白である。これは、しばしば誤解されるので、学生に精読させるのによい。ワイアットが撃たれる瞬間の弾丸は、ワイアットの完全な視点ショットから映され、これは何より観客にとって衝撃だったと推察できる。そして、ワイアットのバイクが爆発炎上した直後に、カメラは急激な空撮を行い、エンド・クレジットに至り、密林を流れる川を映し出す。

この危険なヘリコプターからの空撮で撮影されたラストショットは、この映画がどちらのイデオロギーも支持しないことを示唆している。この急激な空撮は、「俺たちはそれを台無しにしたんだ」というペリーのセリフとあいまって、超然とした視野を観客に与えることによって、体制派、反体制派のどちらに正当性があるのかの判断を留保し、〈古典的ハリウッド映画〉とはまったく異なる、オープンな、あるいは、あいまいなエンディングをもたらす。ピーター・ウォレン (Peter Wollen) は、古典的映画に対して、カウンターシネマという映画を定義した。『イージー・ライダー』は、開放性の高い開かれたエンディングすなわち、カウンターシネマ的なエンディングを持つ。おそらく、『俺たちに明日はない』と『卒業』よりも新しく、よりニューシネマと呼ぶにふさわしい映画は、『イージー・ライダー』である。

さて、テキストの外へ出てみよう。『イージー・ライダー』は、現代の二分されたアメリカ、イデオロギー対立の創生を最初に刻印した映画であるというのが私のこの映画に対する考察の結論である。また、『イージー・ライダー』は、ロード・ナラティブの嚆矢であるジャック・ケルアック (Jack Kerouac) の『オン・ザ・ロード』 (*On the Road*, 1951) と接続することもできるであろうし、数多のロード・ムービーの後継、とりわけデニス・ホッパーが主演したヴィム・ヴェンダース (Wim Wenders) 監督の『アメリカの友人』 (*Der amerikanische Freund*, 1974)、そして、『イージー・ライダー』に欠落したテーマであるフェミニズムを補った『テルマ&ルイズ』 (*Thelma & Louise*, 1991) に接続することもできる。『イージー・ライダー』は、このように、映画史とテキスト内外だけではなく、歴史とも他の物語とも接続できる、いわば交錯点にある意義深い映画なのである。

### Select Works Cited

James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton UP, 1989.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

*Easy Rider*で映画とアメリカを教える

- Nystrom, Derek. "The New Hollywood." *The Wiley-Blackwell History of American Cinema 1946—1975*. Ed. Lucia Cynthia et al. Vol. III. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2012. 409-34.
- Rosenbaum, Jonathan. "New Hollywood and the Sixties Melting Pot." In Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, & Noel King. eds. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970*. 131-52.
- Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: Vend d'Est." 1972. *Movies and Methods*. Vol.II. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 500-509.

## 編 集 後 記

『中・四国アメリカ文学研究』（第51号）をお届けします。今回は8名の論文投稿希望者があり、編集委員会として最終的に受理した論文は6篇でした。厳正な審査の結果、3篇の採用となりました。今号の執筆者の氏名と所属機関は以下のとおりです。

田 中 久 男（広島大学名誉教授）

新 田 玲 子（広島大学）

栗 原 武 士（県立広島大学）

的 場 いづみ（広島大学）

山 野 敬 士（別府大学）

上 西 哲 雄（東京工業大学）

杉 野 健太郎（信州大学）

今年度の編集委員は次のとおりです。

辻 祥 子（松山大学）

堤 千 佳 子（梅光学院大学）

的 場 いづみ（広島大学）

次号は2016年6月に発行の予定です。会員の皆様からの多数のご投稿をお願いします。投稿希望のご連絡は、e-mailでも受け付けます。編集責任者（[tsutsumi@baiko.ac.jp](mailto:tsutsumi@baiko.ac.jp)）または事務局までご連絡下さい。また、過去一年間に会員が関わって出版された研究書等のなかで、優れたものの「書評」を掲載しますので、事務局と編集責任者までご献本をお願いします。

44号以降の会誌の内容はすべてPDF化し、ホーム・ページで公開しています。43号までの会誌については、目次のみ公開しています。ご活用下さい。

会員が所属される機関等で、会誌に掲載された論文等を公開される場合（個人のホーム・ページを含む）は、必ず、PDF化した会誌あるいは抜き刷りの紙面を用い、当該論文等が掲載された会誌の号数を明示して下さい。公開に際して、事務局へのご連絡は不要です。なお、著作権は、執筆者本人と中・四国アメリカ文学会に帰属するものとします。



#### 投稿規定

1. 資格：過去1年以上、本学会会員であること。
2. 内容：アメリカ文学全般に関する、未公開の研究論文。
3. 制限：投稿原稿は、完成原稿とし、一人につき1篇とする。
4. 体裁：1) 執筆に際してはワープロ・ソフトを使用し、和文・英文とも、仕上がりページの書式（A4判で、1ページ43字×38行、文字のポイントは11）に設定すること。  
2) 和文の場合は、注および引用文献を含む9枚以内の本体（ただし、9枚目は5行分の余白を残すこと）に、英文のシノプシス1枚を付すこと。  
3) 英文の場合は、注および引用文献を含み11枚以内。英文のシノプシスは不要。  
4) 和文の場合は、外国語の固有名詞（人名・地名）および作品名は日本語で示し、初出の箇所のでその原綴りを丸括弧内に表記すること。ただし、よく知られている場合は省略してよい。  
5) 本文中の引用の仕方、注および引用文献の表記の仕方、英文原稿（英文シノプシスを含む）のスタイル等に関しては、*MLA Handbook for Writers of Research Papers*または『MLA英語論文の手引き』（北星堂）の最新版に従うこと（Works Cited方式とする）。  
6) 投稿論文には、氏名、謝辞、口頭発表の仔細などは記載せず、表題のみを記すこと。  
7) 投稿論文には、通し番号を付すこと。
5. 提出：1) 打ち出し原稿2部を編集責任者の許へ送付すると共に、MSワードで作成した添付ファイルをメールで送ること。  
2) 中・四国アメリカ文学会のホームページにある「投稿チェックシート」をダウンロードし、必要事項を書き込み、打ち出し原稿と共に編集責任者の許へ送付すること。
6. 締切：1) 投稿希望の場合は、毎年10月末日までに、(1)論文の表題、(2)和文・英文の別、(3)予定枚数、(4)氏名、(5)所属、(6)住所・電話番号・メールアドレスを、葉書あるいはメールで編集責任者または事務局へ連絡すること。  
2) 投稿の締切は、毎年1月10日とする。期限厳守。
7. 宛先：〒750-8511 下関市向洋町1-1-1 梅光学院大学 堤研究室
8. その他：投稿原稿は返却しない。

「シンポジウム報告」および「書評」の執筆要領は、ホーム・ページをご覧ください。



ISSN 0388-0176

中・四国アメリカ文学研究 第51号

---

2015年6月1日 発行

編集兼発行者	中・四国アメリカ文学会
発行責任者	新田 玲子
編集責任者	『中・四国アメリカ文学研究』編集委員会
事務局	広島大学文学部 大地研究室 〒739-8522 東広島市鏡山 1-2-3 Tel : 082-424-6685 e-mail : shohchi@msn.com
印刷	URL : <a href="http://www.chushi-als.org">http://www.chushi-als.org</a> 株式会社 ニシキプリント 〒733-0833 広島市西区商工センター7-5-33 Tel : 082-277-6954 Fax : 082-278-6954

---

*Chu-Shikoku Studies in American Literature*, No. 51

Edited, published, and distributed by

The Chu-Shikoku American Literature Society

Executive Office : Faculty of Literature (c/o Assoc. Prof. Ohchi)

Hiroshima University, 1-2-3, Kagamiyama,

Higashi-Hiroshima, Hiroshima 739-8522 Japan

Tel : 082-424-6685

e-mail : shohchi@msn.com

URL : <http://www.chushi-als.org>

**2015**

**The Chu-Shikoku  
American  
Literature Society**