慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	宗教, 倫理, 詩的なリアリズム : 『ブライトン・ ロック』と映画史の諸問題
Sub Title	Religion, ethics, poetic realism : Brighton Rock and film history
Author	佐藤, 元状(Sato, Motonori)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 (The Hiyoshi review of English studies). No.66 (2015. 3) ,p.1- 36
JaLC DOI	
Abstract	The purpose of this essay is twofold : On the one hand, it reveals the heterogeneous generic structure of Brighton Rock ; on the other hand, it discusses its hybridity in terms of its relation to film history. Many critics have regarded Brighton Rock as a Catholic novel, paying attention to its religious aspect. However, what characterizes this novel is a strange coexistence of the religious and the ethical. Graham Greene presents the two different worldviews-Good and Evil, Right and Wrong-as a binary opposition ; what the text actually performs is a deconstruction of these two categories, thus suspending readers in a moral ambiguity. The textual hybridity is to be considered in terms of contemporary film history. Greene was a film critic in the latter half of the 1930s, and Brighton Rock is testament to his commitment to film criticism. I will claim that Greene has been an admirer of French Poetic Realism not only as a film critic but also as a writer, tracing a common existential theme in their works.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20150331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

宗教，倫理，詩的なリアリズム
――『ブライトン・ロック』と映画史の諸問題

佐　藤　元　状

1. カトリック小説としての『ブライトン・ロック』

グリーンは自伝『逃走の方法』のなかで「『ブライトン・ロック』が出てからあと，わたしは幾度となく，自分はいわゆるカトリック作家などではなく，作家でたまたまカトリックの信仰を持っているというにすぎない，と弁明しなければならなくなった」（『逃走の方法』67 頁）とユーモアたっぷりに述べている。つまり，『ブライトン・ロック』（*Brighton Rock,* 1938）は，『権力と栄光』（*The Power and the Glory,* 1940），『事件の核心』（*The Heart of the Matter,* 1948），『情事の終わり』（*The End of the Affair,* 1951）といった，グリーン文学の王道を成す一連のカトリック小説の嚆矢として受け取られることになったのだ。

カトリック作家というラベルの定着に貢献することになったのは，イーヴリン・ウォーとジョージ・オーウェルによる『事件の核心』の書評であったと言っていいだろう。両者のアプローチは正反対のものとさえ言えるが，『ブライトン・ロック』以降のグリーンの小説の思想的な深まりを見事に捉えたものとなっている。ウォーは，グリーンの「小説」と「エンターテインメント」の差異をまさしくその宗教性に求め，以下のように力強く主張している。

> 「小説」は洗礼を施されている。つまり，生命の水に深く浸っている。著者〔のグリーン〕が言ったように，「これらの登場人物は，私の創造物ではなく，神の創造物である。彼らには永遠の運命がある。彼らは単に読者の娯楽のための役割を果たしているのではない。彼らはキリストが自らの命と引き換えに救済した魂なのだ」。(Waugh 97)

カトリック作家のウォーの共感的なコメントとは対照的に，オーウェルはグリーンの『事件の核心』に関して「この本の中心的な思想は，道を踏み外したカトリック教徒であることのほうが道徳的な異教徒であることよりも優れており，精神的に高い次元にあるというものだ」と述べ，カトリックの立場から書かれたグリーンの小説全般に「上流気取りのようなもの」を嗅ぎつけている。

> 彼はボードレール以来流布している思想，つまり地獄に落とされることにはどこか高貴なところがあるという考えを共有しているように思われる。地獄は高級なナイトクラブのようなところで，そこに出入りができるのはカトリック教徒だけなのだ。(Orwell 107)

ウォーとオーウェルは，文学的，政治的な立場こそ違うが，『ブライトン・ロック』から『事件の核心』にいたるグリーンの小説家としての思想の深まりをカトリックの観点から分析しようとしている点で同じ土俵に立っている。

『ブライトン・ロック』がグリーンの小説家としてのキャリアの転換点になる重要な作品であることは間違いない。そして，そこにカトリックの思想が重要なテーマとして関与していることも間違いない事実だ。二人の主人公ピンキーとローズが信仰の問題に無関心だったとしたら，小説はまったく別の様相を見せたことだろう。しかし，同時に『ブライトン・ロック』はカトリックの信仰の問題だけを焦点化したテクストではない。グリ

ーンがこの小説を「探偵小説」として書き始めた事実は，注目に値する。つまり，グリーンは当初『ブライトン・ロック』を「エンターテインメント」として意図していたのであり，その痕跡はこのカトリック小説のなかに奇妙に残存している。『逃走の方法』のなかでグリーンは興味深いコメントを残している。

> 『ブライトン・ロック』のはじめの五十ページは，探偵小説の姿をそっくりとどめている。それらを今もし見たら，さぞかしやりきれない気持になるにちがいない。というのは，あの部分は思い切って全部捨てて，第二部としたところから――書き直しにどれほど骨が折れようとも――もう一度書きはじめるべきだった，ということが自分でもわかっているからだ。（『逃走の方法』70 頁）

グリーンのコメントは，『ブライトン・ロック』のジャンルとしての異種混交性を裏付けるものと捉えてよいだろう。実際，探偵小説とカトリック小説の要素は，さらには「エンターテインメント」と「小説」の要素は，『ブライトン・ロック』のなかでもっと複雑かつ包括的な混交を見せており，両者の混交は第一部の削除だけでは解決のつかないほど根源的なものとなっている。

本稿は大きく分けて以下の二つの目的を持っている。まずは，こうした『ブライトン・ロック』のジャンル上の異種混交性に注目しつつ，テクストを精読することによって，従来のカトリック的な解釈をすり抜けるテクストの世俗性を浮き彫りにする。そして，この精読の延長線上に『ブライトン・ロック』を同時代の映画史へと切り開いていく。『ブライトン・ロック』と同時代の映画の共犯関係に関しては，これまで数多くの批評家の注目を集めてきた。とりわけ伝記作家ノーマン・シェリーによるいくつかの映画テクストの言及は的を得たものとなっている。ここではシェリーの知見を踏み台にしつつ，さらにグリーンのテクストをフランスの「詩的な

リアリズム」の文脈へと位置づけていく。

2. 宗教と倫理

バーナード・バーゴンジーが『ブライトン・ロック』の批評史について総括しているように，「この小説の議論の核心となってきたのは，善悪（Good and Evil）と正不正（Right and Wrong）の対立であった」（Bergonzi 96）。実際，グリーンの登場人物の造形およびプロットの構成は，こうした二項対立的な図式的読解を積極的に促すものとなっている。カトリックを信仰する二人の主人公ピンキーとローズがそれぞれ「悪」と「善」を体現する人物として設定されているのに対して，社会的な正義を信じるもう一人の主人公アイダは「正」を体現する人物として設定されている。小説のプロットは，アイダがブライトンのパブで知り合っただけのヘイルの死の真相の探求に乗り出すとき，一気に動きだし，「女性探偵」アイダは，ボスを抗争で失い，ギャングのリーダーとなったばかりの「カトリック信者」ピンキーを追いつめていく。ピンキーは，おじけづいたギャング仲間のスパイサーを殺すばかりか，口封じのためにローズと役所で結婚し，セックスを交わし，挙げ句の果てには，ローズと心中の約束を交わし，自分だけ生き残ろうとする。言うまでもなく，教会の外での結婚および性交，そして自殺は，カトリック教徒にとって「大罪」を意味する。読者はこうしてピンキーの悪行の数々を共有することを余儀なくされる。

このようなグリーンの倒錯した宗教的な悪の追求に強い不快感を表したのは，伝記作家のマイクル・シェルデンであった。「『ブライトン・ロック』は大胆不適な作品である。悪魔的な人間を英雄的な精神的人物に転化しようとして，この作品は芸術や道徳について私たちが抱く基本的な憶測に強力な攻撃を仕掛けている」（シェルデン 393 頁）。ジョン・ケアリーもまた名著『知識人と大衆』のなかでグリーンの宗教的なエリート主義に強い不快感を表している。「アイダとピンキーの扱いによって，グリーンはカ

トリック信者以外の読者を故意に侮辱した。殺人犯のほうが親切な，法を守る女性よりも本質的にリアルであるという彼の主張は，独りよがりで，物質主義的な大衆に向けられた，知的な挑戦の身振りなのだ」(Carey 84)。シェルデンとケアリーは，グリーンのカトリック小説のエリート主義をいち早く見抜いたオーウェルの後継者であると言っていい。

シェルデンとケアリーの『ブライトン・ロック』批判は，やや感情的な感は否めないが，ある意味では，正統的なテクスト読解に基づいている。例えば，J. M. クッツェーはこの小説の結末部を以下のように要約する。

> アイダの見解は最後には勝利を収めるように見えるが，それをおそらくは偏狭で圧政的なものとして疑っているのがグリーンの巧妙な達成の一つである。最後には物語はアイダではなく，ローズとピンキーのものとなる。なぜならば，どれほど未熟なやり方にせよ，究極的な問題に直面するのは彼らであり，彼女ではないからだ。(Coetzee X)

『ブライトン・ロック』の物語の最終的な着地点を二人のカトリック信者へと委ねるとき，クッツェーはオーウェルにではなく，ウォーに限りなく接近する。クッツェーが「究極的な問題」と述べるものこそ，信仰の問題に他ならないからだ。文学的，政治的な立場こそ違うが，シェルデン，ケアリー，クッツェーの三人の論客は，究極のところ『ブライトン・ロック』をカトリック小説として，つまり宗教的な信仰を主題とした小説として，位置づけている。そして，そこにはオーウェルとウォーの影が見え隠れする。

しかしながら，『ブライトン・ロック』のテクストとしての豊穣さは，「善悪と正不正の対立」にあるのであって，そのどちらかに勝利の軍配を上げることは，テクストの一面的な理解に貢献するだけであろう。ここであらためてこの小説のジャンル上の異種混交性に立ち返ろう。『ブライトン・ロック』はカトリック小説であると同時に，探偵小説でもある。そし

て二人のカトリック信者の「善悪」の物語は，一人の世俗的なアマチュア探偵の「正不正」の物語によって絶えず浸食されている。逆説的なことに，アイダの世俗的な介入なくしては，ピンキーとローズの宗教的な物語は決定的な発展を見せないのだ。宗教か倫理かの選択ではなく，その両者の相互交流に眼を向けることこそ，このテクストの可能性の中心に近づく正攻法なのだ。

3. 世俗の逆襲

『ブライトン・ロック』において，宗教と倫理，「善悪」と「正不正」の対立がもっとも顕著に現れるのは，ローズとアイダのやり取りにおいてである。アイダはローズをピンキーの支配から救出しようとして，幾度もローズのもとを訪れ，説得を試みる。これはアイダの最後の説得の場面である。

> 「あんたの知らないことを一つ，あたし知ってるわ。正と不正との区別，それがわかってるもの。お前さん，学校で教わらなかったのね」
>
> ローズは答えなかった。まったくこの女の言う通りなのだ，正，そして不正，それら二つの言葉は彼女には何も意味しなかった。それらの味わいは，はるかに強い糧――善と悪によっておとしめられていた。この二つのものに関するかぎり，この女があたしに，あたしの知らないことを教えるわけにはゆかない，――あたしはピンキーが悪いということを算術のようにはっきり吟味し，そして知っている。――とすれば，彼が正しいか正しくないかなど，ちっともかまわないではないか。（『ブライトン・ロック』385–386 頁）[1)]

カトリック的な世界観と世俗的な世界観が激しくぶつかりあう印象的な場面である。アンガス・ウィルソンはここにグリーンの「過剰な図式化」を

読み取り，こうした二つの世界観の明快な差異が，この小説から「想像的な類比」よりはむしろ「形而上学的な主張」を生み出す結果となってしまっていると嘆いている（Wilson 115）。

ウィルソンの指摘は，この場面の分析に関する限り，的を得ていると言っていい。二人の女性のくっきりとした見解の相違は，たしかに「形而上的な主張」の好例と言えるだろう。では小説の中盤に置かれた次の場面はどうだろうか。ここでローズとピンキーはアイダと一戦を交える。

> 「この子から手を引きなさい」とその女は言った。「あんたのことはみんなわかってるんだから」。その女はまるで外国にいるようだった。大陸に旅行中の典型的イギリス婦人。彼女は会話入門書も持っていなかった。彼女は，天国から（あるいは地獄から）へだたっているほどに，彼ら二人からも遠くへだたっていた。善と悪（Good or evil）とは同じ国に住み，同じ国語を語り，幼な馴染みのようにいっしょに現れ，一つの完成を意識しながら，鉄のベッドのそばで手を触れあっていた。「ねえ，ローズ，あんた正しい（Right）ことをしたいと思わない？」と彼女は頼みこむように言った。
>
> ローズはもういちど小声で，「あたしたちをこのままにしておいて」
>
> 「ローズ，あなたは善い子（Good Girl）なのよ。この男の子とかかわっちゃいけないわ」
>
> 「あなたは何もわかってやしないのよ」（『ブライトン・ロック』245 頁）

ここでも先ほどの場面と同様に，ローズとアイダの見解は相違のままに終わっている。ローズとピンキーの精神的な紐帯が強調される一方で，ローズとピンキーの宗教的な世界観は，アイダの世俗的な世界観とはかけ離れたものとして提示されているように見える。しかし，細部に眼を向けると，二つの世界観がそれほど明快に区分されたものではないことが明らかになる。アイダはローズに「正しい」ことをするべきだと説得するとともに，

ローズを「善い子」だと呼んでいる。少なくともアイダにとって，「善悪」と「正不正」の対立は解決不可能な対立としては捉えられていない。「正しい」ことをすることと「善い子」であることは，矛盾をきたさないのだ。ここではむしろ二つの異なる世界観が「想像的な類比」を生み出していると言えないだろうか。

アイダの世俗的な世界観は，次の一節にもっとも明快に現れている。

> 彼女の味方――それは明るくまぶしいブライトンの空の下のいたる所にいた。（中略）彼女はそのうちのだれかをつかまえて頼めばいい，このアイダ・アーノルドのほうが正しいのだから。彼女は陽気だった，彼女は健康だった，彼女は気のあった男といっしょにほろ酔いになれた。彼女は遊ぶことが好きだった，情欲がつのってくればオールド・ステイン・ホテルへさっさと出かけた。（中略）彼女は正直だった，彼女は親切だった，彼女は法律を遵守する偉大な中産階級に属していた，彼女の楽しみはみんなの楽しみだった，彼女の迷信はみんなの迷信だった（中略），彼女はだれに対しても他の人々がいだくだけの愛情をもった。（『ブライトン・ロック』154 頁）

アイダの飲酒と性欲への寛容は，ピンキーの飲酒と性欲への嫌悪感と対照的である。またアイダの楽観主義は，ピンキーの悲観主義と好対照を成していると言っていい。「善悪」と「正不正」，宗教と倫理の対立を軸に，グリーンは意図的に二人の登場人物の世界観をくっきりと描き分けているように見える。

だが，すでに指摘したように，テクストを精読してみると，ローズとピンキーの宗教的な世界観は，アイダの世俗的な世界観と必ずしも矛盾するようなものとしては，提示されていないことが明らかになる。実際，アイダは同時代のイギリスの世俗的な価値観を体現する一方で，宗教的な感受性に鋭い人物として描かれている。アイダは聖書にも十分通じている――

「聖書についてのぼんやりとした記憶が（中略）アイダ・アーノルドの記憶のなかで揺れ動いた。「あんたが彼といっしょにいるのを見たことがあるわ」と彼女は嘘をついた。中庭，焚火のそばの女中，鶏の鳴き声」（『ブライトン・ロック』310 頁）。またグリーンは友人とのセックスを終えたばかりのアイダに興味深い感慨を与えている。

> あたしは正と不正とをわきまえている。神様はささやかな人間の本能など気にかけやしない……神様が気にかけるのは……そこで彼女の頭脳のスイッチはズボンをはいたフィルから彼女の使命へと，善をなすことへと，悪がこらしめられるのを見ることへと転じた。（『ブライトン・ロック』294 頁）

ここで目を疑うばかりの転換が生じていることに気づくことであろう。アイダの使命は「正と不正」といった世俗的な価値観に基づくだけでなく，「善と悪」といった宗教的な価値観に基づいているのだ。つまり，アイダにとって，世俗的な世界観から宗教的な世界観への跳躍は決して困難なことではないのである。プロットの進展にしたがって，アイダの世俗的な世界観は，ローズとピンキーの宗教的な世界観へと接近していく，あるいは両者の境界はあいまいなものへと転じていく――この点は，『ブライトン・ロック』をカトリック小説として位置づけ，その宗教性をローズとピンキーの物語の観点から一面的に捉えてきた批評史の致命的な死角となっている。

4. 生の哲学

世俗的な世界観と宗教的な世界観の境界の曖昧さは，アイダの物語だけでなく，ローズとピンキーの物語にも見出すことができよう。両者の世界観の差異をもう一度確認した上で，その境界線の揺らぎに眼を向けていく

ことにしよう。アイダの世俗的な世界観の根底には，生命を全面的に肯定する生の哲学が横たわっている。そしてこの生の哲学こそ，世俗的な世界観と宗教的な世界観を隔てるものなのである。

> 死は彼女を愕然とさせるのだ。生はそれほど大事なものだった。彼女には信仰はなかった。天国も地獄も信じていず，幽霊や占板，こつこつと音を立てるテーブル，それから花のことを哀れっぽく物語る阿呆らしい声を信じていた。カトリックの連中はうわついた態度で死を論じるがいい，生よりも死のほうが大切なんだろうから。しかし，あたしにとっては，死とはすべての終りなのだ。（中略）生命というのは真鍮のベッド柱に照り輝く日光のこと，ポートのこと，じぶんの賭けた不人気な馬が決勝点にとびこんで，旗が威勢よくあがったときの胸のときめきのこと。遊歩道にそって走るタクシーのなかで，あたしの唇の上におしつけられ，エンジンの轟きといっしょに揺れていたフレッドの唇――あれが生命。（中略）彼女は命を大真面目に考えていた。（『ブライトン・ロック』67–68 頁）

こうしてアイダとローズとピンキーの二人は，対極的な世界観を体現する登場人物として措定される。

しかし，アイダにとって，世俗的な世界観と宗教的な世界観の境界線が次第に曖昧なものに変化していったのと同様に，ローズとピンキーにとっても，異なる二つの価値観の境界線は，プロットの進展とともに曖昧なものへと変化していく。ピンキーは決して世俗的な世界観と無縁ではない。その萌芽はすでにローズとピンキーのシェリーズでの最初のデートに垣間見ることができる。ピンキーがキャバレーの男性歌手に魅了されていく様子をグリーンは以下のように描き出す。

> 〈少年〉はスポットライトをみつめた。音楽，恋，ナイチンゲール，

郵便配達――言葉たちが彼の脳のなかで詩のように揺れる。片手はポケットにある硫酸の壜を愛撫し，もう一方の手はローズの手首に触っている。人間のものではない声がギャラリーのまわりで鳴り，そして〈少年〉は黙りこんでいた。今度は彼がおびやかされていたのだ。生命が硫酸の壜をかざしておびやかす――おれは貴様の顔をだめにしてやるぞ，と。（『ブライトン・ロック』97–98 頁）

「生命が硫酸の壜をかざしておびやかす」という表現は，ピンキーの宗教的な世界観が，世俗的な世界観によって浸食されていく際の脅威を見事に捉えている。

グリーンは続けてピンキーの内面に生じつつある二つの異なる世界観の混合を以下のように提示する。

「ねえ，おれは聖歌隊にいたことがあるんだ」と〈少年〉は打明けて，もうだめになっていたが少年らしい声で，とつぜん歌いはじめた。「世の罪を除き給う天主の小羊，我等に平安を与えたまえ」。彼の声のなかで，失われた一つの世界が揺れ動く。――オルガンの下のほうにある，照明に照し出された隅，香の匂いとまあたらしい短白衣，そして音楽。だがその音楽はどんなものだろうと問題ではなかったのだ――「天主の小羊」，「いとしく，うるわしく」，「椋鳥が散歩道で」，「我が唯一の天主を信ず」――どんな音楽でも彼の心をゆすぶるのだった。それは理解することのできない何かを語りかけているように思われた。（『ブライトン・ロック』101–102 頁）

ピンキーは一方で聖歌隊の頃の強烈なノスタルジーに駆り立てられている。しかし，他方で彼の宗教的な世界観は，かつてのように堅固な要塞ではなくなっている。「天主の小羊」，「我が唯一の天主を信ず」といった聖歌の言葉は，「いとしく，うるわしく」，「椋鳥が散歩道で」といったキャバレ

ーの流行歌の言葉と交換可能なもの，等価なものとして提示されており，ピンキーの内面で宗教的な世界観と世俗的な世界観がせめぎあっていることを暗示している。ここで興味深いのは，グリーンが世俗的な世界観に否定的なニュアンスを与えてはいないということだ。「どんな音楽でも彼の心をゆすぶるのだった。それは理解することのできない何かを語りかけているように思われた」という一節には，世俗的なもののなかに宗教的なもの，超越的なものの代替物を見出していこうとする肯定的な姿勢が垣間見られる。

宗教的な世界観と世俗的な世界観の奇妙な混在は，ローズとピンキーの初夜のエピソードにも如実に現れている。教会ではなく，役所で形式的な結婚の手続きを終えた二人は，パレス・ピアで遊んだ後，映画館へと向かい，そこで恋愛映画を見る羽目になる。ピンキーの世俗的な世界観への抵抗が奇妙にも宗教的な世界観の到来をもたらす不思議な一節となっている。

> 問題なのは遊びだ。二人の主役はベッドのシーツへ堂々と近づいて行く。——「サンタ・モニカで一目見たときから，あなたを愛していたのです……」。窓の下から聞こえて来る歌声。ナイトガウン姿の若い女，そしてスクリーンの横の時計は進行する。彼はとつぜんローズへ，怒ったようにささやきかけた，「まるで猫みたいだ」。しかしあれは，真昼間にもおこなわれるごくありふれた遊びではないか——犬が往来でやっていることになぜ怯える？　呻くような歌声——「気高いあなたを心に抱いて」。彼はささやいた，「結局，フランクの家へ行くほうがよさそうだ」。（中略）のっぺりした白い顔に黒い髪を一筋たらした俳優が言った，「あなたはわたしのもの，全部わたしのもの」。きらきら光る星空の下，途方もない月光のなかで，またしても彼は歌うのだった。すると〈少年〉は，とつぜんわけもなく泣きだした。彼は泪をこらえようとして眼をつむったが，しかし音楽は鳴りつづける——それは囚人が夢に見る放免のイメージのようだった。彼はしめつけられ

るような感じを抱きながら，ぜったい手のとどかぬところにある限りない自由を心に描いた。自由――そこには恐怖もない，憎悪もない，羨望もない。それはまるでじぶんが死んでしまって，美しい告白すなわち赦罪の言葉が与える効果を回想しているような気持だった。（『ブライトン・ロック』347–348 頁）

ピンキーに不意に訪れる泪は，宗教的なもの，「理解することのできない何か」の突然の到来を意味していると受け取っていいだろう。ここで注目しておきたいのは，この宗教的な啓示の到来をもたらすのが「のっぺりした白い顔に黒い髪を一筋たらした俳優」の求愛の音楽であるという点である。一方でピンキーは彼が「遊び」と呼ぶもの，つまり性交を恐れている。それは彼のカトリック信者としての禁欲主義の現れである。しかし，他方でピンキーは，求愛の言葉を通じて，映画の俳優と想像的に一体化することによって彼自身の恐怖を克服し，「限りない自由」を満喫する。ピンキーの「限りない自由」は，改悛のメタファーによって宗教的なニュアンスを与えられているが，それが映画館という世俗的な空間で，映画俳優という世俗的な登場人物によってもたらされているという逆説は，この複雑に織り込まれたテクストを理解する上で，重要な意味を持っている。つまり，ピンキーは世俗的な世界観を拒否するのではなく，それを受け入れることによって，図らずも新たな，また別の次元の宗教的な世界観を構築しているのだ。

5. 恩寵とは何か

ローズとピンキーのセックスは，『ブライトン・ロック』のプロットの展開の上で重要なエピソードとなっている。セックスという「大罪」を経験したピンキーは，さらに大胆になってローズを心中へと，「あらゆる行為のなかでの最悪の行為，絶望という罪，大罪へと」（『ブライトン・ロック』

444 頁）追い込んでいく。しかし，教会の外での結婚およびセックスは，カトリック信者のローズとピンキーにとってたしかに「大罪」を意味するとしても，それは二人の生身の人間にとってはまた別のものを意味するものであった。ローズは心中先へと向う車のなかで，ピンキーに次のような質問を投げかける。

> 「昨日の晩……それから一昨日の晩……あんなことをして，あなた，あたしを憎んでやしない？」
> 「うん，憎んでなんかいないよ」
> 「あれが大罪でも？」
> 実際その通りだ――おれはこいつを憎みなどしなかった。おれはあの行為にさえ憎しみを感じなかった。あそこにはある種の快楽，ある種のプライド，ある種の……何ものかがあった。自動車はがたがた揺れながら本道へバックし，やがてそのヘッド・ライトはブライトンの方角へ向った。巨大な感情の動きが彼を打った，それは何かがものすごく大きな翼をガラスに打ちあて，車内にはいりこもうとしているみたいだった。我等に平安を与えたまえ。彼はそれに逆らった（中略）。ガラスを砕いて侵入しようとする獣は――そいつが何だろうとも――いったい何をもくろんでいるのだろう？　彼は巨大な壊滅を――告解，痛悔，そして秘跡――恐ろしい物狂おしさを感じた。（『ブライトン・ロック』467–468 頁）

ピンキーを不意打ちする「巨大な感情の動き」とは，宗教的なもの，「理解することのできない何か」の突然の到来に他ならない。この宗教的な啓示の到来が，ピンキーの肉体的な欲望に由来していることは，「ガラスを砕いて侵入しようとする獣」という表現からも明らかだ。「あそこにはある種の快楽，ある種のプライド，ある種の……何ものかがあった」と回想するとき，ピンキーはローズへの愛を認めているのである。それはまたピ

ンキーの宗教的な世界観がアイダの世俗的な世界観にもっとも接近する瞬間でもある。ピンキーはここで生命を全面的に肯定する生の哲学をほとんど受け入れようとしているからだ。

宗教的な世界観から世俗的な世界観へのほとんど直感的な跳躍を体験するのは，ピンキーだけではない。ローズは瀬戸際で死ではなく，生を選択することになるからだ。

> 彼女はピストルを耳に当てがったが，胸がむかつくのを感じて下へおろした。愛しているのに，死を恐れるなんて。大罪を犯すことを，あたしは恐れなかったのに。あたしをおびやかしているのは地獄へ堕ちることではなくて，死なのだ。（『ブライトン・ロック』472 頁）

案の定，助けが来て，状況が変化したことを悟ると，「自己保存のいまわしい力が，どっと堰を切って戻って」きて，ローズは叢のなかにピストルを放り投げる。ローズの生の選択は，皮肉にもピンキーの死をもたらすことになるだろう。

宗教的な世界観と世俗的な世界観の奇妙な混在は，『ブライトン・ロック』の最後まで健在である。この小説は，教会で司祭との会話を終えたローズが，ピンキーの部屋に向けて歩きはじめる場面で幕を閉じる。まずはこの有名な一節を引用することにしよう。

> 彼女は街路へ出た――まだ苦痛は残っている。苦痛をただ一言で払いおとすのは不可能なことだ。しかしあたしが考えていた最悪の恐れは終った。家へ帰ることになり，レストラン・スノーへ戻ることになり，彼らはあたしを受け入れ，そして〈少年〉はこの世にぜんぜん存在しなかったことになる――という完全な円環を形づくる恐れは終った。彼は存在していたし，また永遠に存在するだろう。彼女はとつぜん，じぶんが一つの生命をかかえていることを確認した。――そして彼女

> は誇らかに思った。もし彼らにできることなら，打ち消してみるがいい。このことを打ち消してみるがいい。道を折れ，パレス桟橋の反対側の海岸通りへと出て，それから，じぶんの家の方角を避けて，彼女はしっかりとした足どりでフランクの家へと歩きはじめた。あの家から，そしてあの部屋から救い出さねばならぬものがあるのだ，彼らが打ち消すことのできぬもう一つのものが――あたしへのメッセージを語る彼の声が。もし子供がいれば，子供に語りかけるだろう。「もし彼があなたを愛していたら」と神父様は言ったのだった，「そのことが……」。彼女は六月の淡い日ざしのなかを，いっさいのなかでの最悪の恐れへと向って足早に歩いて行った。（『ブライトン・ロック』483 頁）

これはなんとも残酷な結末である。なぜならば読者はローズが聴くことになるピンキーのメッセージの内容をすでに知らされているからだ。結婚を記念するプレゼントとしてローズが欲しがったレコードにピンキーが刻み込んだメッセージとは，「畜生，ズベ公め，どうしてとっとと家に帰って，おれを一人きりにしてくれねえんだ？」（『ブライトン・ロック』343 頁）というおぞましいものであった。

「彼女は六月の淡い日ざしのなかを，いっさいのなかでの最悪の恐れへと向って足早に歩いて行った」という最後の一文は，ローズを待ち受けるもう一つの試練の破壊的な性格を物語っている。しかし，ここで大切なのは，「最悪の恐れ」とは誰にとってのものなのか，という物語上の問題である。『ブライトン・ロック』の最後の一文は明らかに全知の語り手の視点から描かれている。ピンキーのメッセージの内容を知っているのは，語り手とその共犯者たる読者だけだからだ。この段階で「最悪の恐れ」を体験するのは，むしろ読者であって，ローズではない――これはヒッチコックがサスペンスのために利用した観客と登場人物の間の認識のズレと同じ種類の技法と言っていいだろう。驚くべきことに，グリーンはすでにローズにとっての「最悪の恐れ」とは何かについて多くを語っている。ローズ

にとっての「最悪の恐れ」とは「家へ帰ることになり，レストラン・スノーへ戻ることになり，彼らはあたしを受け入れ，そして〈少年〉はこの世にぜんぜん存在しなかったことになる――という完全な円環を形づくる恐れ」であり，ローズはその終焉をこの段落の冒頭で高らかに宣言しているのだ。

ローズの「最悪の恐れ」を取り除くものとは，彼女の懐胎の可能性である。その可能性はローズの意識に強く刻まれる――「彼は存在していたし，また永遠に存在するだろう。彼女はとつぜん，じぶんが一つの生命をかかえていることを確認した」。そしてローズはこのことを打ち消すことは誰にもできないと述べ，「彼らが打ち消すことのできぬもう一つのもの」，つまり，ピンキーの残したレコードに思いを寄せる。ここでローズがもっとも恐れているのは，ピンキーの存在の消滅である。そして，その恐れを取り除くものこそ，ピンキーの子供であり，ピンキーの声なのである。ローズの希望が宗教的な性格を帯びていることは，神父との会話からも明らかだ――「「もし彼があなたを愛していたなら，きっと」と老人は言った，「そのことが――何か善なるものがあった証しになろう……」」（『ブライトン・ロック』482 頁）。ローズの宗教的な世界観の観点からこの小説の結末を眺めるとき，『ブライトン・ロック』はペシミズムに満ちた，悲劇的な物語として見えてくることだろう。なぜならば，レコードに刻まれたピンキーのメッセージは，愛の言葉ではなく，憎しみの言葉であり，それは神父がローズに与えた希望，つまり「何か善なるものがあった証し」を否定する性質のものだからだ。神父が主張する「驚くべき……天主のみ恵みの異様さ」（『ブライトン・ロック』481 頁）は，空々しく響くばかりである。これは恩寵の喪失を意味していると言っていいだろう。

だがここで思い出しておきたいのは，ローズの立場の二重性である。たしかにローズは宗教的な世界観を持ち合わせている。しかし，ローズには独特の世俗的な世界観がある。生命を全面的に肯定する生の哲学がある。ピンキーの死への誘惑に抗して，「生きていることはそれほど悪いことで

はないのだ」（『ブライトン・ロック』465 頁）と考え，土壇場で生を選ぶことを可能にする生存本能を備えている。生きることへの執着において，ローズとアイダの立場は近いところにある。だからこそ，ローズはアイダに妊娠に気をつけるようにと警告されたとき，その可能性に大きな希望を見出すことになるのだ。

> それは今まで一度も考えてなかったことなのだ。じぶんが罪を免れられぬ羽目になっているという考えは，一つの栄光のように訪れて来た。子供……そしてその子がまた子供を生む……それはピンキーのために一群の仲間が出現するようであった。人々がピンキーとあたしを呪うならば，彼らはまた子供たちをも呪わねばならぬわけだ。あたしにはそれがわかる。だが，あたしたち二人がベッドの上でおこなったことには終りがない。それは一つの永遠なる行為なのだ。（『ブライトン・ロック』386–387 頁）

ローズの思考には，宗教的な世界観が長い影を落としている。「栄光」や「永遠なる行為」といった言葉は，ローズが宗教的な言説から決して自由でないことを物語っている。しかし，ローズが固執しているのは，ピンキーの存在の証としての子供であり，それは生命の伝達と維持を目的とする世俗的かつ物質的な何かなのである。ローズはピンキーとのセックスの経験を以下のように記述する。「あたしは彼によって刻印されたのだ，ちょうど彼の声がエボナイトの上に刻印されたように」（『ブライトン・ロック』377 頁）。ここでローズが自身の身体とレコードを同じ世俗的，物質的なレヴェルで捉えていることは注目に値する。だとすれば，ローズの希望もまたそのレヴェルで，つまり世俗的な世界観のレヴェルで検証する必要があるだろう。

この世俗的な世界観の観点から，ローズの希望を再検証してみるとき，そこに希望の萌芽を見出すことは困難ではないだろう。なぜならば，その

メッセージがどのように悪意に満ちたものであろうとも，ピンキーの存在の証となるレコードはたしかに存在しており，それを「打ち消す」ことは誰にもできないからだ。同様に，もしローズが「とつぜん，じぶんが一つの生命をかかえていることを確認した」のならば，誰にもそれを「打ち消す」ことはできないだろう。それは母体のなかに物資的な基盤を形成しているのだから。もちろん，懐胎は究極的には可能性の次元にとどまっている。テクストは読者を宙吊りにしたまま幕を閉じるからだ。しかし，グリーンはこの懐胎の物理的な可能性を宗教的な観点から積極的に認可している。神父はローズに言う。「「もし彼があなたを愛していたなら，きっと」と老人は言った，「そのことが――何か善なるものがあった証しになろう……」」と。われわれは知っている。たとえそれがピンキー本人の意図に反したものであろうとも，ピンキーがローズとのセックスのなかに「ある種の快楽，ある種のプライド，ある種の……何ものか」，つまり愛を見出していたことを。『ブライトン・ロック』は，かくして世俗的な世界観と宗教的な世界観の渾然一体となった複雑な世界観を提示しているのである。

6.『ブライトン・ロック』と映画史

テクストの精読を通じて明らかになったのは，『ブライトン・ロック』のジャンルとしての根源的な異種混交性である。厳密な意味では，この小説はカトリック小説でもなければ，探偵小説でもない。なぜならば，宗教的な世界観と世俗的な世界観の奇妙な混交こそ，この小説のもっとも魅力的な特徴だからだ。このようなジャンル上の，あるいは主題上の異種混交性の由来を正確に位置づけることには，困難が伴う。だが，グリーンはいくつかの手がかりを残している。『ブライトン・ロック』の執筆期間は，グリーンが映画批評家として成長を遂げていく時期とちょうど重なっているからだ。グリーンが『ブライトン・ロック』の登場人物を構想し，肉付けしていく際に，同時代の映画は彼にさまざまなヒントを提供することと

なった。

伝記作家のノーマン・シェリーは，『ブライトン・ロック』に少なからぬ影響を与えた三つの映画に言及している。メイ・ウェスト主演の『美しき野獣』（*Klondike Annie,* 1936），バジル・ライトの『学校の子供たち』（*Children at School,* 1937），ウィリアム・ワイラーの『この三人』（*These Three,* 1936）である。シェリーの言及を紹介しつつ，議論を先に進めてくことにしよう。シェリーは，「バーのホステス，アイダの実在のモデルはいなかったし，彼女は生き生きとするのを頑固に拒んだ」というグリーンの言葉を引用した直後に「しかしメイ・ウェストこそそのモデルであったのかもしれない」（Sherry 635）と自説を披露する。シェリーがその証拠として提示するのは，グリーンの『美しき野獣』の映画批評の最初の段落である。

> 「わたしは西洋の女，東洋のムードの」タイトな白いシークイン・ドレスを着た，大きな胸の肉食性の生き物が，売春宿の入れ墨をした太った女たちのようにしっかりと謎めいて座っている。ハスキーな声がものうげに歌い，指輪をはめた太った指がかき鳴らし，視線がかすめるとき，すぐにわれわれはおなじみの雰囲気のなかにいる。（中略）ギネスの広告のかかったパブの高級室の友好的で，タバコの煙のする，アルコールの雰囲気のなかに。（*The Spectator* 22 May 1936, 103）[2)]

シェリーが主張するように，セックスと飲酒に寛容なアイダには，たしかにメイ・ウェストの影が見え隠れする。

実際，グリーンはセックス・シンボルとしてのメイ・ウェストにすっかりと魅了されている。グリーンはこの書評を次のように書き進めている。

> 中年男性にとって途方もなく刺激的な個性的人物に賞賛の意を表さずにはいられないだろう。私はメイ・ウェストに全く無批判である。私

> は彼女の映画をすべて楽しんでいる，（中略）その間ずっと彼女のずんぐりと太った姿の周辺にセラピムのように集まった山高帽子を被った集団を意識しながら。（*The Spectator* 22 May 1936, 103）

グリーンの偏愛は，彼が映画批評家としてメイ・ウェストの多くの映画に言及していることからも明らかだ。デビュー作の『夜毎来る女』（*Night After Night,* 1932）から，『わたしは別よ』（*She Done Him Wrong,* 1933），『浮気名女優』（*Go West Young Man,* 1936）に至るまで，メイ・ウェストの同時代の映画を丁寧にカヴァーしている。

シェリーの洞察をさらに一歩進めるならば，とりわけグリーンが『美しき野獣』のメイ・ウェストに惹かれていることは注目に値する。なぜならば，メイ・ウェストは，この映画のなかで『ブライトン・ロック』のアイダと同様に，世俗的な世界観と宗教的な世界観の間を揺れ動くからだ。グリーンのプロットの要約と彼のコメントを参照してみることにしよう。

> （彼女は中国系の恋人を刺して）警察から逃れると，死んだ救世軍活動家のドレスを身にまとい，礼拝式に活気を注ぎ込むことによって，クロンダイクの福祉施設に繁栄をもたらす。（中略）私は信仰復興運動家の風刺を不快とは思わなかった。私は映画全体をおかしいと思った。実に優れた時代物『わたしは別よ』以降のメイ・ウェストのどの映画よりもおかしいのだ。しかし，だとしてもウェストの転向は真剣に受け取られるように意図されていたとは，私には考えにも及ばなかった。（*The Spectator* 22 May 1936, 103–104）

メイ・ウェストの映画に特徴的なように，『美しき野獣』のプロットは彼女を中心に展開し，すべての登場人物は彼女の魅力に圧倒される。メイ・ウェストの「転向」と救世軍活動家としての活躍も，彼女の人間としての圧倒的な魅力を証明するエピソードの一つに過ぎない。グリーンもその点

をしっかりと見抜いている。

おそらくグリーンを引きつけたのは，まさしくこの世俗的な世界観と宗教的な世界観の境界線をいとも簡単にくぐり抜けるメイ・ウェストの奔放さにあったのではないか。犯罪を犯したキャバレー歌手が，新天地で救世軍活動家に転向して，そこで成功を収めるというプロットは，薄められたかたちで，アイダ・アーノルドの物語に引き継がれている。どこまでも世俗的な登場人物でありながら，アイダはローズとピンキーの宗教的な世界へと足を踏み入れていき，そこで事件の核心へと近づいていく。『逃走の方法』のなかで，グリーンが「アイダの実在のモデルはいなかったし，彼女は生き生きとするのを頑固に拒んだ」と述べているのは，興味深い。おそらく，グリーンはメイ・ウェストを映画の世界から連れ出し，彼自身の小説のなかによみがえらせるのに，苦労したのだろう。メイ・ウェストが映画のなかでいとも簡単にやり遂げる世俗的な世界観と宗教的な世界観の領域侵犯は，小説のなかでは再現が困難なことは想像に難くない。しかし，グリーンのアイダには，メイ・ウェストと同様の独特の迫力と存在感がある。アイダのモデルを知ることは，『ブライトン・ロック』のプロットの破天荒さの由来を知ることでもあるのだ。

シェリーの残りの二つの映画は，ピンキーの人物造形への影響を推測する映画テクストとなっている。まずはバジル・ライトのドキュメンタリー映画についてのシェリーの考察を追いかけていこう。シェリーは，ピンキーの学校教育は「1930 年代の極貧の子供たちの粗野な学校教育」に他ならないと述べ，それがライトの『学校の子供たち』に基づいている可能性を示唆する。ふたたびシェリーが証拠として挙げるのは，グリーンの映画批評の一節である。

> 小さな子供が寂しいコンクリートの廊下を急ぎ足でかけてくる。（中略）天井や梁の裂け目，壁の湿気，時代遅れの校舎のひどいゴシック風の外観，先の尖った手すり，狭い窓，大昔のコンクリートの傷つい

> た，ひび割れた運動場，（中略）針金のゴミ箱，欠けた洗面器，ひどい便座，校庭の裏で列車がたてる騒音。（*Night and Day,* 14 October 1937, 230）

シェリーの慧眼は，この一節を導入する際にグリーンが使用した一文――「地獄もまた幼少期からわれわれの周辺にある」――が，ほぼ同じかたちで――「地獄は幼少期から彼〔ピンキー〕の周辺にあった」――『ブライトン・ロック』において反復されるのに注目し，ピンキーの「悪」の社会学的な背景について考察を深めている点にある。ローズとピンキーは，ネルソン・プレイスというブライトンのスラム地区の出身であり，彼らの宗教もその出自と無関係ではないのである。

シェリーの考察をより精緻にしようと試みるならば，『ブライトン・ロック』におけるピンキーの社会学的な背景の考察は，『学校の子供たち』をその一例とするイギリスのドキュメンタリー運動に多くを負っていることを指摘しなければならないだろう。ここではエドガー・アンスティの『住宅問題』（*Housing Problems,* 1935）に対してグリーンが表した賞賛の言葉を紹介するにとどめよう。

> 『住宅問題』において，アンスティは見事なまでに美的な欲求に迷わされていない。彼はカメラを第一級のレポーターとして使用する。このレポーターは，あまりにも正直で，鮮烈なため，現代の新聞に場所を見つけるのは難しいだろう。ただカメラとマイクロフォンをスラムへ，壁紙のはげ落ちた，ひどい，小さな部屋へ，壊れた階段の上へ，風通しの悪い中庭へ持ち込み，女性たちに彼女たちのやり方で，埃や鼠や虫について語らせることによって，彼は強く心に訴える，説得力のあるドキュメントを生み出した。（*The Spectator,* 16 October 1936, 147–148）

グリーンがネルソン・プレイスというスラム地区を表象する際に，より具体的に言えば，ピンキーがローズの両親を説得するために彼女の粗末な実家を訪れる場面を描き出す際に，アンスティのドキュメンタリーは少なからぬ影響を及ぼしたに違いない。

シェリーが最後に挙げる映画は，ウィリアム・ワイラーの『この三人』である。シェリーは，「グリーンが彼のギャングを若いサディストに変えることになった原因」を『この三人』に求め，この映画が「おそらくは学校時代にグリーンが彼の敵であるカーターから受けた古い傷口を開くことになった」のではと推測している（Sherry 643）。その典拠はまたしてもグリーンの映画批評であるが，ここではシェリーが便宜的に省略した箇所も補いつつ，その一節を引用してみたい。

> これらの三人の大人［マール・オベロンとミリアム・ホプキンスが演じる二人の女性教師とジョエル・マクリーが演じる勤務医］は，悪の世界における無垢を表象している。悪の世界とは，子供時代の世界，道徳的な混乱，嘘，残酷，完璧な冷酷さの世界のことだ。子供時代がこれほどまでに説得力のあるかたちで，自分自身の経験によって保証される真実味を帯びて，スクリーンに再現されたことはなかった。嘘つきのサディスト的な子供の人間を越えた悪は，ボニータ・グランヴィルのきわめてショッキングな演技力によって暗示されている。この登場人物は，映画を単なる逸話的なものから高めている。その逸話がどれだけ独創的で，感動的なものであったとしても。それは子供時代の暗黒面全体を表すほどの真実と強烈さを備えている。そこでは多数の無知と弱点が完全な支配を少数者へと委ねるのだ。（*The Spectator,* 1 May 1936, 97）

シェリーが「嘘つきのサディスト的な子供の人間を越えた悪」をピンキーのなかに見出しているのは，言うまでもないだろう。伝記作家ならではの

卓越した推察である。

シェリーの見解をさらに発展させるかのように，ニール・シニャードは，ボニータ・グランヴィルと彼女の支配下に陥るマルシア・メエ・ジョーンズの関係を「『ブライトン・ロック』におけるピンキーとローズの関係の前身」（Sinyard 54）として提示しているが，それはグリーンの映画批評においてすでに仄めかされていることであった。

> 十一才の女優マルシア・メエ・ジョーンズは，弱者の一人としてほとんど同じくらい優れた演技を見せている。彼女は別の少女の腕輪を盗んだためにゆすり屋の支配下に陥ってしまったのだ。汚れた，意志の弱い子供が，彼女の学友かつ拷問者――彼女は裏切られるのを恐れている――に厳格な「騎士の」臣下の誓いを繰り返したとき，観客は笑ったが，それはあの年頃にあの自己中心的な世界において存在するタブーの見事に選ばれた，恐ろしい一例なのだ。（*The Spectator,* 1 May 1936, 97）

ここで注目してよいのは，ボニータ・グランヴィルがマルシア・メエ・ジョーンズに「騎士の」臣下の誓いを強制しているという事実であろう。この臣下の誓いは，ピンキーとローズの心中の誓いとして，『ブライトン・ロック』に引き継がれていると言ってもよいだろう。そして，皮肉なことに『この三人』のクライマックスにおいて，臣下の誓いがマルシアによって一方的に放棄されるのと同様に，『ブライトン・ロック』のクライマックスにおいても，心中の誓いはローズによって一方的に放棄されることになるだろう。このようにウィリアム・ワイラーの「嘘つきのサディスト的な子供の人間を越えた悪」は，グリーンの小説世界を真っ黒に染めていくのである。グリーンの独自な貢献は，この二人の登場人物のサディズムとマゾヒズムの関係に宗教的な世界観をまとわせた点にあると言っていい。

ノーマン・シェリーの洞察を引き継ぎつつ，それを発展させるときに明

らかになるのは，グリーンの『ブライトン・ロック』が，主要な登場人物の構想および主要なプロットの構築の双方において，同時代の映画に多くを負っているという事実である。とりわけ『美しき野獣』のメイ・ウェストと『この三人』のボニータ・グランヴィルとマルシア・メエ・ジョーンズは，それぞれアイダ，ピンキー，ローズの人物造形に多大なる影響を及ぼしている。またこの二つの同時代の映画は，プロットの構築においても甚大な影響を及ぼしている。グリーンは，アイダの物語を探偵小説の試みとして位置づけているが，この異端的な女性探偵の物語は，メイ・ウェストの物語としか形容しようがないほど独創的で，逸脱的な物語となっている。ピンキーの物語も同様である。グリーンは，宗教的なテーマを覆いかぶせることによって，ピンキーの物語をカトリック小説として読めるように読者を誘っているが，ピンキーの幼稚なサディズムは，ボニータ・グランヴィルのサディズムをより包括的に発展させたものに他ならない。『ブライトン・ロック』のジャンル上，および主題上の異種混交性は，まさしくこうした同時代の異なるジャンルの映画のフランケンシュタイン的な包摂によって生み出されたものと捉えても，間違いではないだろう。宗教と倫理，「善悪」と「正不正」，死と生といった一連の図式的な二項対立は，このフランケンシュタインとしての小説を縫い合わせる，二種類の糸に過ぎないのだ。

7. フランスの詩的なリアリズム

「詩的なリアリズム」という言葉をめぐって興味深い一致がある。バーゴンジーは，「詩的なリアリズム」という言葉こそ用いなかったが，『ブライトン・ロック』の小説としての評価を以下のように記している。「『ブライトン・ロック』は，リアリズムと詩を結びつけ，グリーンの才能の印象的な発展を示している」(Bergonzi 84)。またグリーンは，映画批評家として「詩的なリアリズム」を映画の重要な判断基準として打ち出している。

「おそらくデュヴィヴィエとともに他の場所には見出すことのできないもの――詩的なリアリズム，道徳的な価値の感覚――が死んでしまうのだろう」（*Sight and Sound,* Winter 1937/1938, 429）。この一致は決して偶然のものではない。なぜならば，『ブライトン・ロック』に決定的な影響を与えた映画監督こそ，フランスの「詩的なリアリズム」を代表する映画監督ジュリアン・デュヴィヴィエに他ならないからだ。

映画研究者のジネット・ヴィンセンドーは，デュヴィヴィエの仕事の映画史的な位置とその作家主義的な特徴について以下のように述べている。

> デュヴィヴィエは，とりわけ 1930 年代の後半にギャバン三部作――『地の果てを行く』（*La Bandera,* 1935），『我等の仲間』（*La Belle équipe,* 1936），『望郷』（*Pépé le Moko,* 1937）――によって，人民主義的なメロドラマという彼自身のブランドを発展させた。私が「人民主義的なメロドラマ」と呼ぶものは，「詩的なリアリズム」として，フランスの 1930 年代の映画，文学，ポピュラー音楽，写真に見られる大事な芸術的な感受性として，一般に知られている。詩的なリアリズムとは，労働者階級もしくは下層中産階級の環境に設定された日常の状況の叙情的な（詩的な）描写を意味し，法の周縁にある悲劇的もしくはメロドラマ的な物語を実演する。しかし，「人民主義的」と呼ぼうと，「詩的なリアリスト」と呼ぼうと，デュヴィヴィエの 1930 年代後半の映画は，フランスのフィルム・ノワール――それ自体，アメリカのフィルム・ノワールの重要な影響源――の美学の洗練にとって中心的であった。（中略）目もくらむばかりの白黒の視覚的な詩と，フランスの労働者階級の失われた世界へのノスタルジアを内包するペシミズムのトーンにおいて，『望郷』はフランスのノワール映画の礎石となっている。（Vincendeau 11）

ヴィンセンドーは，「詩的なリアリズム」を「人民主義的なメロドラマ」

や「フランスのフィルム・ノワール」と交換可能な用語として扱っているが，大切なのは，その内実である。「詩的なリアリズムとは，労働者階級もしくは下層中産階級の環境に設定された日常の状況の叙情的な（詩的な）描写を意味し，法の周縁にある悲劇的もしくはメロドラマ的な物語を実演する」。そして，ヴィンセンドーの見解に従うならば，デュヴィヴィエは，とりわけ彼の代表作の『望郷』は，この詩的なリアリズムの美学を体現するものであったのだ。

ここで思い出しておきたいのは，グリーンが映画批評家として同時代のフランスの「詩的なリアリズム」に精通していたという事実である。グリーンの映画批評に登場する作品をいくつか挙げてみよう。ジャン・ルノアールの『どん底』（*Les Bas-fonds,* 1936），『獣人』（*La Bête humaine,* 1938），マルセル・カルネの『北ホテル』（*Hôtel du Nord,* 1938），ジュリアン・デュヴィヴィエの『地の果てを行く』（*La Bandera,* 1935），『望郷』（*Pépé le Moko,* 1937），『舞踏会の手帳』（*Un carnet de bal,* 1937）。ヴィンセンドーの「詩的なリアリズム」の定義をさらに広く捉えるならば，このリストはさらに長くしていくことができるだろう。

グリーンの映画批評を読み直してみると，グリーンがフランスの詩的なリアリズムの特徴を正確に把握していたことがわかる。例えば，グリーンはルノアールの『獣人』について以下のような優れた考察を示している。

> 『獣人』は俳優の映画というよりは監督の映画である。彼の登場人物の日常生活と彼らの決まりきった仕事を最大限に活用する方法を知っている監督の映画だ。この場合，それは大きな鉄道の駅のすぐまわりを取り囲む環境を指すが，それはイギリスの映画監督が，「物語の筋に関係して」おらず，プロットを進展させないという理由で，脚本から削ってしまうような，あらゆる細かな出来事なのである。（*The Spectator,* 5 May 1939, 288–289）

ヴィンセンドーの「詩的なリアリズム」の定義をそのまま適用したような見事な記述となっている。もう一つ例を挙げよう。カルネの『北ホテル』についてのグリーンの考察もまた単なる作品論を越えた，優れたフランスのリアリズム論となっている。

> 成熟したフランスの映画監督は，より親密なリアリティを提示するこつをつねに知っている。デュヴィヴィエやクレールの手にかかれば，ひどい，もしくは滑稽な状況も，その注意深い継続的な日常生活の背景によって説得力をもたされる。（中略）したがって，わたしたちが『北ホテル』において絶望的な恋人たちや，みすぼらしい部屋の真鍮のベッドでの心中の約束を信じてしまうのは，河岸の自転車乗りや，［ホテルの］別の部屋で女と口論するぽん引きや，無関係で不適当な会話に興じる地階での初聖体のパーティのためなのだ。（*The Spectator,* 23 June 1939, 305）

しかし，フランスの詩的なリアリズムを代表する映画監督のなかで，グリーンがもっとも心酔していたのは，デュヴィヴィエであった。デュヴィヴィエは，映画批評家としてのグリーンを魅了するだけにとどまらず，小説家としてのグリーンにまで甚大な影響を及ぼすことになったのだ。

『ブライトン・ロック』を執筆中のグリーンに決定的な影響を与えた映画とは，デュヴィヴィエの『望郷』に他ならない。グリーンの映画批評は，その強烈な印象を物語るものとなっている。グリーンは，最初の段落で映画の主要な三人の登場人物を紹介する。「泥棒」と「現地の警部補」と「百万長者の愛人」の三人である。そしてグリーンは，アルジェリアのカスバという植民地空間において彼らが置かれた状況と，彼らの人物造形を的確に要約した上で，「この三人に私が思い出すことのできる映画のなかでもっとも刺激的で，感動的な映画の一つが基づいている」と述べ，この最初の段落を締めくくっている。ここで興味深いのは，この映画批評を通

じてグリーンが俳優への言及をまったくしていないことである。「泥棒」のペペを演じているのが，フランスの詩的なリアリズムの常連ジャン・ギャバンであるにもかかわらず。しかし，この意外な沈黙は，グリーンの物語の主題への没頭を裏付けるものとなっている。

グリーンの考察は深く，鋭い。以下の引用は，『望郷』および詩的なリアリズムの核心をつく卓越した洞察であると同時に，グリーンの作家としての関心のありかを伺わせる内容となっている。

> このようにプロットの構築に制約されることなく映画が制作されるのは，まれな，非常にまれなことである。そこでは主題が出来事をとても巧妙に支配している。われわれは，この映画において本当の主題を幾多の細部のなかで忘却することはない。閉じ込められ，鎖で引っ張られている自由を愛する人間の精神という主題である。単純な主題だ。しかしフィクションは複雑なテーマを要求しない。そして，彼の心は別のところにあるのに，自由に動き回れるのはみすぼらしい，異邦人地区だけという男の物語は，誰にでも起きうる国外生活の経験を広げて，現実離れしたものにする。もっとも巧妙で，もっとも感動的な場面の一つは，泥棒と愛人が彼らのパリの思い出を数え上げる場面である。彼らの思い出は，最初はかけ離れていて，彼女のブーローニュの森は，彼のポルト・ドルレアンによって受け返されるが，ついには同時にプラス・ブランシを口にして，彼らは共通の場で出会うことになる。この恋愛の場面において，われわれは通常のスタジオの陳腐な言葉からかけ離れている。最愛の女性のジェスチャーがブルヴァールのフィッシュ・アンド・チップスの店を思い起こさせ，彼女の香りがメトロを思い起こさせるとき，（まれな，思いがけない喜びだが）われわれは，見当違いの意見や，グロテスクな機知，精神を形成する連想の不合理で，情熱的な混乱を演劇の言葉に本当に翻訳しようとしている映画に気づくのである。（*The Spectator,* 23 April 1937, 193–194）

グリーンは『望郷』のなかに「単純な主題」を，「閉じ込められ，鎖で引っ張られている自由を愛する人間の精神という主題」を直感する。そして，グリーンはこの「本当の主題」が「幾多の細部」のなかに実現されているところに，この映画の決定的な重要性を見出している。だからこそ彼は「もっとも巧妙で，もっとも感動的な場面の一つ」に，「泥棒と愛人が彼らのパリの思い出を数え上げる場面」に注目し，その場面の「細部」を克明に再現することになるのだ。

プロットの構築に制約されることのない映画，主題が出来事を巧妙に支配している映画，本当の主題が幾多の細部において実現される映画――グリーンがデュヴィヴィエの映画のなかに見出している特徴とは，フランスの詩的なリアリズムのそれに他ならない。グリーンの映画批評家としての才能が見事に開花した，卓越した洞察となっている。

デュヴィヴィエの『望郷』は，そして究極的にはフランスの詩的なリアリズムは，グリーンの『ブライトン・ロック』にも大きな影響を与えることになるだろう。それは主に主題に関わるものだ。グリーンはこの映画のなかに「閉じ込められ，鎖で引っ張られている自由を愛する人間の精神という主題」を見出しているが，それはフランスの詩的なリアリズムの多くの作品に共通するものであった。ヴィンセンドーは，この主題を「神秘的などこかへの逃走を夢見る閉じ込められた英雄たち」と表現し，彼らの「封鎖の感覚」について考察を進めていく。

> ペペはパリに，子供時代に帰りたいと望む。この点において，ペペは多くの「詩的なリアリズム」の主人公たち――（しばしばギャバンによって演じられる）神秘的などこかへの逃走を夢見る閉じ込められた英雄たち――の運命の前兆となる。『獣人』のジャックは，アルコール中毒の先祖の遺産から逃れることを望む。『どん底』のペパルは，あいまいな「何か別のもの」を欲する。〔マルセル・カルネの〕『日は昇る』（*Le Jour se lève,* 1939）のフランソワは，コート・ダジュールについて，〔同

じくカルネの〕『霧の波止場』（*Le Quai des brumes,* 1938）のジャンは，ラテン・アメリカについて空想をめぐらせる。（中略）これらの夢はすべて破られる。『獣人』のなかでセヴリンがジャックに語るように，「先は封鎖されているのよ」。『望郷』は，この封鎖の感覚をこれらの他の映画よりもより鋭く表現している。なぜならば，ペペはすでに「別のどこか」にいるからだ。（Vincendeau 36）

作家としてのグリーンの注意を引きつけたのは，まさしくこうした「神秘的などこかへの逃走を夢見る閉じ込められた英雄たち」であり，彼らの「封鎖の感覚」であったに違いない。そして，ヴィンセンドーが的確に指摘しているように，この封鎖の感覚は，『望郷』においてもっとも先鋭的に表現されることになるだろう。

『ブライトン・ロック』をフランスの詩的なリアリズムの文脈から捉え直すときに明らかになるのは，グリーンが『望郷』のなかに見出した「閉じ込められ，鎖で引っ張られている自由を愛する人間の精神という主題」である。『ブライトン・ロック』のピンキーは，詩的なリアリズムの「神秘的などこかへの逃走を夢見る閉じ込められた英雄たち」の仲間なのだ。『望郷』のペペがアルジェリアのカスバに閉じ込められているのと同様に，『ブライトン・ロック』のピンキーもまたブライトンに閉じ込められている。小説の終盤で，ギャング仲間のダローにブライトンからの撤退を誘いかけられると，ピンキーは以下のように答え返している。

「おれはここで生まれたんだ」と，〈少年〉は言った。「グドウッドとハースト・パークは知ってる。ニューマーケットへ行ったこともある。だけどおれの町だって気がするのはここだけさ」。彼は暗い誇りを語気にただよわせて言い張った，――「おれは生粋のブライトンっ子なんだろうよ」――まるで彼の心のなかだけに，あらゆる安っぽい娯楽，プルマン・カー，けばけばしいホテルで週末をすごす偽りの恋，性交

のあとの悲しみなどがあるかのように。（『ブライトン・ロック』427 頁）

この一節は，ピンキーのブライトンへの心理的な執着を雄弁に物語っている。ペペがカスバに物理的に閉じ込められているのに対して，ピンキーはブライトンに精神的に閉じ込められているのだ。いずれにしても，「封鎖の感覚」は，両者をじっくりと追いつめていくことになるだろう。

「神秘的などこかへの逃走を夢見る閉じ込められた英雄たち」を最後に待ち受けているのは，死に他ならない。グリーンはペペの「神秘的などこかへの逃走」の帰結を以下のように簡潔に記述している。「蒸気船がフランスへ向けて出航すると，ペペは埠頭の門の外側で，手錠をかけた手に握られたナイフで自殺する」（*The Spectator,* 23 April 1937, 194）。同様に，一人きりになりたいというピンキーの漠然とした自由への渇望は，彼自身の孤独な死をもたらすことになるだろう。

ガラスが――どこかで――割れ，彼が悲鳴をあげた。そして彼女は見た，彼の顔が……蒸気を発するのを。彼は悲鳴をあげた。両手を眼にあてて，彼は悲鳴をあげた。彼は向きなおってかけだした。彼女は，巡査の棍棒とガラスの破片が彼の足許にちらばっているのを見た。彼は身長の半分ぐらいに見えた。すさまじい苦悩にあえいで，体を折りまげている。文字どおり焔がその身に襲いかかっているようだった。彼は次第に縮んでしまって一人の小学生となり，狼狽し，苦しみ，逃げ，柵を這いのぼってさらに走りつづける。

「とめろ！」とダローが叫んだ。しかしそれは何の役にも立たなかった。彼は崖のはずれに達した，そして……。水音すらも聞えなかった。まるで彼が一本の手によって，過去あるいは現在のなんらかの存在から引きぬかれ，ゼロへ――虚無へと奪い去られたかのように。（『ブライトン・ロック』473–474 頁）

ピンキーの「神秘的などこかへの逃走」の帰結を記述する際のグリーンの冷酷なリアリズムには，フランスの詩的なリアリズムの影が見え隠れする。ここにきて『ブライトン・ロック』は，宗教や倫理の問題とはまた性質を異にする，新たな主題を提示していることに気づくことだろう。それを存在論的あるいは実存主義的な主題と呼ぶことは，グリーンとフランスとの長い蜜月を予感させることになるに違いない。

註

1）『ブライトン・ロック』の引用に関しては，丸谷才一の翻訳を利用した。ただし，必要に応じて表現に工夫を加えた箇所があることを断っておきたい。

2）グリーンの映画批評に関しては，*The Graham Greene Film Reader* を使用した。初出の情報も参考のために記載しているが，頁数はすべて上述の書物に基づいている。

引用文献リスト

Bergonzi, Bernard. *A Study in Greene.* Oxford: OUP, 2006.

Carey, John. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939.* London: Faber and Faber, 1992.

Coetzee, J. M.. “Introduction.” *Brighton Rock.* 1938. London: Vintage, 2004. VII–XV.

Greene, Graham. *Brighton Rock.* 1938. London: Vintage, 2004.

——. *Ways of Escape.* 1980. London: Vintage, 1999.

Orwell, George. “The Sanctified Sinner.” *Graham Greene: A Collection of Critical Essays.* Ed. Samuel Hynes. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1973. 105–109.

Parkinson, David, ed. *The Graham Greene Film Reader: Mornings in the Dark.* 1993. Manchester: Carcanet, 2007.

Shelden, Michael. *Graham Greene: The Man Within.* London: Heineman, 1994.

Sherry Norman. *The Life of Graham Greene. Volume One 1904–1939.* London: Jonathan Cape, 1989.

Sinyard, Neil. *Graham Greene: A Literary Life.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Vincendeau, Ginette. *Pépé le Moko.* London: BFI, 1998.
Waugh, Evelyn. “Felix Culpa?” *Graham Greene: A Collection of Critical Essays.* Ed. Samuel Hynes. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1973. 95–102.
Wilson, Angus. “Evil and the Novelist Today.” *The Listener.* January 17, 1963. 115.
グリーン，グレアム『逃走の方法』高見幸郎訳，早川書房，一九八五年。
――『ブライトン・ロック』丸谷才一訳，ハヤカワ epi 文庫，二〇〇六年。
シェルデン，マイケル『グレアム・グリーン伝　内なる人間　上』山形和美訳，早川書房，一九九八年。

Synopsis

Religion, Ethics, Poetic Realism: *Brighton Rock* and Film History

Motonori Sato

The purpose of this essay is twofold: On the one hand, it reveals the heterogeneous generic structure of *Brighton Rock*; on the other hand, it discusses its hybridity in terms of its relation to film history. Many critics have regarded *Brighton Rock* as a Catholic novel, paying attention to its religious aspect. However, what characterizes this novel is a strange coexistence of the religious and the ethical. Graham Greene presents the two different worldviews—Good and Evil, Right and Wrong—as a binary opposition; what the text actually performs is a deconstruction of these two categories, thus suspending readers in a moral ambiguity. The textual hybridity is to be considered in terms of contemporary film history. Greene was a film critic in the latter half of the 1930s, and *Brighton Rock* is testament to his commitment to film criticism. I will claim that Greene has been an admirer of French Poetic Realism not only as a film critic but also as a writer, tracing a common existential theme in their works.