

Title	風刺としての資本主義批判：『ここは戦場だ』と『自由を我等に』
Sub Title	Satire or critique of capitalism : It's a Battlefield and À nous la liberté
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	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 (The Hiyoshi review of English studies). No.69 (2017. 3) ,p.1- 47
JaLC DOI	
Abstract	The purpose of this essay is to reconsider Graham Greene's novel It's a Battlefield (1934) in terms of its relationship to modernism, cinema and politics. On the one hand, I shall compare Greene's novel with Joseph Conrad's The Secret Agent (1907), an early modernist novel whose settings, characters and narrative structure Greene unashamedly borrowed for a construction of his late modernist novel. What these two writers share is the cinematic writing style, a fundamentally literary technique enabled by the use of so-called free indirect style. What distinguishes them from each other, however, is the difference of the media situations they were in. What makes Greene's novel truly cinematic is not only the use of free indirect style, but also the refreshing cinematic sensitivity to sights and sounds, a product of the talkie revolution spreading globally in the late 1920s. In order to make the point that Greene's novel is deeply cinematic, I shall compare Greene's It's a Battlefield with Rene Clair's À nous la liberté (1931), a talkie film whose ideas of the similarity of prison and factory Greene borrowed for the beginning sections of his novel. Greene's subtle appropriation of Clair's cinematic ideas makes him a fully-fledged satirist of the capitalist regime as well as a cinematic modern writer.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20170331-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20170331-0001</a>

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.

# 風刺としての資本主義批判

## ——『ここは戦場だ』と『自由を我等に』

佐藤元状

### 1. モダニズムの余白に

グリーンをハイモダニズムと結びつけることの困難は、彼の初期モダニストたちへの恩義によって説明される。フォード・マドックス・フォード、ヘンリー・ジェイムズ、ジョウゼフ・コンラッドといった作家たちである。とりわけ、コンラッドの影響は、グリーンの初期の小説のなかに色濃く感じられる。後期モダニズムの小説と言ってよい『ここは戦場だ』（一九三四年）は、事実上コンラッドの『密偵』（一九〇七年）のリメイクとなっている。その恩義はロンドン中心部の場面設定にとどまらず、中心的な登場人物の造形にまで及んでいる。『密偵』の副総監は、同様に特定の名前を与えられることなく、『ここは戦場だ』に再登場する。また後者の偽善的な観念主義者コンラッド・ドローヴァーは、グリーン創作におけるコンラッドの重要性を認知するものとなっている。

本稿の目的は二つある。一方で、この二つの小説を精読することによって、グリーンとコンラッドの比較を試みる。と同時に、日常生活の細部への注目という観点から、これらのテキストの歴史化を試みる。近年、研究が盛んになってきた「日常生活」研究の知見によれば、モダニズムとは、単に「新しくする」(make it new) ことが問題なのではない。もっと重要な

のは、斬新さとしきたり、モダニズムと普通さ、出来事と日常生活の間には、つねに微妙な緊張関係が含まれているということなのだ。文学研究者のマイケル・セイユーの洞察、つまりモダニズムの物語における出来事と日常生活の弁証法のアイデアにヒントを得て、本章ではハイモダニズムの余白にある二つのテキストを日常生活への注目のあり方という観点から考察し、モダニズムの概念を新たな角度から捉え直していきたい。

その際に同時に注目していきたいのが、モダニズムと映画との関係である。グリーンのモダニズムをコンラッドのモダニズムから分かつ最大の特徴は、映画的技法の創造的な借用にあると言ってよい。『ここは戦場だ』の執筆にあたって、グリーンには、コンラッド以上に恩義を感じている人物がいた。その人物こそ、同時代のフランスの映画監督ルネ・クレールであった。コンラッドの原モダニズムの物語の「反出来事的な」構造を作品の基本的な枠組みとして踏襲しつつ、クレールの辛辣な資本主義批判を自身の小説のなかに創造的に再現することによって、グリーンは初期モダニズムとも盛期モダニズムとも文学史的な位置付けを異にする後期モダニズムの地平を切り開いたのだった。本稿では、こうしたグリーンの文学的、映画的な領有の戦略について考察を深めていくとともに、クレールとグリーンに共通する資本主義批判について分析していきたい。

## 2. 日常生活と出来事の弁証法

日常生活研究が文学研究の内部においても重要な位置を占めるようになったのは、ごく最近のことである。ブライオニー・ランダルの『モダニズム、毎日の時間、日常生活』（二〇〇七年）、リースル・オルソンの『モダニズムと普通さ』（二〇〇九年）、マイケル・セイユーの『出来事に反して』（二〇一三年）といった著作は、モダニズムのテキストが日常と出来事の間を調整する方法についての新鮮な洞察を与えてくれる。

ここでは、セイユーの著作を軸に議論を発展させていきたい。彼の著作

はハイモダニズムの作家だけでなく、初期あるいは原モダニズムの作家も取り扱っており、彼のモダニズム概念はフロベールからH・G・ウェルズ、コンラッドからジョイスまでを視野に収めた包括的なものとなっている。

セイユーの議論においてもっとも興味深いのは、彼が出来事と日常を弁証法的に結びつける方法である。

つまり、私は日常というものを、それが反対し、否定するもの、つまり出来事の分析を通じて検証する。文学テキストにおいて出来事を構成するものは、時代によって変化し、ジャンルによって異なる。アリストテレスの『詩学』におけるペリペテイア〔逆転〕とアナグノリシス〔再認〕の議論以降、文学上の出来事とは、テキストの連続性を中断する（と同時にその連続性を実現する）転換点として機能する行動や啓示を指す。文学上の出来事は、代わりの道を切り開く変化や発展の瞬間であり（「他のことも起きえたが、代わりにこれが起きた」）、新たな意味の到来の印となる瞬間である。他方で、日常とは出来事が生じる時間上の地を指し、出来事はそれを中断する（「いつもと同じような一日であったが、その時」）。文学的な構造に関して言えば、日常は出来事と出来事との間の空間を埋める時間や物質を指す。しかし日常は出来事の弁証法的なパートナーでもあり、それがなければ出来事はそれが出現する背景を失うことになるだろう。これから説明していくように、文学作品が物語の慣習的なリズムに干渉するとき、つまり、それらがなんらかの方法で出来事が生じる通常のペースを狂わせるとき、日常は前景へと移動し、そのようなものとして記録される（「いつもと同じような一日であった。以上」）。日常はつねに存在するが、そのリズム上のパートナーである出来事が時間通りにやってこないか、まったくやってこないときに、初めて、そして邪魔なほど重要となってくる。（Sayeau 13-14）

セイユーの見解をまとめるならば、文学作品において出来事と日常は相互補完的な弁証法的関係にあるが、興味深いのは、この弁証法的な関係が原因となって生じるモダニズムの遅延的、脱臼的な瞬間である。セイユーは、文学作品が物語の慣習的なリズムに干渉する際に、つまり出来事の到来する通常のリズムが狂ってしまった場合に、日常の前景化という脱臼的な現象が起きると主張する。そして、セイユーの複雑な理論を簡略化するならば、この日常の前景化こそモダニズム文学の本質的な特徴となっており、こうしてモダニズムの物語は「反出来事的な」文学として定義される。

反出来事的なモダニズムというアイデアは、コンラッドとグリーンの小説を理解する際の手助けとなる。この二つのテキストの主題上の一致に関しては、これまで十分な批評的関心が払われてきた。例えば、マリカ・リバイ・マムリが「これらの小説は不正や残酷さの経験を映し出し、権力の不正による腐敗が『密偵』のステイーヴィや『ここは戦場だ』のコンラッド・ドローヴァーのような人びとを破壊するさまを描き出している」(Maamri 184)と指摘しているのに対して、ブライアン・ディーマートは「『密偵』と同様に『ここは戦場だ』は文明の見せかけの背後にある混沌を暴露する」(Diemert 114)と主張している。文学研究者にとって、コンラッドとグリーンの小説の主題上の一致はあからさまなので、グリーンは盗作の非難から逃れることはできないだろう。

しかしながら、両者の構造的な一致に関しては、これまで十分な関心が払われてこなかった。セイユーの言葉を借りるならば、これらの小説は「反出来事的なモダニズム」の典型例なのだ。コンラッドの小説から見てみよう。コンラッドは「作者のノート」のなかで、『密偵』が「ウィニー・ヴァーロックの物語」であり、「全体の筋はグリニッジ・パーク爆破事件の理不尽なむごたらしさに示唆され、それを中心に進行する」(コンラッド 四六一頁)と述べている。あたかもステイーヴィの悲劇的な死が小説のクライマックスとなる出来事として設定されているかのようだ。だがコンラッドの小説は省略的である。テキストが実践しているのは、「理不尽

なむごたらしさ」を文学上の出来事として、ある種のスペクタクルとして提示することではなく、むしろ事件の登場人物たちへの破壊的な影響が徐々に姿を表していくさまを、彼らの日常生活を淡々と描き続けることなのである。

ここで『密偵』をその翻案であるヒッチコックの『サボタージュ』（一九三六年）と比較してみても面白いだろう。ヒッチコックは原作のグリニッジ・パーク爆破事件をロンドン市内のバス爆破事件に置き換え、ステイーヴィの殺害を、その「理不尽なむごたらしさ」を映画のクライマックスとして劇的に描き出し、『オブザーヴァー』紙の映画批評家C・A・ルジューンの響響を買う羽目となった。「この手の物惜しみしない虐殺には基準があって、ヒッチコックは『サボタージュ』においてその基準を越えてしまった」（CALFR 107）。コンラッドの暴力的な事件の表象の意識的な排除は、ヒッチコックのスペクタクルとしてのテロリズムと好対照を成している。つまり、『密偵』は反出来事的なのである。

鍵となる事件が物語の始まる前にすでに起きてしまっているという点で、グリーンの小説はコンラッドの小説よりもさらに劇的に反出来事的である。共産主義者のバス運転手ジム・ドロヴァーは、ハイド・パーク・コーナーでの集会の取り締まりの際に、妻をかばおうとして警察官を刺殺してしまい、死刑を宣告される。小説の物語はこの事件の周辺の登場人物たちに及ぼす影響をめぐって展開する。

グリーンのエピグラフは、この小説の反出来事的な構造を要約する内容となっている。以下の引用は、歴史家アレグザンダー・ウィリアム・キングレイクの大著『クリミア侵略』の一節である。

男たちの裸眼に映る限り、戦場は全体性も持たなければ、長さも幅も、深さも大きさも、形も持たなかった。戦場は小さな無数の小円から成り立っていて、その広がりや霧の立ち込めたそれぞれの現場で可能な限りの視界の広がりやに等しかった。……そのような条件の下で、イギ

リス軍の各部隊は、幸福なことに、好都合なことに、戦闘行為の一般的な状況を知らずに、いや、さらに言えば、しばしば、大きな衝突が激しさを増しているという事実さえ知らずに、各自の戦闘に従事し続けたのだった。(IB5)

『ここは戦場だ』というタイトルからも明らかなように、この小説は世界大恐慌後の一九三〇年代初頭のロンドンという「戦場」を舞台に繰り広げられる名もなき市民＝兵士たちの小さな物語の寄せ集めである。小説の登場人物たちは、ジムの命を救おうとして「各自の戦闘に従事」するのだが、「戦闘行為の一般的な状況を知ら」されていないため、彼らの努力が実を結ぶことはない。

ジムの妻であるミリーは被害者の警察官の妻の自宅を訪問し、罪の軽減を求める請願書に署名させ、そのニュースを新聞記者のコンダーに託すが、共産主義者に追跡されているとパラノイア的な混乱に陥った新聞記者は、このニュースを世間に明らかにするなく物語から退出する。ミリーの妹のケイは裕福な共産主義の知識人サロゲイト氏に働きかけ、サロゲイト氏はその名のとおり「代理人」として貴族階級のキャロラインにジムの罪の軽減の話を持ちかけるが、キャロラインが頼りとする副総監は彼女の懇願をはねつける。ソーホーのカフェで働くジュールはジムの救済に生きがいを見出していくが、父からの遺産相続を知らされると、ケイとの結婚の実現に猛進し、司祭に署名を懇願するという当初の決意など忘れてしまう。

またもっとも重要な登場人物コンラッド・ドローヴァーは、彼自身の知能によって保険会社の中間管理職にまで登りつめた成り上がり者であり、持ち前の頭脳を駆使して兄の死刑執行を阻止しようと努力を惜しまないが、その一方で、以前から好意を抱き続けてきたジムの妻ミリーと性的な関係を結んで後に引けなくなり、仕舞いには自暴自棄になって副総監の暗殺を試みる。

つまり、グリーンの小説の登場人物たちは、キングレイクの『クリミア

侵略』のイギリス軍兵士たちと同様に、自分たちが置かれた状況の全体像を把握することなく、個別の戦闘行為に邁進しているため、ジムの救済、ひいては共産主義というオルタナティブな社会システムの実現という共通の目的を達成することはない。

皮肉なことに、この小説のなかで資本主義のシステムをもっとも深く理解し、そして来たるべき共産主義のシステムのヴィジョンを持っているのは、現行のシステムの維持を使命としている副総監である。

疲れたときや、気が滅入ったときや、自分の年齢を実感したときにだけ、副総監は給与よりも高次の理由で尽くすことのできる組織を夢見た。そこに内在する正義や、報酬の正当な配分、健全な仕組みなどによって、彼の忠誠を動員することができるような組織を。(IB 130)

だが付け加えておきたいのは、副総監も他の登場人物たちと同様に孤独な人間であり、与えられた仕事をこなし続けることに執着するあまり、ジムの救済はおろか、新たな社会システムの構築に向けて現実的な行動を示すことなどありえない。副総監は現行の社会システムだけでなく、反出来事的な物語の構造にも忠実な登場人物と言える。

このようにコンラッドとグリーンの小説は、主題的な関心だけでなく、反出来事的な構造も共有している。しかし、ここからは両者の相違点にも目を向けていきたい。日常生活への注目のあり方という観点から、これらの二つのテキストが分岐する様子を見つめていこう。

### 3. モダニズムにおける映画の技法

セイユーが強調したモダニズムの物語における日常の前景化という点に立ち返ってみよう。「日常はつねに存在するが、そのリズム上のパートナーである出来事が時間通りにやっこないか、まったくやっこないとき



に、初めて、そして邪魔なほど重要となってくる」(Sayeau 14)。われわれは、そのような日常の啓示の瞬間を『密偵』のクライマックスに見出すことができる。ウィニー、つまりヴァーロック夫人が自身の暴力的な行動の帰結に徐々に気がつく印象的な場面である。

死体の位置のせいで、ヴァーロック氏の顔は、未亡人のヴァーロック夫人には見えなかった。彼女の繊細で眠たそうな目は音のあとを追って下のほうへ移動し、ソファの端から少し突き出している、平べったい骨製のものに出会って考え深げになった。それは、ヴァーロック氏のチョッキと垂直の位置にあることと、そこから何かが滴り落ちているという事実のほかは、なんの変哲のない家庭用のカーヴィング・ナイフの柄だった。黒々とした滴が、気が狂った時計の脈拍のように、しだいに早さと激しさを増していくチクタク音を響かせながら、床の敷物の上にぼたぼたと滴り落ちているのであった。早さが最高に達すると、このチクタク音は滴下の連続音にかわった。ヴァーロック夫人は不安の影を顔に去来させながら、その変化を見守っていた。それは、滴る、黒い、すみやかな、希薄なもの……。血だった！(コンラッド 三八二頁)

文学研究者のバーナード・バーゴンジは、この場面を「映画的な小説の興味深い一例」として取り上げ、「この一節は映画の視覚的な装置だけでなく、その聴覚的な装置まで予見させる」(Bergonzi 31)と述べている。ウィニーの頭脳の認識論的な装置をカメラに喩え、そのカメラが映し出す映像と音の認識論的なドラマを映画的な技法として捉えるとき、バーゴンジは確かに正しい。だが文体論的な観点から論じるならば、この一節は「自由間接話法」(free indirect style)の典型例でもある。その斬新さは、日常生活の細部への映画的な関心にとどまらず、ウィニーの意識の働きを演出する効果にあるのではないか。そして、こうした登場人物の意識の劇的

な演出こそ、初期モダニストたちの得意とした技法であった。

バーゴンジの『密偵』へのコメントは、グリーンと同時代の文芸批評家V・S・プリチェットの『ここは戦場だ』へのコメントと響き合う。プリチェットはグリーンの小説を「映画技法の巧みな使用」という観点から評価した最初の批評家の一人である。プリチェットによれば、「一人一人の登場人物がカメラマンであり、撮影されたショットは、登場人物が目にしたものだけでなく、その目にしたものが各自の人生のなかで通り過ぎていく思考とどのように混じりあうかを明らかにしている」(Pritchett 206)。登場人物の知覚と思考の同時録音というアイデアは、この小説の日常生活への注目のあり方を見事に捉えている。

副総監を例に取ってみよう。小説の冒頭部で警視庁を後にし、ロンドンを練り歩く副総監は、周囲の動向を観察し、そこで繰り広げられる映像と音のドラマを記録する一方で、その心は現在のロンドンとそこでの自身の葛藤から遊離し、東洋で過ごした充実した日々へと回帰していく。

トラファルガー・スクエアのまわりにガス灯の明かりがパッと広がり、澄み渡った灰色の秋の晩を突き刺した。何台かのバスが轟音を立てながらパーリAMENT・ストリートを突き進むと、大きな円を成して左右に揺れた。街路の隅にいる警察官が副総監に気づき、敬礼をした。副総監はうなづいて、交通標識にしたがって注意深く横断した。私は正義とは関係がない、と彼は考えた、私の仕事はただ犯人を捕まえるだけなのだ。そして澄んだ冷たい空気にもかかわらず、彼の思考は、毛むくじゃらの手のように、葉に覆われた炎暑のなかで湯気を立てる湿った小道へと戻っていった。この小道やあの小道を辿って追跡をした。そして殺人犯を罰する他の手立てがないときにだけ、最後の手段として殺人犯の村を焼き払った。正義は私の仕事とは関係なかった。正義は行政官や裁判官や陪審員や国會議員や内務大臣に任せたのだから。(IB 7-8)

ブリチェットの指摘から明らかなように、この一節はグリーンの小説の映画的な技法の典型例である。と同時に、それは自由間接話法の一例でもある。登場人物の思考が「と彼は考えた」という説明を伴っている点で完璧な例とは言えない。だが、バーゴンジィが力説しているように、この小説のなかで「グリーンは『自由間接話法』の技法を効果的に使用しており、そのおかげで著者は登場人物の意識に出入りできるのだ」(Bergonzi 38)。

いまやこう断言してもよいだろう。映画的手法の文学的な対応物こそ、自由間接話法なのだ。モダニズムの映画的な性格をめぐる言説の曖昧さの原因の一つは、カメラ・アイとその文学的な相似物たる自由間接話法との混同にある。そして、文学における映画的手法をカメラ・アイの次元に限定するならば、コンラッドの『密偵』とグリーンの『ここは戦場だ』はともに「映画的な」小説ということになり、両者の間に大きな技法的差異を認めることは困難になるだろう。なぜならば、この二つの小説の映画的なものを担保しているものは、自由間接話法に他ならないからだ。初期モダニズムと後期モダニズムを分け隔てる壁はこうして瓦解してしまう。

だがグリーン的小説は、初期の文芸批評家たちによって想定されているよりもさらに巧妙に洗練されたかたちで同時代の映画を活用している。初期モダニズム以降の伝統たるカメラ・アイとしての自由間接話法はあくまでグリーンの小説の映画的手法の一側面にすぎない。『ここは戦場だ』を執筆準備中の一九三〇年代初頭のグリーンは、ロンドンのフィルム・ソサエティや映画館でアメリカやヨーロッパのさまざまなジャンルの映画作品を視聴することができた。映画史的な観点から見れば、一九三〇年代初頭はトーキー革命が本格的に進展し、ロンドン中の映画館が音声設備を整えた近代的な映画館へと様変わりしていく移行期でもあった。

それは初期映画が誕生したばかりの二十世紀初頭のコンラッドとの決定的なメディア環境の差異を意味している。ロンドンを舞台とした都市小説を構想するにあたってグリーンの想像力の糧となったのは、コンラッドの『密偵』やウルフの『ダロウェイ夫人』やジョイスの『ユリシーズ』のよ

うなモダニズムの文学テキストではなかった。グリーンには、ロンドンやパリやベルリン、サン・フランシスコやニュー・ヨークといった世界の大都市を舞台にした同時代の多様なジャンルの都市映画を参照することができたのである。

#### 4. ヒッチコックの影、あるいは視覚的な無意識について

グリーンの小説を真に「映画的な」小説にしている要因を同時代の映画との多面的な交渉に見出すならば、その具体例を明確に提示する必要があるだろう。ここでは、第一歩としてグリーン都市小说とアルフレッド・ヒッチコックの都市映画を結ぶあるテクノロジー表象について文化史的な観点から検証していきたい。

『ここは戦場だ』に独特のスピード感を与えている「特別機動隊」の登場場面を引用してみよう。

甲高いサイレンを響かせて幌付きトラックが彼らのそばをあっという間に通り過ぎ、通りをヘッドライトの輝きで粉碎すると、戸口や店先や雑貨屋のポスターが突然姿を現し、そして姿を消した。車は角を回る際に大きく横滑りし、キングス・クロスの方向へ消えていった。警察官が敬礼した。「あれは誰なんだ？」とジュールが訊ねた。車が通り過ぎるときに、照明のついた車内が、二列になって座り、話もせずお互いを見つめあっている中折帽子をかぶった大きな男たちでぎゅう詰めになっているのを目撃したのだった。

「特別機動隊 (The Flying Squad) だ」とコンダーは言った。(IB 40)

グリーンはジュールとコンダーの二人に「特別機動隊」の出動場面を目撃させている。興味深いのは、カフェのウェイターであるジュールがロンドン警視庁の特殊部隊を知らないという設定である。新聞記者のコンダー

は当然この特殊部隊を知っている。なぜならば、一九一九年にロンドン警視庁で編成された「特別機動隊」が最新のテクノロジーと密接に結びつき、近代的な機能性を帯びていく一九二〇年代半ば以降、彼らの活躍と発展のニュースは、『タイムズ』紙や『デイリー・テレグラフ』紙のような高級紙から、『デイリー・メール』紙のような大衆紙にいたるまで、イギリスのメディアを賑わせてきたからだ。

例えば、一九二五年一月二〇日付の『タイムズ』紙の記事「無線電信と犯罪」を見てみよう。

無線電信の装置を備えた二台のトラックとともにロンドンで最初の実験が始まってから三年が経過し、数多くの困難が克服され、効果的な取り締まりに必要な特殊装置が改善されてきた。いまや送受信の可能な無線装置を備えた七台の幌付きトラックが、ロンドン警視庁捜査部の警官たちによって、彼らがある種の任務を実行する際に毎日利用されている。これらのトラックのうち二台は最初の実験に使用された車であるが、まだ使用可能である。他の四台は毎日「特別機動隊」によって利用されている。特別機動隊とは、ロンドン警視庁管轄の全区域において強盗を取り締まり、自動車に乗った泥棒を追跡し捕まえ、宝石泥棒やあらゆる種類の容疑者を用心深く見張り、即座の対策と迅速な行動を要求するその他のさまざまな非常事態の任務を遂行する警察の機動部隊を指す。（“Wireless and Crime” 9）

この保守系の高級紙が明らかにしているのは、一九二五年の段階では「特別機動隊」が十分には認知されておらず、その説明が必要であったという事実である。実際、『タイムズ』紙の明快な説明は、さまざまな新聞メディアで取り上げられてきた一九二〇年代前半の機動部隊の活躍を要約する内容となっている。

「特別機動隊」が単なるニュース記事にとどまらず、ふつうの人びとの

想像力に訴えるスペクタクルとして機能し始めるのは、一九二〇年代後半、特別機動隊が無線通信装置と高速の移動スピードを兼ね備えた最新テクノロジーとして認知されていく時期と符合している。広範囲の瞬時のコミュニケーションを可能にするラジオと圧倒的なスピードによって距離を無化する高速自動車の融合は、モダニティの原理を体現するものであるが、それが警察という国家権力の道具として利用されるときどのような効果を生み出すのだろうか。

一九二七年二月七日付の『タイムズ』紙の記事「ロンドン警視庁の『特別機動隊』」はその具体例を提示する。

現在、「特別機動隊」によって使用されている二台の車に無線通信装置が備え付けられており、いくつかの事件において非常に役に立ってきた。一例を挙げよう。ある晩のこと、ロンドン北部の住人が地元の警察に電話し、ある道路で三人の男たちが不審な行動をとっているのを目撃したと通報した。地元の警察がロンドン警視庁に電話を入れると、そのニュースはたちまち無線で現場からおよそ三マイルのところにあった「特別機動隊」のトラックの一つに伝えられた。トラックは猛スピードでその道路まで駆けつけ、三人の男たちは全員容疑者として逮捕された。（“Scotland Yard’s ‘Flying Squad’” 16）

この新聞記事が興味深いのは、その記述が最新のテクノロジーを備えた「特別機動隊」の機能に特化している点である。実際に三人の容疑者が真犯人であるかどうかは問題ではなく、不審者が容疑者として逮捕される過程の迅速さにすべての注意が払われている。ここには権力の視点が顕在化している。

風刺を本領とする『パンチ』誌が、スピードの原理を極度まで推し進めた国家装置としての「特別機動隊」を真剣に茶化し始めるのも同じ時期のことである。例えば、一九二八年九月五日付の記事「スピードの相対性」

には、著者の E・V・ノックスとアインシュタインによって算出されたという怪しげな「速度比較表」が付けられており、そこにはさまざまな物のスピードと並んで、特別機動隊のスピードが記されている。

物品	平均速度
(軌道に乗った) 月	毎秒三, 三三四フィート
分子	$\pi$
放射能	x 二乗
特別機動隊	時速四五マイル
牡蠣	秒速三フィート
地下鉄のハムステッド駅と モーデン駅	昇降機が降りるのが遅すぎて電車に乗 れないため計算不能
ネルソン像	不動

(Knox 270)

この速度比較表はまったく比較ができない点が肝であって、特別機動隊のスピードを放射能や牡蠣のスピードと比較しても意味がない。しかし、この表に特別機動隊が取り上げられていることには大きな意味がある。なぜならば、時速四五マイル、およそ時速七二、四キロメートルのスピードは、一九二〇年代のロンドンの交通状況を考え合わせると、異常なスピードであることがわかるからだ。

実際、『パンチ』誌の風刺は特別機動隊の異常なスピードとその強引さを揶揄したものが大半を占める。ここで三つの風刺画を見てみることにしよう。まずは一九二九年五月一三日付の特別号に掲載されたアーサー・ワッツの風刺画から(図1)。この風刺画には、「バスの運転手が(割り込んだ小型車に向かって)『お前さんは自分のこと何様だと思ってやがるんだ。特別機動隊か?』』というキャプションが付けられており、バスや自動車で混雑したロンドン中心部の道路を強引にすり抜けていく特別機動隊が揶揄

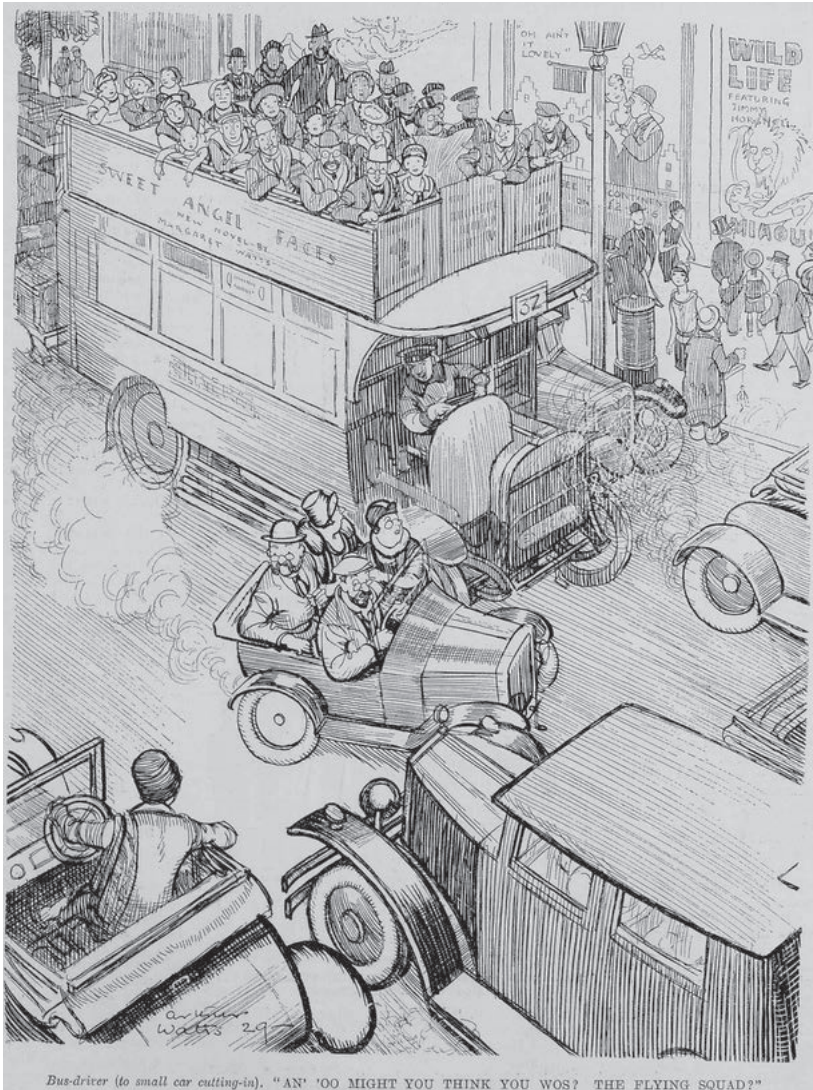


図1 アーサー・ワッツの風刺画



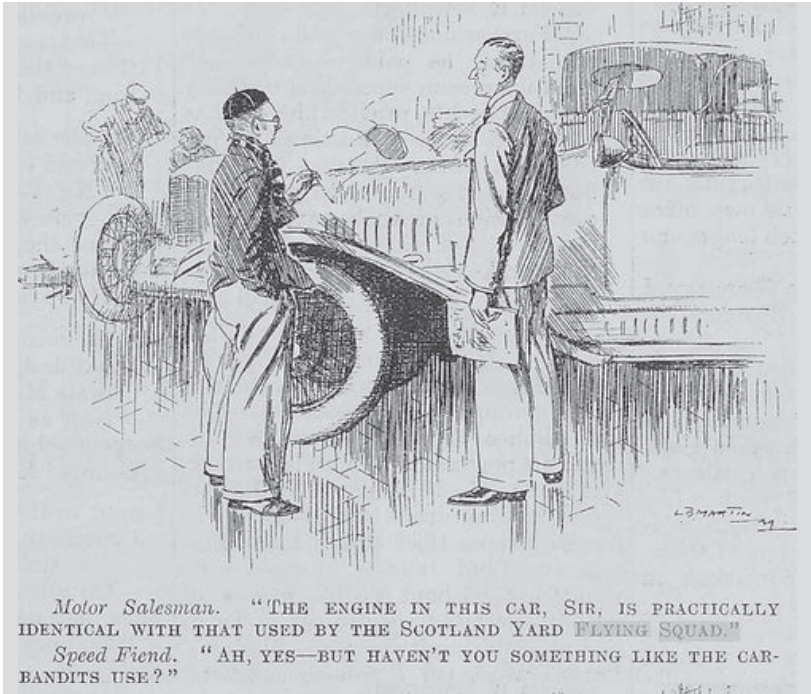


図2 L・B・マーティンの風刺画

されている。

次に見てみたいのは、一九二九年六月五日付の『パンチ』誌に掲載されたL・B・マーティンの風刺画である(図2)。この風刺画には自動車のセールスマンとスピード狂の客の間の次のような会話が挟まれている。

セールスマン「お客様、この車のエンジンはロンドン警視庁の特別機動隊によって使われているエンジンと実質的に同じものです」

スピード狂「そうか、じゃあ自動車強盗仕様のものはないかな。」

ここでは、特別機動隊と自動車強盗との間のスピード競争がセールスマ

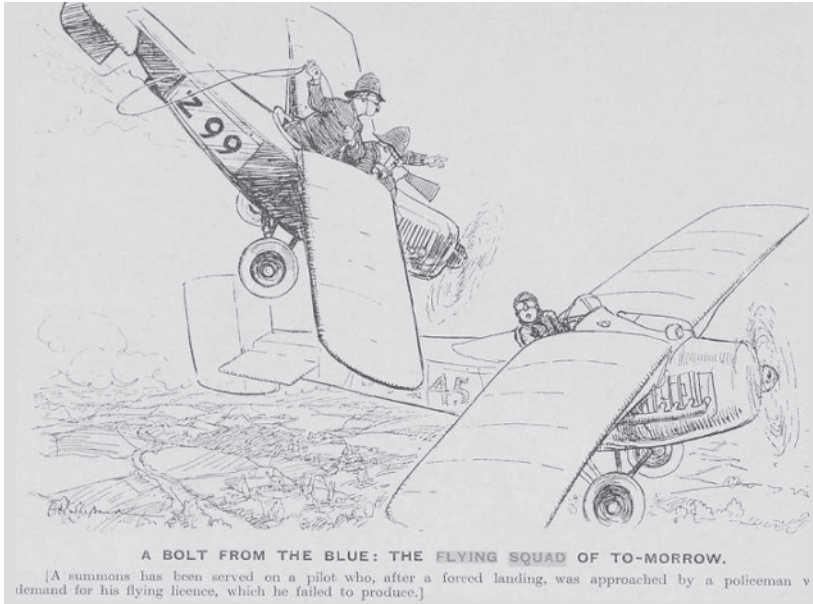


図3 アーネスト・ハワード・シェパードの風刺画

ンと客との間のやりとりによって代弁されている。ふつうのロンドン市民にとっては、特別機動隊の出動は、カーチェイスのスペクタクルの始まりに他ならなかったのである。

また一九三〇年十月二二日付の『パンチ』誌に掲載されたアーネスト・ハワード・シェパードの風刺画「青天の霹靂、未来の特別機動隊」は、小型飛行機という新たなテクノロジーの発展とともに、特別機動隊と自動車強盗との間のカーチェイスが地上から天空へと移動する日がやってくることを想像している（図3）。括弧に入れられたキャプションには、以下のよう記されている。「パイロットには召喚状が送達されており、強制的に着陸させられると、警察官がやってきて飛行免許証を見せるように要求したが、パイロットは無免許だった」。この未来予想図は明らかに地上での特別機動隊のスピードを強調あるいは誇張したものとなっている。

このような国家装置としての「特別機動隊」を映画のなかで最初にスペクタクルとして演出したのは、ヒッチコックに他ならなかった。ヒッチコックの『恐喝』（一九二九年）は、イギリスの初期トーキー映画の成功作としてイギリス映画史を語る際に必ずと言っていいほど言及される重要な映画テキストであるが、当時の観客にとって、トーキーという新たな映画テクノロジーと同じくらい斬新であったのは、「特別機動隊」の映画表象であった。

一九二九年七月三〇日付の『タイムズ』紙の記事「映画事情」の一節を引用してみよう。

アルフレッド・ヒッチコック氏が最近エルストリーのスタジオでブリティッシュ・インターナショナルのために制作した『恐喝』という映画は、トーキーの技法の興味深い混合となっている。この映画は、ロンドン警視庁の特別機動隊の捜査方法を描いた、長い、非常によく制御されたサイレントのシークエンスで始まる。ここまではサイレント映画であって、迅速で明快である。警官たちが容疑者を連れてトラックで去ろうとすると、群衆が集まり、われわれは彼らのざわめきを耳にする。こうした単純で粗雑なやり方で映画は瞬時にして音声映画になる。（“The Film World” 13）

『タイムズ』紙の記事は無署名であるため、著者を特定するのは難しい。だが、この記事の著者が若きグレーム・グリーンであったとしても驚くには値しない。一九二〇年代末にグリーンは『タイムズ』紙に映画批評を寄せているからだ。この明晰な新聞記事の著者は、ヒッチコックの初トーキー作品が、サイレント映画とトーキー映画の技法の混合から成り立っていることを看破している。さらに興味深いのは、この著者が映画冒頭部の「ロンドン警視庁の特別機動隊の捜査方法を描いた、長い、非常によく制御されたサイレントのシークエンス」に言及し、その迅速さと明快さを高

く評価している点である。この慧眼な映画批評家は、沈黙の効果的な利用や声の主観的な提示といった『恐喝』のトーキー映画ならではの技法にも紙面を割いている。しかし、あえて強調しておきたい。同時代の大多数の観客にとって魅力的であったのは、最新のトーキー映画の技法の実験的な使用ではなく、最新のテクノロジーを装備した「特別機動隊」のスピード感あふれるサイレント映像だったのではないか。

ヒッチコックがどのように特別機動隊の出勤を描き出したのか説明しておきたい。タイトルとクレジットに引き続き、高速度で回転している円盤が画面いっぱいに映し出される。特別機動隊のトラックが画面右手に向かって自動車を追い抜いていく様子を映した次のトラッキング・ショットにおいて、われわれは高速回転する円盤がトラックの車輪であることに気づかされる。

画面右手への運動のショットは同じく右手に向かって進行する運転席のミドルショットに、さらには幌付きトラックの内部を映したミドルショットにカットされる。この車内のショットは、特別機動隊の出勤を描き出したシークエンスにおいて重要な位置を占めている。そのミザンセンに注目してみよう。運転席の二人の人物を背景に、前景の幌付きトラックの空間には左右二列に分かれて、三人の人物が着席している。右手に二人の刑事、無線通信装置を挟んで左手に無線通信係が。これらの五人が一致団結して目的地へと突き進んでいく様子が描かれていくことになるだろう。

車内のショットに引き続いて、ヘッドフォンを被った無線通信係の顔がミディアム・クローズアップで映し出され、この人物の手元の警視庁のメモ用紙にカットされる。「特別機動隊トラック六八号、ただちに直行せよ、六番地……」と行き先が記され始めるやいなや、車内のショットにカットされ、無線通信係からメモを受け取った警部が運転手たちに方向転換を指図する様子が描かれる。

車内のショットは映像的に斬新な運転席からの視点ショットに引き継がれ、高速度で走っていたトラックが大きく横滑りしながらUターンをす

る様子が運転手の主観的なポジションから映し出される。この印象的な主観ショットはふたたびトラック内部のショットに引き継がれ、先ほどと同様に画面の右手へ向けて進行する運転席のミドルショットへ、さらには右手に向かって道路を疾走していく特別機動隊のロングショットへとカットされる。このシークエンスは、目的地に到着し、トラックの後部座席から刑事たちが降りていく様子を映したミドルショットで幕を閉じる。

冒頭の特別機動隊の追跡のシークエンスを詳細にショット分析したのには、二つの理由がある。最初の理由は、ヒッチコックのサイレント映画期の編集技法の熟達ぶりを証明したかったからである。ヒッチコックがわずか一分のシークエンスを短長ささまざまな十二のショットに分割したのは、ひとえに特別機動隊のスピードを強調するためである。高速度で回転する円盤のクローズアップ、高速度で自動車を追い抜いていく特別機動隊のトラッキング・ショット、高速度でのUターンの主観ショットなど、わずか一分の間にスピード感を演出するショットが目白押しである。Uターン後の進行方向がUターン前のそれと同様に画面右側への運動であるのは、一度右手へ向けられた観客の注意を混乱させずに、観客の視線を特別機動隊に釘付けるための繊細な配慮であろう。ヒッチコックは、こうした巧みな編集技法によって、同時代の人びとの関心を集めた特別機動隊を映画の中心的なスペクタクルとして演出することに成功したのだった。

冒頭のシークエンスをショット分析したもう一つの理由は、『恐喝』のシークエンスが先ほど引用した『ここは戦場だ』の場面と不気味な親近性を示しているからだ。もう一度グリーンの小説の特別機動隊の出動の場面を引用してみたい。

甲高いサイレンを響かせて幌付きトラックが彼らのそばをあっという間に通り過ぎ、通りをヘッドライトの輝きで粉碎すると、戸口や店先や雑貨屋のポスターが突然姿を現し、そして姿を消した。車は角を回る際に大きく横滑りし、キングス・クロスの方向へ消えていった。警

察官が敬礼した。「あれは誰なんだ？」とジュールが訊ねた。車が通り過ぎるときに、照明のついた車内が、二列になって座り、話もせずにお互いを見つめあっている中折帽子をかぶった大きな男たちでぎゅう詰めになっているのを目撃したのだった。

「特別機動隊だ」とコンダーは言った。(IB 40)

グリーンが大きく横滑りしながら角を回る特別機動隊をヒッチコックの大きな横滑りをしながらUターンをする特別機動隊と直接的に結びつけるのは、少し無理があるかもしれない。では、「二列になって座り、話もせずにお互いを見つめあっている中折帽子をかぶった大きな男たちでぎゅう詰めになっている」幌付きトラックの内部は、どうだろうか。

『ここは戦場だ』においては、登場人物のジュールが特別機動隊の幌付きトラックの内部を目撃することになっている。だが高速度で移動する特別機動隊のトラックの内部を肉眼で映し取ることは可能なのだろうか。しかもジュールは注意力の散漫な人物として造形されているのだ。

カメラ・アイとしての自由間接話法によって技法的な観点からこの記述をサポートすることはできる。パーゴンジが見抜いたように、この小説のなかで「グリーンは『自由間接話法』の技法を効果的に使用しており、そのおかげで著者は登場人物の意識に出入りできるのだ」(Bergonzi 38)。しかし、ここで注目しておきたいのは、グリーンが入り込んだジュールの意識は、むしろ視覚的な無意識の領域に属しているということだ。ジュールのカメラ・アイが記録した特別機動隊の幌付きトラックの内部のショットは、ジュールの肉眼によって観察できる領域をすでに超えているが、と同時に、それはカメラによって機械的に記録される写真的、映画的な無意識的細部として、登場人物の意識を媒介することなくテキストに刻印される。

この語り手の視覚的な無意識をグリーン本人の視覚的な無意識と結びつけるのは強引だろうか。特別機動隊の幌付きトラックの内部を描き出す際

のヒッチコックのミザンセンは、グリーンの視覚的無意識に焼き付いてしまったかのように思われるのだ。

## 5. 二つの初期トーキー映画

わたしがヒッチコックとグリーンの不気味な視覚的一致にこだわるのは、グリーンにとって、特別機動隊の出動の場面が小説のかなり重要な要素となっているからだ。先ほどの引用の場面は、小説の二人の副次的な登場人物が特別機動隊を目撃する様子を明らかにしている。この段階で読者が知らされていないのは、特別機動隊に小説の中心的な登場人物である副総監が乗車しているという意外な事実である。われわれは三〇数頁ほど後になって、副総監が部下たちとともに車に乗り込み、出動する様子を目撃する。

彼ら是一台の車にぎゅう詰めになった。コリシウム劇場の点灯した大きな球体がセント・マーティンズ・レーンのレストランやカフェやパブの上部でバランスを保っていた。トラファルガー・スクエアの周りを何台ものバスがサーカスの馬のように進んでいた。ウルズリー社製の自動車のサイレンの甲高い音が交通渋滞に鳴り響くと、各々の自動車はブレーキを踏み、警察官は手を挙げ、彼らは一時的に交通がなくなったチャリング・クロス・ロードに入り込んだ。(IB 77)

副総監の乗り込んだ自動車が特別機動隊のそれであることは、混雑した車内とロンドン中心部の渋滞した道路を高速度ですり抜けていく自動車の記述から明らかであろう。われわれは、今度はロンドン警視庁の視点から特別機動隊の出動場面を目撃することになるのである。

今回の特別機動隊の緊急事態の任務とは、副総監が物語の最初から気にかけていたパディントン駅バラバラ殺人事件の容疑者の逮捕である。グリーンの小説では、ヒッチコックの映画と同様に、特別機動隊の出動から目

的地への到着、容疑者の逮捕にいたるすべての過程が克明に記述されていく。この一連の特別機動隊の追跡の場面は、グリーンの小説にアクションの要素を付け加えており、読者をはらはらさせる一級のエンターテインメントとなっている。グリーンの小説を真に「映画的に」しているのは、こうしてグリーンがおそらくはヒッチコックから借用したスペクタクルとしてのカーチェイスであり、そのクライマックスを構成する容疑者の逮捕であったと考えてよいだろう。

ここで興味深いのは、『ここは戦場だ』の出版から数年後にペーパーバック版を出版する際に、グリーンがこの一連のアクション・シーンを一度削除しているという事実である。グリーンの自伝『逃走の方法』の一節を引用してみよう。

『ここは戦場だ』によって、私は自作を一度しか読み直さないという決まりを破ることになった。なぜならば、この本において頑固なほど間違った部分が二箇所残っていたからだ。もっとも重要な箇所は、「人間の正義の不正義さ」という主要なテーマとはまったく関係のないエピソードだった。副総監がパディントン駅のバラバラ殺人事件の犯人を逮捕するために警視に同行するというエピソードのことである。それは副総監にとっては決してありえない行動であったため、一九三四年の出版から六年後にペーパーバック版のために小説の改訂に取りかかった際に、すべての場面を削除したのだった。しかし、この小説の短いヴァージョンが出版され、もう一度読み返したときに、このエピソードがありえないものであったにもかかわらず、それが必然的なエピソードであったことに気づいたのだ。救世軍の狂った殺人犯がいなければ、小説のタイトルの戦場は暴力と混乱の感覚を失ったことだろう。戦場の隠喩は政治的なものになり、皮肉的なものではなくなったはずだ。(WE 33)



グリーンは「副総監がパディントン駅のバラバラ殺人事件の犯人を逮捕するために警視に同行するというエピソード」をリアリズムの原則に照らして不可能だと判断して削除したと説明している。だがいざ削除してみると、この非現実的なエピソードが「必然的なエピソード」であることを思い知らされる。グリーンは「救世軍の狂った殺人犯がいなければ、小説のタイトルの戦場は暴力と混乱の感覚を失ったことだろう」と述べ、この非現実的なエピソードによって、戦場の比喩が、政治の次元を超え、アイロニーのより高い次元にて作動し始めると主張する。グリーンの説明には一貫性があり、説得力がある。

だが、このエピソードの削除と復活の背後には、グリーンの作家としての政治的な判断があったと考えたほうがわかりやすい。後にこの区分自体を放棄することになるが、グリーンが自身の小説を「ノヴェル」と「エンターテインメント」に区分していたことはよく知られている。『スタンプール特急』や『拳銃売ります』が軽めの「エンターテインメント」に分類できるならば、『ここは戦場だ』や『ブライトン・ロック』は重めの「ノヴェル」に分類することができるだろう。『権力と栄光』（一九四〇年）の出版によって真面目な小説家としての地位を確立したと言ってよい一九四〇年の段階で、「ノヴェル」としての『ここは戦場だ』を改訂する際に、その「エンターテインメント」の要素が鼻についてしよがなかつたというのが実情に近かつたのではないか。とりわけ、特別機動隊の出動のエピソードがグリーンのライヴァルであったヒッチコックのそれと酷似している場合には。

それではなぜグリーンはペーパーバック版の出版のために一度は削除したアクション・シーンをふたたび小説に取り戻すことになったのだろうか。それはこの特別機動隊の出動をめぐる一連のエピソードに小説的にきわめて興味深い実験的な一節が含まれていたからではないだろうか。「副総監がパディントン駅のバラバラ殺人事件の犯人を逮捕するために警視に同行するというエピソード」は、実際には特別機動隊の出動というスペクタク

ルの場面と、パディントン駅殺人事件の容疑者の逮捕というアクション・シーンの二つから成り立っている。そして、グリーンが自伝のなかでこだわっているのは、明らかに後者である。

このアクション・シーンを簡単に説明していこう。現場に到着した特別機動隊は、二手に分かれて容疑者の逮捕を試みる。機動隊の責任者の警視やその部下たちは容疑者のいる最上階の五階の部屋へと屋内の階段を上っていくのに対して、副総監は一人で裏庭から屋外の非常用のはしごを上り、容疑者の部屋の窓際の足場に身をひそめる。警視たちが戸口から突入した際に、窓からの逃走を試みる容疑者を副総監が捕まえるという想定である。しかし、丸腰の副総監は容疑者に銃を突きつけられ、危機に陥る。ここで二人の対面の様子を引用してみたい。

副総監は容疑者を見つめ、警棒を動かした。すると一瞬のことだが、ぼさぼさの髪の毛、必死の形相の太った顔ではなく、あまりにも締め屋であった老女が両手を上げて叫んでいるのが見えた。だがそのとき、パディントン駅からの蒸気が窓まで立ち込め、ウェストボーン・グローヴまで徐行する貨物車が彼女の叫び声よりも高音の汽笛を鳴らしたので、彼女の声は誰にも聞こえなかった。容疑者の階下に住むカップルにのこぎりのたてるおぞましい小音が聞こえなかったのと同じように。(IB 83)

これまでに説明してきたように、この場面はカメラ・アイとしての自由間接話法の一例である。だが、ここでは真に「映画的な」場面と評したくなる独特のひねりが効いている点に注目していきたい。最初に取り上げたのは、副総監のヴィジョンの独創性である。殺人犯に対峙し、銃を突きつけられた副総監は、わずか一瞬であるが、目の前の殺人犯の代わりに、その被害者たる老女が悲鳴を上げている姿を幻視する。副総監の繊細な想像力を提示する興味深いエピソードである。

だがより興味深いのは、副総監の幻視の瞬間がフラッシュバックの映画技法によって提示されているという点である。副総監は殺人の場面を実際に目にしたわけではないので、厳密な意味での過去の再現とは言えない。だが、そもそもフラッシュバックは主観的な過去の再現を特徴としており、幻視の瞬間が副総監の想像による過去の再構築であっても構わない。ここでは、この場面の映画らしさを担保しているものがフラッシュバックの援用であるという事実が確認できれば十分である。

わたしにとってさらに興味深いのは、副総監のフラッシュバックの映画的小部の緻密さである。

だがそのとき、パディントン駅からの蒸気が窓まで立ち込め、ウェストボーン・グローヴまで徐行する貨物車が彼女の叫び声よりも高音の汽笛を鳴らしたので、彼女の声は誰にも聞こえなかった。(IB 83)

この一文は老女の殺害の瞬間を再現したものであるが、それがきわめて映画的な記述であると見抜くためには、同時代の映画に対するグリーンの小説の繊細な感受性に意識的でなければならない。凝縮された一文のなかで繰り返されているのは、映像と音声の対位的なドラマである。「パディントン駅からの蒸気」が殺人犯と被害者の姿を覆い隠し、「ウェストボーン・グローヴまで徐行する貨物車」の汽笛が老女の「叫び声」を凌駕する様子が劇的に描かれているのである。

強調しておきたいのは、こうした映像と音声の対位的なドラマへの注目がある時代に特有の感受性であるということである。結論を先取りするならば、グリーンの小説に見られる映像と音声の対位的なドラマへの繊細な感受性は、サイレント映画とトーキー映画の技法が創造的な葛藤を見せた一九二〇年代末から一九三〇年代初頭にかけての初期トーキー映画の時代の産物なのである。そして、グリーンはこの映画的な感受性を他ならぬルネ・クレールから学び取ったのだった。

ヒッチコックの初トーキー作品『恐喝』がイギリス映画史における初期トーキー映画の代表的な成功作だとすれば、クレールの初トーキー作品『巴里の屋根の下』（一九三〇年）はフランス映画史における初期トーキー映画の代表的な成功作だと言えるだろう。一九三五年十一月一日付の『スペクテイター』誌の映画批評において、グリーンはクレールの初トーキー作品を以下のように回想している。

『巴里の屋根の下』には、プレジャンが鉄道の高架橋の暗闇でむき出しのカミソリを持ったギャング一味に取り囲まれるシークエンスがある。煙が次々と吹き寄せてきて、登場人物たちの会話は転轍する無蓋貨車の騒音に飲み込まれてしまう。蒸気の立ち込める不明瞭さは、彼らのささやき声や頭上の騒音と相まって、この場面を鮮やかなほど不吉なものにしている。(GGFR 42)

街頭の楽譜売りの主人公がルーマニア出身の美女をめぐってギャングのボスとカミソリで決闘をするこのクライマックスは、いかにもグリーン好みのシークエンスである。だが大切なのは、この決闘のシークエンスが初期トーキー映画の映画的感受性を体現した重要なシークエンスとなっている点を見逃さないことである。クレールがこの初トーキー映画の制作にあたって気を配ったのは、映像と音声の対位的なドラマの構築であった。とりわけこのシークエンスにおいては、列車の煙が立ち込める静かな運動と登場人物たちの激しいアクションを対比させるとともに、最小限に抑制された登場人物たちの会話と物語内に激しい不協和音を鳴り響かせる列車の騒音を対比させることに成功している。これらの四つの視聴覚的な要素が入り混じり、初期サイレント映画の時代に特有の映像と音声の対位的なドラマを生み出しているのである。

最後に強調しておきたいのは、映画批評家グリーンがクレールの初トーキー作品『巴里の屋根の下』の映画史的な可能性にきわめて自覚的であっ

たという事実である。グリーンが映画批評家として『巴里の屋根の下』へ言及した箇所は、さきほど引用した一箇所のみであるが、そのコメントはクレールの映像と音声の対位法的なドラマを正確に捉えたものとなっている。いや、そればかりではない。グリーン映画批評の引用をさきほどのグリーンの小説の引用と比べてみてほしい。副総監のフラッシュバックの場面が、映像と音声の対位法的なドラマの演出という点において、プレジャンとギャングのボスとの決闘のシークエンスの焼き直しになっていることがわかるだろう。

こうした同時代の映画テキストの創造的な借用こそグリーンテキストを本当の意味で「映画的な」ものにしていくものなのである。興味深いことに、グリーンがペーパーバックから一度は取り除いた「副総監がパディントン駅のバラバラ殺人事件の犯人を逮捕するために警視に同行するというエピソード」には、イギリス映画史とフランス映画史における初期トーキー映画の成功例へのオマージュが含まれていたのである。

この二つの同時代の商業映画へのオマージュを自作から削除したいという欲求は、自身を真剣な小説家として自己演出するにあたってのグリーンが政治的な判断と言って間違いない。だが繰り返しになるが、グリーンはその後、削除した一連の場面を元どおりに戻している。それは『ここは戦場だ』という真面目な小説が、同時代のエンターテインメントたる映画と文字通り切り離せないという事情を物語っている。

グリーンとヒッチコックとの視覚的な一致はひょっとしたら偶然の一致なのかもしれない。二人は何と言っても一九二〇年代から一九三〇年代にかけてロンドンの演劇文化や映画文化を共有した同時代人なのだから。だが、クレールの借用は偶然のものではない。『ここは戦場だ』には、クレールの光が克明に焼き付いているからだ。

## 6. コメディの巨匠たち——チャップリンとクレール

グリーンが映画的な小説を作り出す際に、コンラッドと同じくらい恩義を感じている人物がいる。フランスの映画監督ルネ・クレールである。その一例として、『ここは戦場だ』のマッチ工場でのケイの労働風景をのぞいてみることにしよう。

ケイ・リマーは一本の手を左へ、もう一本の手を右へと動かし、足を踏みおろし、左目でウィンクした。するとベルト・コンペアーの反対側にいる娘が二度ウィンクした。機械の立てる騒音の合間に、ベルトが一フィート移動する間に、メッセージが交わされた。「今晚は狩り?」「違う。生理」(IB 28)

マッチ工場の労働風景を描き出したわずか数ページのなかで、「一本の手を左へ、もう一本の手を右へ、足の踏みおろし」(IB 27) という女性労働者たちの機械的な動作を強調する表現が、ヴァリエーションを伴いつつ、短い間隔で六回も反復されており、フォーディズムの分業体制下における人間の身体の機械化がアイロニカルに描き出されている。女性労働者たちのウィンクによるコミュニケーションは、機械のリズムとスピードに支配されたマッチ工場の管理システムをくぐり抜ける抵抗の身振りとして重要な意味を帯びている。実はこの験の上下運動による抵抗の身振りが、クレールへの直接的なオマージュとなっているのだが、まずは機械化された身体の問題に注目していこう。

このような機械化された身体の表象は、パントマイムを売り物とするチャップリンの一連のサイレント映画でおなじみのものであるが、フォーディズム批判を前景化している点で、『モダン・タイムス』(一九三六年)のチャップリンの身体を思い起こさせる。実際、グリーンは、『スペクテイタ

一』紙の映画批評のなかで、チャップリンの最後のサイレント映画に最高の賛辞を贈っている。

グリーンはこの映画の政治性を評価する一方で、それがプロパガンダに収まらない優れた芸術作品として成立していることの重要性を強調する。

おそらくマルクス主義者はこれを彼らの映画だと言い張るだろう。しかし、この映画の意図は、社会主義とは決して呼べないものであると同時に、社会主義をはるかに凌駕している。真の政治的な情熱はそこにはない。警察はこの小男を何度も殴りつけるかと思うと、次の瞬間には丸パンを与えている。労働者の性格に関してミッチソン流の温かい母性的な楽観主義は存在しない。警察が残酷であるとき、人びとは臆病になる。あの小男はいつも見殺しにされる。「社会主義者は何をすべきか」と彼が考えるのをわれわれが目にはしない。彼は安定した職ともっともブルジョア的な家庭を夢見ている。彼の政治的な信条がどうあれ、チャップリン氏は芸術家であって、プロパガンダの伝道者ではない。彼は説明せずに、計画のない狂気じみた悲喜劇的世界のように思われるものを鮮やかな想像力によって提示する。だが、彼の非人間的な工場の描写が、この小男はドニエプル水力発電所の建設現場であればもっと楽だろうと考えさせるまでには至らない。彼はあくまで提示するだけで、政治的な解決策を提供するわけではないのだ。(GGFR 74)

グリーンがチャップリンの『モダン・タイムス』のなかに「計画のない狂気じみた悲喜劇的世界」を見出すとき、彼は『ここは戦場だ』の非人間的な世界観を反復していると言ってよい。グリーンはこの映画批評を以下のように締めくくる。「チャップリン氏は、コンラッド同様、『いくつかの単純なアイデア』を持っている。それらはほぼ同じ言葉遣いで表現できるだろう。勇気と忠誠と労働。そして目的のない苦しみという同じ虚無主義

的な背景への抵抗」(GGFR 75)。興味深いことに、グリーンはチャップリンにコンラッドの影を見出しているのだ。

しかし、この共感的な映画批評にもかかわらず、チャップリンのグリーンへの影響は間接的であり、限定的なものにとどまっている。それにはいくつかの理由が考えられるが、その一つはチャップリンの時代錯誤にある。文学研究者のマイケル・ノースは、『機械時代のコメディ』の結論において、トーキーの時代の流れに逆らって、サイレント映画にこだわり続けるチャップリンの孤高な戦いを以下のように記述している。

一九三六年までには、『モダン・タイムス』のような映画は、チャップリンのようにまったく説明責任のないスターによってしか作られなかっただろう。チャップリンは、資金的にも、実質的にも独立していたので、流行を無視する余裕があったのである。(North Machine-Age 195)

同時代の映画批評家にとって、チャップリンのサイレント映画への固執はとりわけ異様なものと映ったに違いない。グリーンもまた先ほどの映画批評において、ユーモアたっぷりにチャップリンの時代錯誤に言及している。

私はあまりにチャップリン氏を崇拜してきたので、彼の新作のなかでもっとも重要なのは、彼の心地よいハスキーな歌声を二、三分聞くことができることだとは信じられなかった。この小男はついに決定的に現代に登場したのだ。(GGFR 73)

チャップリンのサイレント映画は、一九三六年において決定的に時代遅れであったが、パントマイムに拘泥する時代錯誤はるか以前から顕著だった。それに対して、トーキー革命にもいち早く適応し、コメディの名手



としてチャップリンと並び評されることも多く、とりわけイギリスで評判が高かったのが、ルネ・クレールであった。映画批評家のC・A・ルジュューンは、映画史の最初の三十数年を総括する名著『映画』（一九三一年）において、ルネ・クレールに一章を割き、この映画監督を「チャップリン自身のコメディと同じくらい活気のある知的なコメディを生み出すことのできるフランス人」(Lejuene *Cinema* 162)として紹介している。チャップリンとクレールの師弟関係をルジュューンはコミカルに描き出す。

チャップリンはクレールの師匠であり、アイドルであった。クレールは彼から鋭い洞察力や普遍化の方法、人類の複雑さに関する見解について多くを学びとった。彼らの攻撃の主題が同じものとなることもあった。『巴里の屋根の下』の刑務所からの帰還の場面は、おそらくチャップリンに負っているのだろう。しかし、もしクレールがチャップリンのあの究極的な挫折の感覚を欠落させているとしても、彼にはコメディのある種の力強さがある。ある種の集団的な意識がある。それはチャップリンの後期の作品にはっきりと欠けているものだ。『巴里の屋根の下』はさておき、『ル・ミリオン』において、弟子はある意味で師匠に追い迫っている。個人よりも階級に関心を寄せている点で、個人的な感傷にとらわれず冷静な点で、とりわけ現代の音声装置を受容し、利用している点で、この二人の監督のうちで今日の要望により適しているのは、クレールであろう。(Lejuene *Cinema* 163-164)

ルジュューンは、クレールの『巴里の屋根の下』（一九三〇年）がチャップリンのコメディに多くを負っていることを指摘しながらも、あたかも競馬の予想屋のように、クレールが『ル・ミリオン』（一九三一年）でチャップリンに追いつき、さらには今後彼を追い越す可能性を予見している。

ルジュューンの予想があたったかどうかは、判断が分かれるところだろう。しかし、一九三〇年代のイギリスの映画批評に関する限り、クレールの評

価は優勢であった。例えば、一九三八年四月六日付の『タイムズ』紙の映画批評「無批判的な映画」において、著者は同時代の映画の批判精神の欠如を批判するとともに、その成功例をイギリス、フランス、ロシア、アメリカからそれぞれ挙げている。フランスに関しては、以下のように述べられている。

数年前フランスは、ルネ・クレール氏のたくさんの愉快な風刺的作品の突発的な出現によって、不敬な者たちの希望をかき立てた。そのなかでもっとも忘れがたいのは、『最後の億萬長者』と『自由を我等に』である。（“The Uncritical Cinema” 12）

それに対して、アメリカの代表に関しては評価が厳しい。

人生の批判を目的とするアメリカ映画は、判断において抜け目なく、非難において容赦なく、機知において残酷であるが、その結果を見ると、風刺の刃は鈍って、的を外しており、人生の批判者は逃げ出している。チャップリン氏の『モダン・タイムス』にはこれが顕著に現れている。この映画は大量生産の風刺を意図しているが、工場での愉快な遊戯に終わってしまっている。（“The Uncritical Cinema” 12）

『タイムズ』紙の映画批評家は、明らかにチャップリンではなく、クレールに軍配をあげている。直接的な比較はなされていないものの、クレールの『自由を我等に』（一九三一年）とチャップリンの『モダン・タイムス』（一九三六年）の言及は示唆的である。なぜなら、後者の工場のベルト・コンベアーをめぐるスラップスティックは、前者のそれに多くを負っているからだ。

時計の針を現代に近づけ、クレールの人生の幕を閉じよう。一九八一年三月一六日付の『タイムズ』紙の死亡記事には、この二つの作品の比較が

試みられている。

『自由を我等に』において、クレールは、チャップリンの『モダン・タイムス』と同じ主題に取り組み、工場の生活と機械の時代を鋭く風刺した。実際、二つの映画を比べると、クレールの作品のほうがいくつかの点でより優れている。つまり、ここでは弟子が師匠を打ち負かしたのだ。というのもクレールはずっとチャップリンのコメディの熱狂的な教え子だったからだ。（“M Rene Clair” 14）

もしクレールの死亡記事の著者の判断を信じるならば、ルジューンは優れた映画批評家であるにとどまらず、優れた予想屋であったと言えるだろう。そして、このコメディ競争の勝者の代表作『自由を我等に』こそ、グリーンの小説『ここは戦場だ』の源泉となる重要な先行テキストなのだ。

## 7. 風刺としての資本主義批判

### ——『自由を我等に』から『ここは戦場だ』へ

グリーンがクレールに並々ならぬ関心を寄せていたことは、彼の映画批評からも明らかだ。クレールの初のイギリス映画となる『幽霊西へ行く』（一九三五年）の映画批評において、グリーンはこのフランス人監督を風刺家として紹介している。

ルネ・クレール氏は非常に個性的な想像力の形式で名を成した。社会的な良心を持ったリアリストであり、彼自身が詳しく知っているフランス人のタイプと場面を風刺的に取り扱った。ふつうの人びとの趣味を共有し、大多数の人びとがすでに嫌悪しているものだけを風刺するイギリスの現代的な意味での諧謔家ではなかった。彼の風刺は安全な許容可能なものからはほど遠かったので、彼の初期の作品である『イ

タリア麦の帽子』は、反対勢力を引き起こし、彼を数年間映画界から遠ざける結果となった。(GGFR 58)

この引用は、グリーン映画批評の厄介さを例証するものとなっている。一方でグリーン特有の誇張がある。「『イタリア麦の帽子』は、反対勢力を引き起こし、彼を数年間映画界から遠ざける結果となった」とは、真っ赤な嘘である。サイレント期の傑作『イタリア麦の帽子』（一九二八年）を発表したクレールは、トーキー革命にみごとに対応し、『巴里の屋根の下』、『ル・ミリオン』、『自由を我等に』と次々とトーキー作品を発表しており、グリーン自身もこれらの作品に『スペクテイター』誌の映画批評で言及しているからだ。

他方でグリーン映画の歪曲には鋭い予見が含まれている。なぜならば、クレールが故郷を離れ、イギリスで映画を監督するきっかけとなったのは、『タイムズ』紙の映画批評家が『自由を我等に』とともに風刺映画の傑作として言及した『最後の億萬長者』（一九三四年）の本国フランスでの批評的、商業的失敗だったからである。「彼の風刺は安全な許容可能なものからはほど遠かったので」、クレールはフランスの映画界から十年以上締め出される結果となった。

興味深いことに、グリーン映画批評において、『最後の億萬長者』への言及はまったく見られない。『自由を我等に』への言及は否定的でかつ短い。自伝においても一切触れられていない。クレールの風刺映画に関するグリーン沈黙を「影響の不安」と理解しても差し支えないだろう。その心理的な抑圧を解放するかのようになり、『自由を我等に』の焼き直しと言ってもいいチャップリンの『モダン・タイムス』の映画批評において、グリーンは雄弁をふるうことになるだろう。しかし、グリーンがクレールから学び取ったのは、チャップリン風のコミカルな機械化された身体表象ではなかった。彼が師匠のクレールから学び取ったのは、「工場の生活と機械の時代」の風刺であり、それは端的に風刺としての資本主義批判であっ

た。

グリーンの『ここは戦場だ』とクレールの『自由を我等に』の直線的な影響関係を立証する証拠は、登場人物たちのウィンクの身振りにある。もう一度マッチ工場でのケイの労働風景を引用してみたい。

ケイ・リマーは一本の手を左へ、もう一本の手を右へと動かし、足を踏みおろし、左目でウィンクした。するとベルト・コンベアーの反対側にいる娘が二度ウィンクした。機械の立てる騒音の合間に、ベルトが一フィート移動する間に、メッセージが交わされた。「今晚は狩り？」「違う。生理」(IB 28)

ポイントは二人の女性労働者のウィンクにある。機械の騒音のため、ベルト・コンベアー越しの世間話は、言葉ではなく、ウィンクという身振りで行われざるを得ないが、読者はそれを会話として受け取ることになる。

一本の手を左へ、もう一本の手を右へ、足の踏みおろし。C区画の機械室のあちこちでいくつもの脛が上下に素早く揺れ動いた。沈黙の会話が騒音の障害をやすやすと通り抜けた。「映画は？」「彼はどうしている？」「今夜は出かけるつもり」(IB 28)

二つ目の引用が明らかにしているのは、作業中のウィンクによるコミュニケーションがケイとその向かいの女性労働者だけの特権ではないということだ。ベルト・コンベアーを挟んで機械室のすべての女性労働者が脛の迅速な上下運動で擬似的な会話を楽しんでいるのである。グリーンの小説においては、フォーディズムの分業体制に対する工場労働者たちのささやかな身体的抵抗がグロテスクなまでに誇張されているが、このベルト・コンベアー越しのウィンクによる以心伝心こそ、グリーンがクレールの『自由を我等に』から拝借したものなのだ。

『自由を我等に』は監獄での労働のシークエンスから始まる。ベルト・コンベアーを想起させる細長いテーブルを挟んで向かい合って座った収容者たちは、各自自分のペースでおもちゃの木馬を組み立てている。ここで主人公となる二人の収容者ルイとエミールのウィンクによる会話が行われる。エミールが右目でさりげなくウィンクすると、テーブルの反対側に座ったルイが茶目っ気たっぷりに右目でウィンクし返す。作業中のため彼らは私語を禁じられている。したがって、コミュニケーションは唇の運動ではなく、瞼の素早い上下運動によって代替させられる。

エミールとルイのウィンクは合図である。それをきっかけにエミールが隣の収容者に肘鉄を連発し、小競り合いを引き起こし、監視者の注意をこの二人に引きつけている間に、ルイが脱獄に必要な鉄の工具をこっそり盗み取るのだった。その後、もう一度エミールがルイにウィンクを投げかけているが、それは二人の共同作業の成功を祝福しているかのようだ。こうして同室の二人はその晩脱獄を試みるが、お人好しのエミールを犠牲に抜け目ないルイは扉の外の人となる。

クレールの映画のなかでウィンクが重要な身振りとなっているのは、冒頭の監獄の労働のシークエンスから明らかである。ウィンクは監獄の監視者を出し抜くコミュニケーション手段であるとともに、エミールとルイの以心伝心の友情を象徴する仕草でもあるからだ。実際、クレールはエミールとルイの再会の場面でウィンクをもう一度印象的に利用している。

脱獄後、ルイはレコードの露天商から、蓄音機店のオーナーへ、そして蓄音機会社の社長にまで成り上がるのだが、その工場に刑期を終え、再び逮捕され、運良くそこを脱出したばかりのエミールが一労働者として紛れ込んでくる。いまや立派な資本家となったルイは、彼の過去を知るエミールに大金を手渡し、厄介払いしようとするが、エミールとチャップリン風のスラップスティックを繰り返した末に彼の手を傷つけてしまい、自身のポケットチーフで応急手当をする。

ルイの優しさに触れたエミールは、かつて脱獄の際にも手を傷つけルイ

に応急手当をしてもらったことを思い出し、ルイに感謝のウィンクをする。するとルイも同じ過去の経験を思い起こし、眼鏡を外し、エミールに以心伝心のウィンクをする。こうして二人の友情が再び芽生え、それを契機にルイは資本家として下り坂を辿っていくが、それは「自由を我等に」取り戻すために不可欠の道のりであったと言える。以心伝心のウィンクは、クレールの映画の主題を要約するジェスチャーであったのだ。

グリーンは、クレールの映画『自由を我等に』におけるウィンクの身振りの重要性に気づいていたにちがいない。だからこそ、グリーンは『ここは戦場だ』においてマッチ工場の労働風景を描き出す際に、同時代の映画愛好家であれば誰でも気づいたにちがいないクレールの以心伝心のウィンクを借用したのである。だがグリーンは、このウィンクのジェスチャーだけにはとどまらない、より包括的なものであった。同時代人のプリチェットが見抜いていたように、グリーンは「マッチ工場と監獄の記述においてルネ・クレールからウィットに富んだ借用」(Pritchett 206)を行ったのだった。

グリーンは二重の借用は、現在に至るまでグリーン研究の盲点となっている。グリーンは小説におけるマッチ工場と監獄の構造的な類似性に関しては、これまでも批評的な関心を集めてきた。例えば、伝記作家のノーマン・シェリーは、『ここは戦場だ』において、ジムの収容されている監獄と、ケイが労働している工場のシステムが似通っている点を指摘し、そのシステムの記述がグリーン自身の監獄の視察に基づいていることを明らかにする。

グリーンは小説のなかでわざと監獄と工場の収容者の状況の類似点を強調したが、小説のマッチ工場をより劣悪に描き出している（もちろん、死刑囚の独房でなければの話だが）。両者ともウォームウッド・スクラプス監獄の「区画」システムによって支配されている。人びとは善行と引き換えに一つの区画からもう一つの区画へと移動させられる。小

説の看守長が説明するように、「あれが A 区画です。新しい囚人は全員そこに行きます。行儀が良いと B 区画へ送られます。C 区画は最高の段階です。もちろん何か苦情が出てくれば、等級を落とされます。ちょうど学校のようなものです」。(Sherry 461-462)

シェリーはグリーンの小説におけるマッチ工場と監獄のシステムの構造的な一致に関して興味深い伝記的事実を披露しているが、その一致が何を意味しているかについては何も触れていない。ここで小説のなかでの両者のシステムの一致がグリーン<sup>2</sup>の二重の借用に由来していることが、重要な意味を帯びてくる。

クレールの『自由を我等に』に立ち返ろう。監獄と工場のシステムの構造的な同一性は、クレールの映画のプロットが明晰に提示しているものである。すでに説明したように、脱獄囚のルイは蓄音機会社の社長にまで成り上がる。ルイの清潔で均整のとれたモダンな蓄音機工場は、近未来の全体主義を彷彿とさせるような徹底した労働管理を特徴としており、労働者は出勤から昼食、帰宅までのすべての所作を監視されている。蓄音機の組み立ての現場では、当然ながらフォーティズムの原則が貫かれている。刑期を終えてルイの工場で働くことになったエミールは、機械のリズムとスピードに翻弄されることになる。

蓄音機工場での労働のシークエンスは、冒頭の監獄での労働のシークエンスと同様の細長い労働空間のトラッキング・ショットから始まる。しかし、監獄でのおもちゃの木馬の組み立てが基本的に熟練的な個人作業であり、仕事のペースを自分でコントロールできたのに対して、工場での蓄音機の組み立てはベルト・コンベアー上の非熟練的な共同作業であり、単純作業とはいえ、流れ作業のため、労働者は仕事のペースをコントロールすることは許されない。

注意散漫なエミールは、ベルト・コンベアーのスピードについていけず、自分の持ち場で割り当てられた単純作業をこなすことができず、隣の労働



者の持ち場で自分の作業をせざるを得なくなり、ドミノ式に、そして雪だるま式に、この労働者もまたその隣の労働者の持ち場で作業をせざるを得なくなり、仕事場が次々と混沌と化していく。チャップリンが『モダン・タイムス』で借用したのは、このスラップスティックのシークエンスのことである。

このようにクレールの映画において、監獄と工場の労働環境は、フォーディズムの導入前後のシステムをそれぞれ映像化しており、その差異を際立たせるような仕組みになっている。だが両者のシステムに共通のものもある。それは監視のシステムである。監獄での木馬の組み立て作業がフォーディズム前夜の熟練的な個人作業であることはすでに述べたとおりである。しかし、それが監獄での労働であることには変わりはない。つまり、収容者たちは作業中つねに監視人たちの視線にさらされ続けているのである。工場での蓄音機の組み立て作業においても、工場労働者たちはつねに監視人たちの視線にさらされている。なぜならば、フォーディズムの分業体制は、逸脱者の存在を許容する余地があらかじめ排除されているため、逸脱的な身体を取り締まりがシステムの維持にとって不可欠であるからだ。蓄音機工場の監視人があたかもラグビーやサッカーのレフリーのように笛を首にかけているのは、クレールならではの風刺である。

監獄と工場の借用に関するプリチェットの洞察が正しいならば、グリーンのクレールからの二重の借用は、資本主義の柱となるこの二つの組織の監視システムの同一性を強調するためのものであったと言ってよいだろう。

実際、グリーンの小説のマッチ工場は、監獄よりも残酷な管理システムに貫かれており、その監視システムに逸脱する身体は処罰の対象となるのである。

一本の手を左へ、もう一本の手を右へ、足の踏みおろし。指が一本、付け根の関節のところであまりに綺麗に切り取られたので、最初から指がなかったかのようにだった。一本の足が向かい合った回転する歯車

の間で押しつぶされる。「その女性はまったく痛がりませんでした。痛みがなかった。血を見て失神しただけでした」「勇敢でした。担架で手術室に運ばれるまでずっとおしゃべりしていました」医療給付、賃金の半額支給、就労不能、経営者側の遺憾の意。何列もの機械の間に、口紅を塗り、髪をウェーブさせた少女たちが、騒音のため話すこともできないので、代わりに臉を動かし、少年たちや映画や映画スターのことを考えながら立っていた。ノーマ、グレタ、マーリーン、ケイ。時計の二本の針が朝の八時から午後一時まで（十一時にミルクとビスケットの休憩）、それから六時までの長い時間を移動する間、彼女たちは立っていた、歯車と軸系の間で、死や肉体の損傷と、失業や路上での生活の間で。(IB 29)

この引用で興味深いのは、女性工場労働者たちと視察に訪れた経営者たちの非対称的な権力関係が、台詞の有無によって明確に可視化されている点である。マッチ工場において指の切断や足の粉碎といった労働災害が起きたときに、工場労働者たちの悲鳴は経営側には届かない。工場労働者たちの痛みは経営者のおしゃべりのなかでかき消されてしまい、彼女たちは文字通り機械の前で沈黙を強いられる。グリーンが資本主義批判が牙え渡るみごとな一節である。グリーンが彼の師匠であるクレールのそれを凌駕している印象さえ覚えるほどだ。

グリーンが『ここは戦場だ』を風刺として、資本主義批判の書として構築していく際に、クレールの『自由を我等に』から監獄と工場のシステムとしての相似性のアイデアを拝借したのは卓見であった。なぜならば、この両者に共通する監視システムへの批判的な眼差しは、グリーンが小説の中心的なモチーフとなって、物語の中心的なプロットを形成していくことになるからだ。

グリーンが小説の中心的なモチーフとは、資本主義の諸システムへの個別化された抵抗である。エビグラフを思い出してみよう。

男たちの裸眼に映る限り、戦場は全体性も持たなければ、長さも幅も、深さも大きさも、形も持たなかった。戦場は小さな無数の小円から成り立っていて、その広がりや霧の立ち込めたそれぞれの現場で可能な限りの視界の広がりや等に等しかった。(IB5)

資本主義という「戦場」を構成する「小さな無数の小円」とは、資本主義の諸システムのなかで権力に絡め取られ、従属を余儀なくされた、分断された諸個人を指している。ジムは犯罪者として監獄に、ケイは労働者として工場に、コンダーはジャーナリストとして新聞社に、ジュールはウェイターとしてカフェのカウンターに、副総監は警察としてロンドン警視庁に従属している。小説の冒頭部でグリーンが工場と監獄の類比によって物語に導入した「監獄」のメタファーは、登場人物たちと彼らの職場との関係を「パノプティコン」のように次々と縛っていく。

ここでフーコーの『監獄の誕生』を引用するのは、あながちうがった選択ではあるまい。フーコーによれば、「パノプティコンとは、一般化可能な機能のモデルとして、つまり、人間の日常生活において権力関係を定義する方法として理解されなければならない」(Foucault 205)。簡単に言うならば、ベンサムによって十八世紀に考案された監視体制の装置としての「パノプティコン」は、社会のどの分野においても応用が可能であり、監獄や工場、学校や職場、病院や精神病院といったさまざまな組織で利用されていくということだ。

グリーンの小説の登場人物のなかでもっとも悲惨なパノプティコンの犠牲者は、コンラッドである。コンラッドを最終的には死に追い詰める自暴自棄な行動は、兄への裏切りに対する後悔や、兄の運命を歯牙にもかけない副総監への復讐といった動機付けを与えられているが、コンラッドの神経衰弱の直接的な原因は、彼の勤務先の保険会社での過剰なストレスにある。コンラッドは係長という中間管理職のポジションについており、部下の事務員たちと上司の部長の双方に監視されている。

ミリーから電話を受け取った際にコンラッドが見せる神経症的な身振りを確認しておきたい。

「あ、コンラッド、あなたでしょ？」彼はその声の主がわかると、即座にガラスの扉を通して事務員たちの背中を眺め、彼の背後の部長の部屋の扉を見遣った。ガラスの壁に挟まれて彼は孤独だった、上司と部下の間で孤立していた。(IB 93)

コンラッドの神経症的な身振りは、部下の事務員たちに対する不信感に由来している。

コンラッドははっきりと感じていた。もっとも無能な事務員さえも彼の地位を奪い取ろうと企んでいると。彼のガラスの部屋は小さな安全の筏であり、やつらはみんなその周囲を泳いで、彼を追い出そうと、眠っている隙に捕らえようと企んでいるのだ。彼らに比べると彼のポジションは楽だったが、彼には不断の警戒と集中した狡猾さという彼らの性質が欠けていた。(IB 94)

この引用からわかるのは、コンラッドが自分の地位を守るために「不断の警戒と集中した狡猾さ」を維持しようと努めているということだ。ではなぜこのような過剰な防衛的姿勢が必要になるのだろうか。それはコンラッドの権威に対する従順さと関係している。コンラッドは課長への昇進の際に、職場での「規律」の重要性を叩き込まれているからだ。

「規律だ」、コンラッドは部長が机に体を乗り出して言っているのを聞いた、「職場では規律をもたなければならない、ドローヴァー」。コンラッドは、絶望で唇が乾燥したまま、一ヶ月後の解雇を言い渡されると思っていたので、「おまえは事務員をしっかりと管理できると思う

から、おまえをチェーンのポジションに任命する。おまえは若い、ドローヴァー」と聞いたときには、びっくりして信じられなかった。

(IB 108)

ここで注意しておきたいのは、コンラッドの保険会社でのポジションが、ケイのマッチ工場でのポジションと比べて、おそらくは安全であり、安定的であるはずなのに、コンラッドにはそのように認識されていないという点である。ケイや彼女の仲間たちがマッチ工場の機械室で「死や肉体の損傷と、失業や路上での生活の間で」戦っているのと同じように、コンラッドは保険会社のガラス張りの課長室で「規律」と「解雇」の狭間で心理的に押しつぶされているのだ。

ジムの収容されている監獄とケイの労働しているマッチ工場を監視システムとしての「パノプティコン」の観点から論じることには、異論あるまい。ではコンラッドの保険会社の労働空間は、パノプティコンと結びつけて論じることはできるだろうか。わたしはできると信じている。なぜならば、コンラッドの「ガラスの部屋」こそ、パノプティコンの現代的なヴァリエーションに他ならないからだ。

『監獄の誕生』において、フーコーは「パノプティコン」の監視装置の決定的な特徴を「視線」の非対称性に求めている。

パノプティコンとは、見ることと見られることの二分法を分断する機械を指す。周辺の円状の建物においては、ただ見られるばかりで、見ることはできない。中心の塔においては、見られることなく、すべてを見ることができるとされている。(Foucault 201-202)

パノプティコンの周辺部の建物の小部屋には両側に大きな窓が取り付けられていて、収容者の一挙一動が、中心部の塔の窓からつねに監視できる仕組みになっている。収容者は「見られる」客体であり、決して「見る」

主体にはなれないのに対して、監視者は「見られる」客体にはならず「見る」主体であり続ける。フーコーによれば、このような視線の非対称性が、権力の自発的な発動を可能にする監視システムの根拠を提供するのである。

コンラッドの保険会社の「ガラスの部屋」は、ベンサムが考案した二分法の分断を取り入れつつ、それに新たなひねりを加えている。つまり、このガラス張りの二十世紀のパノプティコンは、「すべてを見ることができる」にもかかわらず、「ただ見られるばかり」の監視の客体を生み出しているのである。『ここは戦場だ』の最後の数十頁を構成するコンラッドの悲劇的な方向喪失は、現代のオフィスに登場したモダンなパノプティコンの機能によって説明することができるだろう。

監獄と工場の監視システムとしての同一性のアイデアをクレールから借用したグリーンは、こうしたパノプティコンの監視システムを社会のあらゆる位相に見出していくことによって、クレールの資本主義批判をさらに高次の風刺の次元に高めたと言っても過言ではないだろう。グリーンはいまやコンラッドからも、クレールからも遠い場所にたどり着いたのであった。

## References

- Bergonzi, Bernard. *A Study in Greene*. Oxford: OUP, 2006.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. 1907. London: Penguin, 2007. コンラッド『密偵』土岐恒二訳、岩波文庫、一九九〇年。
- Diemert, Brian. *Graham Greene's Thrillers and the 1930s*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. 1977. London: Penguin, 1991.
- Greene, Graham. *It's a Battlefield*. 1934. London: Vintage, 2002.
- . *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*. Ed. David Parkinson. Applause: New York, 1993.
- . *Ways of Escape*. 1980. London: Vintage, 1999.

- Lejeune, C. A. *Cinema*. London: Alexander Maclehose, 1931.
- . *The C. A. Lejeune Film Reader*. Ed. Anthony Lejeune. Manchester: Carcanet, 1991.
- Maamri, Malika Rebai. “Cosmic Chaos in *The Secret Agent* and Graham Greene’s *It’s a Battlefield*.” *Conradiana*. Volume 40. Number 2. 2008. 179–192.
- Martin, L. B. “Motor Salesman. ‘The Engine in This Car Is Practically Identical with That Used by the Scotland Yard Flying Squad’.” *Punch Historical Archive*. Issue 4618. 5 June 1929. 617.
- “M Rene Clair.” *The Times*. 16 Mar 1981. Issue 60877. 14.
- North, Michael. *Machine-Age Comedy*. Oxford: OUP, 2009.
- Nox, E. V. “The Relativity of Speed.” *Punch Historical Archive*. Issue 4579. 5 September 1928. 270.
- Olson, Liesl. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: OUP, 2009.
- Pritchett, V. S. “A Modern Mind.” *The Spectator*. 9 Feb 1934. No 5511. 206.  
<http://archive.spectator.co.uk/page/9th-february-1934/26>  
 <accessed 22 January, 2017>
- Randall, Bryony. *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge: CUP, 2007.
- Sayeau, Michael. *Against the Event: The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*. Oxford: OUP, 2013.
- “Scotland Yard’s ‘Flying Squad’.” *The Times*. 7 Feb 1927. Issue 44499. 16.
- Shepard, Ernest Howard. “A Bolt from the Blue: The Flying Squad of Tomorrow.” *Punch Historical Archive*. Issue 4690. 22 October 1930. 474.
- Sherry Norman. *The Life of Graham Greene: Volume One 1904–1939*. London: Jonathan Cape, 1989.
- “The Film World.” *The Times*. 7 Nov 1928. Issue 45044. 14.
- “The Uncritical Cinema.” *The Times*. 6 Apr 1938. Issue 47962. 12.
- Watts, Arthur. “Bus Driver (to Small Car Cutting-in) ‘An’ ‘Oo Might You Think You Wos? the Flying Squad?’” *Punch Historical Archive*. Special Issue. 13 May 1929. n.p.
- “Wireless and Crime.” *The Times*. 8 Jan 1925. Issue 43854. 9.

*Synopsis*

Satire or Critique of Capitalism:  
*It's a Battlefield* and *À nous la liberté*

Motonori Sato

The purpose of this essay is to reconsider Graham Greene's novel *It's a Battlefield* (1934) in terms of its relationship to modernism, cinema and politics. On the one hand, I shall compare Greene's novel with Joseph Conrad's *The Secret Agent* (1907), an early modernist novel whose settings, characters and narrative structure Greene unashamedly borrowed for a construction of his late modernist novel. What these two writers share is the cinematic writing style, a fundamentally literary technique enabled by the use of so-called free indirect style. What distinguishes them from each other, however, is the difference of the media situations they were in. What makes Greene's novel truly cinematic is not only the use of free indirect style, but also the refreshing cinematic sensitivity to sights and sounds, a product of the talkie revolution spreading globally in the late 1920s. In order to make the point that Greene's novel is deeply cinematic, I shall compare Greene's *It's a Battlefield* with René Clair's *À nous la liberté* (1931), a talkie film whose ideas of the similarity of prison and factory Greene borrowed for the beginning sections of his novel. Greene's subtle appropriation of Clair's cinematic ideas makes him a fully-fledged satirist of the capitalist regime as well as a cinematic modern writer.