

ハリウッドの記号論 — 『いなごの日』を現代から読む方法<sup>1</sup>

難波江和英

## Summary

### The Semiotics of Culture in *The Day of the Locust*

Kazuhide Nabae

This paper is an attempt to demonstrate a new critical reading of *The Day of the Locust* by Nathanael West, and thereby to redeem the literary fame of this unduly underrated Jewish-American writer.

When analyzed in terms of the semiotics of culture, in which cultural phenomena are seen as signs, *The Day of the Locust* will stand out as a literary outrunner that has heralded the advent of a new mode of representation, now called “hyperreal,” in architecture, fashion, and film. In this mode of representation, the difference between the real and the unreal, the true and the false, is threatened, and the notion of depth gives way to the notion of surface—absolute surface totally free of the antithetical rein of depth.

It is in this state of affairs, as the textual analysis will prove, that the major characters in *The Day of the Locust* suffer. A further discussion will show that none of them can give vent to their sufferings except by anger and violence. It does not mean, however, that this work should be interpreted, as it has long been, as a trying social satire, for West suggests in it a way out for the ongoing social change. It is to enjoy the world as one composed of signs, signs not as discouraging illusions but as autonomous surfaces. In other words, West sets up the stage of this work in Hollywood as a huge signifying system which brings forth a stream of cultural phenomena as signs.

This paper will conclude that *The Day of the Locust* should be bequeathed to the future readers not because it portrays the sufferings of those who fail to find truth in the world of Hollywood, but because it shows that the satirical representation of their sufferings itself can be no more than a sign in the newly developed scheme of signification in Hollywood—a self-torturing and therefore salvation-oriented sign which the sufferers call for as they try to believe in the substantial validity of truth.

## 序

ナサニエル・ウエストは短命な作家である。1903年10月17日、ニューヨーク・シティーで生まれ、1940年12月22日、カリフォルニア州のエル・セントロ近郊で、交通事故のため妻アイリーンと共に亡くなった。享年37歳、あまりにも早い死である。生前には4冊の小説しか残していない。The Dream Life of Balso Snell (1931), Miss Lonelyhearts (1933), A Cool Million (1934), そしてThe Day of the Locust (1939)である。しかし、わずか4冊とはいえ、これらの小説にはそれぞれ、この作家ならではの工夫が見受けられる。たとえば、1冊目のThe Dream Life of Balso Snellは、シュールレアリズム風の奇想天外な物語を通して夢と現実の対立を茶化し、2冊目のMiss Lonelyheartsは、ブラック・ユーモアに溢れたジョークを利用して、宗教の提唱する真理をジャーナリズムの原理によって無効にし、3冊目のA Cool Millionは、ホレイショ・アルジャ風の成功物語をグロテスクに変形して、アメリカン・ドリームを強烈に揶揄している。このように文学の技法は多彩であっても、ウエストの小説には、例外なく、ある1つの共通した重要な問題が認められる。それは秩序の崩壊である。しかも、ここには、2種類の問題が包摂されている。つまり、ウエストの表現する秩序とは何か、そして、その秩序が崩壊するのはなぜか、という問題である。これらの問題を課題として、The Day of the Locust (以下『いなごの日』)を現代の視点から読み直してみること、もう少し正確に言えば、1960年代以降の現代思想の展開を経験した読者の立場から、とりわけ文化的な現象を記号として把握する立場から<sup>2</sup>、この小説を読み直してみること、そうすることによって、これまで見過ごされてきたウエストの、時代を先取りしたヴィジョンを明らかにし、この過小評価されてきた作家の文学を再評価すること、それが本稿の目的である。

## I

『いなごの日』は、主人公トッド・ハケットの目を通して観察されたハリウッドと、その街で苦悩する人物たちの物語である。ある映画スタジオで働くトッドが、名前の暗示するとおり、たとえ「平凡な」(hack)レベルであれ、この物語では唯一のアーティストであることは見逃せない。つまり彼は、他の人物たちと同じように、ハリウッドで疲労し、倦怠に襲われるのだが、ただひとり彼だけが、その疲労感と倦怠感を観察して、そこに鬱積したエネルギーが怒りとなり、暴力となって噴出することを、みずからのキャンバスに表現しようとする人物として登場する。この物語で問題になる秩序と、その崩壊を考える際にも、どのようにトッドが社会なり人間なりを観察し、表現しようとしているのかを確認しておく必要がある。その意味で、第1章は本書のなかで最も重要な章である。というのも、この章には、本書全体を覆うことになる疲労感と倦怠感を予感させるにたるほど、トッドの狼狽が顕著に認められるからである。そこでまず、この章を冒頭のシーンから丁寧に読んでおくことにする。

Around quitting time, Tod Hackett heard a great din on the road outside his office. The groan of leather mingled with the jangle of iron and over all beat the tattoo of a thousand hooves. He hurried to the window.

An army of cavalry and foot was passing. It moved like a mob; its lines broken, as though fleeing from some terrible defeat. The dolmans of the hussars, the heavy shakos of the guards, Hanoverian light horse, with their flat leather caps and flowing red plumes, were all jumbled together in bobbing disorder. Behind the cavalry came the infantry, a wild sea of waving sabertaches, sloped muskets, crossed shoulder belts and swinging cartridge boxes. Tod recognized the scarlet infantry of England with their white shoulder pads, the black infantry of the Duke of Brunswick, the French grenadiers with their enormous white gaiters, the Scotch with bare knees under plaid skirts.

While he watched, a little fat man, wearing a cork sun-helmet, polo shirt and knickers, darted around the corner of the building in pursuit of the army.

"Stage Nine—you bastards—Stage Nine!" he screamed through a small megaphone. (3-4)

この冒頭のシーンの第1パラグラフでは、仕事を終える時間を迎えたトッドが、オフィスの外で物々しい音を聞きつけ、窓辺に急ぐ。続いて第2パラグラフでは、そのトッドの目に映ったものが丁寧に書き込まれている。騎兵隊や歩兵隊が「群衆」のように進むなか、トッドには、紅・白・黒の色も鮮やかに、それぞれに装いを凝らしたイングランドやブランズウィック公爵の歩兵隊、フランスの近衛歩兵隊、それにスコットランド兵の姿が見て取れる。ところが、第3パラグラフになって、突然、奇妙なことが起こる。それまでの兵隊たちの装束とは全く異なり、コルク製の日除けヘルメットをかぶり、ポロシャツにニッカーズ姿の太った男が、猛烈な勢いで先ほどの軍隊の後を追いかけている。奇妙なこともあるものだと思いつつ、先を読み進めて見ると、次の第4パラグラフになって、その理由が明らかになる。何と、トッドが見た太った男は、どうやら映画監督らしく、軍隊の行進は、映画の撮影の1シーンだったのである。しかし、そうとは知らずにテキストを読んでいた読者には、トッドの現実の世界と、彼が窓越しに見ていた映画の世界が、全く区別されずに受け入れられていたと考えられる。つまり、第2パラグラフまでを読み終えた読者には、トッドのオフィスの内の様子と外の様子が、ひとつながりの時空として、彼の「現実」の世界を構成しているように見えていたことになる。その結果、読者は、あたかもトッドが、戦時にありながらも、オフィスで仕事をしている人物であるかのような錯覚に陥る仕組みになっていたのである。

この場面には、『いなごの日』における秩序と、その崩壊を考えるにあたって、重要な契機が隠されている。それは、つい今し方まで軍隊の行進だと思っていたものが、ふいに映画の出演

者たちの演技だったとわかる、その瞬間にはかならない。これを、本物が偽物に反転し、現実が虚構に反転する瞬間だと考えたのでは、やがて明らかになるトッドの世界認識の方法と大差がなくなる。つまり、本物と偽物、現実と虚構といった差異をあらかじめ実在として設けておいて、その差異に依拠して世界を構成してしまう方法が問題なのである。たとえ読者が、第2パラグラフを読み返して、トッドと共に軍隊の行進を見たとしても、本物と偽物、現実と虚構といった差異は、頭に浮かびにくいはずである。むしろ、読者にとっても、そしておそらくトッドにとっても、目の前で繰り上げられる軍隊の行進は、リアル対アンリアルという二項対立の間を縫うように、ジャン・ボードリアルが「ハイパーリアル」(1)と呼んだ次元の現象に近づいて、本物と偽物、現実と虚構といった差異を忘れさせる経験となっている。その意味で、この冒頭のシーンには、リアル対アンリアルという二項対立の差異を基準にして世界を構成しようとする方法と、その方法に依拠した秩序が、リアル対アンリアルという二項対立そのものを無効にする「ハイパーリアル」の原理によって崩壊していく経緯が予兆されている。

この種の予兆は、冒頭の場面ばかりではなく、第1章の他の箇所でも、繰り返し表現されている。たとえば、トッドがヴァイン・ストリート歩きながら、夕方の雑踏を観察する場面である。

He left the car at Vine Street. As he walked along, he examined the evening crowd. A great many of the people wore sports clothes which were not really sports clothes. Their sweaters, knickers, slacks, blue flannel jackets with brass buttons were fancy dress. The fat lady in the yachting cap was going shopping, not boating; the man in the Norfolk jacket and Tyrolean hat was returning, not from a mountain, but an insurance office; and the girl in slacks and sneaks with a bandanna around her head had just left a switchboard, not a tennis court. (5)

思い思いの服で通りを行く群衆を観察していたトッドには、ある1つのことが気にかかってならない。多くの人たちがスポーツでもしそうな格好をして歩いているのに、だからといって、彼らが特にスポーツをするというわけではないこと。ヨット用の帽子をかぶっている婦人も、買物に行くところであって、ボートに乗りに行くというわけではないこと。ノーフォーク・ジャケットを着て、チロリアン・ハットをかぶっている男性にしても、山登りの帰りというわけではなく、ただ保険会社の仕事を終えて帰ろうとしているにすぎないこと。スラックスとスニーカー姿で、頭にバンダナをしている女性もまた、電話交換の仕事を終えたところであって、今までテニスをしていただけではないということ。いずれの場合にも、トッドの視線は、人々の服と、その人々の実態が、一致していないところに向けられている。このときの彼には、1つの思いこみがある。つまり、人間の服は、その人間の实態を表現し、そしてまた、人間の实態は、その人間の服によって表現されるということである。ところが実際には、人間の服が表現しているものと、表現される側の人間の实態は、明らかにズレている。

ここで重要なのは、トッドが人間を観察しながら、外側と内側という二項対立の差異によっ

て人間を構成しようとしていることである。しかし、もっと重要なのは、この彼の方法では説明のつかないファッションが、彼の暮すハリウッドでは、すでに主流を成しているということである。もはや人々は、人間の服と人間の実態の固定した関係に縛られることなく、むしろ双方の関係を恣意的なものとして、つまり、その関係のズレそのものを遊ぶ方法を体得しているわけである。従って、これらの人々はただ、自分たちの服が表現するものを、自分たちの実態とは関係なく楽しんでいるにすぎない。その意味で、彼らにとって、ファッションは一種の記号と化しており、彼らの服は、それを身につける彼ら自身の内実を喪失した表象ということになる。それゆえ、これらの人々の服の内側に、それ相応の彼らの実態が見つかるはずはない。彼らは、身につける服によって誰にでもなれるし、しかも同時に、誰でもなくなるのである。しかし、このときのトッドには、そうした感覚を実践している人々が「仮面舞踏会の参加者」(5)に見えてしまう。あくまで彼には、人間のリアルな「素顔」が、アンリアルな「仮面」の裏側に隠されているように思えるらしい。しかし、「素顔」と「仮面」という発想に支えられた彼の秩序は、ハリウッドの現実を前にして、その効力を奪われることになる。なぜなら、そこで彼の目にしたファッションは、内側をもたない外側として、あるいは身体のシミュレーションとして、それを楽しむ人間たちのイメージを演出し、「素顔」と「仮面」という差異の狭間をすり抜けて、リアル対アンリアルという二項対立を揺さぶり始めているからである。

この種の文化的な現象は、第1章の終わり近くで、トッドがヴァイン・ストリートからピニオン・キャニオンへ入り、そこに並ぶ建物を見るにいたって、その最も顕著な例を提示することになる。

But not even the soft wash of dusk could help the houses. Only dynamite would be of any use against the Mexican ranch houses, Samoan huts, Mediterranean villas, Egyptian and Japanese temples, Swiss chalets, Tudor cottages, and every possible combination of these styles that lined the slopes of the canyon.

When he noticed that they were all of plaster, lath and paper, he was charitable and blamed their shape on the materials used. Steel, stone and brick curb a builder's fancy a little, forcing him to distribute his stresses and weights and to keep his corners plumb, but plaster and paper know no law, not even that of gravity. (6-7)

ここに見るように、ピニオン・キャニオンの坂には、多種多様な建物が並んでいる。たとえば、メキシコ風のランチハウス、サモア諸島風の小屋、地中海風の邸宅、エジプト風の神殿や日本風の寺院、スイス風のシャレー、チューダー王朝風の家屋、さらに、こうしたスタイルをありとあらゆる形で組み合わせたものにいたるまで、その例は枚挙にいとまがない。しかも、トッドの目を引いたのは、その多彩なスタイルばかりではない。これらの建物は、「鋼鉄や石や煉瓦」ではなく、すべて「漆喰」と「ラス」、それに「紙」で出来ているのである。

ここに並ぶ建物には、先に触れた「ハイパーリアル」の原理が、もの見事に集約されてい

る。たとえば、これらの建物は、国名や建築様式を貪欲に取りこみながらも、その国名や建築様式に相応する実質は備えていない。しかも、その材質からして、トッドも認めているように、これらの建物には物質としての存在感が欠けているため、奥行も重量も感じられず、まるで2次元の絵を見ているような印象を与える。(フレデリック・ジェイムソンが、ポストモダニズムの例として取りあげた建造物が、この種の建物と原理的に酷似していることは、ウェストの視線の現代性を傍証している。) その結果、トッドにとって、ピニオン・キャニオンの建物は、ヴァイン・ストリートを歩く人々の服のように、内側をもたない外側として、まるで「重力の法則」を免れた浮遊物のように見えることになる。ここでは、世界の国名や建築様式を任意に取りだして、必要な箇所だけを切り取り、それを改めて組み合わせる、というコラージュ風あるいはパスティーシュ風の方法が実践されている。しかも、この方法は、サンプリング、カットアップ、リミックスという、1980年代に興隆したハウス・ミュージックの方法を、建築の分野で先取りした好例にもなっている。その方法の原理となるのは、オリジナルの引用 (quotation) でもなければ、盗用 (appropriation) でもなく、良いとこ取りよろしく没収 (expropriation) すること<sup>5</sup>、そして国名なり建築様式なりの差異を連鎖させて、それを見ている人間の欲望を連続させること、オリジナルの忠実な複製ではなく、オリジナルを換骨奪胎して再生利用すること、それにより、リアル対アンリアルという二項対立を無効にすることである。ここにこそ、これらの建物の誇示する「ハイパーリアル」の原理がある。

しかしトッドには、この原理のもつ「遊び」が理解できず、その苛立ちを「ダイナマイト」で解消しようとする衝動さえ認められる。彼がハリウッドで疲労し、倦怠に襲われる最大の理由は、ここにある。ピニオン・キャニオンの建物を前にして、彼はそれをできるだけ好意的に受け入れようと努めるが、どうしても彼は、そこに立つ建物を「美とロマンス」(7) といった古典的な基準によってしか評価できない。そのため彼は、笑うに笑えず、その建物を「奇怪このうえないもの」(“the truly monstrous” 7) と見なして退けてしまう。彼には、ヴァイン・ストリートのファッションのように、ピニオン・キャニオンの建築も、この小説で多用されている用語を借りれば、「見せかけ」(“make-believe” 39) にしか思えない。しかし、彼の見たハリウッドの世界を「見せかけ」という概念で語ることには、おのずから限界がある。なぜなら、その概念には、必ず「真実」という概念 (たとえば「美とロマンス」) が対立しているからであり、しかも「真実」という概念は、必ず「見せかけ」という概念より優位に立つヒエラルキーを形成しているからである。1985年にウェストの研究書を出版したロバート・E・ロングにしても、ヴァイン・ストリートを歩く人々を「幻想にふける人々」(“illusionists” 112) と規定して、やはり「真実」と「見せかけ」(「現実」と「幻想」) という二項対立の差異から逃れていないことを露呈している。これでは、主人公と同化して、主人公の価値観を共有したところからしか、本文を読めていないことになる。だからこそ、『いなごの日』を現代の視点から読み直す必要があるわけであり、その立場からすれば、この小説の舞台となっているハリウッドは、決して「真実」と「見せかけ」を逆転させる場所としてではなく、一種の巨大な意味生成のシステム (signifying system) として、映画の分野はいうまでもなく、ファッションや建築の分野

においても、内側をもたない外側、深層をもたない表層、つまり、ボードリアールのいう「シミュラクラ」(1)を思わせる幻想(現実に対立する幻想ではなく、真でも偽でもない幻想)を浮遊させ続けながら、「真実」と「見せかけ」のヒエラルキーそのものを崩壊させる場所(トポス)として現れてくるはずである。そのとき読者は、トッドが「ダイナマイト」で吹き飛ばそうと考えたものが、ピニオン・キャニオンの建物の「見せかけ」というより、むしろ「真実」と「見せかけ」のヒエラルキーには取りこめない、この浮遊し続ける外側、あるいは深層を欠いた表層の感覚にほかならなかったことを理解するはずである。

## II

『いなごの日』の舞台となっているハリウッドを支配する原理については、ひとまず置くとして、この街のなかで苦悩する人物たちの姿に目を移していくことにする。この小説の登場人物は、その機能に従って、3種類のグループに大別できる。第1に、演技をする人物、第2に、その演技を見る人物、そして第3に、その両方のグループを観察し、かつ表現する人物である。第1のグループを代表するのが、ヴォードヴィルの道化ハリー・グリーンナーと、その17歳になる娘で、女優になる夢を抱いているフェイ・グリーンナーである。第2のグループの典型となるのは、アイオワから静養のためにカリフォルニアを訪れた40歳のホームー・シンプソンという男であり、そして第3のグループに入るのがトッドということになる。それぞれのグループの機能から窺えるように、これらの人物たちは、一種の入子式の構造を形成している。最も内側に第1グループ、その外側に第2グループ、そして最も外側に第3のグループが位置している。つまり、ある人物が演技をしている、その外側に、演技を見ている人物がいる、そしてその外側に、演技を見ている人物を見ている人物がいる、というわけである<sup>6</sup>。本来なら、第1グループより第2グループが、そして第2グループより第3グループが、物事を観察するための美的距離(aesthetic distance)を取りやすいはずなのだが、この入子式の構造の最も外側に立つトッドでさえ、結局、苦悩から救われるための心身の距離を取ることができない。この小説の最も深刻な側面が、そこにある。あたかもシミュレーションの時代を予兆するようなハリウッドのなかで、はたして、どのように人間たちは苦しむのか。先に挙げた3つのグループの登場人物たちが抱えている問題を原理的に明らかにしながら、その苦悩の何たるかを現代の視点から読み直してみることにする。

まず、第1のグループに属しているハリーとフェイの親子である。ハリーはヴォードヴィルの道化であるとはいえ、実のところ職にあぶれている。しかし、彼は希望を捨てたわけではなく、たえず練習だけは続けている。得意とするのは、芝居がかった笑いのヴァリエーションであり、そのなかでも極めつけは、娘のフェイが子供のころ罰として聞かされたというほどゾットする笑いである。それは、パチパチという、木の燃えるような音から始まり、ゆっくりと音量を上げ、せわしない吠え声に変わったかと思うと、音量を下げて、いやらしいクスクス笑いに転じ、少し間を置いて、にわかに馬のいななきへと駆け昇り、どんどん上昇を続けて、ついには機械のような金切り声にいたる。これはもう、本文の言葉を借りるまでもなく、ほとんど



「病氣」(63)である。ひとしきり笑いの芸が続いても、ハリーは飽きたりず、今度は彼自身の人間としての諸相を演じ始める。まず「貧しいハリー」を演じ、続いて「正直で、お人好しで、控え目で、立派なハリー」に転じたかと思うと、「良き夫、理想的な父親、信仰心の厚いクリスチャン、信頼にたる友」といったように、いかにも勤勉実直なハリーの姿を演じ分けて見せる(65)。それは本人にとっても、観客の立場にあるホームーにとっても、息をつく暇さえないパントマイムである。こうした彼の演技には、2つの重要な特徴が見て取れる。1つは、その芸が、笑いにせよ、ハリー自身の真似にせよ、ヴァイン・ストリートのファッションやピニオン・キャニオンの建築のように、内側や深層を欠落させた外側や表層を産みだしていることである。もう1つは、この芸を介して、笑いなり、ハリーの人格なりがズレ続けることによって、その差異を連鎖させ、観客の欲望を連続させることである。ここには、たとえどれほど他愛ないものであれ、ハリウッドの世界の原理を実践しようとする人間の演技が認められる。しかし重要なのは、それにもかかわらず、ハリーが死んでしまうということである。その原因は何なのか、そしてまた、彼の死は何を語るのか、それを考えてみる必要がある。

ハリーが死んだのは、彼が心身共に消耗したからである。しかし彼の死には、単なる個人の心身の消耗としてすませるわけにはいかない、ある重要な原因が認められる。それは、道化を演じることが「彼の唯一の防御手段」(37)だったということに関係している。そもそも彼は、本文にもあるように、わざわざ道化をいたぶる者もあるまいと気づいていた人間である(37)。つまり、道化を演じることが、彼にとって自然のなりわいではなく、むしろ無理を承知の延命策にすぎなかったわけである。ところが、道化を演じようとするあまり、やがて彼には、演技を停止することさえできなくなってしまふ。それゆえ彼の死は、笑いなり、ハリーの人格なりをズラシ続けることによって、その差異を連鎖させ、観客の欲望を連続させるという原理を楽しむ人間の死ではなく、その原理を演じ続けざるをえなくなった人間の死だったといえる。それと共に彼の死が語るのは、どれほど多彩に見え即興に見えても、所詮、限られたレパトリーの反復にすぎない演技では、やはりハリウッドのエンターテインメントの世界では生き延びられないということである。実際トッドによれば、ハリーの顔は「眉間に深いしわのある仮面」のように見え、そのため極端な感情しか表現できず、「感情の程度」を演じ分けることができない(116)。ここでもトッドは、「仮面」という概念を頼りに対象を観察して、ハリーの演技が人間の「素顔」(「感情」)を欠落させたものであることを強調している。しかし問題は、ハリーの演技に人間の「素顔」が反映していないことではなく、彼の演技がボタン化したあまり、「素顔」と見間違えるほど多彩な、それゆえ「素顔」という概念を必要としないほど徹底した「仮面」を生成し続けられないことである。その結果、彼の演技は、旧式の自動人形のように、単純きわまりないものに墮してしまふ。パントマイムで消耗しきった彼が、「ネジを巻かれすぎた機械じかけのおもちゃ」(65)に喩えられているのも、それを裏づける。彼には、細やかで、正確な、新しい差異をもつ演技を実践できず、もっぱら同じ差異を繰り返し提供するのための、いわば手動式の、再生産の機械になるしかなかったのである。それを打開する1つの方法は、この小説のなかで示唆されているとおり、観客の要望に応じて、これまでにはなかったような演技を産

みだすこと、つまり演技の差異を拡大再生産することである。たとえば、ハリウッドで成功しているスクリーン・ライターのクロード・エスティーという登場人物は、たとえ優れた素材でも映画に向かないものがあると繰り返し語り、「観客を頭に置かなくてはいけない」(28)と強調している。ハリーの死は、その自覚が欠けていた前時代的な演技者の死をも代表している。

それでは、このハリーを父として育ち、女優になることを夢見ているフェイは、どのような問題を抱えていたのか。意外にも、彼女には、芸人としてのハリーに欠けているものが幾つも備わっている。まず何よりも17歳という若さ、本文の言葉を借りれば、その「ヴァイタリティ」(69)である。しかも美貌にも恵まれている。ハリーには望みようもなかった「批判の力」(88)も幾分あり、自分自身や、自分の夢を笑ったりできるというのは、父親とは非常に違う。それと共に重要なのは、やはり父親とは異なり、たえず彼女が見られていることを自覚し、それに応じて演技をしているということである。トッドから見て、そうしたフェイの気取りが「まったくわざとらしい」(87)ものであったとしても、さしあたり問題はない。トッドにしても、そこまで完璧だと「うっとりする」(87)というほど、彼女には、内側をもたない外側、深層をもたない表層を産み出す力があるからである。むしろ問題にすべきなのは、内側も深層も喪失して、徹底した外側や表層に近づいた彼女の演技を目にして、それに魅惑されながらも、そこになお「わざとらしさ」を認めたトッドの感覚そのものかもしれない。というのも、そのときトッドは相変わらず、「わざとらしさ」に対立するものとして「自然らしさ」を想定したところからしか、フェイの行為を見ていないからである。この種の例は、トッドがフェイにキスをしたいと思いつながら、どうしても切りだせない場面において、もっと顕著に認められる。そのとき彼は、彼女が彼のキスを拒むのではなく、そのキスを「無意味」(“meaningless” 90)なものにしてしまうことを恐れていたのである。しかし、ここで彼が本当に恐れるべきだったのは、彼女のキスが「無意味」なものになるかもしれないということではなく、彼自身の欲望が「意味」への執着によって規定されているということにはかならない。

先に触れたスクリーン・ライターのクロードが、いかにも流行作家らしく語っているとおり、そのころハリウッドでは、すでに「悪徳 [“vice” : 文脈からして『売春』] は、巧みに包装されて魅力的なもの」になり、「愛は自動販売機のようなもの」になっていたのである (27)。この原理に従えば、ハリウッドでは、キスの内側や深層に隠れているはずの「愛」は、セクシュアリティの生産物として処理され、商品として売買される以外には、その存在と価値を提示する方法を失ってしまったといわざるをえない。その意味で、フェイには、この商品化 (commodification) の原理が、彼女の言動のアリバイとして働いている。しかしトッドには、そうした彼女のありようが「卵のような自己充足」(“egg-like self-sufficiency” 93) に陥っているように感じられ、それを潰したいという衝動を抑えることができない。彼女の存在の、あまりにも滑らかな表面が、それそのもので完結しているということが、彼を苛立たせている。この彼の苛立ちとは、ここで問題にしている第13章に留まらず、物語の後半を迎えた第19章になっても、彼から消え去ることはない。

... Sitting next to her in the dark proved the ordeal he expected it to be.

Her self-sufficiency made him squirm and the desire to break its smooth surface with a blow, or at least a sudden obscene gesture, became irresistible.

(156)

ここでもトッドは、フェイの「自己充足」に苦しみ、「その滑らかな表面」を破壊したいという思いに駆られている。この衝動は、遠い所では、すでに第1章で見た、ピニオン・キャニオンの建物を「ダイナマイト」で吹き飛ばしたいという衝動に重なり、近い所では、第13章で見た、フェイの「卵のような自己充足」を潰したいという衝動に重なる。この彼の衝動には、フェイの浅はかさを暴きたいという彼の誠意より、むしろ彼女の「仮面」を破壊して、その「素顔」を抑圧から解放したいという彼の欲望が透けて見える。しかし、そもそもトッドにとって、フェイの演技が「仮面」にしか見えていないところに彼の問題がある。あくまで彼は、彼女の「仮面」の内側や深層に「素顔」を読み取ろうとしているが、実際の事情は逆である。つまり、彼女の意図した演技は、「仮面」ではなく「素顔」そのままにほかならない。演技が「仮面」として「素顔」を表現しているのではなく、演技がそのまま「素顔」として露出し、「仮面」という概念を無効にしているのである。しかしトッドには、たとえそれを察することはできても、その真意までは理解できない。なぜなら、彼には、「仮面」に対立するものとしてしか「素顔」を類推できないからである。そこに彼の苛立ちの原因がある。

物語も終わりに近づいた第26章になって、トッドには、こうしたフェイのありかたが、波に翻弄されながらも、くるくる回り続けて漂って行く「コルク」(216)のように見え始める。彼女のもつ、内側や深層を喪失した外側や表層のイメージは、ここで、ピニオン・キャニオンの建物よりもはるかに「重力の法則」を免れた浮遊物のイメージへと転化する。しかし、ハリウッドを支配する原理を誰よりも果敢に演技するかに見えるフェイにも、問題がないわけではない。その最大のものは、彼女が女優になれなかったことである。皮肉なことに、そもそも彼女が女優に向いていないことを暴いたのは、その彼女に翻弄されたトッドの視線である。たとえば、彼女には「アッ、スミスさん」(19)という短い台詞さえまともに発せられないし、さらに、彼女の演技は、父親のそれを受け継いだのか、型にはまったレパトリーの反復にすぎない。彼女の「意味ありげな微笑」も「舌なめずり」も、それを見たことのない人間なら、あのクロードでさえ騙されるほど魅力があるのだが、それを観察し続けてきたトッドには、その繰り返しが鼻についてならない(186)。もっと深刻な問題は、彼女が、明らかに影響力のある人間に出会うと、即座に「お得意の役割」(183)を演じ始めてシナをつくり、商業誌や他愛もない雑誌の寄せ集めを、スターや業界のお偉方の伝説と比べてみるくらいしかできないことである。つまり彼女には、演技はもとより、会話にしても、彼女なりの表現というものがなく、自分の言葉の流れが「さざ波のように間断なく漂うようになる」(188)まで、すでに広く知られている情報を組み合わせ続けることしかできない。

このフェイの限界が見えず、彼女に魅了され、そのためかえって疲労困憊し、ついには廃人のような姿を晒すことになるのが、第2グループを代表するホーマーである。この男は、幾つもの点で、フェイと好対照をなす人物である。たとえば、もはや年も若いとはいえず、静養を

必要とするくらい健康も優れず、それを象徴するように手のしびれに悩み、「出来の悪い自動人形」(48)や「植物」(61)に喩えられる人物、それがホーマーである。これまでの40年の人生で、「興奮」(59)らしいものもなかった彼には、フェイは強烈な刺激を与える存在に映る。実際、彼女が親しそうに微笑みかけ、髪を前後に揺する仕草を見せたとき、彼は興奮を覚えて、「両手もすばやく動いた」(71)と表現されている。しかし、その彼でさえ、「彼女の奇妙なわざとらしさと気取った声」に戸惑い、さらには、彼女の身ぶりが「まったく無意味」であると感じている(70)。いうまでもなく、このホーマーの感覚には、トッドの感覚と同じ原理が働いている。つまりホーマーは、フェイの「わざとらしさ」に戸惑い、彼女の身ぶりの「無意味」に気づいたとき、トッドにもまして、本人も知らないうちに、それらに対立する概念として「自然らしさ」と「意味」を浮かびあがらせる結果になっている。もしホーマーが、この二項対立から構成される秩序を自覚し、それを維持し続ければ、彼は第2グループの人間として、外側や表層を特権化するハリウッドの世界を観察する立場を守れたかもしれない。しかし逆に、その二項対立の秩序から逃れないかぎり、彼には、ハリウッドの世界の原理を演じようとするフェイとの関係を発展させることはできなかった。ホーマーの問題は、この自己矛盾にある。そして彼の苦悩は、そもそも観察者としてしか生きられないはずの彼が、フェイのパトロンとなり、それを契機として演技者の場に引きずりこまれ、第2グループから第1グループへ移行したときに始まるといえる。

ホーマーとフェイとの関係は、時間の経過と共に悪化していく。フェイは2人の関係に飽き始め、それにつれて彼をいたぶるようになる。しかしホーマーには、それを改善する術がない。彼に残された方法は、「いっそう媚びつらい、寛大になること」(159)をおいてほかにない。ところが、この「媚びへつらい」や「寛大」を見たフェイは、かえって苛立ちをつのらせ、さらにホーマーを虐待し、いっそう「卑劣で残忍」(159)になっていく。このフェイの変化には、かつてハリーの葬式に何食わぬ顔で参列し、会葬者の嘆き悲しむ姿でも覗き見ようと期待した俗人たちの、「暴力の淵で震える、残忍で、辛辣な退屈の表現」(131)が投影されている。というのも、フェイが必要としているのは、無論、「退屈」ではなく「興奮」であり、その彼女にとって、「暴力」とは、「退屈」を発散させながら「興奮」を感じ取れる一挙両得の方法だからである。この「退屈」と「暴力」と「興奮」のダイナミズムこそ、トッドが“The Burning of Los Angeles”という絵に託そうとした重要なモチーフにほかならない。しかし、絵による表現を防御手段にしえたトッドと違い、あるいはまた、道化を演じることを防御手段にしようとしたハリーとも違って、ホーマーは「慎み」を「彼の唯一の防御」にしようとする(83)。そこに、彼の苦悩の原因がある。なぜなら、「慎み」とは、先に触れた「寛大」と同じく、あらゆる人間が生まれながらにして共有している実在ではなく、あくまで、外側に対立する内側、表層に対立する深層の1つのモデルとして構築された、人間の道徳にまつわる虚構にすぎないからである。つまりホーマーは、フェイの「暴力」を受けながら、その圧力を「慎み」という内側ないしは深層の原理で吸収しようとするのだが、外側ないしは表層の原理を演じるフェイにとって、それは破壊の対象として、新たな「暴力」を産む原因にしかならない。その結果、ホーマ

一の「慎み」は、繰り返し危機に瀕することになり、ついには物語の最後にいたって、彼自身の人格の崩壊をもたらすことになる。これは、「もし慎みを捨てるなら、彼は破壊するだろう」(83)と予告されていたとおりの顛末である。彼の苦悩の原因は、「慎み」という人間の道徳の原理によって、たとえどれほど世界を秩序づけようとしても、その秩序に取り込めない現象が、必ず混沌として世界を支配するという悪循環の構造として把握できる。しかし厳密には、彼の「適応力」(146)の欠如とは、その種の混沌を支配する能力の欠如ではない。むしろ、彼の考える混沌もまた、異なる原理で機能する、別の秩序であることを理解する能力の欠如であり、さらにいえば、秩序と混沌の二項対立に依拠した発想そのものを越える能力の欠如なのである。

この種の「適応力」を幾分でも備えていたのは、すべての登場人物のうち、第3グループのトッドのみである。彼だけが、第1グループの演技者とも第2グループの観察者とも接触し、観察を重ねながら、その成果を絵として表現しようとする。しかも、自分の絵が表現するロス・アンジェルス(特にハリウッド)の諸問題は、その地域にのみ限定されたものではなく、アメリカ全土に通じるものであるという確信めいたものが、彼にはある(114)。そこに、他のグループの人物たちにはない、彼ならではの批評家としての資質を見て取ることができる。しかし、その彼にも、やはり苦悩は残る。その原因は、すでにヴァイン・ストリートやピニオン・キャニオンの場面で見たとおり、彼の観察の方法にある。第4章で、彼がクロードの家を訪れる箇所には、それを決定づける場面がある。ほかでもない、シュワルツェン夫人に誘われて、彼がその家のプールのなかを覗き見る場面である。

水の底から、死んだ馬が、照明を浴びて浮かびあがる。それも、等身大で、本物そっくりの複製である。肢は硬直し、腹は膨らみ、頭は一方に捻れ、口からは大きな舌が垂れさがっているという、グロテスクな代物である。夫人は、この馬に素直に感動するのだが、トッドはどうしても、それが何で出来ているのか、なぜそのようなものがそこにあるのか、知りたくてたまらない。夫人は、そうした彼の態度に落胆を隠せない。なぜなら、彼女にとって、この馬は、それそのものを1つの完全な記号として楽しむものではあっても、つくりものとして、その材質なり目的なりを云々するものではないからである。なぜプールの底に人工の馬が沈んでいるのか。夫人の答えは、拍子抜けするほど、あっけないものである。“To amuse”(25)。つまり「人を楽しませるため」である。もしトッドの観察の方法に欠けているものがあるとすれば、それは、この「楽しいから」という単純明快な快楽原理にほかならない。この原理を深刻に考えつめたり、空虚なものとして退けているかぎり、『いなごの日』という小説は、これまでどおり、切なく、悲しい、社会風刺の物語として情緒的に解釈され続けることになる。その結果、これまで見逃されてきた、この小説の新しい意義も認められないままに終わる。現実と対立する幻想ではなく、それそのもので自律している幻想を遊ぶこと、それも実在を喪失した(だからといって、切なく、悲しくなる必要などまったくない)、むしろそれゆえにこそ軽く浮かぶようになった記号を徹底して遊ぶこと、これこそが、新しい時代を生き抜くための方法であることを、この小説は示唆している。(現代の資本主義社会のありようは、これを実証してあまりある。)ハリーやホーマーはもとより、水面を漂い続ける「コルク」に喩えられた、あのフェイで

さえ、この快樂原理を実践しているとはいえない。彼女の行動は、あまりにも機械化され自動化されているため、彼女には、それぞれの経験のもつ差異を十分に演じられないからである。

それでは、この小説では誰ひとりとして、リアル対アンリアルという二項対立を越えて、ハリウッドの産みだす記号の運動を遊ぶことはできなかったのか。唯一の例外と考えられるのは、あの馬の複製をプールに沈めて、見る人を驚かせ、それを楽しむクロードである。彼がスクリーン・ライターとして成功を収めているのは、十分に納得がいく。それほど彼には、ハリウッドで生き抜くための方法がわかっている。彼の邸宅が、これ見よがしに南部の「コロニア式建築」を正確に模倣し、彼が「南北戦争の大佐」さながらの真似をして来客を迎えているのも、これを証明する(21)。(但し、この彼のありようもまた、即座に嘲笑の対象となるように書かれていることも忘れてはならない。)それに比較してトッドは、第3グループの人物として、他の人物たちの問題を観察できる立場にありながら、その問題に対して明確な解答を与えられない。彼にはただ、ハリーやホーマーを見守り、何らかの助けとなる役割を果たすことしかできない。そのときトッドが救済の手段としたのが「思いやり」(“sympathy” 42)であったことは、注目に値する。その「思いやり」によって、それまで臆病だったホーマーは、突然「おしゃべり」(42)にさえなっている。しかし、そこには見過ごすことのできない重要な問題が露呈している。それは、トッドの「思いやり」も、ホーマーの「慎み」と同じく、外側に対立する内側、表層に対立する深層の1つのモデルとして構築された、人間の道徳にまつわる虚構であるということである。つまりトッドとホーマーは、この種の虚構を介して、ひとときの安らぎを得ていたにすぎない。そこからして、ホーマーの「慎み」がそうであったように、トッドの「思いやり」もまた、やがてハリウッドでは機能しなくなるということは容易に予測がつく。実際トッドも、物語の終盤で、「どうして自分の思いやりは、みんな悪意になってしまうのだろう」(190)と自問している。この段階でもなお、彼には、ハリウッドの世界を支配する原理が理解できていないのである。

トッドは結局、物語の結末にいたって、有名人を見ようと映画館の周辺に集まった「群衆」(223)に押し流され、疲れきって、パトカーでクロードの家まで送られることになる。そのトッドを押し流した「群衆」の姿は、この小説の冒頭で見た、あの映画の撮影シーンの「群衆」の姿と重なり、彼にとっても、読者にとっても、リアルとアンリアルの区別を希薄にしてしまう。しかし雑踏で消耗した彼には、その状況を楽しむ余裕はない。ハリウッドの大衆と同じように、彼もまた、この街の「夢処理場」(“a dream dump” 140)としてのイメージに欺かれ、もて遊ばれただけだったのかもしれない。しかし、このとき彼の脳裏には、すでに“The Burning of Los Angeles”と題された絵の構図が浮かんでいる。その絵には、それまで彼が観察してきた人物たちが、おもしろおかしく、あるいは苦々しく、表現されることになる。フェイは意気揚々と走り、ハリーはその後ろでつまずき、ホーマーはキャンヴェスから転げ落ちていらくしく、トッドは逃げ去る前に石を投げようとしている。ここには、トッド自身が語っていたとおり、ハリウッドのみならず、アメリカ全土にも通じる人間の苦悩が認められる。つまり、カリフォルニアを「太陽とオレンジの土地」(224)として憧れながら、その理想郷のイメージに

欺かれた人間たちが体現する、虚栄、狼狽、嘲笑、憤懣といった苦悩である。(この小説の原題が *The Cheated* [『欺かれた者たち』] であったのは、そのためだと考えられる。) もし完成すれば、この絵だけが、ハリウッドにありながら、その街と、その街に翻弄された人間たちを表現する1つの包括的な記号となるはずである。そうした記号の形成にこそ、作家としてのウエストが、芸術に託した救済への希望を見ることも可能かもしれない。しかし、このもっともらしい見方には、ある重要な視座が欠落している。それは、“The Burning of Los Angeles” という絵を構想したとき、トッドが選択した画法の限界のことである。

そもそもトッドが絵の師と仰いだのは、「ゴヤとドーミエ」(6) である。しかし彼は、ハリウッドの世界を観察するにつれて、その二人の画家のみならず、「サルヴァトーレ・ローザ、フランチェスコ・グアルディ、モンズ・デジデリオ」(139) といった17・18世紀のイタリアで活躍した画家たちにも思いを寄せ始める。おそらくトッドは、ゴヤとドーミエの風刺の精神に惹かれ、ローザ、グアルディ、デジデリオの「退廃と神秘」(139) に彼の望む精神を認めたのである。それゆえ彼は、ある映画スタジオを歩きながら、「まったく背後をもたない建物」(137) や「セルロイド製の大きな白鳥」(138) や「大理石製に見せかけた宮殿」(139) 等のセットを目にしたとき、そこにハリウッドの世界を支配する原理(内側あるいは深層という真理の喪失)が集約されていると察し、その感覚を風刺の精神と「退廃と神秘」の精神をもって、“The Burning of Los Angeles” という絵に表現しようとしたのである。しかも、彼の画法は、先に見た構図からも窺えるように、コラージュでもパスティーシュでもなければ、ましてやシュミレーションでもなく、極めて凡庸な戯画にすぎない。それではたして、彼が対象としたハリウッドの世界は、彼の選択した画法の枠組に収まるのであろうか。むしろ、ハリウッドの世界は、彼の選択した画法に応じてしか表現されえないのではないか。要するに、ハリウッドの世界は、ある特定の場所として定位されるのではなく、彼の理解を越え、彼の画法の枠組を越えたところで浮遊し続けながら、映画やファッションや建築はもとより、“The Burning of Los Angeles” という絵をも単なる記号の1つとして派生させる巨大な意味生成のシステム(signifying system)として、文化的な現象の不可視の起源となっているのではないのか。ウエストの『いなごの日』が卓越しているのは、その小説が、従来から考えられているように、ハリウッドの世界にあって、信頼するにたる真理を見いだせないために苦悩する人間たちの姿を表現したからではなく、かれらの苦悩の戯画風な表現そのものが、真理を理念として、しかも即物的に信じようとした人間の要請した、自虐的な、それゆえにこそ救済を志向する記号の1つにしかならないことを示唆したからである。そして、ここにこそ、この小説が現代の読者に残した問題の本質がある。

#### 注

- 1 本稿は、1995年10月21日、神戸女学院大学で開催された日本アメリカ文学会関西支部例会での口頭発表に加筆修正を加えたものである。
- 2 本稿では、フェルディナン・ド・ソシュールの言語学から展開・派生した文化記号論(semiotics of

culture)に即して、文化を構成するものが、「記号」ないしは「記号によってつくられるテキスト」として把握されるという見方に立脚する。それゆえ、ここでは原則として、何らかの知覚可能な単位を「記号表現」(signifier), それが伝える何らかの情報の単位を「記号内容」(signified)と規定し、その双方が相関する単位を「記号」(sign)と呼ぶことにする。言語学から記号論への推移については、池上嘉彦著『詩学と文化記号論』(東京：講談社, 1983)に収録された「言語学から記号論へ」に簡潔かつ有益な論考がある。

- 3 鷺田清一も『モードの迷宮』(東京：筑摩書房, 1996)において、衣服の取り替えによる「<わたし>の変換」(165)を問題にし、ある衣服を身につけると、その衣服の記号としての「属性だけが残って、<わたし>はむしろ消散してしまうことになる」(166)と指摘している。
- 4 Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke UP, 1991) 13.





- 5 榎木野衣 『シュミレーションイズム』 (東京: 河出書房新社, 1994) 37.
- 6 トッドが制作していた “The Dancers” (9) というリトグラフにも, この入子式の構造が認められる。  
そこからも彼が, 演技をする人物, 演技を見る人物, その両方の人物を見る人物を, 内側から外側に向けて配置する視点をもっていたことが見て取れる。
- 7 「暴力」が「退屈」を発散させながら「興奮」を感じとれる方法であることは, 特に第21章の闘鶏シーンに象徴的に表現されている。

#### Works Cited

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: DukeUP, 1991.
- Long, Robert Emmet. *Nathanael West*. New York: Frederick Ungar Publishing C, 1985.
- Sawaragi, Noi. *Simulationism*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 1994.
- Washida, Kiyokazu. *The Maze of Mode*. Tokyo: Chikuma Shobo, 1996.
- West, Nathanael. *The Day of the Locust*. New York: Random House, 1989.

(原稿受理1996年4月15日)