

## 詩人ハリウッドへ行く 映画『オペラハット』とロングフェロー

澤 入 要 仁

### はじめに

今年の夏、日本で公開されたハリウッド映画『スパイダーマン2』のなかに、主人公のピーターが詩を暗誦して聞かせる場面があった。ピーターはオクティヴィアス博士から、女性の心をひくためには詩を読んできかせるのが一番だと教えられる。そこでメアリー・ジェーンにその忠告を実行してみるのである。博士の場合、相手の女性が文学好きだった。しかしピーターの場合はちがう。はたせるかな、ピーターの作戦はみじめな失敗に終わる。他人の経験談を信じて模倣してしまう主人公の純情素朴さがたくみに描かれた場面だった。

ところで、ピーターの唱えた詩は、19世紀アメリカの国民的詩人ヘンリー・ワズワース・ロングフェローの作品であった。『ハイアワサの歌』(1855)第2部「四方の風」の一節である。いまやロングフェローは、初等・中等教育以外ではほとんど読まれることのない詩人であるし、そのインディアン叙事詩『ハイアワサの歌』も、多元文化主義をへた現在、もはや古風をとおりこして時代錯誤の感さえある。すなわちロングフェローにしても、『ハイアワサの歌』にしても、ピーターの選択は、彼が詩に関してナイーブで無知な素人であることを示す選択になっていた。

しかも、流行遅れのロングフェローの、時代遅れの『ハイアワサの歌』からピーターが選んだ一節も、痛々しいほどお粗末なものだった。ピーターは、赤毛のメアリー・ジェーンに恋心を伝えようとして、「黄色い髪の乙女」への慕情を歌った一節を選んだのである。これでは自分の気持ちが伝わらないのも当然だ。いやそれだけではない。ピーターの朗誦部分だけでは明らかにならないが、「黄色い髪の乙女」は、じつは乙女でなかったのである。それはタンポポだった。この一節は、たしかにロマンティックだが、女性に愛情を伝えるためにふさわしい恋愛詩ではなかったのである。『ハイアワサの歌』を読んだことのある観客から、かすかな笑いがこぼれる場面だ。

このように、ロングフェローの『ハイアワサの歌』が朗誦される場面は、主人公の不器用さが二重、三重に示唆されていた。ピーターの選択は、その作者、作品だけではなく、その選ばれた一節も、彼の作戦が不首尾に終わることを暗示していたのである。『スパイダーマン2』は、そのスピーディで眩惑的な活劇だけでなく、文学的アリュージョンについても、かなりの仕掛けが凝らされた映画といえるだろう。

ピーターにとってロングフェローは役立たなかった。いやじっさい、役立ちそうもない典型としてロングフェローが使われていた。生前、知識人からも大衆からも尊敬を集めたロングフェローは、

21世紀のハリウッド映画では、無用の長物の代表として利用されているのである。しかしかつて、ロングフェローという名前が与えられた主人公が見事に活躍するハリウッド映画があった。フランク・キャブラ監督の『オペラハット』(1936)である。これは、ヴァーモント州のスマールタウンでグリーティング・カード用に詩を書いている主人公が、一度も会ったことのない叔父から遺産二千万ドルを譲られ、大都市ニューヨークで多くの困難に立ちむかう、という物語だ。『或る夜の出来事』(1934)について二度目のアカデミー賞監督賞をキャブラにもたらした作品であって、『素晴らしき哉、人生!』(1946)などとならぶキャブラの代表作のひとつである。<sup>1</sup>

ところで映画『オペラハット』は、アメリカの作家クラレンス・パディントン・ケランドによる雑誌連載小説「オペラハット」(1935)を原作としている。公開時からそのように明記されてきた。しかし不思議なことに、原作小説と映画とを対比させた論考がみあたらない。おそらく、この小説が雑誌連載ののち、アメリカで単行本にまとめられることがなかったこと、そして、小説家ケランドがその後、ほとんど完全に忘れられてしまったことが大きな原因だと思われる。そこで本稿では、映画『オペラハット』とその原作小説「オペラハット」とを照らしあわせながら分析することによって、詩人ロングフェローというモチーフがそれぞれどのように利用されているのか検討したい。19世紀の国民的詩人が1930年代のアメリカ文化のなかでどのような位置にあったのか考察したい。

本稿が示すように、原作小説では、高尚文化と大衆文化が峻別された社会が描かれていた。そのなかでロングフェローは、大衆文化のひとつの代表として、その峻別に異議を唱えていた。いわばその融合を求めて身を粉にしていたのである。しかるに、映画のなかでは、高尚文化と大衆文化ではなく、現実世界と古き良き時代とが対比されていた。ロングフェローは、その古き良き時代のひとつの代表になっていたのである。たしかに、『スパイダーマン2』におけるロングフェローのように、無用の長物として描かれているわけではない。しかし映画『オペラハット』のロングフェローは、少なくともすでに過去の存在になっていた。ノスタルジーの対象になっていた。19世紀の国民的詩人は、1936年の映画のなかで、現代性を喪失した遠い存在になっていたのである。

## 原作小説と翻案映画

映画『オペラハット』(*Mr. Deeds Goes to Town*)の原作小説「オペラハット」("Opera Hat")は、1935年4月から同9月まで、雑誌『アメリカン・マガジン』に全6回連載された。<sup>2</sup> まずは、これらのタイトルの異同について説明しよう。

<sup>1</sup> 『オペラハット』は、キャブラがはじめて自分の名前を作品名の前に表記させた映画でもあった。独立映画スタジオを持たない監督が、監督名を作品名の前に置くことが許されるのは、たいへん名誉なことだった。キャブラは自伝のタイトルを『タイトルの前の名前』と題しているくらいである。Frank Capra, *The Name above the Title* (1971; Cambridge: Da Capo Press, 1997), p. 182.

<sup>2</sup> 具体的には以下の通り。119 no. 4 (April 1935): pp. 12, 15, 86, 88, 90, 92, 94; 119, no. 5 (May 1935): pp. 18, 21, 148, 55; 119, no. 6 (June 1935): pp. 64, 67, 166, 72, 174; 120, no. 1 (July 1935): pp. 42, 45, 114, 20; 120, no. 2 (August 1935): pp. 62, 65, 148, 51, 154; and 120, no. 3 (September 1935): pp. 60, 63, 142, 46. このような書誌的情報もこれまで明示されることがなかった。

原作の雑誌連載時のタイトルは、“Opera Hat”だった。それは、オペラ帽が小説の示唆的な小道具として使われていたからである。<sup>3</sup> 主人公にとってオペラ帽は、都会での新しい生活を象徴するものだった。しかし、殺人の嫌疑がかけられたり、オペラの経営改革に悩んだりするなど、新しい生活を楽しむことができない状況では、オペラ帽など、かぶる気にならなかった。主人公は、それらの問題がようやく解決されてはじめてオペラ帽をかぶる。そして、そのオペラ帽の伸縮を楽しむ場面でハッピー・エンディングをむかえるのである。

ところが、この小説がキャブラによって映画化されると、オペラ帽という象徴がほとんど削られてしまった。(これは、後述する、オペラというモチーフの削減と関係がある。)そのため改題の必要が生じたのだろう。結局、*Mr Deeds Goes to Town* (『ディーズ氏、都会に出る』)というタイトルで公開された。“go to town”とは、「街に出る」だけではなく、「成功する」や「大金を使う」、「羽目をはずす」など多様な意味を持つ。前作『或る夜の出来事』(*It Happened One Night*)のようなしゃれたタイトルではないが、映画の内容を重層的に示唆してはいたとみだ。

けれども、この映画が同1936年、日本で公開されると、不思議なことに『オペラハット』という邦題になってしまった。<sup>4</sup> おそらく映画の原題をうまく翻訳することができなかったので、原作のタイトルを借用したのだろうが、もはやオペラ帽が小道具になっていない以上、不適当なタイトルといわざるをえない。それにもかかわらず、これまでこの邦題について疑義が呈されたことはなかった。このこともまた、この映画が今まで原作と対比して検討されることがなかったことに起因していると思われる。

すでに述べたように、原作小説は雑誌に連載されたのち、単行本にまとめられることがなかった。連載の翌年映画化されたのであるから、単行本として出版されれば、ベストセラーが約束されていたはずであるが、とうとう刊行されなかったのである。おそらく連載中に映画化の権利を獲得したコロビア映画が、単行本化を禁じる契約を結んだのか、あるいは、完成した映画に不満だった著者が単行本化を拒んだのか、そのどちらかであろう。

この小説が単行本になったのはイギリスだった。映画公開の翌1937年、スポーツや芸能関連書を専門にしていたロンドンの出版社アーサー・パーカー社から出版されている。この版が、いわゆる海賊版なのか、それとも正式に認められた出版だったのかわからない。<sup>5</sup> しかしその三年後にロン

<sup>3</sup> オペラ帽とは、山高帽(トップハット、シルクハット)の一種で、観劇のさい、後ろの観客の視界をさえぎらないよう背文を低くすることができる帽子である。パネ仕掛けがほどこされていて、簡単に伸縮させることができる。

<sup>4</sup> 日本公開年については、畑暉男編『20世紀アメリカ映画事典』(カタログハウス、平成14年)686頁を参照した。なお、戦前のアメリカ映画の多くが、アメリカ公開と同じ年に日本公開されている。『オペラハット』も、アメリカ封切りが1936年4月12日、日本公開が同年5月11日、わずか一ヶ月の差がただけだった。

<sup>5</sup> 上記の小説 *Mr. Deeds Goes to Town* の出版と前後して同社は、ケランドの作品のうち、映画化された小説を数点刊行した。たとえばアメリカで1932年に出版され、同年、*Speak Easily* (邦題『キートンの歌劇王』)として映画化された *Speak Easily* を1937年に刊行している。また、アメリカで1935年に出版され、その翌年、*Strike Me Pink* (邦題『当たり屋勘太』)として映画化された *Dreamland* を、1938年、そのまま *Dreamland* として出版した。

ドン・ホッター・アンド・スタウトン社から刊行された版は正規の出版と考えていだろう。同社は、イギリス有数の大手出版社であったし、1925年の『奇蹟』以降、ケランドの作品を10数点刊行してきた出版社だからである。これら二種のイギリス版はいずれも *Mr Deeds Goes to Town* と改題されていた。ヒット映画の原作であることが分かりやすいように変更されたのである。

ところで2002年、この映画が *Mr Deeds* としてリメイクされた。コメディ映画『リトル・ニッキー』(2000)で人気を博したスティーヴン・ブリラとアダム・サンドラーが、ふたたびチームを組んだ映画だ。日本ではその翌年、『Mr. ディーズ』という邦題で公開されている。以上のように、映画『オペラハット』をめぐるのは、その原作からリメイクまで、多くのタイトルが絡みあっていて混乱を招きやすい。ここで整理しておこう。

	英 題	邦 題
連載小説	“Opera Hat” (1935)	
キャブラ映画	<i>Mr. Deeds Goes to Town</i> (1936)	『オペラハット』(1936)
イギリス単行本	<i>Mr. Deeds Goes to Town</i> (1937,1940)	
リメイク映画	<i>Mr. Deeds</i> (2002)	『Mr. ディーズ』(2003)

なお、本稿では原作小説に言及する場合、便宜的に1937年のアーサー・バーカー社版単行本を底本とする。<sup>6</sup> 毎回、雑誌に添えられていた二色刷のしゃれた都会的なイラストをのぞけば、雑誌と単行本の内容に大きな違いが認められないからだ。また、映画のセリフに言及する場合は、スクリーン上の実際のセリフを参照しながら、リスキンのシナリオ集『ロバート・リスキンによる映画シナリオ6編』を利用したい。<sup>7</sup>

## クラレンス・バディントン・ケランド

原作小説の著者ケランドは、1910年代、20年代には少年小説作家として、そして1930年代以降は大衆小説作家としておおいに活躍した。その小説の多くは『サタディ・イヴニング・ポスト』などの人気雑誌に連載され、その単行本の多くは名門出版社ハーパーズ社から刊行された。<sup>8</sup> しかし不思議なことに、いまやほとんど忘れられた存在である。アメリカ近代語学会 (MLA) の書誌を調

<sup>6</sup> Clarence Budington Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town* (London: Arthur Barker, 1937).

<sup>7</sup> Robert Riskin, “Mr. Deeds Goes to Town,” in *Six Screenplays by Robert Riskin*, ed. Pat McGilligan (Berkeley: University of California Press, 1997). ただし、リスキンを映画『オペラハット』の作者とみなしているわけではない。やはりキャブラとリスキンを総合してその作者であると考えべきだ。じっさい、『オペラハット』の3年後に公開された『スミス都へ行く』は、リスキンではなく、シドニー・バックマンによって脚色されたが、それでも『オペラハット』と同じ、いわば社会派コメディになっていた。イギリスの作家グレアム・グリーンも『スミス都へ行く』を論評したさい、これまでのキャブラ映画において、リスキンの役割が大きなものではなかったことが明らかになった、とのべている。Graham Greene, “Mr. Smith Goes to Washington,” in *Graham Greene on Film*, ed. John Russell (New York: Simon and Schuster, 1972), p. 260.

<sup>8</sup> Bart J. Nyberg, “Mark Tidd and Catty Atkins,” *Newsboy* 30, no. 5 (September-October 1992): pp. 18-20.

べてみても、ケランド研究はここ40年間でわずか一編書かれたにすぎないし、これまでに書かれた伝記のうち、もっとも詳しいものが『アメリカ人名辞典』(DAB)の項目とニューヨーク・タイムズ紙の死亡記事であるという有様だ。<sup>9</sup>そこで、それらの記述や他の新聞記事などを利用して、ケランドの生涯を簡単に紹介しておこう。

クラレンス・バディントン・ケランドは、1881年、ミシガン州の小さな町ポートランドの貧しい家庭に生まれた。その前年の国勢調査によると、人口わずか1,670人の町である。<sup>10</sup>ケランドによると、この時代は「ちょうどヘビがエデンの園に現れたように、スピードというものが世間に現れて、静穏を乱してしまうことがまだなかった時代」だったという。それは「人間にとって、この世のもっとも幸福な時代だった。」<sup>11</sup>このような時代のスモールタウンでケランドは、おもに母と祖母から、勤勉や正直など古き良き時代の美德を学んだ。彼の作品の主人公がいずれもスモールタウンで活躍するか、スモールタウンの出身であるのは、このようなケランドの出自と大いに関係がある。

ケランドは、法学を学んだのち、しばらく弁護士をつとめた。しかし1903年、ジャーナリストに転じ、『デトロイト・ニュース』紙の記者になる。1907年からは、ボーイスカウトの機関誌としてすぐれた少年文学を提供していた『アメリカン・ボーイ』誌の編集に携わった。小説を書きはじめたのは、この『アメリカン・ボーイ』誌時代である。まずは1913年の『マーク・ティッド、その冒険と作戦』を皮切りに、1928年までのあいだに9作のマーク・ティッド・シリーズを著して人気を得た。ティッドは、吃音癖のある太った少年で、しばしば友達にからかわれる。しかし才知にあふれ、いじめっ子や犯罪者を撃退するという物語だ。ヒーローらしくないヒーローが人気だった。

その後、1920年代には、同じく少年小説のキャティ・アトキンズ・シリーズで人気を集めた。ケランドは資産を築いてゆく。しかし、銀行に投資していたため、大恐慌で大きな損害を受けて破産してしまう。<sup>12</sup>1933年のことである。だが、そのころ、スカッターグッド・ベインズを主人公にした成人向け大衆小説シリーズが人気を呼び、わずか5ヶ月で負債の清算に成功する。<sup>13</sup>このシリーズは、ヴァーモント州のスモールタウンで雑貨店を営むベインズが、知恵と人情によって町の人々を救う物語だ。ラジオドラマや映画も作られ、主人公ベインズは、ケランドの創作したキャラクターのなかでもっとも有名なキャラクターになった。

小説「オペラハット」が連載されたのは、このスカッターグッド・ベインズ・シリーズが人気を

<sup>9</sup> 前掲ナイバーグの研究が、MLAの掲げる唯一の一編である。ただし、これとて、ある学会のニューズレターに掲載された、書誌中心の短い論考にすぎない。DABの項目と死亡記事は以下の通り。Louis J. Kern, "Kelland, Clarence Budington," in *Dictionary of American Biography*, Supplement Seven, ed. John A. Garraty (New York: Charles Scribner's Sons, 1981), pp. 416-18; and "Clarence Budington Kelland, Prolific Author, Is Dead at 82," *The New York Times*, 19 February 1964, p. 39.

<sup>10</sup> U. S. Department of Interior, *Statistics of the Population of the United States at the Tenth Census* (Washington: U. S. Government Printing Office, 1882), p. 216.

<sup>11</sup> Quoted in "Clarence Budington Kelland, Prolific Author, Is Dead at 82," *The New York Times*, 19 February 1964, p. 39.

<sup>12</sup> "C. B. Kelland in Bankruptcy," *The New York Times*, 4 March 1933, p. 9.

<sup>13</sup> "C. B. Kelland Pays Creditors in Full," *The New York Times*, 6 August 1933, p. 13.

呼んでいた時代だった。じっさい「オペラハット」の前後に連載された小説も同シリーズの作品だった。けれども、「オペラハット」にも同シリーズにも、大恐慌時代の苦境がほとんど描かれていない。大恐慌によって破産を経験した作家とは思われないほど、現実から遊離した作品になっていた。むしろ現実を忘れさせようとすることにケランドの意図があったと思われる。

個人の勤勉を重んじていたケランドはきわめて保守的だった。そのためローズベルト大統領によるリベラルなニューディール政策に強い反感を抱くようになる。しかし皮肉なことに、自分の小説「オペラハット」が、ニューディール以上にリベラルな、いわば「ポピュリスト」的な映画にされてしまった。後述するように、主人公の相続した財産が農民救済に使われる物語に改変されてしまったのである。ケランドは納得できなかった。1943年、この脚本を『映画脚本ベスト20』に採録する話を持ちあがったとき、断固として拒否している。<sup>14</sup>

ケランドはやがて政治に傾倒し、共和党のなかで保守派としての地歩を固めてゆく。1942年には、共和党執行広報委員会の委員長をつとめるまでになった。ケランドが文学史から消えてしまったのは、このあたりの政治活動が作家としての業績に水を差すことになったからかもしれない。1964年にアリゾナで没するまで、ケランドは60本の小説と、200編以上の短編を書いた。合計すると1000万語以上に相当するという。<sup>15</sup>

## 小説・映画の主人公

それでは小説「オペラハット」と映画『オペラハット』をくわしく紹介しよう。小説でも映画でも主人公の名前はロングフェロー・ディーズという。映画では言及されないが、小説によれば、ロングフェローの物語詩『エヴァンジェリン』を「すみからすみまで」読んでいた母親が、息子を詩人に仕立てあげようと命名したことになっている。<sup>16</sup> 主人公の名前が19世紀の国民的詩人と同じで

<sup>14</sup> Pat McGilligan, "Introduction," to *Six Screenplays by Robert Riskin*, ed. Pat McGilligan (Berkeley: University of California Press, 1997), p. xlv. じつは映画が完成する以前に、ケランドとキャブラはすでに反目していたと思われる。というのは、映画のなかにケランドをあてこすったような部分があるからだ。小説のなかでは、顧問弁護士が属する法律事務所の名称はシダー・シダー・シダー・アンド・マクゴニグルだった。主人公はその長い事務所名を聞くと、最後の名前マクゴニグルと韻をふむ単語が思いつかない、とつぶやく。これは主人公が珍しい言葉にあうたびに、同韻の単語をさがす癖があることを示す場面だ。他方、映画にも同じようなエピソードが使われていた。けれども法律事務所の名前が、原作者ケランドのモドルネームを使ったシダー・シダー・シダー・アンド・パディントン<sup>ストレンジャー</sup>となっていた。しかも主人公は「パディントンの同韻語が思いつかない」というだけでなく、「パディントンは、きっと仲間はずれの気分でしょうね」とささ付け加えるのである。Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, p. 17; and Riskin, pp. 344, 342.

<sup>15</sup> "Clarence Budington Kelland, Prolific Author, Is Dead at 82," p. 39. ところで、ケランドに言及している数少ない現代の文学者がSF作家ハーラン・エリスンである。エリスンは講演のなかで、ケランドが30年代から50年代にかけて「アメリカでもっとも人気のある作家」であり、「無二のアメリカ作家」だったと述べている。「『コリアーズ』誌や『サタディ・イブニング・ポスト』誌には、クラレンス・パディントン・ケランドの短編や連載が掲載されていない号はなかった。……(しかし)今日では、アメリカの心から剥ぎとられてしまった。消えてしまった。図書館にも、ペーパーバック書店にも、ケランドの本を見つけることができない。ゾッキ本屋にいても、ペーパーバック書店にいてもない。無だ。」(1998年9月5日、アトランタで開かれたパネル・ディスカッション「ファンタジーの名匠たち」におけるエリスンの発言。) Quoted in Bill Testerman, "Testerman Sci Fi Site," n. d. <http://www.testermansci-fi.org/FantasyMastersPart4.html> (15 September 2004).

あるのは、偶然ではなかったのである。

じつは主人公の姓もロングフェローとゆかりぶかい名前だった。というのは、deeds というのは「行為」の意味であって、「村の鍛冶屋」(初出1840)などロングフェローの有名な詩が、思いおこされるからである。「村の鍛冶屋」ではその最終行に deed という語があった。日夜働く村の鍛冶屋の奮闘ぶりや、その市民・家庭人としての姿を描いたのち、教訓を引きだしながら、「響きわたる鉄床のうえで、かように鍛えるべし/燃える行為<sup>ディード</sup>とを思いを」とうたわれていたのである。

行為といえば、「人生讃歌」(初出1838)も忘れてはならない。過去に縛られたり、未来をたのんだりするのではなく、いま現在に精力を尽くそうとうたった詩である。この詩には deed や deeds という言葉こそ使われていないが、act という動詞がキーワードのひとつになっていた。じっさい act は、この全36行という短い詩のなかで3度も使われている。たとえば「<sup>アップ</sup>行動せよ <sup>アップ</sup>行動せよ、  
生きている現在に! / 勇気を胸中に、神を頭上にいただいて!」という句があった。さらに、同様の意味を持った up and doing という口語的表現も使われ、教訓を引きだす最終連で「されば、われら<sup>アップ・アンド・ドゥーイング</sup>におおいに活動しよう/いかなる運命にも勇気をもって」とうたわれていた。

「村の鍛冶屋」も「人生讃歌」も19世紀後半以降、(その当否は別として)ロングフェローを代表する作品になっていた。ロングフェローは行動をうたう詩人として知られていたのである。したがって映画『オペラハット』の主人公ロングフェロー・ディーズの姓名は、その名だけでなく、その姓も詩人と関係のふかい名前だったことになる。さらにその名と姓が連ねると、ロングフェロー・ディーズという姓名が、「ロングフェローの<sup>ディーズ</sup>行為」のように聞こえるからおもしろい。この主人公の名前は、ロングフェローのうたったような「燃える行為」を象徴しているといっていいたいだろう。<sup>17</sup>

なお、『オペラハット』の3年後にキャブラが監督した映画『スマス都へ行く』においても、主人公の名前が重要な意味を持っていた。ジェイムズ・スチュワートによって演じられた主人公はジェファソン・スマスという。ジェファソンはもちろん建国の父、トマス・ジェファソンに由来する。スマスは、アメリカでもっとも多い姓であって、どこにもいる一市井人であることを示している。すなわちこの主人公は、アメリカの建国の理念を体現した市井人だった。その主人公が上院議員になってワシントンで腐敗と戦うのである。<sup>18</sup>

さらに、映画『群衆』(1941)でも主人公の名前が意味を持っていた。『群衆』は、ジャーナリストの捏造した自殺志願者が、隣人愛と善意を説くうちに、大衆に偶像化されてゆく物語だが、ゲー

<sup>16</sup>Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, p. 1.

<sup>17</sup>Deeds という苗字は実在する苗字である。ただし、1990年の国勢調査によると、その割合はわずか0.001%、すなわち人口40万人の中都市に、4人構成の世帯がようやく一軒あるにすぎない。U. S. Census Bureau, "1990 Census Name Files," May 1995, <http://www.census.gov/genealogy/names/dist.all.last> (15 September 2004).

<sup>18</sup>映画『オペラハット』(*Mr. Deeds Goes to Town*)と『スマス都へ行く』(*Mr. Smith Goes to Washington*)のタイトルの呼応は偶然ではない。当初、『スマス都へ行く』の主人公は、『オペラハット』と同じく、ゲイリー・クーバーの演じるロングフェロー・ディーズだったという。『スマス都へ行く』は『オペラハット』のいわば続編として作られたのである。Joseph McBride, *Frank Capra* (1992; New York: St. Martin's Griffin, 2000), p. 403.

リー・クーパーが演じるその主人公はジョン・ドウという名前が与えられていた。これは裁判や報道などで匿名男性をよぶときに使われる仮名であって、主人公が、文字通り無名の一市民であることを意味していた。このように考えると、『オペラハット』以降のいわゆる大恐慌三部作では、いずれも作品の理念を象徴する名前が主人公に与えられていたことになる。

## オペラと大衆詩

映画化にあたり、原作小説からもっとも削られてしまったものは、オペラというテーマだった。小説はもともと、オペラ経営の改革や劇場での殺人事件などをめぐって主人公が活躍する物語だったが、映画の主人公がもっとも努力した事業は農民救済だったのである。たしかに映画の主人公もオペラの経営を引きつぐ。しかし映画のクライマックスに描かれる場面はやはり、農民救済事業をめぐる裁判だった。キャブラは、自伝のなかで認めているように、オペラ事業よりも、主人公が遺産をどのように使うかに興味を抱いていたのである。ケランドが詳しく描いたオペラ再建よりも、ケランドが描かなかった遺産利用法に関心を抱いていたのである。<sup>19</sup>

一方、原作の主人公は、大衆に受け入れられるオペラにするため、理事会の反対を押しきって、オペラ経営の改革に取りくむ。たとえば、オペラを上演していない時期に、アマチュア歌手のコンテストを開き、それをラジオで公開することにした。複数のオペラから名場面だけを集めた演目を「タブロイド・オペラ」と称して興行することにした。さらにはオペラ劇場で映画を上演することにした。このように、小説の主人公はさまざまなオペラ大衆化計画を導入したのである。

小説の主人公がオペラを改革しようとしたのは、オペラが高尚なエリート芸術になってしまっていたからである。たとえば小説中の演出監督はイタリア人で、20年間もアメリカに住みながら英語を話さない。アメリカを「野蛮な国」と考え、そのようなアメリカに「至上の文明スポット」を作ろうとしている。別の演出家は、アメリカの「<sup>ヴァルガー</sup>低俗」な「<sup>コモン・ピープル</sup>庶民」や「<sup>パブリック</sup>大衆」のためにではなく、「カルチャーをそなえた音楽愛好家たち」のためにオペラを演出すると主張していた。彼によれば、オペラはビジネスではなく「<sup>インスティテューション</sup>社会機関」であった。「それは芸術である。……それは神聖だ。」<sup>20</sup>

ここでアメリカにおけるオペラの歴史を思いおこそう。ローレンス・レヴィンによれば、アメリカのオペラは、南北戦争後まで、広い人気を集めた大衆演芸のひとつであった。それが、19世紀末までに「神聖化」され、一部のエリートのみが享受するカルチャーになったのである。たとえば19世紀中期のアメリカでは、しばしば演目に手を加えてオペラが上演されていた。ときにアメリカの流行歌が挿入され、ときにミンストレル・ショーが同時上演された。複数のオペラのさわりを集めて上演されることもしばしばだった。原語であるイタリア語やフランス語より、英語で上演される

<sup>19</sup>キャブラは、原作におけるオペラの扱いが「私には度が過ぎていた」と述べている。Capra, p.179.

<sup>20</sup>Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, pp. 37-40, 55.

方が人気を集めた。もちろんこのような改編を批判した知識人もいた。しかし、多くの国民が、アメリカ化されたオペラを国民的オペラとして歓迎した。

けれども19世紀末までに、オペラは高尚な芸術になってしまった。英訳オペラに対する抵抗が強まり、原作に忠実な公演が求められるようになった。1900年、メトロポリタン・オペラが、これまで何度も行ってきたように4種類のオペラから一幕ずつ選んで興行したが、『ニューヨーク・タイムズ』紙の強い批判を受けた。オペラは神聖化され、カルチャーになってしまったのである。<sup>21</sup>

このようにオペラの歴史を概観すると、原作小説に描かれたオペラも、文字どおり「神聖化」されたカルチャーであったことがわかる。しかもおもしろいことに、小説の主人公がおこなう改革は、じっさいのところ、かつてのオペラの大衆性をとりもどそうとする改革だった。とくに主人公の提唱した「タブロイド・オペラ」は、南北戦争前までしばしばみられたオペラ上演の形式を再現しようとするものだった。そういえば作者ケランドは、少年時代、芝居小屋<sup>オペラハウス</sup>にやってくる旅回りのオペラやミンストレルを楽しんだと回想したことがある。<sup>22</sup> ケランドはおそらくこの小説のなかで、かつて故郷でみたオペラを再現したかったのだろう。その主人公はオペラの大衆性をとりもどそうと奮戦するのである。

このようにオペラが高尚な芸術として描かれた結果、どのような効果がうまれたのだろうか。それは、主人公の書くカード詩の大衆性を浮き彫りにすることになった。すなわち、ハイブラウとロウブラウの対比を鮮明にしたのである。

たしかに主人公は、自分がカード詩人であることに誇りを持っていた。自分はカード詩一編で25ドル得る「もっとも原稿料の高い詩人」であって、自分の詩が「アメリカの詩のかなりの部分」を占めているとさえ考えている。しかし、ドラッグストアに並べられるようなグリーティング・カードに添えたわずかな数行の詩句と、華やかな大道具の前で贅を凝らした衣装を着た歌手が美声をひびかせるオペラとを対比させてみると、主人公の自信は滑稽なくらいだ。じっさい主人公の職業は、都会では嘲笑的になる。主人公は、文壇人の集まるレストランで有名作家たちからかわれてしまうのである。<sup>23</sup>

けれども、さらに重要なことは、作者ケランドが主人公のようなカード詩人の意義をおおいに認

<sup>21</sup>Lawrence Levine, *Highbrow / Lowbrow* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), pp. 85-104.

<sup>22</sup>Clarence Budington Kelland, "Where's That Old Swimmin' Hole?" *The Washington Post*, 1 December 1929, p. 19. この記事は、田舎と都会の子どもを対比させたエッセイだが、いたるところにケランドの回想が加えられていて貴重だ。

<sup>23</sup>この場面はたしかに映画にもあるが、小説の方がはるかに主人公の味わう侮辱や失望が描かれていた。なお本稿との関係はうすいが、文化史・文学史の観点から付言しよう。小説の中で文壇人の集まるこのル・ラパン・ルージュというカフェは、アルゴンキン・ホテルのレストラン、ローズ・ルームをふまえていると思われる。1920年代から40年代にかけて、このレストランにはユーモア作家のロバート・ベンチュリーや、女性作家ドロシー・パーカー、評論家アレクサンダー・ウルコットら、機知に富んだ作家たちが集まり、アルゴンキン・ラウンド・テーブルと呼ばれた。原作で顔や体の大きい作家として描かれているガイドはおそらくベンチュリーを、ピューリッツァ賞受賞者として紹介されている女性作家ジンザーはエドナ・ファーバーを、そして雑誌編集者として同席しているビルは『ニューヨーカー』の編集長ハロルド・ロスモデルにしているのではないだろうか。ただし映画における、ブルックフィールドやヘナベリー、モロウなどの作家たちは特定のモデルに基づいていないように思われる。

めていることである。いわく、彼の詩は「感動的であるだけでなく実用的」でもあった。それは人々に「大きな意味をもつものだった。」あるいは人々に「幸福」をあたえるものだった。このように、原作小説では、多くの人々の日常生活にとって、現実世界から遊離したオペラや、傲慢な文壇人の書く文学よりも、むしろ素朴なカード詩の方がはるかに「大きな意味」を持っているとされていたのである。<sup>24</sup>

以上のように、小説「オペラハット」では、高尚文化と大衆文化の対比が大きな軸になっていた。オペラは神聖な芸術として描かれ、カード詩は陳腐な愛情表現とされていた。<sup>25</sup> しかしそれだけではなかった。作者ケランドは、そのようなオペラを大衆化させる計画を示し、そのようなカード詩の必要性を説いていたのである。ケランドはハイブラウとロウブラウという対立的価値観に異議を唱え、その解消を図っているようだ。主人公の名前が表す「ロングフェロー的行為」というのも、主として、二層化された文化の統合を求めることだったといっていいたいだろう。

そういえば、ケランドはかつて、自分は「語り部」であって、けっして「文学者」ではないといったことがある。<sup>26</sup> ベストセラー作家でありながら、名誉を得ることが少なかったケランドにとって、芸術と大衆文化という文化の二分法は納得できないものだったにちがいない。しかも中西部のスマールタウンに生まれたケランドは、レヴィンが論じたような、いまだ文化が二元化されていない時代をかるうじて知っていたのではないだろうか。だからこそ、オペラの大衆化をはかり、大衆詩の意義を説いたのではないだろうか。

## 理念・理想とカード詩人

原作小説では文化の対比が大きな軸になっていたが、映画では、社会理念と現実社会の対比が大きな軸になった。すでに紹介したように、映画の主人公は、相続した財産を貧農たちに与えてしまおうとする。これは、ローズベルト大統領が1933年、農業調整法を制定し、農産品価格を引き上げることによって農民を救済しようとしたが、じっさいには貧農の脱落を招いてしまった、という現実を反映しているのだろう。じっさい農民たちの貧窮は当時の大きな問題だった。

遺産をねらう縁者と弁護士は、この計画をやめさせようと裁判をおこす。主人公は狂人であって遺産を管理する資格がない、と訴えるのである。意気消沈した主人公は裁判で劣勢を強いられるが、最後に知恵とユーモアを発揮して自己弁護した結果、正気を保証する判決がくだされる。このように映画では、大恐慌という現実社会に対して、平等というアメリカの理念の回復をはかる物語が展

<sup>24</sup>Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, pp 5 ,12 A3 A4 57 .

<sup>25</sup>哲学者のスタンリー・キャヴェルは新刊『言葉の都市』のなかで映画『オペラハット』をとりあげ、この映画では「現代文化における芸術本位なるものと大衆的なものとの関係」が「大きなテーマ」になっていると指摘した。しかし、もしキャヴェルがケランドの原作を読んでいれば、それがより「大きなテーマ」になっているのはむしろ原作の方だと理解したはずだ。Stanley Cavell, *Cities of Words* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), p .196 .

<sup>26</sup>Quoted in “A Talk with Clarence Budington Kelland,” *The New York Times Book Review* 27 April 1941 , p 2 .

開されていた。

さらに映画では、経済的平等だけでなく、アメリカの政治、あるいは民主主義そのものも大きなテーマになっていた。たとえば、故郷を離れたことのない主人公がニューヨークに行く決心をした大きな理由は、グラント大統領の墓をみるためだった。じっさい主人公はニューヨークでグラント大統領の記念碑を訪問する。そしてオハイオの貧しい農民の子に生まれた少年が北軍の将軍をへて大統領になった姿を眼前に思いえがき、「こういうことが起こりうるのはアメリカのような国だけだ」とつぶやくのである。<sup>27</sup>

主人公の年齢からすれば、グラント大統領は歴史上の人物だ。主人公と同郷でもない。しかも収賄を繰り返したことで知られ、その歴史上の評価も高くない。けれども主人公にとってそのようなことはどうでもよかった。「丸太小屋からホワイトハウスへ」というアメリカ民主主義の神話を体現した英雄としてグラントは重要だったのである。<sup>28</sup>

映画の主人公は、大恐慌に苦しむ農民を救済したり、民主主義の理念を確認したりするだけではない。ジョゼフ・マクブライドらがすでに指摘しているように、主人公はイエス・キリストにも擬せられていた。<sup>29</sup> 主人公の両親には、ジョゼフとメアリーという、イエスの両親と同じ名前が使われているのである。さらに crucify (十字架にはりつける、苦しめる) という言葉も何度か映画に使われていた。たとえば、主人公のゴシップ記事を書いている女性記者ベイベが、主人公の魅力にめざめてくると、「わたし、彼を苦しめているわ」と友人にいう場面がある。<sup>30</sup> このように映画では、ちょうど救済者イエスが、ユダヤ教指導者たちやローマ支配層に苦しめられたように、救済者ディーズが、現代アメリカのメディアや都会人に苦しめられている、という設定になっているのである。

映画のなかで主人公がイエスのイメージに重ねられていることは、原作小説と比べてみるとさらにはっきりする。というのは、小説ではそのようなたとえがみられないからだ。上記の crucify という動詞もみられないし、主人公の両親の名前もジョゼフとメアリーではなく、ルーサーとスーザンだった。<sup>31</sup> 映画の主人公をイエスに擬したのはキャブラだったのである。

この映画では、平等という理念、民主主義という理念、救済者という理念に加え、さらにスモールタウンという理念も使われていた。いずれも、苦闘を強いられている現代社会と対比的な理想である。このスモールタウンの理念は原作にもみられるが、キャブラはそれをいっそう強調していた。

まずは、アメリカ文化におけるスモールタウンについて説明しておこう。アメリカでは19世紀の

<sup>27</sup>Riskin, p. 391.

<sup>28</sup>映画『オペラハット』の政治性に関する言及は多い。しかしとりわけ、Leonard Quart, "Frank Capra and the Popular Front," *Cineaste* 8 no. 1 (1977); pp. 4-7; and Michael P. Rogin and Kathleen Moran, "Mr. Capra Goes to Washington," *Representations* 84 (2004): pp. 213-48が参考になった。

<sup>29</sup>McBride, p. 221.

<sup>30</sup>Riskin, p. 402.

<sup>31</sup>Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, p. 14.

未以降、産業化・都市化の波がスモールタウンに押し寄せ、スモールタウンの生活に大きな変化を引きおこした。その結果、従来の生活がしばしばノスタルジックに回想されるようになったのである。たとえばゾウナ・ゲイルは短編集『フレンドシップ村』(1908)のなかで、中西部のスモールタウンの愛情あふれる生活を理想化した。

しかし1910年代から、このような理想化されたスモールタウンに反旗を翻した作家たちが登場する。詩集『スプーン・リヴァー・アンソロジー』(1915)のエドガー・リー・マスターズ、『ワインズバーグ、オハイオ』(1919)のシャーウッド・アンダーソン、『本町通り』(1920)のシンクレア・ルイスなどである。彼らはスモールタウンの偽善や偏狭な価値観をグロテスクに描いて告発した。<sup>32</sup>

けれども、スモールタウンの神話は死んだわけではなかった。多くの人々にとって、スモールタウンというイメージは、それが具体的に何であれ、理想的な心理空間として機能した。たとえば反逆したアンダーソンにとっても、それは少年時代の郷愁を誘う故郷にほかならなかった。じっさいアンダーソンは後年のエッセイ集『ホームタウン』(1940)や『シャーウッド・アンダーソンの回想』(1942)のなかでスモールタウンを賛美した。

エマニュエル・レヴィがいうように、スモールタウンは、アメリカ映画においても「永続的な中心要素」だった。<sup>33</sup> キャブラも例外ではない。たとえば『素晴らしき哉、人生!』では、ベッドフォード・フォールズという、愛情と善意のあふれるスモールタウンを舞台にしていた。『オペラハット』でも、キャブラはスモールタウンを理想化した。スモールタウンと都会との対比を利用して、原作小説以上にスモールタウンの美を強調したのである。たとえば、主人公の故郷の駅には、原作にはない、次のような看板がかかげられていて、都会からきた訪問客の胸をとらえていた。「ようこそマンドレイク・フォールズへ/ここは美しい景観が心を魅了し/けっして不幸がおこらない町/ようこそマンドレイク・フォールズへ」<sup>34</sup> キャブラはケランド以上に、スモールタウンがもつ、幸福で美しい社会のイメージを提示したのである。

ところで、主人公の故郷であるスモールタウンは、原作でも映画でも上記のマンドレイク・フォールズという。<sup>35</sup> このマンドレイクというのは、ナス科の多年草で、その根が、二股にわかれていて人間の下半身を連想させるため、生殖や多産を暗示する植物として知られている。創世記でも、「こひなす恋茄」として懐胎出産を招く植物として使われていた(30: 14-24)。けれどもケランドは、そのような生殖出産を示唆するために、マンドレイク・フォールズという地名を選んだのではないはず

<sup>32</sup>彼らの作品はいずれも身近なスモールタウンでの体験をもとにしていたので、カール・ヴァン・ドレンはその特徴を「村からの反逆」と呼んだ。Carl Van Doren, "The Revolt from the Village," in *Contemporary American Novelists 1900-1920* (New York: Macmillan, 1922), pp. 146-76.

<sup>33</sup>Emanuel Levy, *Small Town America in Film* (New York: Continuum Publishing Company, 1991), p. 16.

<sup>34</sup>Riskin, p. 337.

<sup>35</sup>映画では、マンドレイク・フォールズはヴァーモント州の町とされているが、原作には州の名前が明示されていない。ただし、ボストンという地名が登場することから、マサチューセッツ州が、近辺の州と考えられる。Kelland, *Mr. Deeds Goes to Town*, p. 9.

だ。むしろ、マンドレイクに関するもうひとつの伝説、すなわちマンドレイクは土から引きぬかれるとき、うめき声をあげて苦しむ、という伝説を意識していたのではないだろうか。<sup>36</sup> このように考えれば、主人公が故郷のスマールタウンから引きぬかれるや、マンドレイクと同じように、ひどく苦しむことになる、という物語全体の設定が明確になると思われる。キャブラは、このようなケランドの設定を利用しながら、その他の過去の理念と組み合わせることによって、スマールタウンという理念をいっそう強固にしたのである。

それではこれらの理念は、カード詩人という主人公の職業とどのようにむすびついているのだろうか。それは、これらの理念とカード詩人という職業が、いずれも過去を理想化した価値観であるという共通点でむすびついていた。平等であれ、民主主義であれ、イエスであれ、スマールタウンであれ、いずれも過去の理念であった。カード詩人という職業も、古き良き時代の職業のひとつとして使われていたのである。いずれも、現実世界とは対比的で、郷愁を誘うものになっていた。

もちろん原作小説のなかにもノスタルジーはあった。しかしそこでは、カード詩人は孤軍奮闘して生きている存在だった。文化の二元化による差別に対して必死に抵抗している存在だった。たしかに、それは最後のあがきだったかもしれない。けれども原作のなかのカード詩人は、少なくとも現在を生きていたのである。しかるに、映画のなかのカード詩人は、すでに過去の理念として描かれる存在になっていた。それは、スマールタウンや平等な民主社会という、過去の理想的社会にふさわしい存在だった。その名前が表す「ロングフェロー的行為」も、理想化された旧時を髣髴させる、浮世ばなれした行為であった。なるほどカード詩人は生きているといえる。しかしそれは、いわばおとぎの国で生きている詩人だった。財産を農民たちに分配してしまうことがおとぎ話に聞こえるように、カード詩人という存在はおとぎの世界の詩人になっていたのである。

もちろん、キャブラの映画は、そのおとぎの世界を十分楽しませてくれる。そこにキャブラの才能があることはまちがいない。けれども、ロングフェローが理想化された過去の存在になったということは、その作品がもはや古典ではないということの意味している。なんとなれば、古典とは不変的な現代性を持った作品のことをいうからだ。シェイクスピアがけっしてノスタルジックに語られることがないように、いつの世でも変わらぬ妥当性を持っている古典は、けっしてノスタルジーの対象にはならない。しかし、ロングフェローは、そのような古典として現在を生き続けることができなかった。古き良き時代という世界に<sup>まつ</sup>祀りあげられてしまったのである。

たしかに、ロングフェローは理想的世界のなかで生き続けることができたといえるかもしれない。けれども、理念や理想というものはきわめて不安定で危ういものである。祀りあげられたものは、

<sup>36</sup>Ivor H. Evans, ed., *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, 14th ed. (London: Cassell, 1987), p. 700; and Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1974), p. 311. 最近では、イギリスの世界的ベストセラー、ハリー・ポッター・シリーズの第二作『秘密の部屋』のなかで、植えかえられるマンドレイクが悲鳴をあげる場面があった。J. K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (London: Bloomsbury, 1998), pp. 72-74.

ほどなく引きずりおろされてしまうのである。ロングフェローがそのいい例だ。作家や詩人が理念の世界に祀りあげられることは、けっして幸運なことではない。

## おわりに

最後に、スティーヴン・ブリンが監督した2002年の映画『Mr. ディーズ』(日本公開2003年)について簡単に紹介しよう。これは映画『オペラハット』のリメイクとされ、原作者としてケランドの名前が、オリジナル脚本としてリスキンの名前がクレジットされている。しかし、もはやケランドの原作ともキャブラの映画とも縁を切った作品だ。リメイクというにはほど遠い。

たとえば、ケランドが描いたような文化の対比も見られない。たしかに文壇レストランの場面はあるが、それは主人公の派手な立ち回りを写したいがための場面のようだ。またキャブラが利用した、理想化されたスモールタウンもない。マンドレイク・フォールズは、純情素朴な人々の住む町というよりむしろ奇人・変人たちの町になっている。さらにキャブラが描いたアメリカの理念も見られない。デモクラシーや平等がうたわれることはなく、主人公は札束でチップを与える人物だ。

また『Mr. ディーズ』では詩という要素も弱められてしまった。カード詩人として地元の名士であった原作小説やキャブラ映画の主人公とちがって、『Mr. ディーズ』の主人公は、まだ自分の短詩がグリーティング・カードに採用されたことがない。さらに興味ぶかいことに、この主人公が「詩を書く」といわず、しばしば「グリーティング・カードを書く」と表現する。どうやら彼はカード詩を「詩」と考えていないようだ。主人公の書くカード詩がほとんど下卑た駄洒落であったことを考えれば、それは当然ともいえる。

それでは『Mr. ディーズ』のなかで19世紀の詩人ロングフェローはどのように扱われているのだろうか。たしかに主人公の名前は、原作小説やキャブラ映画と同じくロングフェロー・ディーズという。けれどもおもしろいことに、主人公はロングフェローと呼ばれることをきらい、ディーズと呼ばれることを望むのである。彼の店で働く男も、彼のファーストネームがロングフェローであったことを知らなかったくらいだ。ケランドの原作の場合、大衆詩人としてのロングフェローと、行動をうたった詩人としてのロングフェローとが、主人公に重ね合わされていたが、『Mr. ディーズ』の主人公は、そのような詩人ロングフェローと重ね合わされることを拒むのである。

ところで、思いもかけずこの映画のなかに、ロングフェローの詩をモチーフにしたと考えられる部分があった。それは映画の冒頭、一代で財を築いた叔父が命を落とす場面だ。原作小説でもキャブラ映画でも、叔父はイタリアで交通事故死した。けれども『Mr. ディーズ』の場合、叔父はエベレストで遭難死する。そしてこの遭難の場面が、ロングフェローの詩「いや高く」(1841)を利用していただのである。そのパロディになっていたのである。

詩「いや高く」では、主人公の若者がアルプスの山に挑む。吹雪をおそれて引きとめようとする村の人々を振りきりながら、「いや高く」と書かれた旗をふりかざして登ってゆく。しかし、遭難

してしまい、「なかば雪に埋もれ」た遺体になって発見される。けれども「氷のような手にはまだ旗を持っていた。」映画『Mr. ディーズ』でも、叔父は悪天をおそれるスタッフの反対を押しきって山頂に挑む。彼の会社名が記された旗をかかげて登ってゆく。はたして彼は山頂で、硬直した凍死体になって発見される。けれどもその手にはしっかり旗がにぎられていた。

『Mr. ディーズ』のなかでこの叔父は、情熱に燃えた行動の人として描かれていた。巨大企業を作りあげることができたのもそのためだ。そのような人物が「いや高く」の主人公と同じような死を遂げるのである。ということは、ロングフェロー詩の登場人物のイメージ、あるいはロングフェローのイメージが、この叔父に託されていたのではないだろうか。そしてロングフェローは、叔父とともにこの映画の冒頭で死んだのではないだろうか。そう考えれば、主人公がロングフェローと呼ばれたがらないことも納得がいく。『Mr. ディーズ』はロングフェローが死んだところから始まったのであって、その主人公はロングフェローではないからである。

19世紀アメリカの国民的詩人ロングフェローは、小説「オペラハット」のなかでは、自己の存在意義を示そうと最後の格闘をしていた。ところが映画『オペラハット』では、理想化された過去の世界で生きのびていた。それが『スパイダーマン2』になると、もはや役に立たない無用の長物と化していた。そして『Mr. ディーズ』のなかでは絶命していたのである。

---

(付記) 本研究は平成16年度科学研究費補助金の交付によって実現した。ここに記して感謝する。