

「道化」の物語——マイク・ニコルズの『卒業』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第 63 号抜刷

2015年8月

「道化」の物語——マイク・ニコルズの『卒業』を観る

藤 田 秀 樹

はじめに

1960年代末のアメリカは、公民権運動、ベトナム反戦運動、フェミニズム、カウンターカルチャーなど多様な政治的、社会的、文化的変革運動に彩られるが、このような時代の空気に呼応するように、映画界においても、この時期に重大な地殻変動が進行する。スタジオ・システムの瓦解、プロダクション・コードと呼ばれる映画制作倫理規定の廃止、従来の徒弟制的養成システムとは無縁の、大学の映画学部出身の新進の監督たちの映画界への進出といったアメリカ映画界内部の様々な変化、さらにはイギリスの社会的リアリズムやフランスのヌーヴェル・ヴァーグといったヨーロッパの映画運動の影響や、リベラルでシネマ・リタラシーを備えたベビー・ブーマーの若者たちが従来のもよりも社会に強い関心を持つ革新的な映画に敏感に反応するようになったこと、そして先述のような同時代の多様な変革運動を背景とした性やドラッグに対する規制の弛緩といった要因が、アメリカ映画に根底的な変容をもたらすことになる (Ryan and Kellner 6)。既存のアメリカの価値や制度を問い直す主題的視座や斬新な表現様式・技法に特徴づけられ、しばしば「ニュー・ハリウッド (New Hollywood)」というカテゴリーで括られる映画群が次々と立ち現れる。

多くの映画研究者や映画批評家は、1967年をこのニュー・ハリウッドの幕開けの年と位置づける (Biskind 15; Elsaesser 37; Krämer 2; Ryan and Kellner 3)。事実この年は、『俺たちに明日はない』(Bonnie and Clyde)、『卒業』(The Graduate)、『暴力脱獄』(Cool Hand Luke)、『殺しの分け前／ポイント・ブランク』(Point Blank)、『招かれざる客』(Guess Who's Coming to Dinner)、『夜の大捜査線』(In the Heat of the Night) といった作品群に彩られる、アメリカ映画史上稀有ともいべき豊穡の年であった。そしてこれらの映画群の中でも、ニュー・ハリウッドの巻頭を成す記念碑的な作品としてしばしば特筆されるのが、『俺たちに明日はない』と『卒業』である。デレク・ニストロームによれば、ニュー・ハリウッドを話題にするとき、多くの映画研究者やファンはほとんどの場合、『俺たちに明日はない』と『卒業』で始まり、『ナッシュビル』(Nashville, 1975) と『タクシー・ドライバー』(Taxi Driver, 1976) で終わる1967年から1976年頃までのハリウッドについて語っている (409)。ピーター・ビスキンドも、『俺たちに明日はない』と『卒業』がアメリカ映画界を揺るがした、と述べており、この二つの映画をニュー・ハリウッドと呼ばれる映画運動の起動を縮図的に表すものと捉えている (15)。かようにこの二つの作品は、ニュー・ハリウッドの象徴的な起点となるもの、それゆえにアメリカ映画史における重要なラ

ンドマークのひとつであると言えよう。

本論では、この画期的な映画のうちのひとつである『卒業』を取り上げる。既述のような映画史的位置づけにふさわしく、この映画は様々な「新しさ」に彩られている。その中には、「一貫性を欠き、自己言及的で、流れが中断される物語」のような新しい語りの戦略 (Ryan and Kellner 19), 「ジャンプ・カット, 手持ちカメラを使ったロング・テイク, 大写しのクローズアップ」といった斬新な表現技法 (Ryan and Kellner 20), さらに従来の主流ハリウッド映画には見られなかったような「性的明け透けぶり」 (Monaco 184) といったものも含まれるだろう。そしてこれらと並んで、当時の観客たちに当惑と新鮮な驚きを与えたのが、物語のプロtagonist であるベンジャミン・ブラドック (以下ベンと略記) という人物像であろう。実際、彼は「ありえないようなハリウッドのプロtagonist」であり (Thompson 15), この役を演じたダスティン・ホフマンという俳優も、「古典的ハリウッドの主演の特徴を何ひとつ備えていないように見え」, 「1960年代ハリウッドの男性スターの変化の転換点となるような人物」であった (Monaco 147)。このように、『卒業』 (原題は「卒業生」の意) のタイトル・キャラクターは、従来の主流ハリウッド映画の主人公たちとは異質な佇まいや行動様式を持つ新しいタイプのヒーロー像の出現を印象づけるような存在であった。

ところで、『卒業』は若者たちから熱狂的に支持された作品であり、そのことは、この映画が当時台頭していた若者文化と強く共振するものだったことを示唆していると言えよう。デヴィッド・I・グロスヴォーゲルによれば、若者たちがこの映画を繰り返し観たのは、「彼らの不満感、体制に対する彼らの敵意、そして体制が嘲られへこまされることに対する彼らの怒りのこもった歓喜をベンが映画の中で演じてみせた」からであった (175)。しかし映画を観る限りでは、ベンは何かを声高に主張したり、何かに強く異議申し立てをしたり、体制に果敢に挑みかかったりするような人物としては描かれていない。だいたい彼は長髪のヒッピーでも新左翼のアジテーターでもなく——そうではないかとパークレーの下宿屋の主人に疑われるシーンはあるものの——物語のほとんどを通してネクタイとジャケット着用で登場するような、少なくとも外見的には「スクエア」な感じの人物である。ベンという人物像が当時の反逆的、革新的な若者文化と通じ合うものがあるとしても、それは前述のようなアグレッシヴで勢い込んだ姿勢とは別様の回路を通してであろう。

ジョナサン・カーシュナーが「タブーの主題を担ったコメディ」と形容しているように (45), そもそもこの映画の基本的なトーンはコミカルなものなのではあるまいか。そして、そのようなトーンを中心軸となっているのがベンであろう。彼の振る舞いはしばしば笑いを引き起こす。例えば、父親のビジネス・パートナーの妻とホテルで情事に及ぶシークエンスにおいて、実は性的経験が全くないベンがそのことを必死に隠してぎこちなく振る舞う様子は、ほとんどどたばた喜劇の趣を呈する。一方で、ベンがいわば受けに回り、彼に対して何らかの働きかけをす

る人物の言動が笑いの種になることもある。その典型的な例として、ベンの父親たちの世代の価値観を縮図的に表すものとしてしばしば言及されるあのシーン、つまり映画冒頭のウエルカム・ホーム・パーティにおいて父親の友人がベンをつかまえて彼の将来に対するアドバイスと称して、さんざん勿体を付けたあげくに「プラスチック」とだけ語るシーンを挙げることができよう。

笑いを引き起こすだけではない。前途を囑望される若者であるにもかかわらず、ベンはその期待を嘲笑うかのように漫然と無為に日々を過ごし、さらには、無軌道で軽挙妄動としか見えないような、それゆえ結果的に公序良俗にもとってしまうような振る舞いを繰り返す。先述のような人妻との情事がそうであるし、さらには彼女の娘とまで恋仲になり、ストーカーのように彼女につきまとう。その極みは、物語の掉尾を飾る「花嫁の強奪」であろう。

さらに、既に述べたように、ベンはおよそ従来のハリウッドのプロタゴニストラしからぬ人物として造型されている。どのような点において彼が特異なプロタゴニストなのかについてはのちに言及することになるが、加えて興味深いのは、監督のマイク・ニコルズがロバート・レッドフォード——彼はオーソドックスなハリウッド的プロタゴニストという眷属に連なる俳優と言えよう——をはじめとした有力な候補を押し除けて¹⁾、あえて当時は無名だった舞台俳優にこの役を与えたことである。その俳優ダスティン・ホフマンは「ハンサムでも長身でもなく」、「伝統的な男性の主役の風采も物腰も欠いていた」(Grossvogel 174)。言わばニコルズは、ハリウッド的通念に照らせば「異形」の俳優こそこの役にふさわしいと判断したのであろう。そしてポール・モナコによれば、「古典的ハリウッドの男性スターのイメージを完全に打ち砕き、ジーン・ハックマンなどの俳優に道を開いたのが、ダスティン・ホフマンがスターダムにのし上がったことであった」(139)。

笑い、無軌道と放埒、そして異形性。我々は物語のごくはじめの部分で、ベンという人物像のこれらの属性を凝縮的に表すようなある表徴に出会うことになる。両親に促されてあまり気乗りのしない様子のベンが、渋谷自分の帰郷を祝うパーティに顔を出すために二階の自室から一階に下りていくとき、カメラは階段の踊り場の壁に掛けられた一枚の絵を映し出す。そこにはひとりのピエロが描かれている。ベンが足早に階段を下っていったあとも、わずかの間ではあるがカメラはいわくありげにその絵を凝視する。この直後、ベンは見世物のように人々の間を引き回され、何度もその場を逃げ出そうとするものの必ず誰かに捕まってしまう。あげくに「プラスチック」の御託宣まで聞かされるはめになる。このシーケンスも観客の失笑を誘うものであり、あのピエロの絵は、それに続く場面のベンのスラップスティック的右往左往を予示するもののような印象を与える。しかし物語を通覧すると、ピエロ=道化のイメージはこのパーティの場面だけに関わるものではないことがわかってくる。既述のようなベンの属性は、まさに道化を特徴づけるものではあるまいか。笑いと言道化の関わりについては言うまでもな

い。さらに道化は「その限界を知らぬ放恣な性格」と「不躰」により、「秩序に対する脅威を絶えず構成する」存在である（山口 22-23）。「異形の風采」も道化には欠かせぬ条件のひとつである（高橋 5）。そしてベンという「道化」は、1960年代末のアメリカという「カーニヴァル」的時空間においてカーニヴァル精神を体現するような存在だったのではなからうか。以上のようなことに焦点を当てつつ、『卒業』という映画テキストを読み解いていくことにする。

1. 足掻く「道化」

『卒業』の物語は、ベンの顔を正面から捉えたクローズアップとともに始まる。やがてカメラが退き、彼の周囲を映し出し、また着陸が間近であることを伝えるアナウンスが映像に被さることで、観客は彼が旅客機の中にいることを知る。映画のタイトルが示すように、東部の大学を卒業したばかりのこの若者は、実家のあるロサンゼルスに戻るところなのである。着陸後、ベンは空港内の動く連絡通路の上にいる。カメラは長廻しで彼を捉え続ける。サウンドトラックで流れるのが、サイモンとガーファンクルの「サウンド・オブ・サイレンス(“The Sounds of Silence”）」だ。この曲に加えて、「ミセス・ロビンソン(“Mrs. Robinson”）」、「スカボロー・フェア(“Scarborough Fair”）」、「4月になれば彼女は(“April Come She Will”）」といったサイモンとガーファンクルの曲が作中で使われており、それらもこの映画に「新しさ」の感覚をもたらすものになっている (Rosenbaum 138)。

続くシークエンスも、ベンの顔に正対したクローズアップとともに始まる。こうして彼が物語のプロtagonistとして焦点化される。彼は実家の自分の部屋にいたのだが、映画の冒頭からずっと無言のままであり、顔にも特に喜怒哀楽を窺わせるような表情は浮かんでいない。ただ顔の半分近くに黒い影が差し掛かっており、それが内面の屈託のようなものをぼんやりと感じさせる。彼の背後には観賞用の魚を入れた水槽があり、その中にダイバーのフィギュアが置かれている。このフィギュアは、のちのあるエピソードを予示するものである。

部屋にベンの父親が入って来るが、彼の姿はカメラとベンの間に立ちただかるような恰好になる。少し遅れて母親もやって来るが、彼女の姿はベンを完全に覆い隠してしまう。両親が彼の物思いに無遠慮に割り込み、それを中断させてしまったことを暗示するような構図である。家ではベンのためにウエルカム・ホーム・パーティが開かれており、父親はその主役である息子を呼びに来たのだ。しかしベンは気乗りしない様子である。「どうしたんだ？」と父親は尋ねる。以下はこの二人のやりとりである。

ベン： ぼくはただ・・・。

父親： 心配事でもあるのか？何が心配なんだ？

ベン： たぶんぼくの将来のことなんだ (I guess, about my future)。ぼくは自分の将来

を・・・(I want it to be…)

父親： どうしたいと言うんだ？

ベン： 違ったものにしたいんだ (Different)。

「違ったものにしたい」とは、「両親や周囲が期待するのとは違ったものにしたい」ということであろう。ロサンゼルス的高级住宅地にあるプール付きの屋敷で育ち、東部の大学で学び、卒業記念に父親からイタリア製のスポーツカー、アルファ・ロメオをプレゼントされるなど、ベンは社会的にも経済的にも極めて恵まれた環境にある。パーティに招待されている両親の知人たちも同じ社会階層の人々であろう。ベンはそのような人々が当然と考える人生行路に違和感を覚えているようだ。実際、彼はこののち、両親たちには理解しがたい振る舞いを繰り返すことになる。既述のように、彼は自分の内面にわだかまるものや主義主張を明確に語るようなタイプではない。その意味で極めて「寡黙」である。「自分の将来を違ったものにしたい」という言葉は、今後の振る舞いの動機らしきものとして彼が唯一口にするものだ。そしてこの言葉を通してベンは、1960年代末期の多様な変革運動の中心的な担い手のひとつである「何不自由ない豊かさを享受する一方で、自分たちの前にある生活には何かが欠けているという、心を苛む感覚に悩まされる中流階級の若い世代」(Morgan 13-14)の面影を一瞬垣間見せたとも言える。

先述のように、両親に促されてベンは不承不承一階へ降りてゆくが、彼の姿が画面から消えたあとも、何かを暗示するかのようにカメラは踊り場のピエロの絵を注視し続ける。そして直後の場面で、我々は「道化」を目の当たりにする。大学時代の様々な分野での活躍が仰々しく紹介される中、ベンは必死になってどこかへ逃れようとするが、ドアを開けるとそこに立ちはだかる男性が行く手を阻み、二階に戻ろうとすると伸びてきた女性の手がむんずと肩を掴む。彼にとっては逃げ場のない悪夢のような状況だが、観客にとっては脱出がことごとく阻まれる様子がどたばた喜劇のようにひどく滑稽に見える。失笑の仕上げは「プラスチック」だ。マグワイアという名の男性がベンを捕まえ、「君にひとこと言いたい。ただひとことだ。聞いてるかね？」という勿体ぶった前口上に続いて、秘伝を伝授するかのように「プラスチックだ (Plastics)」と語る。マグワイア氏は「これからはプラスチック産業が有望だ」と言いたかったのであろうが、このパーティの自己満足的で軽佻浮薄な雰囲気の中で語られると、“plastic”という語が持つ「偽物の (false)」や「いんちきな (phony)」といったニュアンスが浮き出てくる。この語は、ベンの眼には両親とその知人たちの世界がどのようなものに映っているかを図らずも表現するものようだ。

ところで、パーティに招かれた客たちの中に、ベンに対して鋭い視線を投げかける人物がいる。彼にとっては「宿命の女」のような存在となるロビンソン夫人である。強引に頼まれてべ

ンは彼女を車で家まで送るが、そこで彼女から誘惑される。ロビンソン氏が帰宅したことに気づいて、彼はあわてて何事もなかったように取り繕う。磊落な調子で話しかけるロビンソン氏に、怯えた表情を浮かべ震えながら応じるベンのは、浮気の現場を押さえられた間抜けな間男のようで失笑を誘う。一方何も知らないロビンソン氏も、自分の妻ときわどい状況にあった若者に「若い時には女性関係で少々はめをはずしたらどうだ (Sow a few wild oats)」という「友人としてのアドバイス」をして、とんだ間抜けぶりを演ずる。

翌週ベンは21歳の誕生日——成人になったことが認められる「ビッグ・バースデー (big birthday)」である——を迎え、再びそれを祝うパーティが行われる。ここでも彼は、客たちの前で見世物のように扱われる。父親の案でスキューバ・ダイバーの恰好をさせられ、家の庭のプールに潜らされる。ここで我々は、彼の部屋にある水槽の中のフィギュアを思い出す。ベンには足に大きなフィンをつけて家の中からプールまでよたよたと歩くことになるが、そのフィンはサーカスの道化が履く大きすぎて不格好な靴のようだ。さらに、この場面でもベンと父親たちとの隔たりが表現される。プールまで歩くベンの潜水マスク越しの主観カメラで、彼の前に立ちしきりに何かをしゃべっている父親の姿が映し出されるが、その声は全く聞こえない。ただ口をばくばくと動かす姿が見えるだけである。前のパーティの時のマグワイア氏と同様に、ここではベンだけでなく父親も間抜けで滑稽に見える。実は招待客たちの前に連れ出される前に、ベンはしきりに何かを父親に訴えようとしていたが、自分が考え出したアトラクションを披露することに夢中の父親は耳を貸そうともしなかった。父親の声が聞こえないことは、単に頭部まで覆ったウェットスーツによって音声で遮られているのではなく、両者の間の深い精神的断絶を、もはやコミュニケーションが成り立たなくなっていることを暗示するものではあるまいか。物理的なレベルではなく、意味や価値の疎通というレベルにおいて、父親の言葉はもはやベンの耳には届かないのである。

出口の見えない閉塞感に苛まれ、ベンはついにロビンソン夫人との情事に身を委ねることを決意する。のちに詳述するが、誕生日のパーティでの体験がイメージの連関によってこの情事に接続される。ビッグ・バースデーという「成熟」を祝う儀式が、まっとうな社会的営みに背を向けた不毛の情事への耽溺という一種の「成熟拒否」につながることは、アイロニカルと言ふ外ない。そしてベンの道化的滑稽さが最も際立つのが、この初めての情事に及ぶシークエンスであろう。その舞台となるホテルで、ロビンソン夫人が現れるまで、彼は額に汗を滲ませひどく落ち着かない様子でフロントの近くをうろろろする。フロント係から「こちらでパーティですか (Are you here for an affair, sir?) ? と聞かれ (強調は引用者)、「情事 (affair) のためにここに来たのか?」と言われたのかと思ってぎょっとし、怪しまれないように見ず知らずの他人のパーティ会場に潜り込むといったどたばたぶりを演ずる。部屋を取る時にも、ベンは緊張と不安から——このあたりで観客は、やがてロビンソン夫人に見抜かれることになる「事実」に薄々

感付き始める——このフロント係と掛け合いコントのようなやりとりをしてしまう。ホテルの部屋で夫人と二人きりになった時のベンのぎこちなくどぎまぎとした言動も、大いに笑いを誘うものである。やがてベンは、性的経験がないことを夫人に見破られる。言わばこの二人の関係は、性的主導権をロビンソン夫人に握られた形で始まる。そのことを予示するようなショットが、ベスがロビンソン夫人の家で誘惑される場面の中にある。まず二人はホームバーで向き合うのだが、夫人は挑発するように立膝の姿勢で椅子に座る。するとカメラは、立てた膝の下に空いた隙間越しに狼狽するベスの姿——それはひどく卑小なものに見える——を映し出す。まるで彼が、夫人の圧倒的な肉体の威力にからめとられているかのような印象を与える構図である。そう言えば、ホテルにやって来た夫人は豹皮のコートを着ている。グロスヴォーゲルが指摘するように、この衣装は彼女が「捕食性」であることを暗示していると言える(177)。

このように、ベスは「自分の将来を違ったものにしたい」と願いつつも、なすすべを知らず足掻くばかりで、その姿が図らずも道化的なおかしみを醸し出してしてしまう。その一方で、自分の周囲のアップパー・ミドル・クラスの世界の滑稽さ——「プラスチック」であるゆえの——をも浮き彫りにする。彼は自分が笑われると同時に、周囲も笑いものにしてしまう「道化」なのである。

2. 漂う「道化」

ロビンソン夫人との初めての情事に及んで以降、ベスはこの背徳的な関係に埋没し、またほとんど意志的とも言えるほど毎日を無為に過ごすようになる。彼のこのような日常を表現するイメージとして用いられるのが、「水」と「漂い」である。「水」はまず、ベスの部屋にある水槽という形で現れる。何とかウエルカム・ホーム・パーティを抜け出して自室に戻った彼は、まるで現実を忘れようとするかのように水槽の中を見つめる。まもなく入ってきたロビンソン夫人は、家まで車で送ることを強引に頼み込んだあと、車のキーを水槽の中に放り投げる。まさにこれは「水」への誘いである。続いてベスが親和する「水」は、自宅のプールである。誕生日のパーティで、ベスはスキューバ・ダイバーの恰好でプールの中に突き落とされる。最初は浮かび上がろうとするが、両親によって水の中に押し込まれる。そのあと、プールの底に立つベスの姿が映し出される。カメラが退き次第に彼の姿がぼやけて見えなくなるが、プールの中の映像のまま、次の場面の音声の流れ始める。ベスとロビンソン夫人との電話の会話であり、彼は今ホテルにいることをおずおずと伝える。このあとに最初の情事のシークエンスが始まるのだが、このような編集は「水」と泥沼のような情事を密かに結びつけるものとなる。

さらに最初の情事に続くシークエンスにおいても、斬新なショットの繋ぎ方によってプール＝水と情事が繋ぎ合わされる。ホテルのシーンの最後に画面は暗転し、やがて陽光がまばゆく反射するプールの水面が映し出される。ベスは水面に浮かぶエアマットの上に横たわっている。

輝く水面と目を閉じて横たわるベンの姿が何度かディゾルヴで重なり合い、彼の陶酔的な気分を伝えるとともに、彼が水と融合しているかのような印象を与える。やがて彼はプールから上がり、白いシャツを羽織って自宅のドアを開けるのだが、続くショットで彼が入っていくのは自分の部屋ではなくホテルの一室であり、かたわらにロビンソン夫人の半裸の後ろ姿が見える。彼は前のショットと同じ白いシャツを着ており、ベッドに横たわると、夫人がやって来てそのシャツのボタンをはずし始める。このあといくつかのショットを経て、自室にいるベンが映し出される。彼は水着に着替え、部屋から出てプールに飛び込み水中に潜り、それから水面に浮かぶエアマットの上に身を投げ出す。次の瞬間、画面は、彼がホテルのベッドの上でロビンソン夫人の上に身を投げ出す映像に切り替わる。場面展開の自然な連続性を破るようなショット繋がりが、「水」と情事との連関を際立たせる。水の中に沈潜するように、二人はホテルの一室に身を潜め、情事に溺れるのである。そして彼らの関係が露見し破綻する場面においても、この連関が生々しく表現される。ベンはロビンソン夫人の娘エレインと恋仲になるが、やがて彼女の母親と彼との関係はエレインの知るところとなる。その時三人は同じ場所に居合わせるのだが、ベンとロビンソン夫人は直前に土砂降りの中を走っていたためずぶ濡れになっている。ここで「水」は、情事という二人の「罪」を可視化する烙印^{ステイグマ}となっている。

ところで、ベンがプールのエアマットの上に身を躍らす映像がロビンソン夫人の上に覆いかぶさる映像に切り替わった時、「ベン、何をしているんだ？」という父親の声がする。ベンが振り返ると、サングラスをかけ厳しい表情を浮かべた父親が強い陽光を背にして見下ろしている。映像は再びエアマットの上のベンに切り替わり、彼は「まあ、ただ漂っているというところかな。このプールでね (I would say that I'm just drifting—here in the pool)」と答える。この台詞では「漂っている (drifting)」のあとに一瞬間^キがあって「このプールで (here in the pool)」と続くことから、ベンは当初 “drift” という語を「目的や目標もなくただ漫然と過ごす」の意味で用いたが、すぐに「このプールで」と付け加えることで、「水の上をゆっくり動く＝漂う」という意味に転換させたのであろう。この言葉に対して父親が「なぜ？」と問い質すと、「ここでただ漂っているのがとても心地いいんだよ (It's very comfortable just to drift here)」とベンは答える。すると父親は、大学院にも行かずにただぶらぶらしている、と言ってベンをなじる。このようにベンは、人妻と関係を持つという公序良俗にもとる振る舞いに及ぶのみならず、社会的に有用なことや生産的なことを何ひとつしよとせず、将来の明確なヴィジョンも持たず、さらにはそれらを気に病む様子も見せずに漫然と日々を送る。自らの意志に基づいて選び取られたかのようなこの徹底した無為ぶりにも、道化のひとつの側面を見て取ることができるかもしれない。既に述べたように、規範や常識に頓着しない「限界を知らぬ放恣な性格」は道化の特性であり、さらに「およそ道徳や社会に超然としたありよう」も道化を特徴づけるもののひとつなのである (ウィルフォード 41)。セルフ・メイド・マンを称揚する競争社会にあって、

周囲の大きな期待を背負いながらあえて怠惰や無気力と見紛うような無為な生活を送ることは、社会的、文化的に価値や意味のあることを愚行や冗談や悪罵で嘲弄しはぐらかす道化の振る舞いと通ずるものがある。

「漂う＝漫然と過ごす」ことに耽るベンを、父親はねめつけるように見下ろす。そこに母親とロビンソン夫妻が加わる。彼らは全員サングラスをかけている。彼らの背後の陽光はますます強烈な逆光となり、彼らの顔がぼやけてくる。サングラスをかけている上に顔が判然としないうことから、彼らは非人格的でよそよそしいものに見えてくる。まるで不埒な若者を冷ややかに見下ろす大人社会の形象のようだ。しかしその中に「異分子」がいる。ベンは何事もなかったかのように平然とロビンソン夫人に挨拶し、挨拶を返す夫人の笑顔がクロースアップされる。彼女は「漂う＝漫然と過ごす」ことの「共犯者」なのである。

ところでベンとロビンソン夫人との関係だが、それはどちらにとってもいわゆる恋愛感情に基づくものではない。また欲情によるものでもない。ベンは「自分の将来を違ったものにしたい」と思いつつも、そのために具体的にどうしたらいいかもわからず、ただ現状を変える糸口を見出そうとしてこの関係に身を投ずるのだが、事情はロビンソン夫人も同じである。自宅でベンを誘惑した時に、彼女は自分がアルコール依存症だと語るが、さらにホテルでの逢瀬の折に、今では夫と寝室を別にしていること、大学在学中にエレインを身籠ったために彼と結婚せざるをえなかったことを告白する。ロビンソン夫人は「豊かな社会」となった20世紀半ばのアメリカにおいて潜在し始める悩める女性たちを、ベティ・フリーダンの言葉を借りれば「名前のない問題」(19)に苛まれる主婦たちをどこか連想させる。内面の名状しがたい空虚さを埋めなくてはならないという焦燥感が、彼女をベンの誘惑へと駆り立てたのであろう。『卒業』の中で最も奥行きのある人物として描かれているという印象を与えるこの女性は、物語を通して「ロビンソン夫人 (Mrs. Robinson)」——つまり「ロビンソン氏の妻」である——としか呼ばれず、彼女のファースト・ネームは一度も言及されない。彼女が、ある男性の妻であることが女性のほとんど唯一の社会的アイデンティティであった時代を体現するような存在であることを暗示しているかのようだ²⁾。そしてその女性が、一見何の不自由もなさそうな結婚生活の内部の腐食をあらわにする人物でもあることはアイロニカルと言う外ない。彼女も一種の「道化」なのかもしれない。

ベンとロビンソン夫人との関係の実相とでも言うべきものが、無慈悲なまでに可視化される場面がある。先述の告白のあと、ロビンソン夫人が、エレインに近づいてはならない、とベンに強く言ったために、彼は反発し、彼女との情事を「自分が今まで経験したうちで最も胸が悪くなる、道を踏み違えた出来事 (the sickest, most perverted thing that ever happened to me)」と決めつけ、服を着て部屋を出て行こうとする。ロビンソン夫人は不快な思いをさせたことを謝り、「もう私のそばにはいたくないのね」と言って服を着始める。それを見てベンは態度を軟化させ、

二人は部屋にとどまる。そして双方とも一旦着かけた服を脱ぎ始めるのだが、この時二人はそれぞれ画面のフレームの両端にいて、しかもお互いに対して背を向けている。この上なく寒々とした情事の光景であり、彼らの関係が恋情や欲情とは無縁のものであることを如実に物語る映像である。

3. 恋する「道化」

エレインとデートしないことをロビンソン夫人に約束したにもかかわらず、両親の強い勧めでベンは彼女と会わざるをえなくなる。愛想を尽かされようと、当初ベンはエレインを邪険に扱い、ストリッパーがいるいかがわしい店に連れて行ったりするが、まもなく二人は急速に親密になる。このことにより物語は新たな展開を迎えることになるのだが、その一方で、我々はほんやりとした違和感を覚え始める。この二人の恋愛関係の形成がいかに唐突なものに思えるのだ。それぞれが相手のどこに引かれたのかも判然としないまま、あっという間に二人が恋仲になってしまったような趣がある。エレインという女性も、特に母親のロビンソン夫人と比べると、いかに平坦な人物という印象を与える。そもそも彼女がどのような人物であることを示す説明的描写がほとんどない。彼女は、人形のように受動的な単なるラヴ・インタレスト (love interest) にすら見えてくる。

二人の関係は、ベンとロビンソン夫人の関係が露見することで一旦破綻する。この露見の場面では、ラック・フォーカス (rack focus) が効果的に用いられる。ベンはエレインと向き合いながら、関係があったことを以前に打ち明けた「年上の既婚女性」に言及する。するとカメラはまずエレインの顔をクローズアップで捉え、続いて彼女の背後に立ち怯えた表情を浮かべるロビンソン夫人——しかも雨=水という烙印^{ステイグマ}を全身に負わされた——に焦点を移動させる。そして、後ろを振り返って母親がいることに気づき——ここでは焦点からはずれているのでぼやけて見える——すべてを察知して驚愕の表情を浮かべながらベンの方に向き直ったエレインの顔に再び焦点が戻る。これらの焦点移動は、二人の女性の間でのベンの揺れ動きを視覚化するものように思える。三者の錯綜した関係は、ロビンソン夫人がベンを誘惑する場面にも描かれている。エレインの肖像画を見せてあげると言って、夫人は彼をその絵がある部屋にいざなう。彼が絵を見ていると、夫人が全裸になって部屋に入ってくるのだが、その姿が絵を納めてある額のガラスに映る。言わば、夫人の裸体とエレインの絵姿が重なり合う。この映像はベンと二人の女性との因果な関わりを予示するものと言えるし、二人の女性のコントラスト、つまり「性の過剰」と「性の希薄さ」を示唆するもののようにも見える。

エレインから強く拒絶されたにもかかわらず、いやむしろそれゆえにということなのか、彼女に対するベンの思いはそれまで以上に高まっていく。何の成算もなくほとんど絶望的な状況にあるのに、エレインと結婚する、と両親に一方的に宣言し、彼は彼女が学ぶ大学があるパー

クレーに赴く。このあたりから、彼の行動は無茶、無軌道の度合いを強めていく。物語展開もペースが速くなり、終結に向けて疾走し始める。そしてベンも激しく動き回るようになる。実際、彼は物語の終盤で、エレインを追いかけてパークレーとロサンゼルスの間を車で何度も往き来する。このせわしい動きも、無軌道な闇雲ぶりを印象づけるものである。一方で、この一所に落ちていて留まることのない彷徨は、どこか「漂い」のイメージを帯びたものにも見えてくる。「漂うこと」が彼にとっての暗黙の行動原理であるかのようだ。

パークレーでは下宿屋で部屋を借り、ベンはエレインを追う。エレインには既に医学生の実験相手がいるが、ベンはあきらめようとしなない。どんなに素っ気なくされても思いを寄せた女性を恋慕うその姿は、道化が女性との関係性において時として担う「天使的にまで穢れを知らぬ女性にやるせなく懸想する恋人、といった役どころ」(ウィルフォード 246) を想起させる。そしてエレインも、既述のように母親と比べると性的な気配が極めて希薄であり、内面的な興行きにも乏しく、またおそらく両親の望むままに大学を中退し実験相手の医学生との結婚式に臨むことから、「天使的にまで穢れを知らぬ」、「無垢な」女性と言えるかもしれない。ベンの押しの強さに動かされたかのように、当初冷淡だったエレインは、彼にも成算があるかもしれないと思わせる曖昧な態度を見せるようになる。するとベンは性急にも、正規の結婚手続きに必要な血液検査や出生証明書を話題にし始める。こんなところも観客の微苦笑を誘うものであろう。

4. 逃げる「道化」

『卒業』の物語は、ベンによる「花嫁の強奪」とその後の逃走が大団円となる。この「狼藉」はまた、ベンの無軌道、公序良俗との背馳の極点を成すものである。その直前の目まぐるしい動きが緊迫感を高めていく。エレインが大学を中退したことを知ったベンは、パークレーからロサンゼルスまで車を走らせる。ロビンソン夫人からエレインが結婚することを知らされ、休む間もなくパークレーに戻る。そして大学の寮で結婚式が行われる場所を聞き出し、ロサンゼルスの北西にあるサンタ・バーバラへと疾駆する。結婚式が終わるまでに彼女のもとに駆けつけなくてはならないという物語展開の「デッドライン構造 (deadline structure)」も緊迫感を高めるのに一役買う (Corrigan and White 250)。サンタ・バーバラに入ってから、ガス欠のせいか車が動かなくなり、ベンは式が行われている教会を目指して自分の脚で走る。この場面は望遠レンズで撮られているため、ベンがカメラに向かって必死に走っているにもかかわらず全く進んでいないように見え (Pomerance 192)、観客をやきもきさせると同時にベンの焦燥感を伝えるものともなる。

ベンは挙行中の結婚式に乱入するのみならず、制止しようとする参列者たちをその場にたった十字架を振り回して撃退し、さらにその十字架を門のようにして教会の入口の扉を閉ざし、

追っ手を封じ込める。教会での結婚式を台無しにすることといい、十字架の扱い方といい、度を越した神聖冒瀆であり——一方でどこかユーモラスでもある——このような振る舞いは、神話や昔話や説話などに登場する手に負えないいたずら者としてのトリックスターを想起させる。トリックスターは道化という範疇の一変種とみなすことができる（高橋 13）。ベンは秩序攪乱者、価値紊乱者としての側面が強烈に浮き彫りになる瞬間である。

ベンはウェディング・ドレスを着たままのエレインを連れて、たまたまそばを通りかかったバスに飛び乗る。ぼんこつバスに突然乗り込んできた薄汚れた服装で無精髭を生やした男と純白のウェディング・ドレス姿の女性を見て、乗客たちは啞然とする。この場違いな闯入者をあっけにとられた様子で見つめる彼らの顔が映し出される。山口昌男によれば、「あるべき時・所にあるべきものがない、逆に無い筈のところが無い筈のものを現出させる」ことにより、「日常生活のシンタックスを意識的に擾乱する」ことは「道化の最も好むところのものである」（305）。ベンはこのように、何の変哲もない路線バスの日常の光景を、一瞬にして見慣れぬものに変えてしまうのである。

かくしてベンは逃走する。それは行き先も定めず、連れもウェディング・ドレス姿のままという、いかにもベンらしく無軌道で衝動的なものである。さらにそれは単なる結婚式の間からの逃走ではなく、彼がそれまで帰属していた世界及びその規範や価値からの逃走であろう。そして白人のミドル・クラスがアメリカ社会のメインストリームを成すものとすれば、この逃走は秩序の内側からその周縁または外部——そこは道化が立ち戻るべき場所である（山口 23；ウィルフォード 41）——への脱出を示唆するものと言えよう。ベンは放埒で無軌道な振る舞いを繰り返し、さんざん公序良俗を攪乱した末に、「道化」が本来帰属する場所へと立ち戻っていくのである。

おわりに

ミハイル・バフチンは『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』の中で、道化は「カーニヴァル精神を常に、しかも公認された形で体現する存在であった」と述べている（8）。確かに、放埒の限りを尽くし、秩序を攪乱し、日常的現実を異化する道化は、「あらゆる階層序列、特権、規範、禁止の一時的な停止を祝う」、「生成と変化と更新の祝祭」（Bakhtin 10）であるカーニヴァルという事象の精髓を身をもって顕示する存在であろう。そして、「規則や法や社会規範が驚異的な速さで変化し」、「容認しうる表現を画する伝統的な境界が、文学や演劇や視覚芸術における革新と実験の巨大な爆発の中で破碎され」、「世界がさかさまにひっくり返ったように思え」、「変化が唯一の恒常的なものとなり、逸脱が常態となった」アメリカの1960年代も（Morgan 5）、まさにひとつのカーニヴァルの時空間だったのではあるまいか。さらにこの『卒業』が発表された1967年を起点として、アメリカ映画界においては「ニュー・ハ

リウッド」という「生成と変化と更新の祝祭」そのもののような運動が始まるのである。アメリカの社会と映画を含めた文化全般がカーニヴァルの熱気を帯びていたことと、そのような状況の中で道化を思わせる人物を機軸として展開する映画の物語が人々に熱狂的に受け入れられたこととの間には、文化史的に深い意味を持つ因果の糸があるのではなからうか。

思えば、『卒業』と同じ年に発表された『俺たちに明日はない』や『暴力脱獄』のプロtagonistたちも、どこか道化的な面影を備えている。そしてニュー・ハリウッドを特徴づける要素のひとつである「アンチヒーロー」たちも、その奇矯な振舞いや騒擾屋性、諷刺的または冷笑的な笑い、無軌道さや目標・動機の欠如といった点において道化的な佇まいを感じさせる。「道化」はニュー・ハリウッドの映画テクストを読み解くひとつの論点となるかもしれない。このことについては、今後他の様々な作品を通して検討を進めていきたい。

注

- 1) ニコルズはレッドフォードに行ったスクリーン・テストを見て、人生の今の時点で君はベンジャミンのような負け犬を演じることはできまい、と彼に言った。さらに、これに納得がいかないレッドフォードに対して、「君は今までに女性に関してうまくいかなかったことがあるかね？」と言った (Biskind 34)。ニコルズにとってベンという人物は紛う方なき「負け犬」であり、女性に不自由したことがないような男優には不向きな役だったのである。
- 2) ベティ・フリーダンによれば、第二次世界大戦後の15年間は、何百万人ものアメリカの女性たちがキスをして夫を仕事に送り出し、子供たちをステーションワゴンで学校まで送り、笑顔で家事をこなす幸福な専業主婦のイメージの中で生活しており、国勢調査の職業欄に誇らしげに「専業主婦」と書き込んでいた (18)。女子大生にとっては、いい結婚相手が見つければ大学を中退して結婚することが賢明な選択であった (May 78)。ロビンソン夫人も大学で美術を専攻していたが、エレインを身籠ったために学業を断念したらしいことがベンとの会話から窺える。

フィルモグラフィ

The Graduate. Dir. Mike Nichols. With Dustin Hoffman and Anne Bancroft. Embassy Pictures, 1967.
[『卒業』のDVDは東北新社(1999)を使用]

引用文献

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998.
Corrigan, Timothy and Patricia White. *The Film Experience: An Introduction*. 2nd ed. Boston: Bedford/St. Martin's, 2009.
Elsaesser, Thomas. "American Auteur Cinema: The Last-or First-Great Picture Show" Ed. Thomas

- Elsaesser, Alexander Horwarth and Noel King. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 37-69.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell, 1983.
- Grossvogel, David I. *Vishnu in Hollywood: The Changing Image of the American Male*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2000.
- Kirshner, Jonathan. *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society, and the Seventies Film in America*. Ithaca: Cornell UP, 2012.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower, 2005.
- May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 2008.
- Monaco, Paul. *History of the American Cinema. Vol. 8. The Sixties: 1960-1969*. Berkeley: U of California P, 2001.
- Morgan, Edward P. *The 60s Experience: Hard Lessons about Modern America*. Philadelphia: Temple UP, 1991.
- Nystrom, Derek. "The New Hollywood." Ed. Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon. *The Wiley-Blackwell History of American Film. Vol. III. 1946 to 1975*. Malden, MA: Blackwell, 2012. 409-434.
- Pomerance, Murray. "Movies and the Specter of Rebellion." Ed. Barry Keith Grant. *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers UP, 2009. 172-192.
- Rosenbaum, Jonathan. "New Hollywood and the Sixties Melting Pot." Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, and Noel King. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 131-152.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard UP, 1999.

ウィルフォード, ウィリアム 『道化と笏杖』 高山宏訳 晶文社 1983.
高橋 康也 『道化の文学』 中央公論新社 1977
山口 昌男 『道化的世界』 筑摩書房 1984