



Title	光は暴く : Vineland における映画のリアリズム
Author(s)	石割, 隆喜
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2019, 53, p. 1-19
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81503
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

光は暴く

——*Vineland*における映画のリアリズム——

石 割 隆 喜

キーワード：トマス・ピンチョン／ヴァインランド／ニューズリール／アンドレ・バザン
／リアリズム

1980年代、Pynchon研究者の間からは、*Gravity's Rainbow*の後に来る小説について、一つの危惧が表明されていた。映画への言及により成り立つ小説であるとも言える『重力の虹』の影響を受け、将来、同作の手法を安易にテレビに応用した小説が現れるのではないか、というものである。

A proviso is needed to forewarn that some of Pynchon's techniques are potentially hazardous if placed in unskilled hands. One kind of risk worth examining briefly is the possible application of similar techniques to television.... Pynchon came out of a movie generation; the next appeal may well be to the television generation: he was as fat as Cannon, his head gleamed like Kojak's, he wore a Columbo coat. How enduring are these metaphors? We know they are ephemeral as a few seasons.... The use that the fiction writer makes of television in the future thus may become the crucial issue. (Clerc 149)

テレビ世代に向けて、テレビドラマの主人公に言及しながら、「彼は探偵キャノンのように太っていた。光る頭部は刑事コジャックのスキンヘッドのよう、着ているコートは刑事コロンボ風だった」のように描写したとしたならば、すぐに陳腐になってしまうというわけである。しかし、ポスト『重力の虹』をめぐる研究者のこうした危惧にもかかわらず、ほかならぬピンチョン自身

が、“TV ephemera” (McHale 121) を作品に取り込むことに何のためらいもないことを次作 *Vineland* で証明してしまう。こうして、『ヴァインランド』は少なからぬ戸惑いをもって迎えられることとなる。『ヴァインランド』のような“TV-saturated novel”を書くことでピンチョンはキャンノン作家としての地位を決定的に危うくしてしまった、とのBrian McHaleの認識は、その表明の一つと言えるだろう (121)。

ここで重要なのは、『ヴァインランド』が当然のように、『重力の虹』との連続性のなかで捉えられ、偉大なる前作との比較を余儀なくされた作品として扱われている点である。“*Vineland* reduces to a hackneyed insistence on the homogenizing effects of television on culture” (Slade 68), すなわち、『ヴァインランド』のメッセージはテレビによる文化の均質化というありきたりのものにすぎないという指摘もまた、『重力の虹』による映画の扱いとの比較を前提としている。しかしながら、前作とのこのような連続性、それもメディアという観点からの連続性が大きな意味をもつのであれば、『ヴァインランド』が扱うメディアはテレビだけではないことを忘れてはならない。『重力の虹』同様、『ヴァインランド』もまた映画をめぐる小説である。その中心には、Frenesi Gatesという映画を撮る女性がいる。『重力の虹』とのメディア論的な比較が抗し難いものであるならば、『ヴァインランド』は「映画からテレビへ」だけではなく「映画から映画へ」という視座からも読まれてしかるべきであるように思われる。実際、『重力の虹』がその到来を告げたとされる文化の“medial turn” (Tabbi 325) がより顕著となるなか、両作の比較は確かに重要性を増す一方であろう。しかしその比較は、テレビを映画を含む“electronic media”全般の換喩と捉え——“television, which serves here as a metonym for something broader that might be characterized as the ‘electronic media’” (Fitzpatrick 36)——テレビと映画の違いを考慮しないような見方に基づくものであるとは考えられない¹⁾。もちろん、こうした「映画から映画へ」という視座からの比較を行うにあたり問題となるのは、『重力の虹』の次作としての『ヴァインランド』における映画がどのような別種の映画となって

いるのかということである。

こうした観点から注目すべきは、フレネシと彼女が属する24fpsというドキュメンタリー映画グループがどのような映画を撮っているのかという点である。“They went looking for trouble, they found it, they filmed it, and then quickly got the record of their witness someplace safe” (Pynchon, *Vineland* 195)。「トラブル」を探してはその現場へと駆けつけ、「証人」となることを使命とする彼女らの映画制作には機動性が不可欠であり、それにはポータブルな機材が必要となる。具体的には、フレネシは“Canon Scoopic” (Pynchon, *Vineland* 200) というカメラを使用しているのだが、このポータブルなカメラの使用という点で、フレネシら24fpsの方法論は、60年代のアメリカに誕生したドキュメンタリー映画のスタイルであるダイレクトシネマのそれに倣うものだと言える。ダイレクトシネマという呼称は、フランスにおける同時代のドキュメンタリー映画運動であるシネマヴェリテと区別して用いられることが多いものである。ダイレクトシネマの始まりを告げる作品は、1960年に発表された*Primary*とされている。のちにDrew Associates社を設立するRobert Drewを中心に制作されたこの『プライマリー』は、1960年のウィスコンシン州で民主党大統領予備選挙を戦う二人の候補John F. KennedyとHubert Humphreyを追ったドキュメンタリー映画であるが、制作者らはこのドキュメンタリーの革新性を機材(“the equipment”)によるものとし、カメラマンの一人であるRichard Leacockは、“For the first time we were able to walk in and out of buildings, up and down stairs, film in taxi cabs, all over the place”と述べている (Mamber 30)。このどこにでも入り込めるカメラの威力は、演説会場に到着したケネディが熱狂する聴衆のあいだを握手しながら抜け、舞台袖の狭い階段をのぼって舞台へと上がる一部始終をケネディの真後ろについて一分以上にわたるワンショットで撮影した、この作品でもっとも有名なシーンに端的に見て取ることができる。(このシーンを撮影したカメラマンであるAlbert Maysles [Mamber 38] はのちにドゥルーの元を離れ、弟のDavidとともに、The Rolling Stonesの*Gimme Shelter*といったダイレクトシネマの重要

作を発表することとなる。) このダイレクトシネマを定義して、“At its very simplest, cinema verite might be defined as a filming method employing hand-held cameras and live, synchronous sound” (Mamber 1) と言ったことができるのなら、少なくともポータブルなカメラの使用という点で、フレネシらの24fpsは、アメリカ版シネマヴェリテが開拓した方法論の継承者であると見なしやすいように思われる。

しかしながら、フレネシらが活動した60年代後半という時代、ならびに彼女らのドキュメンタリー映画のより具体的なスタイルを考慮に入れるならば、24fpsはダイレクトシネマの範疇にのみ収まるものでないことはすぐに明らかとなる。24fpsは、母体となった映画グループであるThe Death to the Pig Nihilist Film Kollektiveの思想を受け継いで、“A camera is a gun” (Pynchon, *Vineland* 197) と唱える。またフレネシにとってカメラは“weapon of witness” (Pynchon, *Vineland* 273) でもある。この銃ないしは武器としての映画という考え方は、ニューレフトのドキュメンタリー映画グループであるNewsreelの考え方そのものであると言える。ニューズリールは単体で活動するグループではない。1967年12月にまずニューヨークで誕生し、その数ヶ月後の1968年春にはサンフランシスコでも結成されることとなる。次の引用はサンフランシスコ・ニューズリールの二人のメンバー Marilyn BuckとKaren Rossの発言である。“[Film] is a weapon to counter, to talk back to and to crack the facade of the lying media of capitalism.... Newsreel had offered a definite medium in which to work; a weapon to destroy the established forms of control and power over people” (“Newsreel” 44). さらにニューヨーク・ニューズリールの中心メンバーの一人Robert Kramerは次のように語っている。“You want to make films that unnerve, that shake assumptions, that threaten, that do not soft-sell, but hopefully (an impossible ideal) explode like grenades in peoples’ faces, or open minds up like a good can opener” (“Newsreel” 46). このように、24fpsにとってと同様ニューズリールにとって映画は武器、とりわけ、権力と既存メディアに対抗し、それらに慣らされた一般の人びとの思考を揺さぶるための武器なのである。こ

の武器としての映画という思想が具体的に表現されているのがニューズリールの映画の冒頭であり、そこでは“The Newsreel”というロゴがマシンガンの銃声に合わせて激しく明滅する（Brady 51）。²⁾

サンフランシスコ・ニューズリール最初の作品は1968年に発表された*Black Panther*であるが、同作はそのタイトルのとおり、ブラック・パンサー党の指導者Huey P. NewtonとEldridge Cleaverへのインタビューを軸に同党の活動の様子を記録した15分ほどの作品である。『ブラック・パンサー』とともに有名なニューズリールの作品に、コロンビア大学の学生闘争を記録した*Columbia Revolt*（1968）があるが、『ヴァインランド』においてCollege of the Surfの学生運動にカメラを携えて身を投じてゆく姿が描かれる24fpsは、同じく大学闘争を被写体とする点でも、ニューズリールとの類似性を示していると言える。また、「武器としての映画」という点のみならず、24fpsは映画制作の意図の面でもニューズリールと共通するところがある。24fpsは、「証言」たることを目的とする点で、“observational”（Nichols 38-39; Lucia et al. 23）と称されることもあるダイレクトシネマとの類似性を示していることは確かである。しかしながら、地元テレビのインタビュアーに対するフレネシの「あなたのニュースチーム」（“your news team”）とは「ちがうターゲット」（“different targets”）を24fpsは追うことができるとの発言に明らかなように（Pynchon, *Vineland* 195）、24fpsは既存の“the networks”（Pynchon, *Vineland* 203）に対するオルタナティブたることをはっきりと自任している。この点、ダイレクトシネマが「一方的」すなわち“in one direction and one direction only”（Mamber 4）の解釈であり意味を観る者に押しつけることを禁欲的に拒絶するのとは対照的であり、フレネシらの映画グループは、その制作意図の面でも、やはり既存メディアに対して紛う方なき対抗的なスタンスをとるニューズリールとの近さを示していると言えるように思われる。

フレネシと24fpsについて考えるにあたり、こうした実在のドキュメンタリー映画制作者たちとの比較をまず踏まえないならぬことは言うまでもない。しかしながら、それだけでは十分ではないこともまた確かである。

なぜなら小説中、フレネシらの撮ったものは作品というかたちでは登場せず、したがって、実際のダイレクトシネマやニュースリールの作品との具体的な比較検討が不可能だからである。ピンチョンが強調するのは、フレネシらが信念としてもつドキュメンタリー映画についての思想であり、したがって、彼女らの映画にアプローチするためにはむしろ理論的視角が有効となる。24fpsのメンバー、とりわけフレネシの信念の中心にあるのは光である。

Everybody in 24fps had their own ideas about light.... [A]rguments about light... happened so often they came to seem the essence of 24fps.... Frenesi wanted actively to commit energy by pouring in as much light as they could liberate from the local power company....

“Long as we have the light,” Frenesi sounding so sure, “... we’re OK.”
(Pynchon, *Vineland* 201-02)

光に寄せるフレネシの信頼は、自身ハリウッドで照明係だった父Hub Gatesから“the young gaffer” (201) と呼ばれる彼女にふさわしいものであると言える。そしてこの光は顔に向けられたときに、その力を最大限に発揮する。

They particularly believed in the ability of close-ups to reveal and devastate. When power corrupts, it keeps a log of its progress, written into that most sensitive memory device, the human face. Who could withstand the light? What viewer could believe in the war, the system, the countless lies about American freedom, looking into these mug shots of the bought and sold? (195)

この、照明の光を浴びせた顔をクローズアップで大写しにすることによって権力の真の姿を暴く、“reveal”する、という24fpsの方法論は、フランスの映画批評家André Bazinのリアリズム映画論を彷彿とさせるものである。“Film...will get even nearer to its profound vocation, which is to show before it

expresses, or, more accurately, to express through the evidence of the real. Put yet another way: the cinema's ultimate aim should be not so much to mean as to reveal" (Bazin, *Bazin* 90-91). バザンは、実際には起こらなかったことをあたかも実際に起こったことであるかのようにスクリーン上に現出させることのできる手法であるモンタージュを表現主義 (expressionism) と呼び、これを退ける。"Express"ではなく"show"「見せる」こと、あるいは"reveal"「暴く」ことこそが、バザンにとって映画のなすべきことだからである。別の言い方をすれば、カメラによって実際にとらえられ、カメラの目の前に現実が存在していた対象を「裸」にする力こそが、映画の本質であるということになる。バザンはそうして「裸」にされる現実 ("reality lays itself bare") を、Frank Norrisの*McTeague*を原作とする映画*Greed*の監督であるErich von Stroheimに言及しながら、警察の尋問により真相を自白する容疑者に喩える。

But it is most of all Stroheim who rejects photographic expressionism and the tricks of montage. In his films reality lays itself bare like a suspect confessing under the relentless examination of the commissioner of police. He has one simple rule for direction. Take a close look at the world, keep on doing so, and in the end it will lay bare for you all its cruelty and its ugliness. (Bazin, *What* 27)

世界をよく見る ("Take a close look at the world") ——とはすなわち近く ("close") から見る——ことで、その残酷で醜悪な本質が露わとなる。これは、24fpsが光とクローズアップによって権力者を追い詰める姿と重なる。また、バザンがここで警察と容疑者という比喻を持ち出していることも、24fpsが得意とする技法が "mug shot," すなわち警察が撮影する犯罪者の顔写真になぞらえられていたことと符合すると言えるだろう。

24fpsの映画が「マグショット」に喩えられるというこの点から考えなければならぬのは、フレネシらの映画と写真との類似性であり近さである。

実際、バザンのリアリズムは映画と写真を区別しない。“Photography and the cinema...are discoveries that satisfy, once and for all and in its very essence, our obsession with realism” (Bazin, *What* 12). バザンにとって映画がなぜ暴くことができるのかということは、この映画の写真との共通性、あるいは映画の写真としての性格から理解することができる。バザンは、写真が現実を「裸」にする力を次のように説明する。

The aesthetic qualities of photography are to be sought in its power to lay bare the realities. It is not for me to separate off, in the complex fabric of the objective world, here a reflection on a damp sidewalk, there the gesture of a child. Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled-up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love. By the power of photography, the natural image of a world that we neither know nor can see, nature at last does more than imitate art: she imitates the artist. (15)

複雑に織りなされた外界の、あちらには子供のしぐさ、こちらには濡れた歩道に映る影。これらを見分けるのは私ではない。ただ冷静なレンズだけが、対象から、私の目が覆い被せてきたこれまでの見方と先入観、精神のほこりと垢を拭き落とし、その汚れなき清らかな姿を提示することができる。すなわち写真が現実を裸にすることができるのは、レンズが「冷静」であるから、言い換えれば、レンズが換喩的に指し示す写真術全体が、人間のまなざしが覆い被せる「精神のほこりと垢」とは無縁な“objective”なプロセスであるから——“Originality in photography...lies in the essentially objective character of photography.... For the first time, between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrumentality of a nonliving agent” (13) ——なのである。

われわれの知ることと見ることできない世界の「自然」なイメージを見

せてくれる写真というこのバザンの考え方は、“optical unconscious”すなわち「視覚的無意識」ないしは「光学的無意識」という概念を軸に展開される Walter Benjamin の写真論と相通ずるものがあると言える。次はベンヤミンの “A Small History of Photography” からの引用である。

For it is another nature that speaks to the camera than to the eye: other in the sense that a space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious. Whereas it is a commonplace that, for example, we have some idea what is involved in the act of walking, if only in general terms, we have no idea at all what happens during the fraction of a second when a person *steps out*. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals the secret. It is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis. (Benjamin 243)

ベンヤミンもまた、“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”において、映画と写真を両者に共通する性質に注目して論じた人物である。彼が上記引用部分で唱えるのは、カメラが提示するのは人間の意識に染まった世界ではなく無意識が支配する世界であるということだが、彼は引用箇所ですぐ続く部分で、そのような視覚＝光学的無意識が支配する世界は「観相学的」(“physiognomic”)な様相を見せると言う(243)。すなわち、人相から人物の性格を判断できるとされるように、写真によって、被写体の真の性質すなわち「秘密」が見る者の目に明らかになるということである。そして写真がその秘密を、動きの「一瞬」を切り出すスローモーションのみならず「拡大」(“enlargement”)によっても暴くのなら——というのもベンヤミン曰く、目に見える世界の観相学的諸相は“the smallest things”(243)に宿るからなのだが——それは視覚＝光学的無意識がクローズアップによっても明るみに出されるということを意味する(瞬間的な動きに注目することを可能にするス

ローモーションは時間的な「拡大」すなわちクローズアップと言えるかもしれない)。このようにして写真が世界を観相学的に読み解くことを可能にするならば、24fpsが撮影する「顔写真」すなわち「マグショット」が被写体となる人物の真の姿を「暴く」ことができる理由も明らかとなろう。世界を観相学的に開示する写真が、クローズアップにされた顔の意味を読み取り可能にしないはずはないのである。

このように見てくるならば、フレネシらの映画は、少なくともその思想においては写真となることを目指していると言えるかもしれない（ゆえに Hannah Möckel-Rieke のように映画と写真を区別せずに『ヴァインランド』を論じること、また Phillip Gochenour のようにフレネシを “a professional photographer/filmmaker” [173] と呼ぶことはむしろ正しい）。この点で、24fpsの源流であるダイレクトシネマの創始者の一人ロバート・ドゥルーが元は *Life* 誌に関わるフォトジャーナリストであったことは示唆的である。「映画から映画へ」という視座から『ヴァインランド』を読み直すことは、「映画から写真へ」という視座からの読み直しへとつながってゆくとさえ言えるのかもしれない。しかしいづれにせよ、24fpsの思想を特徴づけるのは、そのバザン的とも言えるリアリズム、カメラという武器が放つ光の「暴く」力への信仰であると言える。と同時に、小説がそれをそのまま肯定しているわけではないことを無視するわけにはいかない。結局のところ、『ヴァインランド』が描くのは、権力の介入を許し、一人の死者まで出した、フレネシらの「革命ごっこ」の挫折だからである。“Feel like we were running around like little kids with toy weapons, like the camera really was some kind of gun.... The minute the guns came out, all that art-of-the-cinema handjob was over” (Pynchon, *Vineland* 259). 作者は、銃という本物の武器と引き換えにカメラをいわば売り渡したフレネシに、このように、カメラは「おもちゃの武器」で、映画は自己満足だったと言わせる。フレネシがカメラを売り渡したというのは、サーフ大学の学生運動の指導者である数学教授 Weed Atman を、彼女のスクーピックを含む 24fps のカメラの前で FBI のスパイに仕立て上げたことを指すが、

これはフレネシが当時関係をもっていた連邦検察官 Brock Vond の指示を受けてのものである。このように、光は暴く、と同時に、権力に奪い取られもするのである。

ここで一つ注意しなければならないのは、『ヴァインランド』において、こうしてドキュメンタリー映画のリアリズムの思想が“naive” (Pynchon, *Vineland* 202) だとして否定的に総括されるように見えるとしても、それはあくまでも、ピンチョンという一人の作家が小説というかたちで提示する、ドキュメンタリー映画の方法論に対する一つの見方でしかないという点である。確かに、すでに多くの批評家が指摘するように、カメラにとらえられた顔は「素顔」を露呈するというフレネシらの観相学的信念は、ヴォンドが心酔する犯罪学者 Cesare Lombroso の “nineteenth-century phrenology” (Pynchon, *Vineland* 272) と容易に重なり合う (Gochenour 173-74; Hayles 21; McDonald 110)。ゆえに彼女らのドキュメンタリー映画グループは連邦検察官にいとま簡単に利用され、権力の手先となってアートマン教授殺害の片棒を担ぐことになる。ピンチョンの 24fps は、このようにしてその終わりを迎える。しかし現実の世界に目を転じれば、24fps と同時代に反体制ドキュメンタリー映画を制作していたニューズリールの活動は、カウンターカルチャーの終焉とともに終わってはいない。ニューヨーク・ニューズリールとサンフランシスコ・ニューズリールは、それぞれ 70 年代初頭から中頃にかけて、Third World Newsreel ならびに California Newsreel と名前を変えて、現在に至るまで活動を続けているのである。

ただし、『ヴァインランド』という小説に限ってみれば、作者は作品において、ドキュメンタリー映画のリアリズムの思想について、失敗であり挫折という否定的なメッセージを伝えようとしていることはやはり確かであると言えることができるだろう。しかしここで生じてくる一つの問題は、そのドキュメンタリー映画のリアリズムの思想が、小説において完全に否定されきってはいないと思われる点である。フレネシの娘 Prairie は、母について知るため、母が関わった 24fps の古いフィルムを見てゆくことになる。そのなかに、アー

トマン教授がRex Snuvvleという仲間の学生により射殺される現場を撮影したものがあつた(ただし、射殺の瞬間そのものは映像にとらえられてはいない)。そのときに使われた銃はフレネシが忍び込ませたもの。娘プレーリーがフィルムを通して見るのは、自らが仕組んだその悲劇の現場に照明を当てる母の姿である。

Just behind the light harsh in his [Rex's] face and continuing to pour unwavering, Frenesi was silent. Prairie imagined her standing with nothing but the light between her and Rex and his hatred.... That's when Frenesi killed the light, that's how the shot ended, in a close-up of one of Rex's gleaming eyeballs, with the light she was holding reflected on it round and bright, and in the backscatter—if Prairie only looked closely enough she would have to see her—Frenesi herself, dark on dark, face in wide-angle distortion, with an expression that might, Prairie admitted, prove unbearable. (Pynchon, *Vineland* 247)

クローズアップでとらえられたレックスの瞳には、みずからが手にする照明の光に照らされたフレネシの歪んだ顔が、暗く反射して映っている。そしてその表情は、まさにレンズがとらえた無意識というべき、プレーリーが見ていたならば正視に耐えないものとなっている。「見ていたならば」というのは、ここではプレーリーは母の顔を実際には見ていないことが仮定法により示唆されているからである(ゆえにその顔を目にするのは読者のみである)。だが、次の一節においてはそうではない。

Her mom, in front of her own eyes, had stood with a 1,000-watt Mickey-Mole spot on the dead body of a man who had loved her, and the man who'd just killed him, and the gun she'd brought him to do it with. Stood there like the Statue of Liberty, bringer of light, as if it were part of some contract to illuminate, instead of conceal, the deed. With all the footage of Frenesi she'd

seen, all the other shots that had come by way of her eye and body, this hard frightening light, this white outpouring, had shown the girl most accurately, least mercifully, her mother's real face. (261-62)

フレネシのドキュメンタリーリアリズムの光は権力の真の姿を暴くことはできず、逆に権力に利用されて終わったが、その同じ光が、レックスの眼球上で生じていたのと同様言わば彼女自身を照らし出し、娘プレーリーに母の「本当の顔」を見せるのである。「売られ、買われた者は光に耐えることはできない」という24fpsの信念は、フレネシ自身にも当てはまることとなる。『ヴァインランド』の一つの軸はプレーリーによる母探しだが、小説の構造としては、娘は読者の代理でもある。娘が母を知るその同じ過程を通じて、読者もまたフレネシ・ゲイツという人物について知ることになるのである（ここに『ヴァインランド』という小説の認識論的な性格を見て取ることができる）。その意味で『ヴァインランド』は、言わばフレネシという人間に光を当て、彼女の「本当の顔」を読者に見せようとする「マグショット」としての小説であると言える。いかにして反体制映画グループの一員であった彼女が仲間を裏切り、やがて夫と娘をも捨てて体制側に寝返るに至るのか、と同時に、いかに彼女のなかに政治一家の娘としての血が消えることなく流れているのか。こうしたフレネシという人間のあるがままを曝け出し、いわば彼女を「裸」にしようとしているのが『ヴァインランド』という小説なのである。『ヴァインランド』において、光はやはり暴く。だとすれば、それは24fpsの思想を自ら実践した小説、すなわち映画のリアリズムの方法論に則って出来上がった小説であると言えることになる。

このことは、フレネシ本人が初めて登場する第6章を例にとっても見て取ることができる。この章では、証人保護下にある囹圄捜査員として連邦政府にいいように弄ばれる現在のフレネシの姿が、母方の祖父母を源とする一続きの流れのなかに位置付けられ、描き出されるが、そこには汚物や極限的な性愛を際どい笑いに転化する固有名詞を与えられたヘビーメタル・バンドも芝

生管理業者 (Billy Barf and the Vomitones, The Marquis de Sod) も出てこなければ、“NEVER”という人をからかうようなアクロニムをもつ機関も登場しない (“National Endowment for Video Education and Rehabilitation”というテレビ中毒者更生基金に問い合わせの電話をかけると、“Never”という第一声によりいきなり拒絶される [Pynchon, *Vineland* 43])。太平洋上空を飛行中の旅客機に未確認飛行物体が横付けにされ、銃を携行した正体不明の者たちが侵入してくるという現実離れした展開もない。この第6章は、対象であるフレネシのプロフィールすなわち「横顔」を照らし出すことに専念し、それまでの章に頻出する笑いやおふざけは脇に追いやられている。怨念を抱えて過去から蘇ってくる死者が、後に登場するコミカルなタナトイドではなく、本章においてはシリアスかつ不気味な“zombie” (Pynchon, *Vineland* 71) であることも、このことと無関係ではないだろう。³⁾

もちろん、従来のピンチョン研究においては、『ヴァインランド』におけるリアリズムは主にマジック・リアリズムと結びつけて考えられてきた。Hannah Möckel-Riekeは、たとえばキャラクターに心理的深みを付与することで生み出されたこの小説のリアリズム的イリュージョンが、マジック・リアリズムあるいは歴史ロマンス風のエンディングにより半ば無効化されていると主張し、次のように言う。“The mythical or dream-like quality of the ending partially undoes the realistic illusion, which the novel creates by giving psychological depth to its characters and by a relatively linear narrative structure. If of anything, one could speak of a ‘magic’ realism or, otherwise, of a historical romance” (73).⁴⁾ Francisco Collado-Rodríguezもまた、作中の生ける死者たるタナトイドに注目し、やはりこの小説のマジック・リアリズム的性向に注意を促す (99, 102)。しかしながら、『ヴァインランド』の「リアリズム」に冠されるべき修飾語は「マジック」(のみ) ではないとの主張もまたなされてきたことを、やはり無視することはできない。David Cowratは『ヴァインランド』のリアリズムは二つの異なるリアリズム——“social and magic”——の特徴を備えているとする(3)。Henry VeggianはGeorg Lukácsに依拠しながら、

“*Vineland* portrays marijuana cultivation...as the basis for a mode of economic and social organization, using, of all things, the conventions of classical realism to do just that” (155) と述べ、マリファナをめぐる社会経済システムと関わる Zoyd、ヴォンド、プレーリーらのキャラクターがルカーチ的「典型」—— “typical or representative of classes and economies” (146) ——として描かれていると論じ、『ヴァインランド』を Balzac や Dickens らの古典的リアリズムの伝統に連なる小説と捉える。ここにはフレネシもまた（あるいはフレネシこそが）典型として機能しているとの視点が抜け落ちているものの（フレネシが60年代を代表する “a legendary observer-participant” であるのみならず、その後物語の現在に至るまで謎に満ちた “underground existence” [Pynchon, *Vineland* 51] の生活を送り続けているがゆえに、すなわち彼女の生き方が一つの「典型」であるがゆえに、麻薬取締局捜査官 Hector Zuñiga は彼女をもとに麻薬の脅威を描く映画を製作しようとするのだと言えるだろう）、いずれにせよ、『ヴァインランド』に「マジック」ではないリアリズムの特徴が認められることは否定できないだろう。そしてそのなかには、これまで見てきたように、映画的リアリズムもまた含まれているのである。

この『ヴァインランド』の映画的リアリズムは、『重力の虹』のパラノイア的投影を中心に据えた映画術と著しい対照をなす。『重力の虹』は、その最終ページで明らかになるとおり、第二次世界大戦にリアリズムの光を当てるのではなく、その戦争は政治的茶番であり、現実とは別のところにあるとのヴィジョンをページというスクリーンに投影しようとする。『重力の虹』の光は映写機が投影する光であり、それがスクリーン上に現出させる圧倒的なヴィジョンの後では、照明の光を用いて一人の人間のあるがままの姿を照らし出そうとする『ヴァインランド』のリアリズム的映画術が凡庸かつ前作からの後退と映えることは避けられなかったと言えるだろう。これもまた、『重力の虹』の次作としての『ヴァインランド』に読者が感じる戸惑いの理由であったと考えられる。両作の比較に映画の違い（『重力の虹』のみならず『ヴァインランド』もまた映画を模した小説なのである）という視点を導入するこ

とで、こうした点に光を当てることが可能となる。⁵⁾そしてこの「映画から映画へ」という視点は、エッセイ“Is It O. K. to Be a Luddite?”におけるピンチョン自身の言葉によってもお墨付きを与えられていると言えるかもしれないのである（ただし適宜用語を置き換えて）。“[W]e encounter the same [cinematic medium], only different...” (41).

[注]

- 1) Kathleen Fitzpatrickはさらに次のように続ける。“As I use this term [television], I mean to speak inclusively of all media forms (including photography and film) that participate in or are defined by the machine, the spectacle, and the network”(36).
- 2) Jeeshan Gaziは、銃としてのカメラという24fpsの思想を論じるにあたり、Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, そしてSusan Sontagが表明する同様の思想に言及している(48)。
- 3) この小説における死者の怨みに二つのタイプがあること（怖くかつ不気味なゾンビと、そうではないタナトイドによりそれぞれ具現化される）については、拙論「死者の〈怨〉の二つの型——フロイトの「文学」、*Vineland*の“Cahmmunism”」を参照されたい。
- 4) 著者のこの主張は、Hanjo Berressemによる次の指摘に依拠している。“[I]n *Vineland*'s final passages, ... 'reality' is gradually replaced by dreams and myths, which begin to puncture mimetic space, turning the mimesis of reality into a mimesis of psychic space” (Berressem 214).
- 5) したがって、この映画の違いは、『重力の虹』においては“expressionism”の映画への、対して『ヴァインランド』においては“realism”の映画への言及が主であるといった、“[t]he difference in film references” (Mathijs 63) とは異なる。それは映画史的なジャンルに基づく区別ではなく、ヴィジョンの投影とリアリズム的投光という、二つの小説におけるミメシスのスタイルの違いに関係する区別なのである。本稿は『ヴァインランド』における「映画のリアリズム」を明らかにしようとするものであるが、佐藤良明は『重力の虹』における映画的な語りをそのように呼ぶ（佐藤・柴田 240）。『重力の虹』における映画の語りはむしろ「映画のミメシス」という観点から論じられるべきであるという点については、拙論「映画のミメシス——*Gravity's Rainbow*における現実の表象」を参照されたい。

[引用文献]

- Bazin, André. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*. Translated by Alain Piette and Bert Cardullo, edited by Cardullo, Routledge, 1997.
- . *What Is Cinema?* Translated by Hugh Gray, vol. 1, U of California P, 2005.
- Benjamin, Walter. *One-Way Street and Other Writings*. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Verso, 1997.
- Berressem, Hanjo. *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. U of Illinois P, 1993.
- Braudy, Leo. "Newsreel: A Report." *Film Quarterly*, vol. 22, no. 2, 1968, pp. 48-51. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4621426.
- Clerc, Charles. "Film in *Gravity's Rainbow*." *Approaches to Gravity's Rainbow*, edited by Clerc, Ohio State UP, 1983, pp. 103-51.
- Collado-Rodríguez, Francisco. "Rise of the Living Dead in Thomas Pynchon's *Vineland*." *Journal of English Studies*, vol. 14, 2016, pp. 95-110, doi:10.18172/jes2858.
- Cowart, David. "Attenuated Postmodernism: Pynchon's *Vineland*." Green et al., pp. 3-13.
- Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Vanderbilt UP, 2006.
- Gazi, Jeeshan. "Pynchon's *Nineteen Eighty-Four*: *Vineland*, Film, and the Tragedy of the American Activism of the 1960s." *Journal for the Study of Radicalism*, vol. 10, no. 1, 2016, pp. 27-62.
- Gochenour, Phillip. "The History Written on the Body: Photography, History and Memory in Pynchon's *Vineland*." *Pynchon Notes*, issue 32-33, 1993, pp. 169-80.
- Green, Geoffrey, et al., editors. *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press, 1994.
- Hayles, Katherine N. "'Who Was Saved?': Families, Snitches, and Recuperation in Pynchon's *Vineland*." Green et al., pp. 14-30.
- Lucia, Cynthia, et al., editors. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Vol. 3, Wiley-Blackwell, 2012.
- Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. MIT P, 1974.
- Mathijs, Ernest. "Reel to Real: Film History in Pynchon's *Vineland*." *Literature/Film Quarterly*, vol. 29, no. 1, 2001, pp. 62-70. *ProQuest Research Library*, search-proquest-com.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/docview/226996378?accountid=16714.
- McDonald, Riley. "The Frame-Breakers: Thomas Pynchon's Post-Human Luddites."

- Canadian Review of American Studies*, vol. 44, no. 1, 2014, pp. 102-21. *Project Muse*, muse.jhu.edu/article/541836.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.
- Möckel-Rieke, Hannah. "Media and Memory in Thomas Pynchon's *Vineland*." *Amerikastudien/American Studies*, vol. 43, no. 1, 1998, pp. 51-74. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41157351.
- "Newsreel." *Film Quarterly*, vol. 22, no. 2, 1968, pp. 43-48. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4621425.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana UP, 1991.
- Pynchon, Thomas. "Is It O. K. to Be a Luddite?" *The New York Times Book Review*, 28 Oct. 1984, pp. 1+.
- . *Vineland*. Little, Brown, 1990.
- Slade, Joseph W. "Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*." Green et al., pp. 68-88.
- Tabbi, Joseph. "The Medial Turn." *Pynchon Notes*, issue 42-43, 1998, pp. 317-27.
- Veggian, Henry. "Profane Illuminations: Postmodernism, Realism, and the Holytail Marijuana Crop in Thomas Pynchon's *Vineland*." *Pynchon's California*, edited by Scott McClintock and John Miller, U of Iowa P, 2014, pp. 135-63.
- 石割隆喜「映画のミメシス——*Gravity's Rainbow*における現実の表象」『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 59 巻、2019 年、pp. 201-19, doi.org/10.18910/72102.
- 「死者の〈怨〉の二つの型——フロイトの「文学」、*Vineland*の "Cahmmunism"」『関西英文学研究』第 1 巻、2007 年、pp. 117-33.
- 佐藤良明・柴田元幸「『重力の虹』の（楽しい）苦しみ方」『新潮』第 112 巻第 2 号、2015 年 2 月、pp. 234-48.

* 本稿は、日本英文学会第90回大会（2018年5月19日、於東京女子大学）にて発表した原稿に基づいている。本研究はJSPS科研費JP17K02545の助成を受けたものである。

（文学研究科教授）

SUMMARY

Revealing Light: Cinematic Realism in Thomas Pynchon's *Vineland*

Takayoshi ISHIWARI

Thomas Pynchon's *Vineland* has invited comparison with his previous novel, *Gravity's Rainbow*, mainly because the way it saturates itself with "Tubal" references makes a striking contrast to his magnum opus's serious treatment of the cinema. This focus on difference, however, should not keep us from seeing that *Vineland* is also a novel about the cinema, which centers on a protagonist, Frenesi Gates, who is a documentary filmmaker. While her film collective, 24fps, employing hand-held cameras to bear witness, shares methodology and a taste for observation with American direct cinema, it also has equally much in common with Newsreel, a collection of New Left documentary filmmakers, in terms of militant aesthetics and commitment. From theoretical perspectives, 24fps's ideas about light echo André Bazin's cinematic realism. Pynchon's filmmakers believe in "the ability of close-ups to reveal" in a way reminiscent of Bazin's claim that "the cinema's ultimate aim should be not so much to mean as to reveal." What is significant about their belief in "mug shots" is that shot in close-up, their privileged subject, "the human face," brings their documentary filmmaking close to photography, which, according to Walter Benjamin, reveals the "physiognomic" aspects of a visible space informed by human consciousness. Although the novel's message that Frenesi's belief in revealing light is naive is unmistakable, it still endorses cinematic realism because her "hard frightening light" that shows her daughter Prairie "her mother's real face" allegorically represents the novel itself whose primary aim is to reveal to the reader who she really is. A "mug shot" of a filmmaker-turned-informant, *Vineland* is founded on the aesthetic principles of cinematic realism, which, in addition to "TV ephemera," should be taken into account when this novel is read in comparison with *Gravity's Rainbow*, whose cinematic poetics draws on the projection of a paranoid vision.