

# 核表象のピクチャレスク性を巡って

——ネヴィル・シユート『渚にて』とその映画アダプテーション

奥畑 豊

## 1 序論——核時代の文学と三つの『渚にて』

一九四五年の七月一六日、アメリカが世界初の核実験を成功させ、同年八月六日と九日に広島及び長崎に原子爆弾を投下して以降、冷戦構造が強化されてゆく一九四〇年代後半から六〇年代前半にかけて、東西の主要国はこの恐るべき「最終兵器」のテストに明け暮れた。例えば一九五一年には、一月から二月のレンジャー作戦にてネヴァアダ核実験場が初めて使用されたのを皮切りに、アメリカ軍によってグリーンハウス作戦、バスター作戦、ジャングル作戦という大規模実験が相次いで実施されてくる (US Department of Energy 2)。そして翌年には、ハリケーン作戦と号するイギリス史上初の核実験がオーストラリア西部のピルバラ海岸沖に位置するモンテペロ諸島において行われ

た。実験そのものは特に大きな事故もなく結果良好だったが、当時は爆心地から百マイル周囲もの海域が放射性降下物による危険区域に予め指定され、立ち入りが厳重に規制されたという (Djokovic)。それだけでなく、このおよそ一月後には、再び米国軍によってアイヴィー作戦という桁違いの核実験が連続で実施されている。一九五二年の十月末から十一月にかけてマールシヤル諸島エニウエトク環礁で二度にわたりに行われたこの一連の作戦のうち、最初の「マイク実験」は人類史上初の水爆実験であり、十メガトンもの破壊力を誇る核爆弾が炸裂したことによって爆心地のエルゲラップ島が影も形もなく蒸発し、跡地に巨大なクレーターが出現した (オキーフ 164)。

こうした緊迫した状況の中、英語圏ではメインストリームの文学からはやや離れたところで、一九五〇年代から一九六

二年のキューバ危機の前後にかけて、いわゆる「終末もの」小説が量産された。それはJ・G・バラードの『滅滅三部作』——『沈んだ世界』(*The Drowned World*, 1962)、『燃える世界』(*The Drought*, 1964)、『結晶世界』(*The Crystal World*, 1966)——やアンナ・カヴァンの『氷』(*Ice*, 1967)のように抽象的でシュールレアリスト的なものから、人類の一团が「戦争、検閲、国家主義、徴兵制、そして芸術と科学のあれこれに対する政府の統制から逃れるために」火星に移住するという奇想天外な筋書きを持つレイ・ブラッドベリの『火星年代記』(*The Martian Chronicles*, 1950)に至るまで(Bradbury 47)、非常に多岐にわたっている。バラードのSF三部作は世界や文明の「終わり」の原因を明らかにしていないが、それ以外のテクストは——シリアスなものであれ、娯楽的な要素の強いものであれ——多くの場合、核兵器による「第三次世界大戦」をカタストロフィの引き金として提示している。例えば、氷に覆われてゆく世界の不条理を幻想的に描くカヴァンの傑作『氷』においてさえ、その急激な気候変動はどうかや核兵器と関係している(Kavan 19)。また、ウォルター・M・ミラーのディストピア小説『黙示録3174年』(*A Canticle for Leibowitz*, 1960)は、作中で「火焰異変」(“Flame Deluge”)と呼ばれる核戦争を契機に科学技術が禁忌となった世界を描くが、その出来事から数千年後に人類は再び核という禁断のテクノロジーを手に入れ、遂には「最近、太平洋のどこかで核爆発が起こった」という状況に逆戻りしてしまう(Miller

201)。

しかしながら、「第三次世界大戦」後のフロリダの小さな町を舞台にしたバット・フランクの小説『嗚呼、バビロン』(*Alas, Babylon*, 1959)の作中表現を借りれば、核戦争の生存者たちにとって真の苦境とは、むしろ「その後を生き抜くこと」に他ならない(Frank 124)。この言葉がいみじくも暗示している通り、こうした多くの「終末もの」小説は、しばしば核兵器による戦争それ自体ではなく、戦後に人々を待ち受ける放射能の恐怖に焦点を絞っている。例えば、アメリカを舞台にしたフランクのテクストとは対照的に、L・P・ハートリーの『フェイシャル・ジャスティス』(*Facial Justice*, 1960)やフィリップ・K・ディックの『最後から二番目の男』(*The Penultimate Truth*, 1964)などは、戦争のあと汚染された地上を捨てて地底都市に住む人々を物語の中心に据えている。他方で、同じくディックによる『ブラッドマナー博士』(*Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, 1965)は、「体内に自分の弟を宿した子供」という「奇妙で風変わりな人間生命体の変種」、すなわち放射能による遺伝子の突然変異によって生み出されたニュータンの存在に言及している(Dick 132-33)。それだけでなく、ウィルソン・タッカーの『長く騒々しい沈黙』(*The Long Loud Silence*, 1952)、『フィリップ・ワイリーの『勝利』』(*Triumph*, 1963)、『そしてエドガー・バングボーンの『デイヴィー』』(*Davy*, 1964)などは、いずれも放射能による長期的な影響を戦争そのものを凌駕する最大の脅威

として捉え、より直接的に描写している。事実、パンクボーンのテクストは世界の破滅を核攻撃だけでなく、核汚染という「その戦争に続く疫病」に起因するものとして提示している (Pangborn 124)。

これら一連の「終末もの」フィクションの中でも、イギリス出身の作家ネヴィル・シュートの『渚にて』(On the Beach, 1957)は、大西洋を隔てたアメリカで出版後すぐに四百万部を売り上げるなど (Kaufmann 8)、核兵器と放射能によるカタストロフィを想像的に描いた作品としては最大規模の商業的成功を収めた。こうした一般的人気のため、この小説はアメリカ人監督スタンリー・クレイマーによってハリウッドでただちに映画化されている。クレイマーによる一九五九年の最初のアダプテーションは、映画研究者のジェローム・F・シャピロが大衆に「核戦争の脅威を理解させる」上で重要な役割を果たした「アトミック・ボム・シネマ」として定義した一九五〇年代から六〇年代前半の一連の作品群に連なるものである (Shapiro 5)。しかしながら、「核による破滅を大袈裟に描いた」低予算SF映画の全盛期に公開されたこの作品は (Shaneen xiii)、事前の大きな期待に反してあまり興行的な成功を収めることができなかった。ピーター・カウフマンによれば、アメリカにおけるこの映画に対する人々の「見下したような」反応は、「潜在的な核戦争の真実と危険性を大衆が察知することを恐れた政府の意向により、敢えてSFとしてブランディングされた」ことに由来している

(Kaufmann 9)。さらに、原作者シュートもクレイマーが施した(後述する)様々な変更にかなり不満を抱いていたと言われている (10)。だがその後、一九六〇年の原作者の死から四十年の時を経て、二〇〇〇年にオーストラリア人のラッセル・マルケイ監督によって、『渚にて』はテレビ映画として改めてリメイクされた。

シュートの『渚にて』に代表される英語圏の「終末もの」小説は、いずれもキューバ危機前後の不安定な現実世界を多分に反映していたとはいえ、核表象という観点からすれば多くの点で問題含みであった。本稿はその一つを「ピクチャレスク性」と名づけた上で、主に核の犠牲者たちの(非)表象に関する問題に焦点を合わせつつ、シュートのテクストとそれに対する二つの映画アダプテーションを分析する。ここで小説だけでなく映画版をも議論の俎上に乗せるのは、前者がこのサブジャンルに共通する典型的な問題を抱えている一方で、同時に「ピクチャレスク性」という視点だけでは単純に割り切れない曖昧さや複雑さを宿しているからである。従って、ここではシュートの『渚にて』をやみくもに糾弾するのではなく、このテクストが持つ豊かな可能性をも引き出すために、敢えてそのアダプテーションを参照する。言い換えれば、これらの映画版が原作の有する一種の「ピクチャレスク性」とでも言うべき側面に対していかに応答したのかを素描すると同時に、そこから逆照射してさらに原作を再考することこそが、この論考の目的である。

## 2 シュートの原作小説とピクチャレスク性

原作者ネヴィル・シュート・ノーウェイは一八九九年に英国ロンドンに生まれた小説家である。第一次世界大戦に従軍しオックスフォード大学で教育を受けた彼は、長らく航空エンジニアとして勤務しつつ文筆活動が続いていたが (Baldar 371)、第二次世界大戦後に家族と共にオーストラリアに移り住んでいる。このオーストラリアという国こそ、彼の最も有名な作品『渚にて』の舞台に他ならない。シュートの小説の粗筋は極めてシンプルである。カウフマンによるプロットの要約によれば、この物語は「世界人口の殆どが核戦争によって全滅したというシナリオを提示している」。この恐るべき状況下において、「致命的なコバルト放射性雲が地球を包み込み、オーストラリアへとゆっくり降下してくる。そこでは人類の最後の集団が、人生に残された数か月と数日間をどのように生き、死ぬ準備をするか思索しているのだ」(Kaufmann 7)。この作品において、シュートはアメリカ人の艦長ドワイト・タワーズ、オーストラリア人のピーター・ホームズ少佐、そして原子力の専門家ジョン・オズボーン博士らが乗り込む米軍の潜水艦スコピオンの最後の航海を詳細に描き出すだけでなく、ピーターの妻であるメアリー・ホームズ、タワーズと恋に落ちるモイラ・デイヴィッドソンらを中心とする女性たちの日常生活の表象にもかなりの紙幅を費やしている。それらを通じて彼は、自らの過酷な死の運

命を甘受する人々の勇敢さや崇高さを美的なものとして提示してみせるのである。

本稿ではシュートの小説のこうした側面を、敢えて「ピクチャレスク性」と呼びたい。無論、この概念はエドマンド・バークからユージョール・プライスに至る美学者たちによって歴史的に構築されてきた複雑なものであるが、その最も単純な定義とは、十八世紀後半のウィリアム・ギルピンによる「絵画に適した、ある特定の美しさを表現する言葉」というものである (qud. in Bell and Jyall 33)。しかしながら、ここではそれをシュートの小説のある特殊な側面を表現するための用語として用いることとする。それは第一に、破局が迫り来る中で以前と変わらぬ日常生活を送り続けることに拘泥し、最期の瞬間にはピルによって服毒自殺を遂げるという作中人物たちの描写を通して、理想化された人類の美しさのみを専ら探求するという傾向である。そして第二にそれは、あらゆる尊厳を剝奪された醜悪で惨めな死の場面を完全に排除してしまうという傾向である。確かに、例えばサンフランシスコに上陸したスコピオン号の乗組員がトイレの個室内に「カーキ色のギャバジン地の作業着姿の死体」を発見する場面を始めとして (Shute 192)、<sup>2)</sup> 作者は二度ほど犠牲者の遺体に言及している。とはいえ、核による死の「隠蔽」とでも言うべき彼の姿勢は、その人物がドアを破って——新たな死体を隠しているであろう——別のトイレに踏み込み、こまない決断をするという (192)、その直後の場面に象徴

的に表されている。

シュートの『渚にて』におけるピクチャレスク性を論じる際に重要なのは、この小説が一九四五年のアメリカによる広島と長崎への原爆投下にも、二十三名の乗組員を乗せた日本のマグロ漁船が太平洋ビキニ環礁沖でのアメリカの水爆実験に巻き込まれて被爆するという第五福竜丸事件にも、一切言及していないという事実であろう。さらに言えば、作者は日本人被爆者たちの存在を完全に黙殺しているだけでなく、第二次世界大戦中の広島・長崎における彼らの「経験」から何一つ取材していない。実際、シュートは暴力や社会不安、動乱、或いは被爆による苦痛に満ちた死といったものを全く扱っていない。また、もちろん時代的な制約はあるとはいえ、彼は原爆症をコレラに似た症状として提示したり(50)、アルコールによって「放射能への耐性」が強まると書いたりすることによって、明らかな無知を露呈している(50)<sup>30</sup>。

こうした事情もあり、アメリカやその他の西側諸国におけるその人気と知名度とは裏腹に、シュートの原作は批評家たちからしばしば非難ないし黙殺されてきた。例えば、イギリスの「冷戦文学」に関する二編の優れた単著の中で、アンドリュース・ハモンドは『渚にて』にそれぞれ一度ずつしか言及していない(『British Fiction and the Cold War 56; Cold War Stories 87』)。また、デイヴィッド・ダウリングはこの小説を鋭く批判し、「シュートが提示する世界の問題点とは、誰もが彼の描く軍事的ヒーロ

ーたちと同じように分別があり、感情の抑制が効いているように見えるということだ」と述べている(Dowling 68)。一方、ポール・ブライアンズは核爆発や被爆によって引き起こされる真の恐怖や残酷さが、シュートの小説において隠蔽されていることを次のように指摘している——「シュートの『渚にて』のベストセラーとしての地位は並大抵のものではなかった。それは恐らく部分的には、地球を飲み込む放射性降下物の覆いの比較的整然とした影響を除いて、この本が戦争のあらゆる側面を注意深く排除したからである。そこには溶けた眼球、垂れ下がった皮膚、化膿性の痛み、発痛症状、瓦礫の山、奇形の赤ん坊といったもの、すなわち核戦争というものが不在なのだ」(Brians, Chapter 5)<sup>40</sup>。

もちろん、こうした否定的な評価にもかかわらず、「シュートの『渚にて』のベストセラーとしての地位」は少なくとも疑いようがない。しかしながら、核戦争を神話化し、ヒロシマ・ナガサキや第五福竜丸事件に関するアメリカの「不都合な真実」を隠蔽するそのピクチャレスク性だけが、当然この小説の商業的成功の理由ではないだろう。むしろ、東西冷戦下の状況や一九五〇年代前半の赤狩り(マッカーシズム)以降の歴史的文脈を考慮に入れるのならば、作者による反共産主義的なスタンスや、アメリカとオーストラリアを含む西側陣営を極端に美化するこの物語に通底するイデオロギーもまた、本作が幅広く受け入れられた重要な理由なのかもしれない。事実、シュートは中

国とソ連の対立を契機とする第三次世界大戦の勃発についてかなり詳細な情報を描き込むことで、作中の終末論的な状況を主として共産主義陣営の責任に帰している。オズボーンの説明によれば、ソ連と中国の間の戦争で四千七百発を超える核爆弾が使用されたが、その原因は上海の奪取を目指す前者の領土的野心や、急速に台頭する後者への懸念であった(Shute 81-83)。また、戦禍がアメリカやヨーロッパへと拡大する契機となったのは、アルバニアやエジプトといった衛星国のロシア製爆撃機をソ連軍と誤認した西側諸国が、報復攻撃を行ったからである(85-86)。このように、シユートの『渚にて』はその一見して非政治的なピクチャレスク性にもかかわらず、実はソ連や中国という隠れた敵を設定しており、アメリカを中心とする資本主義陣営を賛美しているのである。

### 3 クレイマーの映画版(一九五九年)

#### ——前景化するピクチャレスク性

シユートの原作とは対照的に、グレゴリー・ベック、エヴァ・ガードナー、フレッド・アステア、アンソニー・パーキンスといったハリウッドのスターを起用して制作されたスタンリー・クレイマー監督の一九五九年の映画アダプテーションは、先述のようにアメリカではそれほど大きな興行収入を上げることができなかった。だが皮肉にも、クレイマーの『渚にて』は

史上初めてソ連で上映されたアメリカの長編映画となり、予想に反してモスクワでかなりの好評を博したのである(Kaufmann)。冒頭で触れたように、この映画版にはクレイマーと脚本家ジョン・パクストンによって幾つかの変更が施されている。例えば、モイラとジュリアン・オズボーン博士(彼の名前はジョンから改められている)の関係は、親戚から元恋人同士に変えられているし、前者のタワーズ艦長との恋愛はもはやプラトニックなものではない。しかしながら、この映画版は死の運命と勇敢に向き合う人々のヒューマニズムやヒロイズムをあからさまに称揚するだけでなく、暴動や略奪、自暴自棄、残虐行為といったものをスクリーンから完全に締め出すことによって、むしろピクチャレスク性により重きを置くという方向に大胆に舵をきっている。クレイマーはヒロシマ・ナガサキや第五福竜丸の存在を一切仄めかすことなく、いかなる醜悪さや非人間性を表象することをも注意深く回避したため、劇中の路上にはたった一つの死体も見られないし、全ての人々は例外なく法と秩序に従順に守り続けるのである。

暴力的な死のイメージを戦略的に隠蔽する一方で、この映画版がシユートによるオリジナル以上に焦点を当てるのは、「家庭」や「家族」といったピクチャレスクな主題である。このことは、後の展開に不釣り合いなまでの平穏さに満ちた冒頭のシーン——そこでは家にいるピーター・ホームズが赤ん坊の泣き声を聞きながら、美しい妻メアリーののためにお茶を入れている



——からも明らかである。しかしながら、冷戦時代という歴史的文脈を考慮に入れるならば、クレイマーによる温かく安全な空間としての「家庭」の誇張された表象は、エレイン・テイラー・メイによる一九五〇年代の「家庭への封じ込め」に関する議論と結びつけることができるかもしれない。

この歴史家によれば、東西対立の時代にアメリカ市民には「家庭生活」を喜んで受け入れる素地が既に整っており、それゆえ社会的に構築された「子供たちのいる家」という理想化されたイメージが「混乱と疎外をもたらす冷たい勢力に対する温かさ」と安心という感覚を生み出した(Mingos)。彼女の考察対象はアメリカ一国に限定されているものの、メイは核戦争の脅威の背後に潜む大衆の恐怖を精緻に分析することを通して、西側陣営における「心理的な要塞」としての家庭や家族の保守的なイメージが、いかにして共産主義に対する対抗イデオロギーとして組み立てられていったのかを巧みに暴き出している(13)。彼女によればこの種の家庭への「封じ込めは、銃後の冷戦という単なる比喩にとどまらず、公共政策、個人の行動、さらには政治的価値観さえもが家庭に焦点を合わせるといいうり方を適切に記述する」(19)。メイはまた次のように述べる。

多くの子供たちに囲まれた戦後の安全な過程において、アメリカ人の女性と男性は悪夢を払いのけて夢を実現させることができたのかもしれない。家族とは人々が自分

の運命をコントロールし、恐らくは未来を形作ることができる唯一の場所のように見られていた。もちろん、安定した家庭生活によって核兵器による絶滅を防ぐことができるなどと誰も主張してはいなかった。しかし家庭とは、世界中が騒然としている状況下において、「生きることの」意味と安全の源を象徴していたのである。(20)

当然メイにとつて、「家庭への封じ込め」とは時代錯誤的な性別役割や「女性らしさ」の表象に関する問題でもあった。事実、「近代的な電化製品と家族のための明確な性別役割を備えた郊外の家」に住むアメリカ女性の魅力的なイメージは(21)、ソ連のような共産主義国の女性たち——すなわち、政治活動や労働といった家庭外での義務のために性的魅力を失ったとされる女性たち——に対する資本主義の優越を謳うイデオロギーとして駆動していたのである(22)。このことは、一種の心理的シエルトーとしての「温かく平和な家庭」というピクチャレスクなモデルのみならず、(奇しくも映画『渚にて』の公開年である)一九五九年にリチャード・ニクソンとニキータ・フルシチョフの間で交わされた有名な「キッチン論争」にも象徴されている。クレイマーの映画版においては、メアリー・ホームズこそが——アメリカ人ではないものの——完全な「女性らしさ」を備えた西側の「理想的」な主婦や母親として表象されていると言えるだろう。

メイの議論によれば、冷戦期にこうしたピクチャレスクなイメージを喧伝し伝播させた最も強力なメディアこそが、ハリウッド映画に他ならなかった。メイは自著の中でクレイマーの『渚にて』に一度も言及していないが、この映画では人類を待ち受ける悲劇的運命にもかかわらず、登場人物たちがたびたび家族や家庭の重要性について声高に語っている。例えば、物語の中盤でモイラは自身の元恋人であるジュリアン・オズボーンに向かって「私には誰もいない。私は怖い」と言う<sup>50</sup>。もしこの発言が、最期の日々を共に過ごす家族や家庭を持たないことへの彼女自身の不安に由来しているのだとすれば、その後のシーンでオズボーンがピーター・ホームズに向けて投げかける（原作にはない）次のような台詞もまた同種のものであるろう——「俺には君が羨ましいよ。君には心配してくれる人がいる。俺は今まで人を羨んだりしたことはないんだがね。『中略』だけど君はどうだ？ そう。俺は君を羨んでいる。君には妻がいて、子供がいて、替えるべきオムツだってある。君には記憶に残しておくべきことがたくさんある。心配してくれる人がいる君って奴は幸運なんだよ」。このように、ピーターの家庭生活についてのピクチャレスクな描写は、「キスカとミッドウエーの間の海域」での任務中に、アメリカに残る最愛の妻と子供を核攻撃で失ったタワーズ艦長のトラウマ的経験のみならず、家庭／家族を求めるオズボーンのこうした孤独な欲望と明確に對比されている。無論、軍人タワーズは政治的に構築された――

メイの言うところの——「心理的な要塞」としての家庭像のフイクション性や本質的な無意味さを劇中で深く理解している。彼はモイラに向けて家庭はもはや安全な場所ではないこと、そして「こうした桁違いの戦争」においては前線にいない家族にさえ「何かが起こるかもしれない」ことを説くのである。とはいえ、醜悪で苦痛に満ちた死を徹底して排除しているという点で、この映画版は極度にピクチャレスクなスタンスにとどまっていると言えるだろう。

これまで見てきたように、クレイマーの映画版においてピクチャレスク性は平和な「家庭」や「家族」の表象という形で現れ、それは西側の資本主義陣営を賛美するイデオロギーとも強固に結びついているかのように思える。しかしながら、「家庭への封じ込め」に関するメイの論考と家族の愛や絆を理想化するクレイマーの映画翻案には確かに親和性があるものの、後者は共産主義陣営を明確に「敵」とみなしていないという点で大きく異なっている。実際、核戦争が中国とソ連という共産圏内部での対立によって引き起こされたとするシュートンの原作とは対照的に、クレイマーによる映画版は第三次世界大戦勃発の責任の所在を明確にしていない。そして、驚くべきことにスコピオン号の乗組員でさえ、誰もどの国が戦争を始めたのかを知らないのだ。共産主義者たちをメイの言う外部の「冷たい勢力」として描写する代わりに、この映画は文明やテクノロジー、そして人類そのものを批判する凡庸だが普遍的なメッセージを提示



する。例えば、ジュリアン・オズボーンは同僚たちに向かって戦争を始めたのはアルバート・アインシュタインだと述べたあと、「人類が地球上から自分たち自身を吹き飛ばすほど愚かだなんて、一体誰が信じただろう？」と問いかけている。続いて、単純な答えなど存在しないということをしきりに強調しながら、彼は戦争勃発の顛末を物語るのだが、その際に最初の核攻撃を行なった特定の国を名指しすることを意図的に避けている。

この戦争が始まったのは、自分たちを滅ぼすことなしには使えない武器によって、他の人間たちを打ち負かし平和を維持することができるという、そんな馬鹿げた原則を人々が受け入れてしまったときだ。どの国も原爆と、それに対抗する原爆、そしてさらにそれに対抗する原爆を持っていた。兵器が人間を凌駕したんだ。人間はそれを統御できなかった。もちろん、俺も自分がそれに加担したことは知っている。神のご加護がありますように。

この彼の発言こそがまさに、映画全体を貫くトーンを決定づけている。共産主義国のソ連や中国への直接的批判を回避するクレイマーの戦略は、単に原作が有していた反共的メッセージを和らげるだけでなく、人類の「愚かしさ」や人間が生んだ科学技術の恐ろしさに対するより普遍的で陳腐な批判を前景化させる役割を果たしている。このように、東西冷戦の真つただ中

に公開されたにもかかわらず、クレイマーの映画版はシュート  
の原作を見事に脱政治化し、その反共イデオロギーを骨抜きに  
している。それはもちろん、共産主義陣営への言及を排除する  
だけでなく、「家庭」や「家族」を核の脅威から人々を守る「要  
塞」として美化し、被曝死のむごたらしい表象を回避すること  
を通じて、原作の持っていたピクチャレスクな特性を強化する  
ことによって成し遂げられているのである。そうした要素に代  
わって、この映画は英雄的な登場人物たちが自らの悲劇的運命  
に殉じる様相を、美しく崇高なものとして無邪気に称揚する。  
クレイマーの映画がアメリカでの興行収入の低迷にもかかわらず、ソ連で好評を博したのは、恐らくはこうした非政治的な側  
面に由来しているからに違いないだろう。

#### 4 マルケイの映画版（二〇〇〇年）

##### ——ピクチャレスク性との決別

これまで概観してきたように、クレイマーによる映画版『渚  
にて』はシュートの原作小説のピクチャレスク性をさらに押し  
広げていた。しかし、それではこのピクチャレスク性という  
点に関して、ラッセル・マルケイ監督による二〇〇〇年の第二  
の映画アダプテーションはどのように位置づけられるのだろ  
うか？ 端的に言って、この米豪合作の新たな映画版——ハ  
リウッド女優アーマンド・アサンテの他にレイチェル・ウォー

ド、ブライアン・ブラウン、ジャクリン・マッケンジー、グラント・パウラーといったオーストラリア人俳優が起用されている——は、多くの点でクレイマーによる最初のアダプテーションを踏襲している。例えば、オズボーンのファースト・ネームはまたしてもジョンではなくジュリアンであるし、彼とモイラも同様にかつて互いに愛し合った仲である。加えて、最初の映画版と同じくモイラとタワーズ艦長の恋愛は肉体的で情熱的なものとして描かれる。だが他方で、マルケイはクレイマーのプロダクションに対してさらに幾つか重要な変更を加えている。この二〇〇〇年のヴァージョンにおいて、モイラはメアリー・ホームズの実の姉として設定されているし、プロットの大半は彼女とタワーズ、そしてオズボーンの間三角関係を精緻に活写しているのである。

しかしながら、クレイマーとマルケイの翻案の間に横たわる最大の差異の一つは、後者がシュートの原作と最初の映画版が揃って取り憑かれていたピクチャレスク性からの脱却を企図しているという点である。ここで特筆すべき第一点は、二〇〇一年の米国同時多発テロのおよそ一年前に公開されたこの新たな映画版が、軍事帝国アメリカの政治的責任を批判的に表象しているという事実である。例えばオズボーンは核戦争について「問題なのは、今まで世界があまりにも長い間アメリカの言うことを聞き過ぎてきたことだ」と劇中でコメントしている。同じような批判は、映画冒頭のモンタージュ——中国による台湾

進攻、暗礁に乗り上げた米中の交渉、そして最終的な核戦争の勃発を伝えるニュース番組の映像が流される——にも表現されている。ここでスクリーンに映し出される巨大なキノコ雲の映像は、アメリカによる一九四五年の広島と長崎への原爆投下を観客に想起させるのである。また第二に、マルケイの映画版は政治を扱うことにはささかのためらいも見せないだけでなく、さらにシュートとクレイマーが隠蔽し黙殺してきた——社会的混乱から廃墟化した街に残されるグロテスクな遺体に至る——幾つもの要素を直接的に描出しようと試みている。例えばスラム化した街区、炎上する建造物、ゴミだらけの不衛生な路上、暴徒、銃撃戦、軍人に対する大衆の憎悪といったものに加えて、この映画は北オーストラリアから殺到しホームレスとなった難民たち、デモや暴動を手荒に鎮圧する軍隊、そして自暴自棄となり商店やレストランへの略奪を繰り返す人々の姿を描き出す。スコピオン号の乗組員さえも軍の規律違反で追放になるが、それはクレイマーの映画やシュートのテクストに表れていた理想化されたヒロイズムを完璧に解体していると言えよう。のみならず、路上で苦悶し嘔吐する市民を繰り返す描く映画の後半部分は、被曝し病院のベッドに横たわる一等航海士ニール・ハーシユの痛みに満ちた死に焦点を当てている。

第三に、この新たな映画版の反ピクチャレスク性を物語るさうらに決定的な要素とは、家庭や家族、女性らしさといったイデオロギー的な概念がもはや劇中でいかなる意味も担っていない

という点である。例えば、モイラは自分自身の家庭や家族を必要としない自立した女性として造形されている。彼女はアメリカの戦争責任について、列車で知り合った米国軍人のタワーズ艦長に政治的議論を吹っ掛けるほどにアクティヴである。モイラは小国の自由を守護していると信じる超大国の指導者や軍部の「馬鹿げた軍人精神」を痛烈に非難するのだ。それに加えて、モイラの妹メアリーは今や受動的な母親／主婦ではない。メイが「心理的な要塞」と呼んだものから解き放たれた彼女は、建築家として働く有能で知的な女性として提示されている。シュートの小説やクレイマーの映画における同名の女性キャラクターとは異なり、この新たなメアリーは常に主体的に考えて行動するのみならず、放射能汚染や「死の灰」に関する独自に収集した情報を分析してみせるのである。

本稿はこれまで、一九五七年の原作から世紀の変わり目に公開された映画版に至る『渚にて』という物語の変遷の系譜を追ってきたわけであるが、ここで今一度、クレイマーとマルケイがいかにしてシュートの小説におけるピクチャレスク性や核の（非）表象に応答したのかを振り返っておきたい。まず、先に指摘したように、原作小説はソ連や中国の共産主義政権を核戦争勃発の元凶として政治的に糾弾する一方で、物語からあらゆる視覚的な残酷性や暴力、醜悪さを排除することによってピクチャレスク性を達成している。それに対して、一九五九年のクレイマーによる映画版——それは原作における原爆犠牲者の神

話化や理想化に大きく依拠している——は、先行テキストからピクチャレスク性を受け継ぐだけでなく、あらゆるものを脱政治化することによって、人類全般の「愚かさ」に対する普遍的かつ抽象的な視点を獲得しているのである。最後に、シュートやクレイマーとは異なり、マルケイは二〇〇〇年のテレビ映画において彼らが目を背けてきた残酷で惨たらしい「死」を直接描写することによって、政治と社会により接近している。核の表象に関する問題への彼のこうしたアプローチは、概して反ピクチャレスクなものであると言えるだろう。

## 5 終わりに——再びシュートに立ち返って

全く正反対の方向性を突き詰めることによって、これら二作の映画アダプテーションはシュートの「終末もの」小説を別々の形でリメイクすることに成功している。しかしながら、本稿はこの最終節において、敢えてシュートの小説に立ち戻ってみたい。それは翻案に対するオリジナルの優位性を主張するためではなく、むしろクレイマーとマルケイによる二つの対極的な翻案に着目することで、原作それ自体のまた新たな側面を炙り出し、とかく非難されがちなこの小説の解釈可能性を豊かなものにするのができると考えられるからだ。もちろん、暴力的な死の不在や核によるカタストロフィの神話化などを採り上げて、シュート作品のピクチャレスク性を非難することは容易で

ある。だがここで重要なのは、そもそも彼の原作にクレイマーとマルケイが実践した二つの方向性の両方が最初から内包されていたという可能性である。それというのも、実はシュートの『渚にて』にはピクチャレスク性に加えて、そのピクチャレスク性それ自体に対する、一種の自己批判性が同時に刻印されているように見えるからである。例えば、タワーズ艦長がモイラと美術館を訪れる次の場面は、この小説の孕むピクチャレスク性へのメタフィクショナルな言及のように読めるかもしれない。

戦争を宗教的側面から描いた絵が五、六点あって、それらについては多少の議論に興じた。賞を取ったという戦禍に破壊された大都市を描いた絵の前で足を止めた。「この絵は確かに凄いわね」と彼女「モイラ」が言った。「審査員の気持ち分かるわ」

彼「タワーズ」は言った。「私は大嫌いだ」

「あら、何が気に入らないの？」

彼は絵をじっと見ながら答えた。「何もかもだ。はっきり言って嘘っぱちだな。そもそも熱核爆弾を投下する爆撃機が、こんなに低く飛ぶわけがない。自爆行為も同然だ」

「でも構図はしっかりしてるし、色使いもいいと思うけど……」

「かもしれないさ」と彼は答えた。「けど描かれている

ものが全部出鱈目だ」

〔中略〕

「どこを描いたつもりだろうと、出鱈目であることは間違いない」と彼は返事をした。

「実際がこんな風であるわけではないんだ」。彼は一呼吸を置いてから言った。「劇的な効果を狙いすぎている」(Shute 169-70)

もしここで両者が眺めている宗教的な戦争画が「嘘っぱち」なのだとすれば、今まさに私たちが読んでいるこの小説そのものもまた同様である。以上のように、この場面は美術館の絵(ピクチャー)とシュートによる核戦争に関するテクスト内の「ピクチャレスク」な描写の同質性を完璧に暴き出している。そして、タワーズによる戦争画への批判は、このテクストに対して寄せられるであろう現実の批判とちよほどパラレルの構図を形成していると言えるのである。

シュート自身による核戦争の表象を脱神話化するこの印象的な場面に加えて、作中で繰り返し描かれる「潜望鏡」のイメージ——乗組員たちはそのレンズを通してのみアメリカの荒廃した都市の姿を視認できる——もまた、このピクチャレスクな小説の視野狭窄で近視眼的なヴィジョンを想起させると言う点において、ある種のメタフィクショナルな自己批判性と結びつい

ているのかもしれない。さらに言えば、作中人物に現実を思い描く「想像力を欲しいとは思わん」と言わせたり(52)、或いは彼に戦争による破壊を「視覚化」する能力の欠如について雄弁に語らせたりすることによって(108)、シュートは想像力や表象の限界を意識しつつ、メタ的な視点からテクスト自体の理想化されたヴィジョンへのセルフ・クリティックを実践しているのである。

こうした点からすれば、シュートの小説の読み手は、テクストが孕む予期せぬ曖昧性に直面せざるを得ない。一方で、読者を核表象の神話化へと巧みに巻き込もうとするこのテクストを——ある種の娯楽やスペクタクルとして——楽しみ消費することによって、われわれ読み手は、己の登場人物を極めてピクチャレスクなやり方で葬った作者自身と一種の共犯関係を結ぶことを強制される。だが他方で、読者はこの小説がそれ自体のピクチャレスク性を自己批判するメタ的な視点を持っていることにも気づくであろう。その意味で、もしリンダ・ハッチオンが指摘したように「翻案者は第一に解釈者であり、その次に創造者である」のだとすれば(Hutcheon 18)、クレイマーとマルケイという二人の読み手たちの対照的な「解釈」とは、いずれもこうした原作の曖昧で矛盾したあり方由来していると言えるのである。実際、クレイマーにとっては、自身の映画版で徹底してシュートの「共犯者」となることを通してのみ、核兵器を産んだ人類に対する原作以上に普遍的で非イデオロギー的な批

判を提示することが可能であった。他方で、それから四十年の時を経て、マルケイは原作者の「共犯者」となることを拒み、またピクチャレスク性を徹底して拒絶することによって、シュートの核戦争に対するヴィジョンを同時代の新たな政治的コンテクストの中でリヴァイヴすることを試みたのである。そのため、ここで少なくとも結論として言えるのは、シュートの『渚にて』というこの美しさと毒々しさの両方を兼ね備えた花の中にこそ、後のアダプテーションにおいて展開する二つの方向性の種子が既に宿っていたということである。

## 註

- 1 正式にはノーウェイというのがファミリー・ネームだが、省略されることが多い。
- 2 この小説からの引用は佐藤龍雄訳を参照しているが、一部表記などを変更している箇所がある。
- 3 デイヴィッド・シードはシュートが放射性降下物を「伝染病、人類を徐々に駆逐していく放射能ベストのようなもの」として描いたと指摘している(Seed 5)。
- 4 この著作は絶版だが、著者ブライアンスのウェブ・サイト上で全文が無料公開されている。
- 5 以下、映画中の台詞の翻訳は全て執筆者による。
- 6 だがもちろん、オズボーンが言う人間の「愚かさ」によって最終戦争が引き起こされたのだとすれば、こうした人間賛美はむしろ奇妙な矛盾のようにも見えてくる。

引用文献

- Beidler, Philip. "Remembering *On the Beach*." *War, Literature & the Arts*, vol. 21, no. 1-2, 2009, pp. 370-82.
- Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*. Granada, 1977.
- Brians, Paul. *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Kent State University Press, 1987. [brians.wsu.edu/2016/11/16/nuclear-holocausts-atomic-war-in-fiction/].
- Claudia Bell, and John Lyall. *The Accelerated Sublime: Landscapes, Tourism, and Identity*. Praeger Publishers, 2002.
- Dick, Philip K. *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*. Gollancz, 2014.
- Djokovic, Petar. "Semaphore: Operations HURRICANE and MOSAIC". *Navy: Serving Australia with Pride*, <https://www.navy.gov.au/media-room/publications/semaphore-02-16>
- Dowling, David. *Fictions of Nuclear Disaster*. Macmillan, 1987.
- Frank, Pat. *Atlas, Babylon*. Harper Perennial, 2005.
- Hammond, Andrew. *British Fiction and the Cold War*. Palgrave Macmillan, 2013.
- . *Cold War Stories: British Dystopian Fiction, 1945-1990*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed., Routledge, 2013.
- Kaufmann, Peter. "FALLOUT in Japan." *Pacific and American Studies*, vol. 16, March 2016, pp. 7-12.
- Kavan, Anna. *Ice*. Penguin Books, 2021.
- May, Elaine T. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. Basic Books, 2017.
- Miller Jr., Walter M. *A Canticle for Leibowitz*. Corgi Books, 1975.

- Rangorn, Edgar. *Daisy: A Mirror for Observers: Good Neighbors and Other Strangers*. Gollancz, 2015.
- Seed, David. *Under the Shadow: The Atomic Bomb and Cold War Narratives*. The Kent State University Press, 2013.
- Shabren, Jack G. "Preface." *Nuclear War Films*, edited by Jack G. Shabren. Southern Illinois University Press, 1978, pp. 1-xx.
- Shapiro, Jerome F. *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*. Routledge, 2002.
- Shure, Nevil. *On the Beach*. Vintage Books, 2009.
- United States Department of Energy Nevada Operations Office. *United States Nuclear Tests: July 1945 Through September 1992*. Office of Scientific and Technical Information, 2000.
- シネマト・ネサイル『落にて——人類最後の日』佐藤龍雄訳、東京創元社、二〇〇九年
- バーナード・J・オキーフ『核の人質たち——核兵器開発者の告白』原礼之助訳、サイマル出版会、一九八六年

映像資料 (DVD)

- 『エンド・オブ・ザ・ワールド 完全版』ラッセル・マルケイ監督  
 アーモンド・アサンテ、レイチェル・ウォードほか出演、バンド、二〇〇一年
- 『落にて』スタンリー・クレイマー監督、グレゴリー・ベック、エヴァ・ガードナーほか出演、二〇世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン、二〇〇六年