

# 小説にできること、映画にできないこと（そしてその逆）

～ O. ヘンリーのオムニバス映画『人生模様』（1952）の場合～

“What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”:

The Case of *O. Henry’s Full House* (1952)

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

## はじめに

以下の考察は、20世紀初頭に活躍したアメリカの大衆小説家O. ヘンリー（1862-1910）の短編小説のオムニバス映画『人生模様』（*O. Henry’s Full House*, 1952）についての考察である。O. ヘンリーの文学は、通俗小説（＝芸術的価値に重きを置かず一般大衆の娯楽・慰安を主眼とする小説『広辞苑』）であるがゆえに、文芸批評家や大学の研究者の間ではウケが悪い。イギリスの大衆小説家サマセット・モーム（1874-1965）と並んで、その大衆的な人気は依然として絶大であるにもかかわらず、まともな研究書は数少ない。O. ヘンリーは、時としてセンセーショナルで、登場人物は薄っぺら、プロットはお粗末極まりなく、社会意識が低すぎるというのがお偉方の定評である。しかし、等閑視される最大の理由は、O. ヘンリーが、同時代から現代に至るまで、大衆的な人気が高いということに起因する。〈教養のある人〉は、世俗的な成功を取めている作家を胡散臭く思う。通俗性に対する「知識人たちの自負と偏見」<sup>1)</sup>によ

れば、大衆的な人気は〈無教養〉<sup>ローブラウ</sup>の証<sup>あかし</sup>というわけである。実際、知識人の大半は、政治的にはリベラルだが、その専門領域においては保守で、知的動脈硬化を起こした甲殻類である。それ故、彼ら批評家や学者は、O. ヘンリーの作品は非知識人／反知識人の作品という評価をくだし、O. ヘンリーこそ通俗性の権化と見做しているわけである。

ましてや、その映画化となれば顰みの対象である。O. ヘンリーを大衆文化のメディアそのものに他ならない映画に翻案する企てなどは通俗性そのもの、教養のない俗物の極み、愚の骨頂ということになるのである。そのためであろうか、前述のイギリスの作家モームの場合、その短編小説10編がオムニバス映画となって、原作とその映画台本が並置されて出版されているにもかかわらず、原作と映画、それぞれのメディアの特性に注目した比較研究は皆無である。大衆作家の通俗性と文学性、さらには原作とその映画の両方をまともに論じる研究は、21世紀の英文学研究の一つのモデル、大衆化した時代の大学にお

1) 知識人が大衆／大衆文化に対して抱いていた「自負と偏見」、知識人の大衆嫌悪・蔑視に関しては次の研究書がすべてを語っている。John Carey, *The*

*Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. London: Faber and Faber, 1992.

ける英文学研究の意義と方法を示唆するための第一歩となるかもしれない。活字には弱いが高スマホの映像にはめっぽう強いのが「当世書生氣質」(What Students Are Today)だからである。

具体的には、研究対象として、オムニバス映画『人生模様』の題材となったO.ヘンリーの短編小説、五作品のテキストを分析することになる。文学と映画、同一の物語の小説版と映画版を比較することにより、二つのメディアそれぞれの固有の力、差異、それぞれの異形の形式と内容とが浮かび上がってくる。換言すれば、二つのメディア——O.ヘンリーの短編小説とその映画化である『人生模様』——を事例研究として比較することは、以下の作業に他ならない。すなわち小説言語を映像言語に置き換えるという作業、文学からの映画への翻案のプロセスにおいて何が起こったのか。「映画と原作の危険な関係」(シネマハウス)——文学と映画の相関関係——とは何か。原作と映画にはどのような違いがあるのか、活字と映像の関係。小説の映画化の意義、等々について考えることである。

要するに、O.ヘンリーの短編のオムニバス映画『人生模様』の考察は、小説と映画、それぞれのメディアの強みと弱みを明らかにすることであるばかりか、原作の再評価に通じる道でもある。何故なら文学の映画化とは〈異化〉に他ならないからである。ロシア・フォルマリズムの批評用語である〈異化〉が、ロシア語の「アストラニューニエ」(文字どおりには「異質なものにすること」の意)の訳語であることを考えれば、文学の映画化とはまさしく〈異化〉に他ならない。『人生模様』の研究の意義は、文学を異質なものにすることで、逆に原作である文学の持つ豊かな解釈可能性、そこに秘められた〈被翻案〉のための原作の潜在能力が見えてくることに

もなるのである。以下、O.ヘンリーの原作、脚本家の映画台本、そして映画作家の映画という3つのメディアに注目して、ジャーナリズムの世界において、通俗性と文学性の二つを獲得した大泉作家O.ヘンリーの文学的価値を再評価していきたい。

## §1 作家O.ヘンリーについて

### (1) ジャーナリズムの申し子

『広辞苑』は「オー・ヘンリー」を次のように説明する。

(本名William Sydney Porter) アメリカの短編小説家。ニューヨーク庶民の日常生活などをユーモアと哀愁で描いた。やや平板な筋に対し、意想外の終わり方が特徴。短編「賢者の贈り物」「最後の一葉」など。(1862-1910)

O.ヘンリーの正典は、〈ダブルデイ古典叢書〉の一卷本の『O.ヘンリー全集』に収録された286の短編と16の詩である(以下、O.ヘンリーの短編小説からの引用はこの版による)。長編はない。その理由は二つ。O.ヘンリーが創作していた時代、需要のあった文学的嗜好は短編小説であったこと。二つ目の理由は、O.ヘンリーが短編を得意としていたからである。ジャーナリズム興隆期にあって、短編小説こそ新聞社が紙面を埋める読み物として求めた文学であったのである。事実、O.ヘンリーの作品の多くは新聞や雑誌に発表された。

20世紀初頭、アメリカでは新しい読者の獲得をめぐる新聞社間での激しい競争が起こり、新聞小説を書く作家も新聞社が有名人、知識人として売り出すようになったのである。

20世紀初頭の新聞小説の浸透は、印刷技術の向上、識字率の上昇、新聞社間の競争との相乗効果でもたらされ、主に中流階級の読者層の文学的嗜好に大きな影響

を及ぼしたとされる。（東京大学総合文  
化研究科）

大久保博氏は〈旺文社文庫〉の『O・ヘンリー  
短編集』「あとがき」で、O.ヘンリー文学の  
実体がジャーナリズムであることを次のよう  
に言う。

O・ヘンリーは二十世紀の初頭、アメリ  
カの新聞・雑誌世界に最も人気を博した  
作家である。彼はジャーナリズムによっ  
て世に出で、ジャーナリズムに酔い、  
ジャーナリズムに溺れてこの世を去っ  
た。良きにつけ悪しきにつけ、彼は  
ジャーナリズムの児であった。（大久保  
博 363）

確かにO.ヘンリーは「ジャーナリズムの  
申し子」であった。愛読したイギリスの大衆  
作家ディケンズ（1812-70）と同様、彼も「新  
しい時代」の寵児だったのである。『人生模  
様』に収録された五作品は、いずれも元々は  
新聞・雑誌に発表されたものである。O.ヘ  
ンリーが、その黄金時代に計123編もの短編  
を寄稿したのは*The New York World*紙の日曜  
版、*The Sunday World*である（大久保博 338-  
39）。『ウィキペディア』によれば、この  
『ニューヨーク・ワールド』紙は、

1883年から1911年まで、発行人ジョー  
ゼフ・ピューリツァーの下で、センセー  
ショナルな記事、スポーツ、セックス、  
スキャンダル報道などで読者の注目を集  
め、毎日の発行部数を100万部の大台に  
押し上げたが、その一方で「イエロー・  
ジャーナリズムの先駆者」とも呼ばれ  
る<sup>2)</sup>。

2) 「イエロー・ジャーナリズム」は『ウィキペディア』  
では次のように説明されている。「新聞の発行部数  
等を伸ばすために、事実報道よりも扇情的である  
事を売り物とする形態のジャーナリズムのこと。  
1890年代に、ジョーゼフ・ピューリツァー発行の  
『ニューヨーク・ワールド』紙とウィリアム・ラン

O.ヘンリーは、*The Sunday World*との最初の  
契約では、1903年の12月から一編につき60  
ドルで、第2回目の契約では一編につき100  
ドルで、毎週一編ずつ作品を提供するという  
契約を結んだ。週に一編の短編を書くという  
驚くべきペースは、1903年12月6日の“*The  
Elusive Tenderlion*”に始まって1906年まで実  
に4年間も続いた。この期間がO.ヘンリー  
の最も多作な時代であった。一話完結の「読  
み切り」短編小説の語数（Word Count）<sup>3)</sup>は、  
「賢者の贈り物」は語数2,225語、「警官と賛  
美歌」は語数2,392語である。つまり、O.ヘ  
ンリーは、毎週、*The Sunday World*のために、  
四百字詰原稿用紙で約11枚から12枚相当の短  
編小説を寄稿したわけである<sup>4)</sup>。

O.ヘンリーの毎週の短編小説に約2,400語  
という語数制限があったように、映画制作者  
にも、通例、二時間程度という制約がある。  
原作の凝縮が宿命である長編小説の映画化が  
至難の業である一方、約2,400語の短編の物  
語はうまく映画にハマるわけである。それは  
原作の単なる視覚化だけではなく、原作の精

---

ドルフ・ハーストの『ニューヨーク・ジャーナル・  
アメリカン』紙が、漫画『イエロー・キッド』を  
奪い合って載せた事に由来する。共に「黄色新聞」  
（イエロー・ペーパー）として知られた。黄色新聞  
に扇情的に扱われた人間の興味話は、特にアメリ  
カ合衆国で、19世紀を通じて発行部数と読者数を  
極度に増加させた。」言うまでもなく、ピューリ  
ツァーとは、毎年アメリカ人のジャーナリズム・  
文学・音楽上の業績に授与される「ピューリツァー  
賞」を遺言で設立したJ.ピューリツァー（1847-  
1911）であり、ハーストとはオーソン・ウェルズ  
の映画『市民ケーン』（1941）のモデルとなった「イ  
エロー・ジャーナリズムの巨頭」、新聞王ハースト  
のことである。

3) “*The Four Million* by O. Henry” Florida Center for  
Instructional Technology, College of Education,  
University of South Florida <[https://etc.usf.edu/  
lit2go/131/the-four-million/](https://etc.usf.edu/lit2go/131/the-four-million/)>

4) 日本語の文字数は英単語の語数の約2倍——英単  
語200語で四百字詰原稿用紙約1枚の割合——にな  
ると言われている。つまり「賢者の贈り物」は四  
百字詰原稿用紙で約11枚、「警官と賛美歌」は約12  
枚の作品ということになる。

神の受肉化、すなわち原作のモチーフやイメージが先鋭化されることを可能とし、それによって映像は各場面が小説全体のテーマを顕在化し、そして映画台本は台本作家が原作から得た解釈を視聴覚のイメージに置き換えたものに他ならないと判明するのである。

O. ヘンリーが、生き、書いたニューヨークには、当時、四百万の市民がいたと言われるが、そこには毎週の短編小説にふさわしい面白い人物があふれていたわけではない。O. ヘンリーは知っていた。日曜の朝、読者に読みたいという気持ちを起こさせる新聞の読み物は、登場人物に対する共感であり、読者はそこに自分自身の人生や信条と似たものを発見し、作品に感情移入するのだと。O. ヘンリーの物語は、誰もがよく知っている、ごくありきたりの話である。多少の違いはあるものの、同じような事件や出来事は、新聞の「三面記事」(stories of scandals and human interest) に毎週のように出ていたのである。O. ヘンリーは、ごく平凡な個人の生態を掬い取り、それを生き生きとした興味深い非凡な物語に仕上げたのである。換言すれば、O. ヘンリーは、市井の人に生命を吹き込み、物語の登場人物としての〈個〉を形成したのである。それこそがO. ヘンリー文学の文学的価値というものである。

## (2) O. ヘンリーの小説作法

たった2,400語あまりという語数制限のある短編であるから、O. ヘンリーは創作上の技巧について考えたに違いない。彼の物語には、アリストテレスの所謂〈始まり、真ん中、終わり〉(『詩学』第7章)がある。換言すれば、O. ヘンリーの短編の筋の展開、話の構成は、舞楽・能楽の構成形式、すなわち〈序破急〉の三部構成をとるのである。さらには、その物理的な制約のなかで物語を展開するこ

とに加え、読者の心をとらえる微妙な心理の裏や人情の機微の描写、そして最後に「サプライズ・エンディング驚きの結末」へと導く。話の〈落ち〉となる、その「サプライズ・エンディング驚きの結末」のためには、書き出しも要注意であった。O. ヘンリーの物語は、その用意周到な書き出しから始まって、「めでたし、めでたし」の結末に向かって、一直線に突き進んでいく。彼の小説作法の掟は、「オープン・エンディング開かれた結末」、すなわち未解決のままの終り方を許さない。

O. ヘンリーの小説作法については、彼が後にも先にも生涯で一度だけ応じたと言われるインタビュー記事がある<sup>5)</sup>。O. ヘンリーは、その第一の小説作法を説明して、次のように言う。

I'll give you the whole secret to short story writing. Here it is. Rule I: Write stories that please yourself. There is no Rule II.

短編小説作法の秘訣のすべてを教えましょう。法則1.好きなことを書きなさい。それ以外に法則はありません。

O. ヘンリーの第二の小説作法は、推敲をしないことである。彼のテキストは斧鉞ふえつを加えられたテキストではない。「どういうふうふうに小説を書くのか?」という質問に答えて、O. ヘンリーは言う。

I get a story thoroughly in mind before I sit down at my writing table. Then, I write it out quickly and without rewriting it mail it to the editor. In this way I am able to judge my stories as the public judge them. I've seen

5) 1904年4月4日の『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載されたインタビュー記事である。O. Henry, "O. Henry on Himself, Life, and Other Things; For the First Time the Author of "The Four Million" Tells a Bit of the "Story of My Life." *The New York Times* (April 4, 1909, Section M), p. 9. 「O.ヘンリーが新聞や雑誌のインタビューに応じたのは、あとにもさきにもこれ一度だけであった」(大久保康雄250)と言われるものである。



stories in print that I wouldn't recognize as my own.

書き出す前にできるだけ物語の筋を頭のなかで組み立ておくのです。いったんペンを執ると、一気呵成に書き上げて、読み直しや、推敲はせずに編集者に送ります。そうすれば、自分の物語を世間の人並みに判断することができる。以前、自分が書いたものとは思えない作品が印刷されているのを見たこともあります。

O. ヘンリーの置かれた状況は、まさしくシェヘラザード的状況であった。『アラビアン・ナイト』の語り手シェヘラザードは、夜毎、物語を語り終えると宣告されることになっているサルタンからの死の宣告を引き延ばすために、“To be continued.”（「この続きはまた後で」）と、千夜一夜、命懸けでその作り話を語り続けた。O. ヘンリーも、毎週、*The Sunday World*のために短編を書き続けなければならぬ。時間の猶予はない。戸口で原稿の入稿を待っている編集者が遣わした小僧は、言わば、今にも飛び出してきそうな死刑執行人なのである。

O. ヘンリーの第三の小説作法として指摘できるのは独自のスランプ撃退法である。“dry spells”，すなわち「創作上の行き詰まり」に対する対処法を訊かれて、O. ヘンリーは、スランプ対策として、次のように応える。

Yes, I get dry spells. Sometimes I can't turn out a thing for three months. When one of those spells comes on I quit trying to work and go out and see something of life. You can't write a story that's got any life in it by sitting at a writing table and thinking. You've got to get out into the streets, into the crowds, talk with people, and feel the rush and throb of real life—that's the stimulant for a story writer.

スランプになると、三ヶ月もの間、一行も書けないことも時にはあります。そんなときは、強いて書こうとはせず、街へ出てぶらつくことにしています。人生について何かを見るのです。机の前に座って考えているだけでは、生きた物語は書けません。街へ出て、群衆のなかへ入って行き、人と話をし、実人生の鼓動と躍動感をじかに肌で感じること——物語作家にとって、これ以上の刺激剤はありません。

都会の群衆は、O. ヘンリーにとって、創作上の靈感源であったということである。それは、彼の〈精神的父親〉と言ってもよい作家ディケンズ、O. ヘンリーがその「全作品を、繰り返し読んだ」（大久保康雄 230）と言われるイギリスの大衆作家が、「魔法のランプ」と呼んだものに通底する。1846年8月30日、ディケンズは、後に彼の伝記作家となる友人のジョン・フォースター宛の手紙で、「都会の群衆」が持つ効用、それが「魔法のランプ」のように、彼の創作意欲を掻き立てるものであると書いている。

The difficulty of going at what I call a rapid pace, is prodigious: it is almost an impossibility. I suppose this is partly [. . .] of the absence of *streets and numbers of figures*. I can't express how much I want these. It seems as if they supplied something to my brain, which it cannot bear, when busy, to lose. [. . .] a day in London sets me up and starts me. But the toil and labour of writing, day after day, without that *magic lantern*, is IMMENSE! (Tillotson 612; italics mine)

自分で速いと思える速度で実際に仕事を進めていくことの難しさは、尋常のものではありません。不可能に近いとさえ言

えます。これは（中略）一つには**都会の群衆**を見ることができないことの影響であると思います。小生がどれだけそれを必要としているかは、言葉では尽くせないほどです。街や人々は忙しいときの頭脳が是非とも必要とする何ものかを提供してくれるようです。（中略）ロンドンでの一日が、小生を元気づけ、再出発させてくれるのです。しかし、来る日も来る日もその**魔法のランプ**なしで描き続けることの苦しみは、計り知れないものです！

ディケンズも、彼の精神的息子であるO. ヘンリーも、ひとり孤独のうちに、壁や天井が外音を遮断したコルク張りの部屋で、『失われた時を求めて』を著したブルースト（1871-1922）とは明らかに異なる。彼らは街頭に出て行き、何よりも群衆を求めた作家、群衆から靈感を得た大衆作家だったのである。

## §2 作品について

### (1) W. S. モームの成功に倣って

『人生模様』は、W. S. モームの短編小説のオムニバス映画の成功に触発された映画である。米映画情報サイトIMDb [Internet Movie Database] によると、“O. Henry’s Full House (1952) – Trivia”には次のような説明がなされている。

After the popular and critical success of two British anthology films based on W. Somerset Maugham short stories, *Quartet* (1948) and *Trio* (1950), with different casts and crews for each episode, 20th Century-Fox felt that the time was right for an American version of this format.

W. サマセット・モームの短編小説に基づいた英国の2つのオムニバス映画、『四重奏』（1948）と『三重奏』（1950）が、

大衆の間でも評論家の間でも成功したのを受けて、〈20世紀フォックス映画〉は、エピソード毎に異なるスタッフとキャストで、このフォーマットによるアメリカ版を作る潮時にきていると感じた。

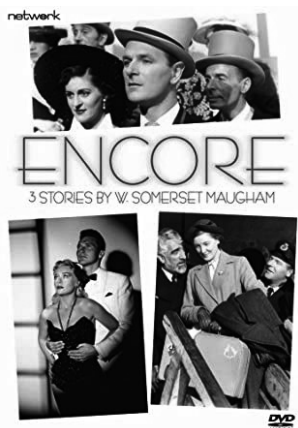
IMDbが提供する“Trivia”では明言されていないが、モームのオムニバス映画は三作品が存在する【図版1】【図版2】【図版3】。すなわちモーム短編映画三部作の成功には三作目の『アンコール』（1951）も含まれ、計10の短編小説が「このフォーマット」で映画化されたのである。「このフォーマット」とい



【図版1】『四重奏』  
ASIN: B01GWDRF92



【図版2】『三重奏』  
ASIN: B000NHG7ZM



【図版3】『アンコール』  
ASIN: B000PFT1MS

うのは、映画の画面上に作者自身が登場して、映画と観客を結ぶ仲介者として進行係を果たすというものである。しかし、O. ヘンリーはすでに故人となっていた。代理として登場したのがジョン・スタインバック（1902-68）で、彼が映画の語り手を務めることになったのである。

## (2) 文芸映画作りの〈フォーマット〉

映画は、次のフォーマットに従う。それぞれのエピソードの冒頭の場面で、進行役のスタインバックが本棚から一冊の本を取り出し、これから始まる物語がO. ヘンリーの原作に基づくもの、すなわち映画は文学から翻案したものであることを明らかにする。それぞれのエピソードの始まりに、観客は開かれたページにクローズアップされる最初の数行を目にする。それは、映画『大いなる遺産』（1946）や『ジェーン・エア』（1947）の先例があるように、語り手が小説の書き出しを朗読する場面から始まる。これは小説の映画化における常套手段・約束事であるのかもしれない。モームのオムニバス映画もそのように始まる。しかし、ここでは明らかなのは、映画作りにあたって、制度としての文学の権威、

そして原作を翻案する行為の正統性が確認され、強調されているという事実である。映画のオリジナル・タイトルが『O. ヘンリーのフルハウス』（O. Henry's FULL HOUSE）となっているように、この映画は原作者O. ヘンリーの名前を頭につけた冠映画である【図版4】。O. ヘンリーのネームバリューが強調されているわけである。映画は文学の<sup>アダブレーション</sup>翻案として見たがられようとしている。なぜなら、この映画が権威ある文学の<sup>コンテキスト</sup>翻案であるからである。しかし、日本という文脈では話は別で、市井の人の多様な生態、さまざまな人生のありさまを織物などの模様に見立てて『人生模様』【図版5】という、汎用性



【図版4】O. Henry's Full House



【図版5】『人生模様』  
ASIN: B00AQACPB6

に富んだ無難なタイトルにしているのである。

### (3) スタインベックが進行役

スタインベックの登場は観客の注意を惹く。ノーベル文学賞(1962)を受賞したアメリカの国民的作家、<sup>ビッグ・ネーム</sup>有名人だからである。写真からも窺えるように【図版6】【図版7】、スタインベックの役割は、<sup>ガイド</sup>O. ヘンリー文学案内、すなわち物語の仲介者として、作品と見る者との間に立って、クールにその内容について解説するナレーションの働きである。



【図版6】



【図版7】

映画では、スタインベックは、「プロローグ」の部分から登場し、語り手簡単な自己紹介の後、O. ヘンリーを国民的作家として紹介する。スタインベックの先輩作家に対する尊敬の念は次の言葉に明らかである。O. ヘンリーが照れ屋であったことに言及した後、次のように言う。

I've always believed that a writer should be

read, not seen. But, O. Henry's dead. He can't speak for himself. I wonder if he would if he could? [...] Our folklore is full of O. Henry... his courage and his gaiety and his people. He wrote so many good stories, it's hard to choose.

作家という族<sup>やから</sup>は読まれるべきで、見られるべきものではないと信じています。しかし、O. ヘンリーは故人です。彼は自分でしゃべることはできません。たとえしゃべれたとしても、果たしてしゃべったかどうか。(中略) アメリカの物語はO. ヘンリーに満ちています——彼の勇氣、彼の華やかさ、彼が創り出した人物に満ちています。彼は数々の佳作を書き残しています。選び出すのは大変です。

スタインベックと映画の関係は深い。彼は映画と共に育った最初の世代の小説家であり、無声映画からトーキーへ移行する時期に文学修行をし、さまざまな仕事に従事しながら創作を始め、シナリオ作家としてハリウッド時代も経験している。彼の全作品のうち、『二十日鼠と人間』(1937)、『怒りのぶどう』(1940)、『エデンの東』(1952) など、17作品が映画化されており、脚本を担当した『革命児サパタ』(*Kakumeiji Sapata*, 1952) は1953年のアカデミー賞脚本賞にノミネートされているのである。

### (4) 『人生模様』に関する基本情報

『人生模様』に収録された五作品は、登場人物の名前に変更箇所がある点を除けば、大体において、その脚本はいずれも原作にきわめて忠実であり、配役、演出、演技などすべてにおいて完成度が非常に高い。DVD版の宣伝文句の「マリリン・モンロー、リチャード・ウィドマークはじめハリウッドスター12人と5人の名監督が贈る／笑って泣けて心温



まるオー・ヘンリーの世界」という宣伝文句には嘘偽りはない。文字どおり、O.ヘンリーのユーモアとペーソスを陰影の深い筆致で描き出した佳作ぞろいである。

DVD版に関する基本情報は以下のとおりである。原作：O.ヘンリー／製作：アンドレ・ハキム André Hakim／音楽：アルフレッド・ニューマン Alfred Newman／ナレーター：ジョン・スタインベック John Steinbeck／字幕翻訳：飯嶋永昭／発売元：20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント。現在のDVD版（2013／EAN: 4988142931122／ASIN: B00AQACPB6）にはVHS版（1992／ASIN: B00005GPZ7）が先行していた【図版8】。VHS版からDVD版への形式変更にあたって収録作品の邦題も以下のように訂正された。下線部が訂正箇所である。第1話：The Cope and the Anthem「警官と讃美歌」→「警官と賛美歌」、第2話：The Clarion Call「クラリオン・コール新聞」→「ラッパのひびき」、第3話：The Last Leaf「最後の葉」→「最後の一葉」、第4話：The Ransom of Red Chief「酋長の身代金」→「赤い酋長の身代金」、第5話：The Gift of the Magi「賢者の贈り物」→「賢者の贈り物」。『人生模様』の各作品のスタッフとキャストは以下のとおりである。

■第1話「警官と賛美歌」 監督：ヘンリー・コスター Henry Koster／脚本：ラマー・トロッティ Lamar Trotti／出演：チャールズ・ロートン Charles Laughton（ソーピー・スロクモートン）／マリリン・モンロー Marilyn Monroe（街の女）／デヴィッド・ウェイン David Wayne（ホラス）

■第2話「ラッパのひびき」 監督：ヘンリー・ハサウェイ Henry Hathaway／脚本：リチャード・ブリーン Richard L. Breen／出演：デイル・ロバートソン Dale Robertson（バーニー・ウッズ）／リチャード・ウイドマーク

Richard Widmark（ジョニー・カーナン）

■第3話「最後の一葉」 監督：ジーン・ネグレスコ Jean Negulesco／脚本：アイヴァン・ゴッフ Ivan Goff, ベン・ロバーツ Ben Roberts／出演：アン・バクスター Anne Baxter（ジョアンナ）／ジーン・ピータース Jean Peters（スーザン）／グレゴリー・ラトフ Gregory Ratoff（ベアマン）

■第4話「赤い酋長の身代金」 監督：ハワード・ホークス Howard Hawks／脚本：チャールズ・レデラー Charles Lederer／出演：フレッド・アレン Fred Allen（スリック・ブラウン）、オスカー・レヴァント Oscar Levant（ビル・スミス）、リー・アーカー Lee Aaker（J.B.ドーセット）

■第5話「賢者の贈り物」 監督：ヘンリー・キング Henry King／脚本：ウォルター・バロック Walter Bullock／出演：ジーン・クレイン Jeanne Crain（デラ）／ファーリー・グレンジャー Farley Granger（ジム）



【図版8】VHS版  
ASIN: B00005GPZ7

### §3 第1話「警官と賛美歌」“The Cop and the Anthem”

出典 *The Sunday World*, 1904.12.4 初出／『四百万』(*The Four Million*, 1906) 収録／映画 (16分56秒)

あらずじ 冬が近づき、浮浪者のソーピーは三ヶ月間の刑務所暮らしで、避難所と食料を手に入れて、ニューヨークの冬を越したいと考える。彼は各種の軽犯罪を犯して逮捕されることを試みるが、いずれも失敗に終わる。しかし、教会に行くと奇跡が起こり、ソーピーは更生することを決意するが・・・

### (1) 書き出しは〈擬人法〉

O. ヘンリーは、そのすぐれた修辞法を用いて、ありふれた事物をあたかも我々が今まで経験したことがないような魅力的なものに仕上げることを得意とする。例えば、冒頭の擬人法を用いた状況設定である。擬人法とは、「花が笑う」「鳥が歌う」「風はささやく」「海は招く」の類で、人間以外のものを人間になぞらえて表現する方法である。「警官と賛美歌」では、厳寒の冬は〈ジャック・フロスト〉と命名された存在の到来によって表現される。

A dead leaf fell in Soapy's lap. That was *Jack Frost's* card. *Jack* is kind to the regular denizens of Madison Square, and gives fair warning of his annual call. At the corners of four streets he hands his pasteboard to the *North Wind*, footman of the mansion of All Outdoors, so that the inhabitants thereof may make ready. (37; italics mine)

一枚の枯れ葉がソーピーの膝の上に落ちてきた。それはジャック・フロスト氏の名刺である。ジャックはマディソン・スクエアの常連たちに親切で、毎年ここを訪れるときには、ちゃんと予告してくれるのである。四つ辻の角のところで、彼は「青空荘」の玄関番である北風氏に名刺をわたす。おかげで屋敷の住民たちも冬支度ができるのである。

冬の到来は、お伽噺のように剽軽に表現され

ていても、現実を生きる人間にとって、厳しいものである。物語の主人公ソーピーは、「たった一人きりの委員からなる／奇妙な越冬対策委員会」(a singular Committee of Ways of Means)を立ち上げると、越冬計画のための立案を実行する。彼の念願はニューヨークのイーストリバーにあるブラックウェルズ島での三ヶ月である。

Three months on the Island was what his soul craved. Three months of assured board and bed and congenial company, safe from Boreas and bluecoats, seemed to Soapy the essence of things desirable. (38; underlined mine)

島での三ヶ月、これが彼の念願なのだ。〈風の神〉や警官を心配せずに、食事とベッドと気の合った仲間が保証されている三ヶ月が、ソーピーにとっては、望ましい最高のものなのだ。

1921年までブラックウェルズ島には刑務所などの各種施設があったが、下線を施した“Three months on the Island”「島での三ヶ月」というフレーズは、簡潔にわずか5つの単語語でさりげなく表現されているが、実は作者の張った伏線で、本編のキー・フレーズとなる。

語り手は、ソーピーが刑務所に送られることになるまでの一つひとつの出来事について、正確で事細かな描写と説明をする。そしてソーピーの皮肉な運命を語る。さまざまな試みも空しく、ソーピーは逮捕されない。終には彼は宇宙全体が悪意に満ちている、という認識に至る。無名の語り手はソーピーが逮捕されないその状況を淡々とユーモラスに語るのである。

Soapy walked past the policeman overcome with gloom. He seemed doomed to liberty. (40)

ソーピーは、すっかり憂鬱になって警官

のそばを通りすぎた。どうしても逮捕されない運命のようであった。

しかし、運命に呪われたかのようなソーピーにもやがては喜ばしき認識が訪れることになる。一日の終わり、ソーピーは、たまたま教会から流れてくる賛美歌を聞いて感動し、明日からは真面目に働こうと回心する。神に見放されたかのようなソーピーも教会の賛美歌を聞いて、懺悔と贖罪の意識を覚えることになるのである。

ソーピーは回心する。不意に訪れた強い衝動が、たちどころに彼をして絶望的な運命と戦うことを決意させる。ソーピーの回心、その意識の流れは、小説では変則的な「自由間接話法」<sup>6)</sup>で表現される。それは「放蕩息子」の譬え（ルカ伝15：11-32）を焼き直したようなモチーフである。ソーピーの回心という出来事を知らせる発話が「自由間接話法」ではなく、「直接話法」で書かれていたとしたら、場面全体の進行がより生々しくなり、情動的な効果がまったく違ってくる。小説全体の喜劇的な雰囲気<sup>コミカル</sup>が台無しになるだろう。

He would pull himself out of the mire; he would make a man of himself again; he would conquer the evil that had taken possession of him. There was time; he was comparatively young yet; he would resurrect his old eager ambitions and pursue them without faltering. Those solemn but sweet organ notes had set up a revolution in him. Tomorrow he would go into the roaring downtown district and find work. A fur

importer had once offered him a place as driver. He would find him tomorrow and ask for the position. He would be somebody in the world. He would— (42)

すると、たちまち彼の心は、この新しい気分に応答して震えた。強い衝動が、たちどころに彼を絶望的な運命と戦わせた。自分を泥沼から引き出そう。もう一度、まともな人間になろう。自分に取り憑いている悪に打ち勝とう。まだ遅くはない。おれはまだ比較的若いのだ。昔の真剣な野心をもう一度よみがえらせ、よろめいたりせずに、それを追い求めよう。あの厳粛な美しいオルガンの調べが、おれの心に革命を起こしたのだ。明日は騒々しいダウントウンへ出かけて仕事を見つけよう。以前、ある毛皮輸入商が運転手になったらどうか勧めてくれたことがあった。明日、あの人に会って仕事のことを頼んでみよう。おれも、ちゃんとした一人前の人間になろう。おれだって——

映画では、そのソーピーの内面の声として書かれている部分を、彼の台詞として実際に発話させている。O. ヘンリーは、三人称代名詞の文体に一人称形式でソーピーの心理描写を入れている。ここに主人公ソーピーの新生のための決意があることは間違いない。

映画の中である種の音が聞こえてくるとき、それは〈ストーリー・テリング〉（物語を語ること）と結びついている。映画における音響の効果／意義／使用法など、所謂〈映画音響の物語学〉についての詳細は別稿に譲らなければならないが、音楽は物語のプロットの転換点となり得る。この物語では、街をゆく多くの警官を見ても何のやましさを感じなかったソーピーも、賛美歌を聞いて自責の念を覚えることになる。映画版「警官と賛美歌」

6) この話法は、英語では「自由間接話法」(free indirect speech)あるいは「描出話法」(represented speech)、ドイツ語では「体験話法」(erlebte Rede)、フランス語では「自由間接話法」(le style indirect libre)と呼ばれるもので、英文学では18世紀の終わりに初めて現われた話法で、ジェイン・オースティンが得意とした話法であるが、無論、O. ヘンリーが愛読したディケンズも多用している。

では、<sup>テーマソング</sup>主題歌としてアメリカの賛美歌が使われている。W. L. トンプソン (1847-1909) 作詞・作曲の “Softly and Tenderly Jesus Is Calling” (1880)<sup>7)</sup> である。

物語のテーマと密接な関係のある賛美歌、そのメロディーをBGMにしてソーピーの回心体験は進行する。過去の<sup>メモリー</sup>記憶は再生の契機となるのである。それは『キャッツ』<sup>8)</sup> に登場する娼婦猫グリザベラの歌う主題歌「メモリー」に通底するテーマである。娼婦猫グリザベラは、かつては魅力的な猫だったが、今では老いてさらばえて、以前の輝くばかりの美貌を失い、人々からは蔑まれ、疎まれ、嘲られている。今の彼女は、「マグダラのマリア」(ルカ伝7:37-50)のように、刺すような悪意に満ちた他者の視線を感じて、密かに嘆き悲しむホームレスである。それは、自分を見失って墮落し、貧困のどん底にまで追いやられた罪深き女の哀れな末路である。しかし、自分を見失っていた彼女も「思い出」を糧に明日を夢見る。そして、ただ一匹天上に昇り、新たな人生を与えられる猫、新生するジェリクル・キャットとなるのである。かつての自分を思い出すことによって、本来の自

分に目覚め、新生の決意をするグリザベラが歌う、かつての自分を思い出す「メモリー」という歌は、明日を願う希望、再生の祈り、高らかな人生賛美歌となるのである。そして、ソーピーの場合、「われにこよとイエスキミは」が人生の主題歌となって、新生が始まることになる。

## (2) 待っていたのは〈O. ヘンリー・エンディング〉

ところが、O. ヘンリーの「警官と賛美歌」では、そうは問屋が卸さない。主人公の悔い改め、その<sup>コンヴァージョン</sup>回心、そして新生でソーピーの物語は「一卷の終わり」ということにはならない。皮肉にも20世紀の「放蕩息子」の物語はひっくり返されるのである。主人公の回心の後に起こる物語の結末は読者を驚かす。O. ヘンリーのあの有名な「<sup>サプライズ・エンディング</sup>驚きの結末」が待っていたのである。O. ヘンリーの物語には読者を驚かす要素が含まれている。話の展開がすべて予測できたとしたら、物語としては面白くも何ともない。だが、物語の展開は意外であると同時に、なおかつそれなりの説得力を持たねばならない。アリストテレスが<sup>ペリペティア</sup>〈逆転〉と呼んだ、ある事態からまったく異なった事態への急展開であるが、そこには登場人物の〈無知〉を〈知〉へと転換する要素、すなわち真相の<sup>アナタゴリシス</sup>〈発見〉が伴っているのである。

7) “He’s calling you!” (「あなたをお呼びになっている」新改訳聖書；マルコ伝10:49) という聖句をテーマにした賛美歌で、日本では「われにこよとイエスキミは」(『聖歌』409番／『新聖歌』177番)、あるいは「イエスは今日も招きたもう」(『希望の讃美歌』270番)として知られる賛美歌である。それは、かつてW. L. トンプソンが、死の床にあった偉大な大衆伝道者D. L. ムーディ (1837-99) を訪問したとき、ムーディは医者からは面会謝絶と言われているにもかかわらず、病室にトンプソンを招き入れ、そして彼の手を取って「ウィル、私は自分が全生涯で成し遂げた何よりも“Softly and Tenderly”を作ることができればよかったと思う」と言ったと言われている賛美歌である。

8) 「英国のミュージカル (1981初演)；T. S. Eliotの詩集 *Old Possum’s Book of Practical Cats* (1939) 所収の詩をもとにAndrew Lloyd Webber が作曲；多くの猫の中から老いた娼婦の猫が選ばれて永遠の世界に昇天していく物語；‘Memory’ などの挿入歌で知られる」《リーダーズ・プラス》



【図版9】ソーピーと街の女



映画版の最大の見所の一つは若き日のマリリン・モンロー（1926-62）の演技である。〈20世紀フォックス映画〉の専属女優となったモンロー、映画史上、最も世界的に知られる顔の持ち主が「<sup>カ・メ・オ・ロ・ル</sup>きらりと光る端役」、ソーピーに声をかけられる〈街の女〉として出演する【図版9】。一場面に限られた顔見せ場面であるが、彼女の存在は大きい。当時26歳。スターになるという夢を実現したがゆえに、その夢が壊れてしまうという不条理な真実を生きた女優モンローは、この映画に出演した10年後にはもはやこの世に存在していない。顔やスタイルの良さは言うに及ばず、彼女の魅力はその自在に扱える声にある。優れた役者の条件は、「<sup>いちこえ にふり さんすがた</sup>一声、二振、三姿」と言われるが、彼女の台詞を喋る声は、短い台詞ながらもその声の強弱と高低の音域は自然で抑揚がある。若き日のモンロー、魅力全開の出演である。

### (3) O. ヘンリーの言葉遊び

O. ヘンリーは、その通俗性を批判されることが多いが、その小説作法には目を見張るものがある。原作の映画化で失われるのは、作者O. ヘンリーの以下の言葉遊びである。

#### ①換喩法

換喩法は、修辭法の一つで、例えば、「王」の代わりに「王冠」を用いるなど、事物を直接に指す代わりに、その属性で表現する技巧である。

Soapy left his bench and strolled out of the square and *across the level sea of asphalt*, where Broadway and Fifth Avenue *flow together*. Up Broadway he turned, and halted at a glittering café, where are gathered together nightly *the choicest products of the grape, the silkworm and the protoplasm*. (38; italics mine)

ソーピーはベンチを後にして、ぶらぶら

公園から出て行き、ブロードウェイ通りと五番街とが合流するあたりの*アスファルトの平らな海を渡って*行った。ブロードウェイ通りを北へと向かい、まばゆいばかりの料理店の前で立ち止まった。ここは夜毎、*とびきり上等の葡萄酒と絹の衣装と洗練された人間たちが集まってくる*ところなのである。

ニューヨーク市の中心部マンハッタンは、南北をアベニュー（番街）が、東西をストリート（丁目）が縫う、折目正しい街並みを形成している。マンハッタン島南端からやや北西に向けて走り、七番街と42丁目の交差点で斜めに交わる通りがブロードウェイ通りである。そして五番街とは、言わずも知れたニューヨーク市の目抜き通り、マンハッタン島の中央を南北に通る繁華街で、今では沿道に多くの高層ビルが立ち並ぶ。19世紀初頭、O. ヘンリーの未だガス灯が街路を照らしていた時代から、そこは非日常的な歓楽スポットとして人々を集めてきた。劇場のロビーや有名レストランには燕尾服や優美なドレスを身に包んだ男女が馬車で乗り付ける。O. ヘンリーはそのニューヨーク市の繁華街を行き交う人々の人間模様を「非日常的」に表現するが、そのマンハッタンの繁華街を「葡萄」「蚕」「原形質」の集合と見なす幻視<sup>ヴィジョン</sup>の力はひょうきんであると同時に、クールである。

#### ②対義語

対義語とは、意味の上で互いに反対の関係にある語である。

On the opposite side of the street was a restaurant of no great pretensions. It catered to *large appetites and modest purses*. Its crockery and atmosphere were *thick*; its soup and napery *thin*. (39; italics mine)

通りの向こう側に、たいして見栄えのないレストランが一軒あった。それは、

食欲はすごいが、ふところはさびしい人間には、おあつらえ向きの店だった。食器類と雰囲気は**厚ぼったい**が、スープとテーブルクロスは**薄かった**。

“large”（旺盛な）と“modest”（ささやかな），“thick”（がっしりした／重苦しい）と，“thin”（こくのない／厚みのない）の対比である。

### ③直喩

直喩は、likeやasやthanのような比較を表わす語を用いて、あるものを直接に他のものに比較する修辞法である。

“No cops for youse,” said the waiter, with a voice like butter cakes and an eye like the cherry in a Manhattan cocktail. (39; italics mine)

「おめえみてえな奴にゃ、お巡りの必要はねえさ」給仕は、**バターケーキみたいに粘っこい声で、マンハッタン・カクテルのなかのサクランボみたいな目**を言って言った。

「バターケーキ」とは、バターなど油脂を用いた生地で作ったパンケーキで、卵白を別立てにしてしっかり泡立てたメレンゲを入れるので、ふわっと軽い口当たりになる。「マンハッタン・カクテル」とは、ベルモットとウイスキーのカクテルである。1959年公開のマリリン・モンローの主演映画『お熱いのが好き』(Some Like It Hot)を彩ったお酒で、深く澄んだ赤色が印象的で「カクテルの女王」と呼ばれる。「サクランボ」とは砂糖漬けのさくらんぼのことである。明喩とも言われる、明らかな比喻表現であるはずの直喩が、その意味内容が曖昧でほとんど隠喩になっているのは面白い。

### ④省略法

物語の結末で、裁判官の判決によって、皮肉なことに浮浪者ソーピーの回心は終止符を打たれる【図版10】。ソーピーの罪は「浮浪

罪」<sup>9)</sup>である。省略法とは、章句を簡潔にして、言外の陰影・余韻・暗示を読者に読み取らせる修辞法であるが、原書の最後の一文——モンタージュの技法を思わせるその省略法——は、映画以上に映画的である。

“Three months on the Island,” said the Magistrate in the Police Court the next morning.

「禁錮三ヶ月」翌朝、軽犯罪裁判所で治安判事が言い渡した。

大事なのは余韻を響かせること。いかなる物語であれ、最後の一文というものは、まさに最後の一文であるがゆえに、独特の残響を持つものである。それでもこの文は特に皮肉が効いている。大切なのは読者が本を閉じた後、しばらくの間、その頭と心に余韻が響くことだ。メッセージや教訓を思着せがましく押し付けることではない。そのようなものは日の当たらないところに押し込んでおけばいい、と言わんばかりの結末である。O.ヘンリーの簡潔な語りは、アイロニー、スピード感、時短を好む当世流の趣味、Z世代の時間感覚にうまく合っているのである。



【図版10】警官とソーピー

9)「ニューヨーク州の浮浪罪の規定は、他人の権利や利益を害せずかつ犯罪予防、社会秩序維持と無関係な個人の行為を犯罪して処罰しようとするものでdue processに違反し、警察権の適正な限界を越すもので違憲である。」(河上 263)

結局、「警官と賛美歌」は、主人公の浮浪者ソーピーが厳寒のニューヨークを越冬するという大願を成就するという目標達成の物語である。一応は、「めでたし、めでたし」とうことになる。しかし、かといって、作者は、運命の皮肉をポジティブに描き、非常に読後感のよい作品を書いたかと問われれば、いかにもと承知することはできない。ここにこそ O. ヘンリー文学の精髓であるユーモアと哀愁がある。「警官と賛美歌」の結末におけるソーピーの皮肉な運命の叙述により、O. ヘンリーが描き出しているのは人生の不合理的である。O. ヘンリーの描く皮肉な運命の女神は、合理的な動機に基づいて行動するものではなく、彼女はその時の気分、偶然、無意識の衝動に反応しているかのようである。あるいは、O. ヘンリーは、人生は「不条理」なのだアブスルドと暗示しているようにさえ思えるのである。

#### §4 第2話「ラッパのひびき」“The Clarion Call”

出典 *The Sunday World*, 1905.10.29初出／『都会の声』(*The Voice of the City*, 1908) 収録／映画 (22分34秒)

あらすじ 押入り強盗が殺人罪を犯すが警察は何の手がかりもつかめない。刑事バーニイ・ウッズは殺人事件の証拠品のなかに見覚えのある記念品を見つけ、ある人物を捜し当てる。旧友のジョニー・カーナンである。ジョニーはバーニイを酒に誘い、彼のホテルの部屋へ行く。バーニイはジョニーを逮捕しなければならないが、刑事は犯人に大金千ドルを借りたままになっていた……

##### (1) 書き出しの〈謎〉

小説のタイトルは、テキストの一部、まさに読者が目にする最初の部分であり、そのた

め読者の注意を惹きつけ、その方向を決定づけるだけの力を持っている。小説家にとって、タイトル選びは小説の内容を盛り込むものであり、創作過程の重要な一部である。「ラッパのひびき」のテキストは、その象徴的、あるいは隠喩的なタイトル“*The Clarion Call*”の下に、一種のミステリーとして提示さる。小説の第一段落は、それに追い討ちをかけるかのように、さらにその謎を深める書き出しである。それは以下のとおりである。

Half of this story can be found in the records of the Police Department; the other half belong behind the business counter of a newspaper office. (1337)

この物語の半分は警察署の記録からでもわかるが、あとの半分は新聞社の事業部でないとわからない。

映画版で、スタインバックが語る前口上も同様の内容を観客に伝える。

“Half of this story can be found in the records of the Police Department. There is no record of the other half, but it belongs behind the door of the editorial office of a New York newspaper.” (1137)

「この物語の半分は警察記録に残っている。あとの半分はニューヨークの新聞社がカギとなる」

読者の好奇心をそそる、このような謎めいた文章の意味は物語の最後になってはじめて明らかにされるのである。

##### (2) O. ヘンリーと〈偶然の一致〉

「ラッパのひびき」は、O. ヘンリーが、プロットの展開上、〈偶然の一致〉コインシデンスを駆使した物語である。小説のプロットで〈偶然〉が発生する頻度は作家によって大いに異なるが、それは作家がどの程度までそれを押し通すことができるかと考えているかによるからであ

る。ディケンズ愛読者のO. ヘンリーならば、ディケンズ伝の決定版、フォスター（1812-76）の『チャールズ・ディケンズの生涯』（1872-74）にある次の一節を読んで感銘を受けたに違いない。

On the coincidences, resemblances, and surprises of life, Dickens liked especially to dwell, and few things moved his fancy so pleasantly. The world, he would say, was so much smaller than we thought it; we were all so connected by fate without knowing it; people supposed to be far apart were so constantly elbowing each other; and tomorrow bore so close a resemblance to nothing half so much as to yesterday. (Forster, *Life* I-5)

人生における偶然の一致、類似、驚き、などについて、延々と語るのがディケンズの得意とするところで、これほど彼の想像力を楽しませるものはまずないと言ってよかった。世間は普通に考えられているよりもずっと狭いものだ、我々は運命によって固く結びつけられているのだが自分ではそれがわからないだけで、遠く離れているはずの人々が実はすぐ間近にいたなどというのは日常茶飯事だ、明日が昨日と似ていること、まず他には例がないほどだ、などと彼は口癖のように言っていた。

O. ヘンリーは、「ラッパのひびき」で、遠慮会釈なく、〈偶然の一致〉を使っている。この物語はディケンズの持論――

[Dickens's] favourite theory as to the smallness of the world, and how things and persons apparently the most unlikely to meet were continually knocking up against each other." (Forster, *Life* I-3)

世間は狭いもので、どう見てもぶつかり

そうもない出来事やら人間やらが、しょっちゅうぶつかり合っているという説

を踏まえたものである。普通であれば、互いにまったく関係のない人間たちが、偶然によって興味深い関係によって繋がれているのである。<sup>10)</sup>

### (3) 〈前科者〉O. ヘンリー

主人公の刑事バーニイは、偶然に出会った犯人のジョニーを捕まえようとする。刑事と犯人の偶然の出会い。刑事にとっては千載一遇のチャンスである【図版11】。しかしバーニイはジョニーに大金を借りたままになっていた。借金という負い目がある刑事に果たして犯人を逮捕できるか。人間関係は義理と人情の世界である。「義理か人情か」というジレンマに陥って、当然の如く、聞こえてくるのはあの節回し。♪義理と人情を秤にかけりゃ 義理が重たい男の世界 幼なじみの観



【図版11】 刑事バーニイと犯人ジョニー

10) 「偶然の一致」のテーマを押し進めた名作が“After Twenty Years”「二十年後」(*The Sunday World*, 1904.2.14初出／『四百万』*The Four Million*, 1906収録)である。ニューヨークで兄弟のように育った二人の若者が、二十年後に再会することを約束して、それぞれの人生を歩むことになる。一人は一山当てようと西部に行き、一人はニューヨークにとどまる。二十年後、一人は指名手配犯に、そしてもう一人は彼を逮捕をしなければならぬ警察官となって再会するのである。



音様にゃ 俺の心はお見通し 背中<sup>せなか</sup>で吠えてる唐獅子牡丹♪ ご存知、高倉健の『唐獅子牡丹』である。O. ヘンリーの物語を仁侠映画『網走番外地』に比するのは決して突飛な発想ではない。「年譜」が教えるところでは、O. ヘンリーは、公金横領犯として、1898年4月25日から1901年7月24日、すなわち36歳から39歳までの三年余り、オハイオ州コロンバスにある連邦刑務所で刑務所暮らし（囚人番号30644番）を経験した（大久保博357）。刑務所での囚人観察は、O. ヘンリーの物語の創作上、有益な靈感源であったことは論を俟たない。

#### (4) 新聞は「社会の公器」

O. ヘンリーは、この短編で「社会の公器」としての新聞をテーマにしている。マス・メディア（大衆媒体）という名前にふさわしく、新聞は、大量伝達の手段である。マス・メディアは、その社会的重要性・影響力から、立法・司法・行政の三権に次ぐ四番目の権力の意味で「第四権力」と呼ばれる。原作の小説では、新聞のもつ社会的重要性・影響力をめぐって、登場人物の間に以下のやりとりがある。

##### **Barnard WOODS**

But I advise you to keep under cover for a spell. The newspapers may take up this Norcross affair. There has been an epidemic of burglaries and manslaughter in town this summer.

##### **John KERNAN**

To h--l with the newspapers. . . . What do they spell but brag and blow and boodle in box-car letters? Suppose they do take up a case—what does it amount to? The police are easy enough to fool; but what do the newspapers do? (1340)

##### **バーナード・ウッズ**

それにしても、お前はしばらくの間、隠れていたほうが身のためだぞ。新聞がノークロス事件を取り上げるかもしれないしね。なにしろこの夏は、強盗、殺人が、この街では、やけに流行しているからね。

##### **ジョン・カーナン**

新聞なんぞ地獄へ行きゃがれてんだ。でっかい活字でデカデカと、あることないこと書き立てて、賄賂を取る以外に、奴らに何ができるっていうんだい。仮に奴らが事件を取り上げたところで——それがどうしたっていうんだ。警察だって甘っちょろいもんだが、新聞にしたって、何がやれるっていうんだ？

刑事のバーニイが心配顔で旧友のジョニーの逮捕を案じる忠告に対して、ジョニーは猛烈な怒りと復讐心を燃え上がらせて、下線を施した破裂音 [b] 音をぶっ放すのである。連射される [b] 音の連続音，“but brag and blow and boodle in box-car letters”（「でっかい活字でデカデカと、あることないこと書き立てて、賄賂を取る以外に」）はマシンガンの銃弾のように撃ち抜いていく。果たして、ジョニーは逮捕されるのか。

#### (5) 「ラッパのひびき」の〈タイトル〉の意味

物語の終盤、語り手は、夜明けとともにニューヨーク市街を目覚めさせるさまざまな「叫び声」を告げる。本編の「ラッパのひびき」というタイトルの真意は、次の段落のなかの最後に表現される。

All over the city the *cries* were starting up, keen and sonorous, heralding the chances that the slipping of one cogwheel in the machinery of time had made; apportioning to the sleepers while they lay at the mercy of

fate, the vengeance, profit, grief, reward and doom that the new figure in the calendar had brought them. *Shrill and yet plaintive were the cries*, as if the young voices grieved that so much evil and so little good was in their irresponsible hands. Thus echoed in the streets of the helpless city the transmission of the latest decrees of the gods, *the cries of the newsboys—the Clarion Call of the Press*. (1342; italics mine)

叫び声が、この都会の至る所に起こった。鋭く響きわたる声で、《時》という機械の一つの歯車の回転が作り出すさまざまなチャンスを予告してあるいた。《運命》の手に身をゆだねて寝ている人々のところへは、カレンダーの新しい数字が運び込む復讐、利益、悲哀、報酬、宿命を配達してまわった。甲高く、それでいて哀れを催す叫び声があった。あたかも、それを叫ぶ若者たちが、彼らの汚れない手のなかに、あまりにも多くの悪があり、あまりにもわずかな善があることを嘆き悲しんでいるかのように。こうして、救いなき都会の街街にこだましたのが、最も新しい神々の言葉を運ぶ、**新聞売りの少年たちの叫び声——新聞のラッパの響き**である。

引用の最後の一文，“Thus echoed in the streets of the helpless city the transmission of the latest decrees of the gods, the cries of the newsboys—the Clarion Call of the Press.”（こうして、救いなき都会の街街にこだましたのが、最新の神々の言葉を運ぶ、**新聞売りの少年たちの叫び声——新聞のラッパの響き**である）は、語り手が数える夜明けの幾つもの叫び声に交じって、読者に行動を呼びかける声、すなわち新聞売りの少年たちの叫び声が、夜明けの街に響き渡ることを告げるのである。それが

「新聞が鳴らすラッパの響き、高らかに鳴りわたる、朗々たる響き」だというのであるが、引用中の“the Clarion Call of the Press”が、本編のタイトルの由来となった表現である。無論，“the Press”は「新聞」意味であり，“the Clarion Call”「ラッパのひびき」という表現が含意するのは、新聞とは読者に対して正義のための行動を呼びかける掛け声、ということである。

「ラッパのひびき」で、O. ヘンリーは〈偶然の一致〉を描く。刑事と犯人が偶然にも顔見知りの仲であったこと。新聞社の編集長が偶然にも酒場に居合わせたこと。驕り高ぶるジョニーは愚かにも編集長を挑発したこと。正義感に燃える編集長は事件解決の手がかりとなる情報提供者に特別報奨金千ドルを出すとの懸賞広告を新聞に掲載したこと。報奨金千ドルは刑事バーニイの借金千ドルと同額であったこと。O. ヘンリーは、刑事と犯人の出会いという偶然を描いたとき、物語にはさらなる偶然が待っていたのである。そして物語の結末は、この偶然の連鎖から導き出されることになるわけである。

#### (6) 皮肉に満ちた運命的な必然

O. ヘンリーは、情報の提示を控えてはいるが、決して読者を欺しているわけではない。あるべき勧善懲悪のモラルを推進しているのである。確かにありそうもないことであるが、物語はこの段階にまでくると、あからさまに常識に反していない限り、偶然は多ければ多いほど面白いし、ジョニーが絡んだ当の人物が俠気きょうきに富んだ新聞社の編集長であるというのも愉快的な図であり、読者もそのような可能性について懐疑を保留してくれるはずである。〈偶然の一致〉は、プロットの構成上、必要な技巧である。ここに人為的作意が感じられないのは、その理由としては、喜劇

の観客は、たとえありそうもない偶然であっても、面白ければ受け入れてくれるものである。それ故、O. ヘンリーの物語に〈偶然〉が数多く現れるのは当然だと言うこともできる。他方、〈勧善懲悪〉の信念のほうは、〈偶然の一致〉に対する読者や観客の懐疑よりも強い。そして、最後の偶然は、物語全体のなかで唯一、プロットに最高の〈ひねり<sup>ツイスト</sup>〉が効いていて、物語の最終的な解決に通じる箇所である。ひねりが効いたプロットの仕上げとして、刑事による、この犯人逮捕という結末は、〈偶然〉に満ちた物語のなかにあっても、皮肉に満ちた運命的な〈必然〉を浮かび上がらせることになる。すなわち、刑事は刑事であるが故に常に正義であり、犯人は犯人であるが故に悪者なのである。さまざまな〈偶然の一致〉が重なることで、強盗のジョニーにあざやかな「どんでん返し」を食らわせる。ここにおいて、O. ヘンリーの〈サスペンス〉の効果と、読者の〈驚き〉は極限の状態に達する。ジョニーの逮捕は、文字どおりの「強盗返し<sup>がんだうがえし</sup>」である。そして、このような最後の〈ひねり〉は、O. ヘンリーの短編小説で典型的に見られる手法なのである。



【図版12】 ジョニー・カーナン

## (7) 新聞は現代の〈ネメシス〉

プロットの最終的な展開は映画版の方がわかりやすい。ラストシーンでスクリーンに映し出されるのは犯人逮捕の種明かしとなる新

聞広告である。

Clarion Offers \$1000 Reward for Information Leading to the Arrest of Norcross Killer

Editor Dave Bascom Makes Reward in Name of Newspaper

“クラリオン・コール紙 賞金千ドルを提供 ノークロス事件の情報提供者に”

「悪事は露見する」(“The very stones cry out.” Luke 19: 40) という、一般大衆が特に好んだ考え方が、作品のクライマックスをなすのである。「驕る平家は久しからず」という段で、ジョニーは慢心のあまり自滅することになる【図版12】。彼の自滅は驕慢<sup>きょうまん</sup>の当然の結果である。先の引用にあった“the latest decrees of the gods”（「最も新しい神々の言葉」）という表現の意味はすこぶる曖昧であるが、本編が勧善懲悪の物語であることを考えれば、新聞とは現代のネメシスということになる。ネメシスとは、ギリシア神話で、女神アテナや正義の女神テミスと並んで、人間の思いあがりに対する神罰を擬人化した女神で、法の精神をないがしろにする犯人の傲慢に対して、容赦なく手厳しい罰を与える神々の一人である。この論で行けば、ネメシスこそ、本能に対する道徳の勝利、暴力に対する正義の勝利、犯罪に対する法の勝利を高らかに宣言して、読者に秩序のもたらす安心感を与えるのである。

O. ヘンリーが、物語の書き出しで仕掛けた謎、「この物語の半分は警察署の記録からでもわかるが、あとの半分は新聞社の事業部でないとわからない」——「前半（警察署の記録）+後半（新聞社の事業部）=物語」という謎の答えは、この短編は「警察を舞台にした警察小説」<sup>11)</sup>と「新聞社を舞台にした新聞

11) 刑事の事件・犯罪に対する捜査活動を軸に展開する小説のジャンル。

社小説<sup>12)</sup>とが一体化した勸善懲悪の社会小説だということである。

尚、「ラッパのひびき」は、〈ペンギン古典叢書〉*O. Henry: Selected Stories* (1993)にも、〈モダン・ライブラリー〉の*The Best Short Stories of O. Henry* (2010)にも収録されていない。しかし、大衆紙の日曜版に掲載された大衆作家の作品は、映画という大衆のメディアで復活することこそふさわしいのである。

### §5 第3話「最後の一葉」“The Last Leaf”

出典 *The Sunday World*, 1905.10.15初出／『手入れのよいランプ』(*The Trimmed Lamp*, 1907)収録／映画 (24分31秒)

あらすじ 物語の舞台は肺炎が流行したグリニッチ・ヴィレッジ。肺炎で瀕死の若い芸術家は、窓から見える蕁の植物が徐々に葉を落としていくのを見て、最後の一葉が落ちたら自分も死のだと覚悟するが・・・

#### (1) 幻想的なグリニッチ・ヴィレッジの「芸術家の村」が舞台

O. ヘンリーの描くニューヨークには、彼が愛読したディケンズの『荒涼館』(1853)のロンドンのような、生々しい視覚的ディテールは見当たらない。しかし、それはロンドンを舞台としなかったディケンズの小説『ハード・タイムズ』(1854)に登場するコークタウンに似ている。その工業都市において、「絶え間なく工場の高い煙突から出る煙は、大蛇のように永遠に這い上がり、決してそのとぐろを解いたことはなく」(“interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled”), 「狂気の憂鬱の虫の取り憑かれた象の頭のような」(“like the head of an elephant in a state of melancholy

madness,” Dickens, *Hard Times* 27) 趣きを呈する幻想的な街である。

「最後の一葉」は擬人法による書き出しで始まる。舞台はニューヨークのマンハッタンの南部の区域である。

In a little district west of Washington Square the streets have run crazy and broken themselves into small strips called “places.” These “places” make strange angles and curves. One Street crosses itself a time or two. (1455)

ワシントン・スクエアの西の小さな区域では、幾つもの通りが乱雑に錯綜して、「プレース」と呼ばれる小路に寸断されている。これらの「プレース」は奇妙な角度と曲線をもっていて、一本の通りが、一度や二度は、それ自身と交差したりしているのである。

英語を直訳すれば、「頭がおかしくなって自らを解体する」通りがワシントン・スクエアの西にあり、その近くにグリニッチ・ヴィレッジがある。アニミズムの支配する擬人化されたこの街にある「芸術家の村」が物語の舞台となる。

O. ヘンリーの伝記の決定版の作者David Stuartによれば、“Greenwich Village was in his territory, just then becoming ever more the flaming haunt of artists, but still a little town within the city.” (Stuart 171) (「グリニッチ・ヴィレッジはO. ヘンリーの縄張り<sup>テリトリー</sup>で、ちょうどその頃、芸術家たちの燃えるような生息地になっていたが、未だニューヨークのなかのちょっとした街であった」とあるが、O. ヘンリーが描くニューヨークの街には現実的な「場の感覚」はない。21世紀のマンハッタンに、O. ヘンリーが生きた痕跡を見出すのは至難の業である。映画でも街の情景が見えるように表現しようという意図は見あたらな

12) 新聞社編集部の内幕を描いた小説のジャンル。



いし、初めて田舎から大都会にやって来た若者の五感に及ぼす例の衝撃も感じられない。また、書き出しは別として、ニューヨークの街が登場人物以上に生き生きとして見えることもない。むしろ、O. ヘンリーの描くニューヨークは、そこで生まれるロマンスのための取り替え可能な幕背景に過ぎず、O. ヘンリー自身がニューヨークに与えた愛称<sup>ニックネーム</sup>、「地下鉄の上のバグダッド」(“Bagdad on the Subway”)のように、そこは『千夜一夜物語』<sup>アラビアン・ナイト</sup>に登場するような夢幻の場所なのである。

映画版で、スタインバックが「最後の葉」の前口上で表現しているように、O. ヘンリーにとってニューヨークは「地下鉄の上のバグダッド」であった。

He was forty when he reached New York,  
and he loved the city . . . and called it

“Baghdad-on-the-Subway.” New York gave him a new Arabian Nights.

ニューヨークに着いたとき、O. ヘンリーは40歳でした。彼はこの街を愛し、「地下鉄の上のバグダッド」と呼びました。ニューヨークは彼に新しい『千夜一夜物語』を提供したのです。

“Bagdad on the Subway”という表現は、O. ヘンリーのお気に入りの表現で、“A Madison Square Arabian-Night” (*The Trimmed Lamp* [1907] 収録) や “What You Want” (*Strictly Business* [1910] 収録) などに見られるが、それは、その名もずばり《地下鉄の上のバグダッド》(George Grosz, *Bagdad on the Subway, depicting O. Henry's New York. Six lithographs in colors.*) と題されたドイツ出身の画家ジョージ・グロス (1893-1959) の6枚のリ



【図版13】 ジョージ・グロス《地下鉄の上のバグダッド》

トグラフ【図版13】、異貌のニューヨークに表象されているとおりである。

<<https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-bagdad-on-the-subway-depicting-o-henrys-new-york>>

尚、目に見えないものを擬人化する手法は映画では表現不可能である。映画版では、そのところをスタインバックの語りで切り抜け、物語の状況設定を次のように簡略化する。

The setting, Greenwich Village—the time, winter—the condition, a blizzard . . . This was the village of low rents and high art—where poverty and ambition held hands. But also life went on—and love went on—and sometimes love stopped.

舞台はグリニッジ・ヴィレッジ、時は冬、天気は吹雪 . . . ここは低家賃と高級芸術の村——貧困と野心が手を取り合う場所であった。しかし、人生は続き、愛は続くが、時には愛が止まることもあった。

他にも映画版では、物語の設定において多くの変更がなされている。原作では「芸術家村」のアパートで共同生活をする若い二人の画家のスーとジョンジューは、映画版ではスーザンとジョアンナのグッドウィル姉妹になり、老画家ベアマンは彼女たちの住んでいる部屋の下ではなく上の階に住んでいる。また、映画版では、冒頭に、原作にはないエピソードが挿入される。カメラは屋外から、屋内の男女の諍いいさかを映し出す。音声は聞こえない。男が女に別れ話をしている。後の話の展開で、男は俳優で、若い娘は男に捨てられたらしい。冬のマンハッタンには雪が降り積もっている。失意の底に沈む女は、朦朧としたまま歩き続けるが、ついに力尽きて倒れる。彼女が物語のヒロインの一人、ジョアンナである。彼女の容態は悪化し、肺炎に罹っていることが判明する。やがて寝たきりに

なった彼女は、向かいの建物の壁を這う鳶の葉がすべて落ちたとき、自分の命も尽き果てると予言するようになるのである。

## (2) 〈擬人法〉による<sup>マジック・リアリズム</sup>幻想的写実主義の創造

登場人物たちが生きるグリニッチ・ヴィレッジは、厳格なリアリズムで描かれた街ではなく、ディケンズの『リトル・ドリット』（1857）の主人公アーサーの住む家屋敷付近の描写を想起させるようなアニミズムの支配する世界、<sup>マジック・リアリズム</sup>幻想的写実主義の世界である。O.ヘンリーは、ディケンズの『荒涼館』の「序文」にある表現を用いれば、「私は日常の見慣れた事物のロマンチックな側面をことさらに強調したのである」（“I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things.” Dickens, *Bleak House* 7）ということになる。O.ヘンリーの擬人法の使用は、グリニッチ・ヴィレッジの風景描写にとどまらない。11月、冬のニューヨークは、〈肺炎〉が、文字どおり跳梁跋扈する街へと変貌する。

In November a cold, unseen stranger, whom the doctors called *Pneumonia*, stalked about the colony, touching one here and there with his icy fingers. Over on the east side this ravager strode boldly, smiting his victims by scores, but his feet trod slowly through the maze of the narrow and moss-grown “places.” (1455; italics mine)

11月になると、医者が《肺炎》と呼ぶ冷酷な目に見えない侵入者が、この芸術家の村をうろつき回り、その氷のような指で、あちらこちらの人をなでて歩いた。この破壊者は、向こうの東側では、傍若無人にのし歩いて、犠牲者を何十人と東にして打ち倒したが、このむさ苦しい苔むした「プレース」の迷路は、そっとした足取りで通り抜けた。

厳寒のニューヨーク。ジョンジー（映画版ではジョアンナ）は重い肺炎に罹り、窓の外の蔦の葉が散るたびに自分の命が削られていくと嘆く。原作のジョンジーは、フェミニストで、映画『噂の二人』（*The Children's Hour*, 1961）に出てくるような、同性愛の匂いのする女性として描かれているが、映画版では、恋に敗れて生きる希望を失い、胸を病む、かよわいヒロインに仕立てられている。

「最後の一葉」で吹き荒れる風は、生命を脅かす人生の嵐＝死につながっている。一般に風は、キリスト教やロマン派の想像力などでは、生命の象徴（ヨハネ伝3：8）や靈感の象徴（シェリーの「西風への頌詩」1819）に使われることが多いが、O. ヘンリーのシニカルで古典主義的な懐疑精神は、風に吹かれて落下する落ち葉を見て、自然現象について夢想するのである。重力に挑むことは、いつの世でも、不可能なものに挑戦する果敢な人間の闘志の現れでありつづけてきた。現代のプロードウェイ・ミュージカルの「重力に挑む」（“*Defying Gravity*”）というのは、L. F. ボームの『オズの魔法使い』（*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900）の裏話として書かれたウィキッド *Wicked*（悪い魔女）で歌われる主題歌である。重力をものともしないのは有翼の天使か、魔法の箒に乗って空高く舞い上がる魔女だけである、と。確かに〈落葉〉は、「最後の一葉」全体を支配するテーマ上のキーワードである。アメリカ英語では、“fall”という語は季節の上では「秋」を意味するが、人に当てはめれば、“the fallen”は、——ジェンダーによって意味が異なるが——男ならば戦争で死んだ「戦没者」を、女ならば道を踏み外した「娼婦」を含意する。映画版が、冒頭、ジョンジーに、原作にはない、男に騙された女、フォールン・ウーマン「淪落の女」のイメージ【図版14】を加味し、そして肺炎に襲われて、文字どおり「斃れた」

（“fallen”）状態に描いている。植物の落葉、「あの哀れな疲れきった木の葉」（“one of those poor tired leaves”）、「叩きつけるような雨と吹きすさぶ風」（“the beating rain and fierce gusts of wind”）等々の表現は「淪落の女」にはふさわしいとされた「死」との結びつきを強めているのである。



【図版14】ジョンジー／ジョアンナ

### (3) 〈異化〉によるO. ヘンリーの文学表現

いずれにせよ、映画版では「死に至る病」の正体は〈肺炎〉ではなく〈失恋〉である。〈肺炎〉は擬人化されて、次のように描写される。

*Mr. Pneumonia was not what you would call a chivalric old gentleman. A mite of a little woman with blood thinned by California zephyrs was hardly fair game for the red-fisted, short-breathed old duffer. But Johnsny he smote; and she lay, scarcely moving, on her painted iron bedstead, looking through the small Dutch window-panes at the blank side of the next brick house. (1455; italics mine)*

この肺炎氏は、とても騎士道的な老紳士といえるような代物ではなかった。カリフォルニアの軟風で血の気の薄くなった、ちっぽけな小娘は、**血まみれの拳を**

握り締め、息づかひも荒々しいこの老いかさま氏にとっては、正面から堂々と攻撃するに価する獲物ではなかった。それなのに奴はジョンジーに襲いかかったのである。ジョンジーは、ほとんど身動きもせず、ペンキを塗った鉄製のベッドに横たわり、小さなオランダ風の窓ガラス越しに、隣りの煉瓦作りの家の、窓も何もない壁を見ているだけであった。

「肺炎」の擬人化は、〈時〉の擬人化である  
ファーザー・タイム ダンス・マカブル  
 「時の翁」や「死の舞踏」を連想させる表現であるが、手に負えないその猛威を「冷酷な目に見えない侵入者」(“a cold, unseen, stranger”)と形容するのは、常套的な表現でもあっても、全体としてうまい隠喩であり、読者の心中に不思議、あるいは不穏な感覚を引き起こす。それはロシア・フォルマリズムの批評用語のひとつである「異化」(ロシア語で「異質なものにすること」の意)と言ってもよい。シクロフスキー(1898-1984)が「手法としての芸術」(1917)で言うとおりである。

And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. —Victor Shklovsky, “Art as Technique.” (1917)

<<https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf>>

芸術は、人が生の感触を取り戻すために

存在する。それは人にさまざまな事物があるがままに、堅いものを「堅いもの」として感じさせるために存在する。芸術の目的は、事物を知識としてではなく、感触として伝えることにある。芸術の最も重要な目的について、それは日常見慣れたものを非日常的な形で提示することによって、慣習が感覚を鈍らせる作用を克服することである。——シクロフスキー「手法としての芸術」(1917)

ロシア語「オストラニューニエ」(ostranenie)は、英語では“defamiliarization”あるいは“estrangement”と、日本語では「異化」あるいは「非日常化」と訳されるが、簡単に言えば、私たちが見慣れている常識的な日常を見たこともない異様なものに変えてしまう魔法のような作用という意味である。そうであれば、異貌化の天才であるディケンズも、O.ヘンリーも、日常見慣れたものを非日常的な異貌な形で提示することによって、慣習の感覚を鈍らせる作用を克服して、文字どおり芸術の最も重要な目的を遂げているのである。そして何よりも文学／活字→映画化／視聴覚化とは文字どおりの「異化」に他ならない。そして「異化」の理論は、文学の映画化、その歪曲や転位をも正当化するのである。

#### (4) 〈感傷的誤謬〉としての「最後の一片」

人間の気分は天気によって左右される。「最後の一片」におけるO.ヘンリーの関心は、外界に関する知覚と相関関係にある人間の感情のありように向けられる。作品に描かれる悪天候は、登場人物の意識のありようを示す隠喩的な標識である。天候は「感傷的誤謬」(pathetic fallacy)と呼ばれる効果、すなわち自分の感情を自然界の現象に投影してしまう事態を引き起こす。英文学におけるその典型がシェイクスピアの『リア王』(3幕3場)



——親知らずの薄情な娘二人に虐待され、怒りと涙のうちに荒野に咆哮する狂気のリアである。「感傷的誤謬」とは、19世紀の評論家ラスキン（1819-1900）の造語で、自然や無生物などに人間の特性や感情を賦与することであり、*OED*の“pathetic, a. 4.”にはラスキン自身の定義の引用されている。ラスキンはこの事態を否定的に評価して次のように言うのである。

“All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the ‘Pathetic Fallacy’.”

激情なるものはすべて同じ効果を与える。それらは我々の内に外界に対する虚偽の感情を作り出すものであり、このような現象を筆者は「感傷的誤謬」と定義したい。

*OED*が明示するとおり、ラスキンの『現代画家論』(*Modern Painters* [1856] vol. 3, pt. 4, ch. 12, §. 5.)からの引用である。ラスキンは擬人法的一种である「感傷的誤謬」を「誤謬」と命名するように、良くないものだと考えている。なぜなら、無生物も感情をもつとするこの考え方は病的な心理状態に他ならず、“it is a fallacy caused by an excited state of the feelings, making us, for the time, more or less irrational.”（それは興奮状態にある感情によって引き起こされる誤謬で、しばらくの間、私たちが多かれ少なかれ不合理な状態にする）と説明し、同時にまた、それは“a falseness in all our impressions of external things”（外界の事物に対するすべての印象における虚偽）であると説明する。

「最後の一葉」のヒロインは、風に吹かれて舞い落ちる蔦の枯れ葉を見て、それを自己の運命と同一視する。

“I want to see the last one fall. I’m tired of waiting. I’m tired of thinking. I want to turn loose my hold on everything, and go sailing down, down, just like one of those poor, tired leaves.”

「わたしは最後の一葉が落ちるのを見たいの。もう待ちくたびれたわ。考えるのもくたびれたわ。わたしは、すべての執着から解き放たれて、あの哀れな疲れきった木の葉のように落ちて行きたいの」初冬の荒天（自然現象）は、おのれの運命を悲観するヒロインの心的状態と見事な対応関係を成している。しかし、ジョンジーが落ち葉とともに自分も死ぬと言うとき、

“When the last one falls I must go, too.”  
（「最後の一葉が落ちたら、わたしも行かなきゃならないんだわ」）

自然現象である落葉（木の葉が枯れて落ちること）＝落命（命を落とすこと）というのはまったくの「感傷的誤謬」で、病的想像力に他ならない。風に吹かれて舞い落ちる蔦の葉（＝落ち葉）は、物語に描かれている天候を示すものであり、それは登場人物の意識のありようを示す隠喩とはなりえても等価の標識ではないからである。ジョンジーの考える「落葉＝落命」というのはまったくの「感傷的誤謬」であり、ラスキンならずとも、誰もが落ち葉にそんな意味があるはずがないと言うはずである。実際、ジョンジーのパートナーであるスーは言う。

“Oh, I never heard of such nonsense. What have old ivy leaves to do with your getting well?”

「まあ、そんな馬鹿げたこと聞いてないわ。蔦の枯れ葉と、あんたの病気がよくなることとどんな関係があるの？」【図版15】

また、二人のことを心配する老画家ベアマン



【図版15】 ジョアンナとスーザン

は、ドイツ人特有のしゃべり方や言い回しで、ジョンジーのナンセンスを非難する。

“Vass! Is dere people in de world mit der foolishness to die because leafs dey drop off from a confounded vine? I haf not heard of such a thing.”

「なんじゃと！ あんなクソ面白くもない蔦のつるから葉っぱが落ちると自分も死ぬなんて、そんなべらぼうなことをいう奴が、どこの世界にいるんだ。そんなたわけた話、わしは聞いたことがない」

【図版16】



【図版16】 ベアマンとスーザン

ジョンジーが、自分の感情を自然界の現象に投影し、「感傷的誤謬」という不合理な状態にあるのは、彼女が肺炎に熱に浮かされた結果であり、裏を返せば、ジョンジーが「感

傷的誤謬」の状態であることは、彼女が発熱にうなされた状態にあるということの証拠でもある。ジョンジーの病的な心象風景は、作品中で何度も繰り返されるが、O. ヘンリーは凶暴でカオス的な相貌を伴う自然の猛威、すなわち蔦の葉に襲い掛かる風と雨を、彼女の心のなかで荒れ狂う怒りと悲しみのオブジェクティヴ・コレラティヴ「客観的相関物」として、また窓の外の風景そのものが彼女の心象風景として芸術的に表現しているのである。

#### (5) 〈芸術家小説〉としての「最後の一葉」

たとえそれが外界に対する虚偽の印象、ヒロインの「感傷的誤謬」とはいえ、そのために物語はまったく予期せぬ展開を示すことになる。売れない画家、ベアマンは口癖のように言う。

“Some day I vill baint a masterpiece, and ve shall all go away. Gott! yes.”

「いつかは、わしも傑作を描く。そして、みんなでここを出ていこう。ほんとだ！ そうだとも！」

ベアマンは、階下のアトリエに住む「二人の若い画家を守護する特別の番犬」（“especial mastiff-in-waiting to protect the two young artists” 1457）であると自任している。芸術家としての夢を実現させるために、登場人物たちは、それぞれがニューヨークのグリニッチ・ヴィレッジの「芸術家の村」にやって来ているのである。ベアマンはドイツ、スーはメイン州、ジョンジーはカリフォルニア州からである。大都会に集う画家たちが成功に至るまでの道が茨の道であることを、O. ヘンリーは次のように言う。

“Sue began making a pen and ink drawing for a story in a magazine. Young artists must pave their way to Art by drawing pictures for magazine stories that young authors write to

pave their way to Literature.” (1456)

スーは画板をすえると、雑誌小説の挿絵のペン画を描きはじめた。若い画家は、若い作家が文学への道を切り開いていくために書く雑誌小説の挿絵を描くことによって、絵画への道を切り開いていかなばならないのである。

映画版は、老画家ベアマンが偏屈ではあっても本質的には思いやりのある人間であることを強調しているが、原作の語り手はこの老画家に対して辛辣である。

Behrman was a failure in art. Forty years he had wielded the brush without getting near enough to touch the hem of his Mistress's robe. He had been always about to paint a masterpiece, but had never yet begun it. For several years he had painted nothing except now and then a daub in the line of commerce or advertising. (1457)

ベアマンは芸術の落伍者であった。40年間も絵筆を握ってきたが、芸術の女神の衣の裾に触れられるところまでも近づくことができなかった。いつも口癖のように傑作を描くのだと言っていたが、ついで一度もそれに手をつけたことはなかった。ここ数年、商業用か広告用のヘタクソな絵をときどき描くほかは何ひとつ描いていなかった。

物語の結末には、「O. <sup>エンディング</sup>ヘンリーの結末」にふさわしいまったく予期せぬ展開が用意されている。最後の段落はそれまでの物語にまったく新しい光を当てるものだからである。物語の最後を締め括るのはジョンジーに語りかけるスーの言葉である。小説の最終段落での彼女の言葉は、物語のプロットが提示してきた一連の謎を解明する謎解き——「ベアマンの傑作＝最後の一葉」——の機能を果たすことになる。なぜ壁の上の「最後の一葉」は残

ることができたのか。なぜベアマンは死んだのか。それらの謎に答えるのが小説の結末のスーザンの言葉である。

“I have something to tell you, white mouse,” she said. “Mr. Behrman died of pneumonia to-day in the hospital. He was ill only two days. The janitor found him on the morning of the first day in his room downstairs helpless with pain. His shoes and clothing were wet through and icy cold. They couldn't imagine where he had been on such a dreadful night. And then they found *a lantern*, still lighted, and *a ladder* that had been dragged from its place, and *some scattered brushes*, and *a palette* with green and yellow colors mixed on it, and—look out the window, dear, at *the last ivy leaf on the wall*. Didn't you wonder why it never fluttered or moved when the wind blew? Ah, darling, it's *Behrman's masterpiece*—he painted it there the night that *the last leaf fell*.” (1459; italics mine)

「ねえ、ちょっとあんたに話したいことがあるの」とスーは言った。「ベアマンさんが、今日、病院で、肺炎でなくなったのよ。たった二日患っただけなの。最初の日の朝、管理人が、階下のあの人の部屋で、一人苦しんでいるのを見つけたんですって。靴も服もぐしょ濡れで、氷みたいに冷え切っていたそうよ。あんなひどい晩に、どこへ行ってたのか、誰にも見当がつかなかったの。そのうちに、まだ灯のついている**カンテラ**と、いつも置いてある場所から引きずってきた**梯子**と、**散らばった絵筆**が数本と、それから黄色と緑の絵の具を溶いた**パレット**が見つかったの。それで——ちょっと窓の外を見てごらんささいよ、あの**壁の上**

の最後の蕪の葉を。風が吹いても、ちつとも動かないし、ひらひら揺れもしないのを、変だと思わなかった？ねえ、ジョンジー、あれがベアマンさんの傑作だったのよ——最後の一片が落ちた夜、あの人があそこへ描いたのだわ」

物語の最後で、老画家の死の原因、そして最後の蕪の葉が残っている謎が解明されるわけである。映画の作法は、小説の作法とは異なる。映画的な構成を感じさせる原作のスの言葉に対応するかのようになり、映画の台本は次のようになる。ジョアンナとスーザンのやりとりである。

**JOANNA**

Too bad he wasn't a better artist. I could never make head or tail out of anything he ever painted.

**SUSAN**

I think you're wrong, Jo. He was a great artist. Someday I'll tell you how great.

ジョアンナ

あの人がもっと上手な絵描きでなかったのは残念だわ。描いた絵も何の絵だかさっぱりわからなかったし。

スーザン

あなたの思い違いよ、ジョー。あの人は偉大な画家だったの。いつか、どんなに偉大だったか、あなたに話してあげるわ。

この後、映画版の「最後の一片」でスクリーン上に映しだされるラストショット【図版17】は、貸しアパートの中庭の雪の上に投げ出されたカンテラ、梯子、そしてパレットと絵筆である。カンテラの灯は燃えている。ベアマンは死んだけれども、彼が《最後の一片》に込めた〈友愛〉の精神は生きていることの象徴的表現である。

O. ヘンリーの作品は、しばしば、その強



【図版17】ランタンの灯

引な幕引きのために、「<sup>デウス・エクス・マキナ</sup>機械仕掛けの神様」<sup>13)</sup>の力を借り過ぎているきらいがあると非難されるが、それが許されるのは、実生活でも〈デウス・エクス・マキナ〉の登場を期待する読者大衆の願望的思考、その「甘い考え」(wishful thinking) が要請するところだからである。

カンテラ、梯子、そしてパレットと絵筆を映し出す映画のラストショットは、この物語全体が、老画家ベアマンが、始終、口にしてきた「〈傑作〉の創造の物語」として再解釈することを要請する。つまり、本編の隠されたテーマの一つが、〈傑作〉とは何か？——その真の意味を明らかにすることのように思われるのである。視点を変えれば、この物語は三人の芸術家をめぐる「<sup>キョンストラローマン</sup>芸術家小説」(Künstlerroman) であり、「芸術家の村」での一連の出来事をとおして、若い絵描きスーザンが〈傑作〉の意味を発見する物語とも言えるのである。「〈傑作〉とは何か？」という問いかけに対して、O. ヘンリーが与えた答え——それは見る者に生きる希望、生命を与える作品——ということになる。それは〈自然〉

13) 古代ギリシア・ローマ劇で、混乱した劇の筋を解決するために、舞台の上方から舞台に突然現れて、もつれた事件や困難を強引に解決して、結末をつける神さま。



に対する〈芸術〉の勝利、〈芸術による永遠化〉のテーマの完成に他ならない。

(6) 〈友愛〉の物語——〈善いサマリア人〉の譬えの解き明かし

さらに視点を変えれば、短編「最後の葉」は老人ベアマンの〈友愛〉についての美しい物語となる。一晩中、風雨にさらされても散ることのない「最後の葉」、若い絵描きのスーザンは合理的に説明できない超自然現象目撃したのである。

It was the last on the vine. Still dark green near its stem, but with its serrated edges tinted with the yellow of dissolution and decay, it hung bravely from a branch some twenty feet above the ground.

それは、つるにしがみついている最後の葉だった。葉柄の近くには、まだ濃い緑色だが、鋸の歯のような縁は黄色く朽ちて、健気にも地面から20フィートほどの枝にぶらさがっていた【図版18】。



【図版18】《最後の葉》

超自然現象を可能にしたのは、死線をさまよう一人の娘を何とか救おうとして、結局、自分が死んでしまった老画家の行為であった。それは、最後の晩餐の席で弟子たちを前にしたイエス・キリストの教え、“A man can have no greater love than to lay down his life for

his friends.”（「友のために自分の命を捨てること、これ以上に大きな愛はない」ヨハネ伝15：13）の実践である。自己犠牲を伴っても相手のために何とかしてやりたいと思う気持ちをイエス・キリストは〈愛〉と表現した。命を懸けて他者のために尽くすこと。損得ではない。合理的なものを超越したところにある〈友愛〉としか呼べないものである。その精神を受肉させるべく、ベアマンは、一晩中、叩きつけるような雨と吹きすさぶ風のなか、命懸けで「最後の葉」を壁の上に描いた。ベアマンの動機は何か。恐らく、ドイツ出身の移民として、アメリカ社会で生きていくうちに、彼は「芸術家の村」（人間の集団）のなかで助けられて生きてきた。そういう感覚は、年齢を重ねるとともに、彼のうちに他者に寄り添い、困っている者を助けたいという気持ちを増大させたに違いない。ジョンジーを救うために、ベアマンは自らの命を捨てる。ベアマンは「芸術家としては落伍者」（“a failure in art”）であったかもしれないが、結局、「人間としては成功者」（“a success in life”）となったのである。O. ヘンリーは、「最後の葉」において、登場人物の自己犠牲をテーマとして追求し、読者の心の琴線に触れたのである。優しい老画家が若い娘の生きる意志をよみがえらせるべく、自らの命を犠牲にして、壁の上の最後の葉を描いたとき、生涯の唯一無二の傑作が誕生したのである。これが「ベアマンさんの傑作」（“Behrman's masterpiece”）であり、それが他ならぬこの物語のタイトルである“The Last Leaf”（「最後の葉」）の謂なのである。

冷静に考えれば、明らかにあり得ないプロットではあるが、そのテーマは、O. ヘンリーの見えすいた技巧、そのわざとらしさを超越する。ジョンジーを救うために、売れない老画家ベアマンの魂は、落葉とは逆のベク

トルで、宙に舞い上がり、天に昇っていくというのである。「最後の一葉が落ちたら、わたしも行かなきゃならいんだわ」(“When the last one falls I must go, too.”) というジョンジーの病的な想像力と同様、あり得ない話である。落ち葉と共に死ぬというのは、単に話のネタとしても面白そうな出来事であるけれど、彼女の新生はそれ以上に新しい教会暦の始まるクリスマスの季節にふさわしい物語となる。すると一連の出来事は宗教的色彩を帯び、俄然、「最後の一葉」は悔い改めと救いの物語となる。肺炎から奇跡的に回復したジョンジーは言う。

“I’ve been a bad girl, Sudie . . . Something has made that last leaf stay there to show me how wicked I was. It is a sin to want to die.”  
「わたし、わるい子だったわね、スーディ。わたしが、どんなにわるい子だったかを思い知らせるために、何か、あの最後の一葉を、あそこに残しておいてくれたんだわ。死にたいと思うなんて、罰当たりな話ね」

熱病は、小説の主人公が、未熟と成熟、傲慢と謙虚を分ける陰影線を越えるための「ライト・オブ・パッセージ通過儀礼」となっている。肺炎による発熱／炎症からの回復は、文字どおり「火による精練／魂の浄化」のプロセスを含意し、その真意はキリスト教的に解釈すれば、「バプテスマ聖霊と火による洗礼」(マタイ伝3:11)の寓意となる。O. ヘンリーの愛読書であるディケンズの一連の小説の主人公たち——マーティン、デイヴィッド、エスター、ピップ、ユージーン——の〈魂の救済〉のパターンとして指摘できるのは、いずれも愛すべき隣人に見守れながら熱病(火による精練／魂の浄化)を経験し、真人間に立ち戻るというパターンである。換言すれば、ジョンジーの救い／再生は、彼女の「善いサマリア人」(ルカ伝

10:30-37)である老画家ベアマンの〈友愛〉によってもたらされる。そしてスーザンもベアマンの〈友愛〉に応えねばと思うようになる。それはイエス・キリストの“Go and do likewise.”(「行って、あなたも同じようにしなさい」ルカ伝10:37)という教えの奨励と解釈することが可能なのである。

#### (7) 〈都会の孤独〉を覗き込む「最後の一葉」

〈友愛〉のテーマと面裏の関係にあるもの——それは〈孤独〉のテーマである。孤独になるには大都会にこしたことはない。当時、ニューヨークには四百万の人間が住んでいたという。逆説的ではあるけれど、周囲に人が多いがゆえにかえって都会の孤独はいっそう強烈なものになる。想起されるのは衝立ついたての陰で窓辺に立って「のっぺらぼうの煉瓦壁」と向きあい夢想する男の物語である。メルヴィル(1819-91)の短編小説「バートルビー」(1853)は、ニューヨークを舞台とする、ウォール街に法律事務所を開業する語り手のもとで代書人として働く男バートルビーの物語である。語り手は、バートルビーについて、「しばしば衝立の向こうの青白い窓の前に立って、のっぺらぼうの煉瓦壁を見ていたものだった」(“He would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall.” Melville 78)という。やがてバートルビーは、「せすにすめばありがたいのですが」(“I would prefer not to.”)という言葉をお癖に、働くことを拒むようになり、終には食べることもさえも拒んで死んでいくのである。O. ヘンリーは、「最後の一葉」で大都会に生きる孤独な人間の心理、孤独によって死をも覚悟するようになった魂について、次のように言う。

The loneliest thing in all the world is a soul when it is making ready to go on its

mysterious, far journey.

遠い神秘的な旅路に出る覚悟を決めた人間の魂ほど、この世に孤独なものはない。無表情な壁に魅入られたジョンジーの魂は、衝立の向こうの青白い窓の前に立って、「のっぺらぼうの煉瓦壁」を見ているバートルビーの魂でもある。彼女も「隣の煉瓦作りの家の窓も何もない壁」（“the blank side of the next brick house”）の上を這う蔦の葉を数えながら、「最後の葉が落ちたら、わたしも行かなきゃならないんだわ」（“When the last one falls I must go, too.”）と言いつたのである。死をも厭わぬバートルビーの場合、彼の死に向かう動機は「死の欲動」なのか、それとも「抵抗」なのか、決定的な要因は不明であるが、後日談として、彼がかつて「配達不能郵便」を扱っていたことが明らかにされる。ジョンジーの場合は、熱病に倒れてからはベッドに横たわり、小さなオランダ風の窓ガラス越しに、隣の煉瓦作りの家の窓も何もない壁を見ているだけであった。彼女にとっての「最後の葉」とは、それが落ちるまで生きることも死ぬることもできない人間の根源的状況を象徴するかのようである。彼女は言っていた。

“I want to see the last one fall. I'm tired of waiting. I'm tired of thinking. I want to turn loose my hold on everything, and go sailing down, down, just like one of those poor, tired leaves.”

「わたしは最後の葉が落ちるのを見たの。もう待ちくたびれたわ。考えるのもくたびれたわ。わたしは、すべての執着から解き放たれて、あの哀れな疲れきった木の葉のように落ちて行きたいの」  
「最後の葉」から半世紀、不条理の劇作家サミュエル・ベケット（1906-89）が、戯曲『ゴドーを待ちながら』（1954）のヴラジミ

ルとエストラゴンが表象したように、「待つ」ことこそ人間の存在条件なのであろうか。それとも、思考する人間存在の偉大さを説いたパスカルの「考える葦」（roseau pensant）に反して、疲れると思考停止してしまうのが人間の本来の姿なのであろうか。

## §6 第4話「赤い酋長の身代金」“The Ransom of Red Chief”

出典 *The Saturday Evening Post*, 1907.7.6初出／『回転木馬』（*Whirligigs*, 1910）収録／映画（26分05秒）

あらすじ 二人の小悪党のビルとサムは、南部のアラバマ州の片田舎で、身代金目的に金持ちの息子J.B.ドーセットを誘拐する<sup>14)</sup>。ところが二人が少年を連れてアジトに到着した瞬間、彼らの誘拐計画は狂い始める。身代金目的で誘拐した少年は、村でも評判の悪ガキ、自らを「赤い酋長」と自称する腕白坊主であることが判明する。大の大人がこの「赤い酋長」に振り回されて…<sup>15)</sup>

### (1) 〈ほら話〉の伝統

O. ヘンリーの小説の書き出しは注意を要する。本編の語り手は一人称の語り手である。映画には、通例、語り手はいないが、小

14) O. ヘンリーにとって、誘拐という事件は重要である。なぜなら物語の読者は劇的なスリルを好むからである。原題の“The Ransom of Red Chief”にある“Ransom”という語は、現代では「ランサムウェア」(Ransomware)、すなわち身代金を意味する「ランサム」(Ransom)と「ソフトウェア」(Software)を組み合わせた造語の一部でお馴染みである。2020年の11月、徳島県の田舎の病院が、ハッカーに患者の電子カルテを盗まれて、公開したくなければ身代金を払えと要求されて休院にまで追い込まれたニュースは記憶に新しい。

15) 日本の映画監督・小津安二郎はこの短編小説を基にして無音映画『突貫小僧』（松竹映画、1929）を製作した。現在、ネット上でこのサイレント映画のAIでカラー化・高画質化された版や、英語版“カッペン”バージョン（突貫小僧 / A Straightforward Boy）などが動画配信サービスで視聴可能である。

説には、たとえ非人称であっても、必ず語り手が存在する。そしてこの物語は一人称の打ち解けた語りで始まる。

*It looked like a good thing; but wait till I tell you. We were down South, in Alabama—Bill Driscoll and myself—when this kidnapping idea struck us. It was, as Bill afterward expressed it, “during a moment of temporary mental apparition”; but we didn’t find that out till later. (1144)*

うまい話だと思ったんだ。まあ、待ちなよ、いま話すからさ。この誘拐事件を思いついたのは、おれたちが——おれとビル・ドリコスが——南部のアラバマへ行ったときなんだ。後になってビルが言ったように、まったく「ついふらふらと魔がさした」ってわけさ。だが、そう分かったときは、後の祭りだね。

誘拐物語を語るのに、O. ヘンリーは、視点人物、すなわち物語を語る登場人物をサムという信用詐欺師に設定した。語り手の視点を一つに限定すれば物語の鮮度や迫真性は高いに高まる。また等身大の一人称の語り手は、読者に直接的に語りかけるため、読者は語り手を間近に感じることができる。換言すれば、この物語では、O. ヘンリーの作品に類出する、介入的な作者の声は消し去られるのである。作者O. ヘンリーは、登場人物の意識をとおして事件を描き、語りを登場人物に完全に任せてしまうことで、作者の声を抑制、あるいは消し去ったのである。

O. ヘンリーが語りを一人称の語り手にしたのは理由があった。本編は、アメリカ文学の一ジャンルである「トル・テールほら話」の系譜にある作品である。冒頭からこの物語を親しみやすいものにしてしているのは、繰り返される“*But wait till I tell you.*”（「まあ、待ちなよ、いま話すからさ」）という表現で、読者は気さく

なおしゃべりな「おれ」という人物の打ち明け話を聞いている印象を受ける。しかし、語り手は「信用詐欺師」である。彼の話をごとまで信じていいのか。“*I tell you.*”（「いま話すからさ」）という表現は、本当らしさ、誠実な響き、真実を語っているという印象を生み出すための偽装である。「ほら話」の伝統に大きく弾みをつけたのはマーク・トウエイン（1835-1910）であるが、マーク・トウエインこそ、1935年、ヘミングウェイ（1899-1961）が、

*All modern American literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn. (Hemingway 15)*

現代のアメリカ文学はすべて、マーク・トウエインによる『ハックルベリー・フィンの冒険』[1884]という一冊の本から生まれている

と言ったアメリカの国民的作家である。O. ヘンリーは、この「ほら話」の伝統、その擬似ドキュメンタリー的リアリズムを、コン・マンの語りの技巧によって、新鮮かつ愉快によみがえらせたわけである。しかし、本編を愉快的読み物にしているのは、「二人の命知らず」（“*Two Desperate Men*”）と自称するサムとビルが、実は大のお人好しの小悪党だということである。

もし本編が赤毛の少年J.B.ドーセットの視点から語られていたとしたら、我々の知っている物語とはだいぶ違ったものになっていただろう。それこそ第二の『ハックルベリー・フィンの冒険』が生まれていたかもしれない。従来の「赤い酋長の身代金」に対する評価は次のようなものである。「当時の読者がO. ヘンリーのこの短編をいかに楽しんで読んだか想像に難くない。マーク・トウエインを思わせるこの作品は、事実、多くの批評家からO. ヘンリーの全作品のうちで最も愉快



な作品として認められた」（大久保博 342）。あるいは，“One of O. Henry’s most popular stories, and one regarded as perhaps his most humorous”（O’Neal 55）と評価される。間違っていない評価である。

## （2）ひょうきんな語り手

物語の舞台は19世紀初めのアラバマである。サムとビルは横領罪でニューヨーク市警察指名手配をされている【図版19】。二人は金持ちの子どもを誘拐して身代金を稼ごうとアラバマの村へやって来たのである。そして少年を誘拐することに成功し、早速、金額を二千ドルか千五百ドルかに悩んだ末に、身代金要求の手紙を少年の両親のポストに投函する。ところが、「赤い酋長」というインディアンの酋長気取りのこの少年は、大人顔負けの悪ガキ【図版20】で、「二人の命知らず」もほとんど手を焼く。そのうち、両親から手紙が来るが、それには身代金は払わないと言うばかりか、どうしても少年を返したいなら二百五十ドルよこせと書いてあった。腕白小僧にさんざん手こずった二人は、少年を送り返すと、二百五十ドルまでまきあげられる。

要するに、はしこい子どもと間抜けな大人のやりとりである。それは自慢の知恵で泥棒二人組を逮捕に追い詰めた八歳の少年の武勇伝を描いたアメリカ映画『ホーム・アローン』（*Home Alone*, 1990）を彷彿とさせる。O. ヘンリーの場合も、たわいない一連の出来事に過ぎないが、原作を面白くしているのは間違いなくその語り口にある。〈語る〉ことよりも〈見せる〉ことに重点がある映画では、その面白さを伝えるのは至難の業であろう。例えば、並みはずれてわが子を愛すること、すなわち「子煩悩」を“Philoprogenitiveness”と表現し、「間抜けな警察犬」を“some lackadaisical bloodhounds”と持って回った表

現を用いるサムは、大袈裟な言い回しやラテン系の語を多用する文体を得意としたジョンソン博士（1709-84）、あるいは大仰な言葉、すなわち綴りが長く難解な単語やあまり使わない意味不明な単語に自己陶醉するディケンズのコーパー氏の末裔なのである。



【図版19】サムとビル



【図版20】J.B. ドーセット

また、「マラプロピズム」（malapropism）、すなわち意図しない言葉の滑稽な誤用がある。先の引用でも「ついふらふらと魔がさしたってわけだ」と訳した引用符のついた表現，“during a moment of temporary mental apparition”という英語表現は、直訳すれば「一時的な精神幻影のような瞬間に」と訳されるが、これは信用詐欺師が田舎者の心を掴んで金を巻き上げるのに使いそうな御大層な言葉の一例である。サムの使う“mental

*apparition*”（精神の幻影）は“*mental aberration*”（錯乱状態／軽い精神障害）のマラプロピズムの例である。不適切に大仰な言葉を使いたがるサムは、“*aberration*”を音が似ている“*apparition*”と間違えて、その結果、滑稽な効果を生み出しているわけである。要は、サムは、英文学におけるマラプロピストたちの系譜——シェイクスピアの『空騒ぎ』（1599）のドグベリー、シェリダンの『恋仇』（1775）のマラプロップ夫人〔マラプロピズム〕という批評用語の由来となった人物〕、スモーレットの『ハンフリー・クリンカー』（1771）のタビサ・ブランブルなど、滑稽にも言葉のはき違いをすると喜劇的人物——にあり、その末裔なのである。この点ではサムとビルは、『ハックルベリー・フィンの冒険』に登場する二人の悪党——自称「王」と「公爵」——に似て、自分が思っているほど賢くない、無知な小悪党に過ぎないことが諷刺されているわけである。サムが、「だが、そう分かったときは、後の祭りだね」（*but we didn't find that out till later.*）というのは、彼らが多くの間違いを犯して多くのトラブルに巻き込まれてしまったこと、そしてこれからする物語の前置きとなる。

“*But wait till I tell you.*”（「まあ、待ちなよ、いま話すからさ」と話を始めたサムの物語は、「ほら話」の系譜にあるが、見方を変えれば、本編は「泥棒小説」（*caper story*）と呼ばれるジャンルに属する。「泥棒小説」は、「犯罪小説」（*crime story*）と異なり、冒険やユーモアの要素が加わる。また、誘拐事件を犯人側の視点で描くのが特徴である。しかし、サムとビルの二人は、不運な誘拐犯で、身代金目当てで誘拐した金持ちの息子J. B. ドーセットは二人を混乱に陥れる。結局、二人はJ.B.の暴れん坊ぶりにはついていけず、少年を厄介払いするために、その両親に金を

払って、全速力で逃げ出すことになるという転末である。

### (3) J.B.ドーセットの〈語り〉

小説の構成要素として、登場人物はおそらく最も重要なものである。物語を伝える点では映画というメディアも小説と同じである。しかし、人間の本性を描く豊かな色合い、その心理的洞察において、小説に勝るメディアはない。映画では人物は外側から描かれるが、小説では人物をその意識の内側から描くことができるからである。O. ヘンリーの視点の操作は名人芸である。J.B.の意識はJ.B.の声で語られる。それは「意識の流れ」の手法により子どもの突飛な連想を表現するものである。次の引用は、10歳の子どもの言葉を模したと思えるサムによる語りであり、そこにはサムとの会話の途中で挿入されたJ.B.の不意の問いかけの言葉があり、純粹無垢な子どもの「世界に対する問いかけ」（*pourquoi*）を、成熟した大人の文体によって具現化したものである。

“*I like this fine. I never camped out before; but I had a pet 'possum once, and I was nine last birthday. I hate to go to school. Rats ate up sixteen of Jimmy Talbot's aunt's speckled hen's eggs. Are there any real Indians in these woods? I want some more gravy. Does the trees moving make the wind blow? We had five puppies. What makes your nose so red, Hank? My father has lots of money. Are the stars hot? I whipped Ed Walker twice, Saturday. I don't like girls. You dassent catch toads unless with a string. Do oxen make any noise? Why are oranges round? Have you got beds to sleep on in this cave? Amos Murray has got six toes. A parrot can talk, but a monkey or a fish can't. How many does*

*it take to make twelve?*” (1145; italics mine)  
「おれ、こんなことが大好きさ。だって、外でキャンプしたことないんだもの。だけど、袋ネズミを捕まえて可愛がったことはあるよ。おれ、こないだの誕生日で9つになったんだ。学校へ行くのなんか大嫌いさ。ネズミがね、ジミー・タルボットおばさんのとこの鶏の卵を16個も食べちゃったんだよ。この森の中に、ほんもののインディアン、いるのかい？ 肉汁を、もっとくれないか。木が動くから風が吹くのかい？ うちには犬の子が5匹もいたことがあるんだぜ。ハンク、お前の鼻は、どうしてそんなに赤いんだい？ うちの父さんは、金持ちだぜ。お星さまは熱いのかい？ おれ、土曜日に、エド・ウォーカーを2度もひっぱたいてやったんだ。女の子って嫌いさ。お前たち、紐を使わないとヒキガエルを捕まえられないだろう。牡牛も鳴くのかい？ オレンジは、どうして丸いの？ この洞窟にはベッドはあるのかい？ エイモス・マリの足の指は6本もあるんだぜ。オウムはしゃべれるけど、猿や魚はしゃべれないんだね。いくつといくつで十二になるか知ってるかい？

英語ではイタリック体／日本語では太字で表記した部分は、J.B.がサムとの会話の途中で突発的に発する素朴な疑問であり、無垢なJ.B.の意識の流れである。人間の頭のなかで思考や感覚が常に流れている状態を指す「意識の流れ」の手法は、第一話「警官と賛美歌」で見たように、O.ヘンリーの得意な小説技法の一つであるが、「赤い酋長の身代金」において、O.ヘンリーは子どもの意識の流れに、文字どおり生命の息吹を吹き込んだのである。読者はJ.B.の頭のなかで生成する意識をそのまま口に出して言うのを脇で聞いている

る恰好になる。

次の引用は、サムの相棒のビルがJ.B.とのやりとりを伝達するものである。

“I was rode,” says Bill, “the ninety miles to the stockade, not barring an inch. Then, when the settlers was rescued, I was given oats. Sand ain’t a palatable substitute. And then, for an hour I had to try to explain to him *why there was nothin’ in holes, how a road can run both ways and what makes the grass green.* I tell you, Sam, a human can only stand so much. I takes him by the neck of his clothes and drags him down the mountain. On the way he kicks my legs black-and-blue from the knees down; and I’ve got two or three bites on my thumb and hand cauterized.” (1150; italics mine)

「おれは馬になって走って行ったんだ」とビルは言った。1インチも残さず防衛柵まできっかり90マイルだ。「それから開拓者たちが無事救い出されると、<sup>からすむぎ</sup>燕麦を食わされた。しかも、その代用品が砂とくときは、とても食べたもんじゃねえ。それから1時間というもの、おれは小僧に、なぜ穴のなかはがらんどうなのかとか、どうして道は左右にのびているのかとか、どういうわけで草は緑色なのかとか、いちいち説明しなくちゃならなかった。なあ、サム、人間なら、我慢もそのへんでもうぎりぎりだろうじゃねえか。おれは奴の襟首をひつつかんで、山から引きひきずりおろしてやった。その途中だって、小僧は、おれの脛を蹴飛ばしやがった。おかげで膝から下はあざだらけになっちゃうし、親指と手は二度も三度も噛みつかれて、しびれあがっちゃった」

J.B.の遊びで何よりも興味深いのは、大人にとってはすこぶる退屈な「ごっこ遊び」で

ある。最初、J.B.は「インディアンごっこ」(playing Indian)で「大平原で泣く子も黙る赤い酋長」(“Red Chief, the terror of the plains” 1145)となり、ビルとサムにもその相手をさせる【図版21】。次に「黒衣団ごっこ」(“play the Black Scout” 1148),そして「日露戦争ごっこ」(“play the Russians in a Japanese war” 1151)をすることになる。そこは、20世紀初頭のアメリカ社会の物質主義や経済的繁栄、あるいは帝国主義国家間の戦争とは無縁の世界、牧歌的な有機的統一体としての田舎社会である。それは、マーク・トウェインやカポーティ(1924-84)の作品でおなじみの、アメリカ文学における〈原初の無垢〉である。「エデンの園」におけるアダム最初の仕事は神が創造した世界に対する問いかけであった。そして楽園でのアダムの仕事は、言葉を発明すること、すなわちそれぞれの生物や無生物を名を与えることであった。〈原初の無垢〉な状態にあって、被造物世界に対してアダムが発する言葉は、その本質を明らかにし、それらに生命の息吹を吹き込むものであった。アダムに倣ってJ.B.も有言実行する。未だ名前は物から遊離せず、言葉が恣意的な記号の寄せ集めと化する以前、未だ言葉が神から切り離されていなかった「フレラフオリアン墮落以前の」期間に生きた言葉である。そして「言った言

葉どおりにすぐ実行する」(“suit the action to the word” *Hamlet* 3.2.19) J.B.の「ごっこ遊び」は、ジョン・オースティン(1911-60)が「パフォーマンス行為遂行的発話」の理論で展開した「スピーチ・アクト言語行為」の適例である。その「ごっこ遊び」においては、シニフィアン記号表現をシニフィアン記号内容に繋ぎとめておくことは可能であり、またモノと名前が交換可能であった墮落以前の神話的無垢状態を取り戻すことが可能なのである。このJ.B.の表象に読者はR.W.B.ルイスの所謂「アメリカのアダム」(Lewis)の一変奏を見ることができるのである。

語りの視点に据えられたサムは誘拐犯である。本業は「いかさま土地周旋」で一儲けを狙う信用詐欺師である。「ほら話」を話すサムは、きわし詐欺師(=作り話を主体にした詐欺師)、すなわち「信用できない語り手」である。しかも、失敗した誘拐を語る誘拐犯というのはほとんど論理的矛盾であるが、「ほら話」という特殊なジャンルにおいてはあり得るテキストなのである。もしそのサムの言っていることが全部明らかに嘘だとすれば、それは読者がとっくに知っていること——すなわちフィクション小説とは嘘いつわりの虚構の産物であるということ——を再確認させるに過ぎない。ほら話が読者の関心をそそるのは、現実の詐欺師と同様、ほら話の内部での真実と虚偽を見分ける道が与えられているからである。その語り是一种の「告白」であるが、そこには、誘拐に失敗しても、自己正当化の言葉や言い逃れがあふれている。

結局、二人はJ.B.を悪魔祓いするかのよう  
に厄介払いすると、全速力で逃げ出すことになる。失敗した誘拐事件を犯人側の視点で回想するこの物語の結末について、物語を締め括る最後の言葉としてサムは言う。

And, as dark as it was, and as fat as Bill was,  
and as good a runner as I am, he was a good



【図版21】サムとビル



mile and a half out of summit before I could catch up with him.

そして、真っ暗ななかだったが、おまけにビルは太っちょで、走ることにかけちゃ、おれとどっこいどっこいなんだが、おれが追いつくまでに、サミットの町から、たっぷり一マイル半は離れていやがったよ。

“American humor is largely founded on hyperbole.”（「アメリカのユーモアは主として誇張が土台になっている」『新編英和活用大辞典』）と言われるが、この物語の結末もアメリカのユーモアである。もしサムが「信用できる」語り手であったら、失敗した誘拐を物語る短編「赤い酋長の身代金」は、おそらく死ぬほど退屈な物語になっていたであろう。

「詐話師」サムの<sup>かた</sup>語りは、実は<sup>かた</sup>騙りであり、その語り口は、彼が伝えている内容に対して不誠実であることが読者には徐々に見えてくる。悪ガキと描出されていたJ.B.が、実は、普通の少年で、因業おやじを前にしたJ.B.はおとなしい少年である。しかし、J.B.の抱いた疑問は〈自然と文明〉というステレオタイプに対する根本的な問い直しであり、サムとJ.B.とのやりとりにはそれがある。

## §7 第5話「賢者の贈り物」 “The Gift of the Magi”

出典 *The Sunday World*, 1905.12.10初出／『四百万』（*The Four Million*, 1906）収録／映画（21分36秒）

あらすじ 若い夫妻が、限られた少ないお金で、お互いのためにサプライズのクリスマス・プレゼントを贈ることに挑戦するが…

### (1) クリスマス・イヴの物語

12月24日の出来事である。映画版では、朝

食後、貧しいが深く愛し合っている若夫婦ジムとデラが、高価なクリスマス・プレゼントを空想して楽しんでいる【図版22】。映画は、観客をすぐさま作品世界、すなわちジムとデラの住む家賃週8ドルの安アパートの食卓に招き入れる。二人のやりとりをとおして、ジムとデラが自慢している二つのものが強調される。ソロモン王もうらやましがらほどのジムの金時計と、シバの女王の宝石や宝物よりも価値のあるデラの髪の毛である。原作における頻繁な聖書への言及は注目に値する。クリスマスの読物として、聖書への言及は避けて通れないのである。やがて、二人は<sup>ショー・ウィンドー</sup>店頭の陳列窓にそれぞれにふさわしい贈り物——プラチナの時計鎖と鼈甲の美しい櫛——を発見する。ジムとデラにとっての問題は、相手にふさわしいプレゼントとして何（WHAT）を贈るかということではなく、それをどのよう（HOW）に手に入れるかということである。



【図版22】 ジムとデラ

一方、原作の小説では、クリスマス・イヴという状況設定は同じでも、それぞれがクリスマスのプレゼントとして、何を、どのように手に入れるかは〈謎〉のまま物語は進行し、それらが次第に明らかになる面白さがある。デラはジムへの贈り物として懐中時計の鎖を見つけると、どうしてもそれをジムに贈りたいと、自慢の髪の毛を売ってプレゼントを買

う。ジムもまたデラに鼈甲の櫛を贈ろうと大切な金時計を売ってしまう。しかし、結局、二人には櫛を使う髪も、鎖を付ける金時計もないのだから、互いに贈り合ったプレゼントは無駄に終わる。しかし、二人は相手を思いやる心という素晴らしいプレゼントを互いに贈り合ったのである。経済的繁栄が最優先された20世紀初頭のアメリカにおいて、ジムにもデラにはこれといった社会的地位も財産もなく、あるのは若さと真心だけである。しかし、心に愛がなければどんなに高価な贈り物も相手の胸には響かない。心に愛ある贈り物は美しいとO. ヘンリーは考えているのである。<sup>16)</sup>

小説が活字によって物語を語るメディアであるのに対して、映画は見せ／聞かせるメディア、光と音による世界である。原作の小説では物語はヒロインの意識をとらえることから始まる。一方、映画版では、カメラはまず物語の背景となる景色や街の外観を型どおりに描写するところから、映画批評の用語で言えば、「舞台装置」(mise-en-scène)を設定することから始める。すなわち、物語の背景として、原作にはない場面を挿入する。具体的には、開始早々、映画のカメラは、屋外にサンタ・クロースの姿をとらえるのである。シュルツ氏なる老人が扮したサンタ・クロースは、画面に登場するや否や、小脇に抱えていた丸い看板を三脚に掲げる。これからクリスマスの募金活動を始めようというのである。看板には新約聖書の「It is more blessed to give than to receive.」(「受けるよりは与える方が幸いである」使徒言行録20:35)とい

う文字が書いてある。聖書への言及は、クリスマス献金を募るための単なる飾りの聖句ではない。映画製作者のO. ヘンリーの「賢者の贈り物」の解釈であり、この聖句がこの短編における構想と創作において重要な役割を果たしているということ明示しているのである。また、映画製作者には次のことがわかっていて、「インターテクスチュアリティ間テクスト性こそが文学の条件」(“Intertextuality is the very condition of literature.” Lodge 98)であり、聖書のテキストに目配せする身振りジェスチャーは、O. ヘンリーが間テクスト性に秘められた文学の可能性を存分に探求し、奔放な歓喜とともにそれらを実践していたということ。

## (2) 〈意識の流れ〉の文学

“One dollar and eighty-seven cents.”「1ドルと87セント」—原作の小説の書き出し、物語の冒頭に現れる表現で、わずか5語からなるヒロインの抒情奔出の感嘆句である。普通、小説の最初の段落は、原則としては状況設定ということになるが、この小説では、時と場所についての細かな状況設定、前述の「舞台装置」ミゼンセーンの設定がない。物語の出だしから、読者は苦しい生活の真っ只中にあるヒロインの意識のなかにいきなり投げ込まれるのである。それは読者がヒロインの困窮を分かち合い、わがものとして実感するように仕向ける作者の工夫である。

食卓に腰かけて、小額貨幣を数えているヒロインの意識の流れ、それは次のように続く。

That was all. And sixty cents of it was in pennies. Pennies saved one and two at a time by bulldozing the grocer and the vegetable man and the butcher until one's cheeks burned with the silent imputation of parsimony that such close dealing implied. [Three times Della counted it.] One dollar

16) 喜劇がO. ヘンリーの短編創作上の基本構想であることは明らかである。読者は笑いを欲しているからである。ちょっとした感傷も必要である。観客は良い気持ちになりたいからである。ほろりとさせる結末の哀愁とユーモアは、O. ヘンリー文学にとって不可欠な要素である。

and eighty-seven cents. And the next day would be Christmas. (7)

それだけだ。しかも、そのうち60セントは1セントと銅貨である。それだって、乾物屋や八百屋や肉屋で買い物をするたびに値切って、そんなしみつたれたケチ臭さを非難する無言の声に顔から火の出る思いをしながら、1枚2枚と貯めた銅貨なのだ。[デラは、それを三度かぞえなおした。] 1ドルと87セント。明日はクリスマスだというのに。

このように作者はヒロインの困窮ぶりを物語るために、過去の買い物の各場面を映画のフラッシュバックの手法で簡潔に並べて、その金欠状態を描出する。途中、ヒロインの行動を叙述する語り手の説明が入るが、テキストは再びヒロインの意識に戻っていく<sup>17)</sup>。

“One dollar and eighty-seven cents.” という印象的な表現から始まる最初の段落は、リアリズムとサイコジカルの写実主義小説というよりは心理主義小説の小説作法によるものである。O. ヘンリーは、ヒロインの頭のなかで静かに流れ続ける意識、最も私的な想念を叙述するのである。リアリティは主人公の意識の中に存在するものとして描かれているのである。それは20世紀の二人の心理主義小説家、V. ウルフ（1882-1941）やジョイス（1882-1941）など、登場人物の

17) 物語の始まりは、一般にオーソドックスな情景描写、舞台装置の設定から入る始まり方が常道であるが、O. ヘンリーが「賢者の贈り物」で、読者を引き摺り込むのは舞台装置ではなく、いきなり登場人物の意識のなかである。それは、オースティンの『高慢と偏見』（1813）の書き出しに通底する。“It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.”（「一財産持った独身の男性は妻を求めるに相違ないというのが、普遍的に認められた真理であります」）。一見、18世紀の古典的な「全知の語り手」による哲学的な命題文のように見えていて、実はヒロインの母親ミセス・ベネットの意識のなかへ読者を引き摺り込む一文である。O. ヘンリーも、オースティン同様、意識の流れの手法で、主人公の心の内面を描写するのである。

意識を「流れ」として描くことを得意とする小説家に典型的なものである。語っているのは非人称的で無名の語り手である。しかし、読者はこの人物が作者 O. ヘンリーの〈声〉を持つ語り手であり、彼がヒロインのデラの頭の中で生まれる意識をそのまま言葉にしているのを理解する。読者はいわば登場人物の心の中の発話を彼女の脇で聞いている恰好である。作者はデラの意識の流れを追う。

Tomorrow would be Christmas Day, and she had only \$1.87 with which to buy Jim a present. She had been saving every penny she could for months, with this result. Twenty dollars a week doesn't go far. Expenses had been greater than she had calculated. They always are. Only \$1.87 to buy a present for Jim. Her Jim. Many a happy hour she had spent planning for something nice for him. Something fine and rare and sterling—something just a little bit near to being worthy of the honor of being owned by Jim. (7-8)

明日はクリスマスだというのに、ジムに贈るプレゼントを買うお金が、たった1ドル87セントしかないのだ。何ヶ月もの間、1セントだって無駄遣いしないように儉約してきて、この始末である。週に20ドルでは、どうにもなるものではない。支出は予算を上まわった。支出というものは、そういうものなのだ。ジムにプレゼントを買うのに、1ドル87セントしかないのだ。あたしのジムに。ジムに何かすばらしいのものと計画して、幸福な時間をすごしてきたものだ。何かすばらしい、減多にないような、立派なもの——いささかでもジムの所有物であるという名誉にふさわしいもの。

「1ドルと87セント」という表現は本編で5

回繰り返される。確かに「困窮は決して今日性を失うことのないテーマである」(“Destitution is a theme that will never lose relevance.” Fallon).

### (3) デラのドラマチックなアクション

O. ヘンリーは、物語の書き出しで使用した「意識の流れ」の手法を、「賢者の贈り物」全体にわたって用いたわけではない。その心理的リアリズムの後に続くのは、思わぬドラマチックなアクションの展開である。ヒロインの意識、その内面の動きが〈静〉であるとすれば、彼女の行動という外面の動きは〈動〉となる。静と動、ヒロインの動きを追う作者の筆の冴えは見事である。

Della finished her cry and attended to her cheeks with the powder rag. She stood by the window and looked out dully at a grey cat walking a grey fence in a grey backyard. (7)

デラは泣き止んで、パフで顔をたたき、窓辺に立って、灰色の裏庭の灰色の垣根を灰色の猫が歩いていくのを、ぼんやりと眺めた。

“grey” という形容詞の繰り返しによる言葉遊びであると同時に、ヒロインの心模様、その心象風景の描写である。デラにとって、見るものすべてが「灰色」なのである。映画のカメラは、ジムを職場に送り出して一人になったデラに焦点を合わせ、表象するのは刻々と変化している若い妻の日常。観客は画面に映し出される断片を一つひとつ組み合わせ、そこから類推して彼女が貧しい専業主婦であることを割り出すことになる。

小説では、O. ヘンリーは、〈倒置〉と〈擬人法〉という修辭法を用いて、ジムへのプレゼントを探して行動するデラのさまを活写する。

On went her old brown jacket; on went her

old brown hat. With a whirl of skirts and with the brilliant sparkle still in her eyes, she cluttered out of the door and down the stairs to the street. (8)

デラは古びた茶色のジャケットを着、古びた茶色の帽子をかぶった。スカートをはるがえし、両の目にひかるものをためたまま、ドアの外へ飛び出すと、階段をおりて通りへ出た。

### (4) 映画が表現できないもの(1): 登場人物に寄り添う語り手

〈フラッシュバック〉<sup>18)</sup>などの映画的表現を多用するO. ヘンリーの作品が、容易に映画化されたのも納得がいくが、その一方で映画化は文学によってのみ表現可能な意味合いを喪失させるという皮肉な結果も生み出すのである。テキストの随所にちりばめられたO. ヘンリーのオリジナルな凝った文章、詩的な文章は、彼の小説の持っているピリリとした小気味良さ、時として激烈な味を伝える。例えば、

“Life is made up of sobs, sniffles, and smiles, with sniffles predominating.” (7)

人生はむせび泣き、すすり泣き、微笑みからなっており、すすり泣きが圧倒的に多い。

作者の声を代弁する語り手によって語られる金言である。アイロニーはあるが、多分にユーモアと人間味が加味されたアイロニーである。ここでは下線を施した[s]音が押韻している。O. ヘンリーは「<sup>アリタレーション</sup>頭韻」を踏むのが好きだった。頭韻は文章の質を高め、かつストーリーにも邪魔にならない<sup>19)</sup>。まさに

18) 物語の進行中に過去の出来事を瞬間的に現出させるモンタージュの手法の一つ。

19) 頭韻(法)とは、押韻法の一つで、語頭などに同じ音をもった語を繰り返して音調を整えることで、うまく使うと耳に快く、印象的で、ユーモラスな



歯擦音 [s] 音の贅沢なまでの華麗な花火と言ってよい。贅沢な技巧でありながら、その文の意味するところは貧乏が生み出す「泣き」についての悲しい表現であり、贅沢と貧乏、その記号表現と記号内容の齟齬に、作者の皮肉めいたユーモアが感じられるのである。

O. ヘンリーは、作品世界に対して道徳的コメントや心理的分析を控える、登場人物とクールに距離を保つタイプの作家ではない。むしろ、登場人物に寄り添い、彼らに感情移入する。作者の代弁者である無名の語り手は、「すすり泣き」こそ物語のヒロインの人生そのものなのだと断言するのである<sup>20</sup>。

確かに、映画というメディアは、デラの貧しい所帯を映し出すことは可能であるが、語り手の登場人物に対するアンビヴァレントな思いを表現することはできない。語り手のアイロニー、ユーモア、そして曖昧で大仰な表現は小説という物語芸術が得意とするところなのである。O. ヘンリーは、ヒロインに対

---

効果をもたらす。例えば、1985年にレーガン大統領が心臓発作で倒れたという誤報がニュースに流れたとき、ホワイトハウスの副報道官が直ちにこれを否定して言った。“He is hale and hearty, ruddy and robust, vigorous and virile, strong and sturdy, fit and feisty.”（「彼は健康・豊饒（かんしゃく）、健康・強健、雄々しく男らしく、強固・強壯、結構・血気盛んなんです」）ほぼ同義の形容詞で最初の子音が同じものを二つずつ、5組も並べたもので、頭韻により、発話者の言葉に力を持たせている例である。有名な“Who often, but without success, have prayed for apt alliteration's artful aid.”（「適切な頭韻の巧みな助けを求めて、何度も祈りましたが、成功しませんでした」というのは、イギリスの諷刺家チャールズ・チャーチル（1732-64）の*The Prophecy of Famine: A Scots Pastoral* [1763] の一節（第86行）である。

20) O. ヘンリーは、登場人物に対して、そして彼らの運命に対して読者の同情を引きつけようとする。しかし、デラの人物造型に若くして亡くなったO. ヘンリーの妻アソル（1868-97）の姿を読み込むことは、「意図の誤謬」（インテンショナル・ファラシー）という、作品解釈に著者の伝記的事実を持ち込む誤りを犯すことになるだろう。そのあたりのことはあくまでも推測であり確証はないからである。また、O. ヘンリーの伝記的事実についての知識が作品鑑賞に絶対不可欠だというわけでもない。

してあからさまな、過保護と言ってもいいくらいに庇護者的な態度をとっている。登場人物の内面がさらされるこの種の小説では登場人物に対する読者の共感を喚起しやすい。O. ヘンリーは、読者の「判官鼻眞」を逆手に取っているわけである。

また、デラの夫のジムに対しても語り手は作者の声を代弁する。この語り手はジムが置かれた状況を庇護者ぶって伝える。

Poor fellow, he was only twenty-two—and to be burdened with a family! (9)

可哀想に——まだ22歳になったばかりだというのに——家庭という重荷を背負わされているなんて！

簡潔な記述であるが、この夫婦にはまもなく赤ん坊が与えられるということがほのめかされているのである。映画版では、ジムとデラの間やりとりのなかで、彼女が妊娠していることが次のように観客に知らされる。

#### JIM

Get whatever you like. Surprise me. But don't stay on your feet too long. You know what the—

#### DELLA

Mrs. Schultz said a walk every day was good for me—and she's had seven.

#### ジム

何でも君のいいと思うものを買いたまえ。僕をビックリさせるようなものをね。ただし、長時間立ちっぱなしじゃいけないよ。わかってるね、どんな——

#### デラ

シュルツさんの奥さんは、毎日散歩するのはあたしの身体にいいっておっしゃったわ——。あの人、七人の子持ちよ。

### (5) 映画が表現できないもの(2):メタフィクション的言説

映画が表現できないものの二つ目は、作者と読者の親密な関係である。O. ヘンリーは擬人法で時間の経過を示したあと、メタフィクション的な言及をする。

Oh, and the next two hours tripped by on rosy wings. *Forget the hashed metaphor.* She was ransacking the stores for Jim's present. (8)

そのあとの二時間、《時》は薔薇色の翼に乗って軽やかに飛んで行った。いや、こんな出がらしの比喩などは、どうでもよろしい。彼女は店から店へとジムに贈るプレゼントを探して歩いていた。

“Forget the hashed metaphor.” 「いや、こんな出がらしの比喩などは、どうでもよろしい」とは、一種の「傍白」(aside), あるいは〈わきぜりふ〉として、突然、テキストに割り込んでくる作者の声である。「光陰矢の如し」(tempus fugit) 的な「死んだ比喩」とか「常套語句」と呼ばれる陳腐な比喩表現を用いたことに関して、作者は読者にユーモラスに詫びているのである。このようなメタフィクション的言説、すなわち作品自らが虚構であるという事実や、テキスト自らが生成される過程に注意を喚起する言説は、読者の批評を先取りすることで、批評そのものを武装解除してしまう。これは、読者を知的に対等な人間として扱い、「小説は、人生の一断片などではなく、言葉による作り事だと言われてたじろぐほどあなたはうぶじゃありませんよね」というO. ヘンリーからのメッセージでもある。しかし、こうした読者に媚を売るような告白はそれほど頻繁に起きるわけではない。創作上の作者の遊び心であって、このように作者の声が、突然、テキストに割り込んでくるのは例外的である。まるで映画俳優が突然

カメラの方を向いて、「これってひどいシナリオですね」と言っているようなものである。言うまでもなく、作家というものは、自分のやっていることを、普通はテキストのなかで告白したりはしない。だが、こうした告白もO. ヘンリーの銜いのない性格に由来するものであろう。恐らく、この作品の背景にあった亡き妻アソルとの個人的経験に対する照れかもしれない。そうでなければ、O. ヘンリーの大きな心的外傷となったに違いない妻アソルの喪失体験に戻っていくことは大きな苦痛を伴うものである。それ故に、「いや、こんな出がらしの比喩などは、どうでもよろしい」という表現が生まれたのであろうか。

### (6) 映画が表現できないもの(3):記号の恣意性

言葉と言葉が指し示すものとの間には、何ら必然的な結びつきはない。構造主義者のいわゆる〈言葉の恣意性〉である。

“A rose by any other name would smell as sweet.” (*Romeo* 2: 2: 43-44).

「薔薇は他のどんな名前でも呼ばれたとしても、同じようによい香りがするでしょう。」

ジュリエットが言うように、どんな名称で言い繕っても実体は変わらないのである。しかし、登場人物の名前は人物造型において重要な要素であり、熟慮と躊躇が伴う営みであるとすれば、その変更は重要な意味を持つ。「賢者の贈り物」にはO. ヘンリーがそのあたりのことに言及している箇所がある。これは映像には翻訳不可能なユーモアである。

In the vestibule below was a letter-box into which no letter would go, and an electric button from which no mortal finger could coax a ring. Also appertaining thereunto was a card bearing the name “Mr. James

Dillingham Young.” The “Dillingham” had been flung to the breeze during a former period of prosperity when its possessor was being paid \$30 per week. Now, when the income was shrunk to \$20, the letters of “Dillingham” looked blurred, as though, they were thinking seriously of contracting to a modest and unassuming D. (7)

階下の玄関には手紙なんぞ入れられたことのない郵便受けと、どんな人間の指で押しも鳴りそうもないベルがあった。またそこには、「ジェームズ・ディリングラム・ヤング」と書かれた名刺が貼り付けてあった。その「ディリングラム」も、この名の持ち主が週給30ドルもっていた好況時には、風が吹いてきてもびくともしなかったものだが、収入が週20ドルに減った現在は、「ディリングラム」の一字一字がぼやけてしまって、つつましく、謙虚に、頭文字の「D」一字に縮めてしまおうかと真剣に考えているようであった。

本来、恣意性がある記号、すなわち恣意的である言語に新たな恣意性を導入しているところにO. ヘンリーのユーモアがあるのである。

#### (7) 「賢者の贈り物」の〈タイトル〉の意味

クリスマス・イブの物語、「賢者の贈り物」で、語り手はお説教をすることはない。貧しい夫婦の情愛、その滑稽さや愚かさをユーモアと寛大なアイロニーで扱うのである。物語を結び言葉は次のようになる。

And here I have lamely related to you the uneventful chronicle of two foolish children in a flat who most unwisely sacrificed for each other the greatest treasures of their house. But in a last word to the wise of these days let it be said that of all who give gifts

these two were the wisest. Of all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are wisest. They are the magi. (11)

ここに私は、わが家の一番大事な宝物を、最も賢くない方法で、互いに犠牲にした、アパートに住む二人の愚かな幼稚な人たちの、何の変哲もないお話を不十分ながら申しあげたわけである。しかし、現代の賢明な人たちに向かって言うておきたい。贈り物をあげたりもらった人々のなかで、この二人のような人たちこそ最も賢明なのである。どこにいようとも、彼らこそは「賢者」なのだ。彼らこそ東方の賢者なのだ。

自分のこと以上に相手のことを思いやる夫婦が交わした贈り物こそ、聖書のエピソードに匹敵する「賢者の贈り物」というわけである。

#### (8) 短編集『四百万』の〈タイトル〉の意味

「賢者の贈り物」が収録されている短編集の『四百万』というタイトルについて、映画版の進行役であるスタインベックはその由来について以下の種明かしをする。

At the turn of the century, certain social leaders in New York. claimed that only four hundred people were worth knowing. In disagreement, O. Henry wrote a volume he called *The Four Million*. He thought everybody was worth knowing. Now, the very term “Four Hundred” is almost forgotten. But from *The Four Million* “The Gift of the Magi” is as fresh and alive as the day it was written. O. Henry said the Magi were “the wise men—the wonderfully wise men who brought gifts to the Babe in the manger. They invented the art of giving Christmas presents.” And that invention was

still operating when this story begins—in the year of our Lord—1905.

20世紀が始まる頃、ニューヨークの社交界のある指導者のな人物が、ニューヨークには真に知るに値する人間はわずか「四百人」しかいないと断言しました。O. ヘンリーは、その反論として、『四百万』と題する短編小説集を著しました。世の中に知るに値しない人間など一人もいないと考えたからです。今ではその「四百人」はほとんど忘れ去られてしまいましたが、短編集の『四百万』に収められた「賢者の贈り物」は、書かれた当時そのままに、新鮮さと生気を保っています。O. ヘンリーは、この短編のタイトルの「賢者たち」について、「賢者たち——飼葉桶の中の赤ん坊に贈り物を持ってきたあの素晴らしい賢者たちのことである。この賢者たちがクリスマスの贈り物をする習慣を発明したのである」と言いました。彼らが発明したこの習慣は、この物語が始まる1905年にもまだ行われていたのです。

スタインバックの言及している「ある指導的人物」とは、アメリカ社交界の名士ウォード・マカリスト（1827-1895）のことで、1892年、“the Four Hundred”という表現で当時のニューヨークに住むトップレベルの人々を表したのに対し、O. ヘンリーは抗議の意味を込めて、短編小説集のタイトルに当時のニューヨークの人口（富や社会的地位とは無縁の人々）の数を表す*The Four Million*というタイトルを選んだのである。こうして『四百万』の市民たちの代表であるジムとデラの物語が綴られることになったわけである。

### (9) 未来永劫に続く〈神の愛〉

映画版では、「賢者の贈り物」が終わった



【図版23】 ジムとデラ

後、いままで観客とともにいたはずの進行役のスタインバックは再登場することはない。観客は、年が明ければジムとデラの間には新しく生命が誕生することを知っている。ジムとデラが貧乏であることは変わらないが、年が明ければ子ども生まれている。二人には未来がある。二人が見つめる窓の外には雪が降っている【図版23】。こうしてジムとデラのクリスマス・イブの物語は、二人が窓の外を見ることで終わる<sup>21)</sup>。「賢者の贈り物」のストーリーは、一日完結の物語展開であるが、映画版のラストシーンは未来永劫に続く神の愛を暗示する。聖書には次のようなテキスト

21) 二つの図版、図版22と図版23の構図は対照的である。図22は向かい合う二人を、図版23は一緒に同じ方向に向かって外を見る二人を映し出す。サン＝テグジュペリは『人間の土地』で有名な言葉を記している。“Aimer, ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction.” (de Saint-Exupéry 27)。英訳すれば、“Love does not consist in gazing at each other, but in looking outward together in the same direction.” 堀口大學訳では「愛するということは、おたがいに顔を見あうことではなくて、一緒に同じ方向を見ることだ」(堀口216)となる。恋愛と結婚の違い——恋愛とはお互いが向き合うことで、結婚とは同じ方向を見つめること。大切なのは、「一緒に外を見ること」(looking outward together)の「外の方を」(outward)という副詞である。クリスマス・イブは、ジムとデラの二人に起こったのは、お互いに向かい合ってうっとり見つめ合う関係(恋人同士)から、未来の子どもの誕生に備えるべく、責任を持って協力し合う関係(夫婦)への変化である。



がある。

雨も雪も、ひとたび天から降れば／むなしく天に戻ることはない。それは大地を潤し、芽を出させ、生い茂らせ／種蒔く人には種を与え／食べる人には糧を与える。そのように、わたしの口から出るわたしの言葉も／むなしくは、わたしのもとの戻らない。それはわたしの望むことを成し遂げ／わたしが与えた使命を必ず果たす。（イザヤ書55：10-11）

神の愛は、自然界において水が川から海へ流れ込み、それが雲になり、雨や雪となり、めぐりめぐって川となるように、イエスを信じる者には、〈あまつましみず〉が、「聖書に書いてあるとおり、その人の内から生きた水が川となって流れ出るようになる」（ヨハネ7：38）のである。それは、あたかも「警官と賛美歌」から始まって「賢者の贈り物」に終わるオムニバス映画『人生模様』の五つの物語が、観客の目の前で繰り広げられ、最終的には果てしない神の愛の生成を示唆しているかのようでもある。

#### (10) O. ヘンリーからのクリスマス・プレゼント

20世紀初頭のニューヨークを寓話的に描くため、O. ヘンリーは新約聖書のクリスマス物語を再利用した。映画は視聴覚に強く訴えるメディアである。映画版は、その全編を通して、クリスマスの賛美歌がBGMとして流れる。映画は物語を語るメディアであるが、そのストーリー・テリングには映像的側面と音響的側面がある。物語の意味は主として映像によって語られるが、音響は映像の意味の産出に深く関与する。「賢者の贈り物」で使用される賛美歌は、映像の意味を固定し、ストーリー・テリングを補強するという機能を持つ。映画の冒頭に流れる賛美歌は、日本では馴染みの薄いものかもしれない。そ

の歌詞は長らくMartin Luther（1843-1546）の作詞とされてきた「飼いばおけにすやすやと」（『讚美歌21』269番）、そしてメロディーはアメリカの作曲家J. E. Spilman（1812-96）の「アフトン川の流れ」（“Flow Gently, Sweet Afton” [1837]）である。聖公会出版発行の『日本聖公会聖歌集』の第75番「かいばおけの干し草に」がその日本語版である。この賛美歌は、七人の子どもの父親であるシュルツ氏の扮するサンタクロースが登場する場面で、再度、彼のテーマ曲のように使われている。その他、BGMとして使われる賛美歌は、日本基督教団出版局発行の『讚美歌21』の259番「いそぎ来たれ、主にある民」（54年版111番）、264番「きよしこの夜」（54年版109番）、258番「まきびとひつじを」（54年版103番）、267番「ああベツレヘムよ」（54年版115番）、261番「もろびとこぞりて」（54年版112番）、262番「聞け、天使の歌」（54年版98番）の計6曲である。映画の終盤、その代表格として、窓の外からは“Joy to the World”（「もろびとこぞりて」）が聞こえてくる。ジムとデラは窓を開けると、聖歌隊と楽団に笑顔を送る。そして、いよいよ映画の大詰めで、賛美歌は“Hark! The Herald Angels Sing”（「天には栄え」）に変わり、カメラは店頭の陳列窓 [ショー・ウィンドー] に置かれたクリス



【図版24】完

マスの飾り付けを映し出す。すると画面に、イエス・キリスト誕生の預言と東方で見た星に導かれてベツレヘムにやってきた三人の博士たち（マタイ伝2：1-12）の生誕劇の人形の映像にかぶせるかのように、“THE END”というエンド・マークが出るのである【図版24】。

## §8 むすびに

オムニバス映画『人生模様』に収録されたO. ヘンリーの短編小説の五作品、それぞれの物語をまとめれば次のようになる。

### 第1話「警官と賛美歌」

浮浪者ソーピーは、越冬対策としてイースト・リバーの小島にある刑務所に避難所を求めて、無銭飲食などの微罪を犯して採捕されることを試みるが、ことごとく失敗する。しかし、偶然入った教会で懐かしい賛美歌の響きに心打たれ、自分の過去を振り返り、再生を決意する。ところが、教会の外に出た途端、浮浪罪で警官に逮捕され、「島での三ヶ月」の懲役という判決を受ける。治安判事がソーピーに言い渡す「島での三ヶ月」という判決（「禁錮三ヶ月」原文では“Three months on the Island”）こそ、皮肉にも物語の前段でソーピーの本望の説明として使われていた表現——「島での三ヶ月、これが彼の念願なのだ」（“Three months on the Island was what his soul craved.”）に他ならない。

### 第2話「ラッパのひびき」

昔はワルだった刑事は、ノークロス事件の遺留品のボールペンを手がかりに心当たりを当たると、捜し当てた犯人は昔のワル仲間だと判明する。十数年ぶりの再会である。旧友は自分が事件の殺人犯であることは認める。しかし刑事は犯人を逮捕できない。犯人に千

ドルの借りがあったからである。しかし、事件の犯人逮捕に結びつく情報提供者には新聞社から千ドルの報奨金が支払われることになり、刑事は報奨金を手に入れると犯人に借金を返し、心おきなく逮捕することになる。映画版では刑事の「これで貸し借りなしだ」（“We're all square enough.”）と台詞とともにニューヨークの捕物帳にもケリがつく。

### 第3話「最後の一葉」

窓の外の壁を這う蔦の木はその葉をすべて落としていた。若い女性画家が見たと思っていた最後の一葉は、実は老画家が壁に写実的に描いた一枚の葉の絵であった。老画家は、瀕死の少女を救うべく、雨と寒さのなかを「最後の一葉」を描いたのがたたって肺炎で死んでしまう。若い芸術家の命を救い、彼女に生きる意志を与えるために残されたのは、偉大なる老画家の〈傑作〉であった。

### 第4話「赤い酋長の身代金」

誘拐した少年に酷い目に遭わされた誘拐犯たちは、身代金を二千ドルから千五百ドルに値引きして、少年の父親に手紙を書く。息子のことがよくわかっている因業おやじは、この腕白小僧が人質としてどれほど耐え難い存在か、また誘拐犯たちがどれほど自分の息子に手こずっているかを知っているので、身代金の支払い要求を拒否し、逆に現金を払えば息子からお前たちを解放してやると申し出る。誘拐犯たちは喚き声を上げる少年を厄介払いするために現金二百五十ドルを父親に手渡すと、すたこらさっさと逃げ出す。

### 第5話「賢者の贈り物」

貧しいけれど、お互いを思いやる若い夫婦の物語。妻はクリスマスの贈り物にどうしても夫の金時計にふさわしい鎖を買ってあげた

いと自慢の髪の毛を売ってしまう。夫もまた妻へのクリスマスの贈り物に、彼女の髪の毛にふさわしい鬘甲の櫛を買ってあげたいと大切な金時計を売ってしまう。結局、いまや二人には櫛を使う髪も、鎖を付ける金時計もないのだから、お互いに贈り合ったものは無駄になってしまう。しかし、二人は相手を思いやる心という素晴らしい贈り物をし合ったのである。大切なものを与えることの道徳的な教訓を含んだ、愛についての物語はセンチメンタルである。

原作と映画、同一の物語の小説版と映画版、それぞれの長所を比較することにより、二つの異なる媒体の独自の力／固有の力が明らかになる。活字メディアと視覚的メディアとの決定的な違いは、後者が「見せる」メディアであることである。文学史には、「見せる」作家、すなわち物語内容を読者の視覚的想像力に訴える叙述によって、眼前にありありと彷彿とさせるイメージを映し出すことに長けた天才作家たちがいる。ディケンズがその適例である。しかし、小説と映画は、まったく異なるメディアである。物語は単なる言葉の集合ではない。映画は、言葉を一語も使わずに、物語を表現することができる。「百聞は一見に如かず」(I See All)の世界だからである。

物語は、その媒体がいかなるものであれ、受け手のなかに二つの疑問を呼び起こす。原因に関するものと経緯に関するものである。前者は謎あるいはミステリーの効果（誰が、どうやってやったんだ？）、後者はサスペンスの効果（次にどうなる？）に関係する——“These two questions are the mainsprings of narrative interest and as old as story telling itself.” Lodge 31（「この二種類の疑問が物語の面白さの源泉であり、まさに〈おはなし〉

の歴史と共にある）」というわけである。

作品が独創的であるというものは、それがこれまでの何にも似ていないということ、「こんなの初めて!？」ということだろう。しかし、大抵の場合、それは作家が前例のない何ものかを創造したということではなく、すでに我々が観念的な知識として持っているものを〈実感〉として伝えるということである。O. ヘンリーの偉大さはその非凡な平凡さにある。以上の考察から、O. ヘンリー文学の総括として以下の諸点を指摘したい。

### O. ヘンリーの文学（1）：異化の作家

O. ヘンリーの偉大さの第一は、異化効果により、よく知られた日常の物語をあたかも新奇な体験であるかのように思わせる点にある。物語の状況設定など、擬人法による書き出しで、O. ヘンリーは、ありふれた事物を、まるで今まで経験したことがないような魅力的なものに仕立てる。【O. ヘンリーにとって、小説とは現実の異化である】

O. ヘンリーの原作の映画化は、映画という、より生々しい、より五感に訴えやすいメディアへと変換することで、原作を新しい物語とすることである。【O. ヘンリー文学の映画化は原作の異化である】

O. ヘンリーは聖書の物語の異化により、形骸化し、ほとんど社会的慣習でしかなかったキリスト教を、現代社会において活性化する。「警官と賛美歌」「最後の葉」「賢者の贈り物」の3つの物語は、キリスト教の愛の寓話であり、新約聖書にある愛のテーマ、「主は豊かであったのに、あなたがたのために貧しくなられた。それは、主の貧しさによって、あなたがたが豊かになるためだったのです」（Ⅱコリント 8：9）というメッセージの書き換えである。【O. ヘンリーにとって、文学とはキリスト教の教えの異化である】

## O. ヘンリーの文学（2）：短編小説のモデル

O. ヘンリーの偉大さの第二は、物語芸術としての小説のもつ本来の特徴を再確認させたことである。小説について、D. ロッジは言う。

“It has been said that all novels are essentially about the passage from innocence to experience, about discovering the reality that underlines appearances.” (Lodge 179)

あらゆる小説は、本質的には無垢から経験への移行を描いたもの。あるいは見かけ上の世界の裏に潜む現実の発見を描いたものであると言われている。

文化人類学的に言えば、すべての「<sup>フィクション</sup>虚構」は、主人公の世界認識、あるいは自己認識のための「<sup>イニシエーション</sup>通過儀礼」、あるいは「<sup>エピソード</sup>開眼物語」であると言い換えることができる。O. ヘンリーのストーリー・テリングの特徴は、最後に思いもよらなかった結末が待ち受けていることである。いわゆる「O. ヘンリー・エンディング」と称される「どんでん返し／驚きの結末」の名にふさわしく、彼の短編にほとんど必ず「驚き」の要素、読者を驚かす要素が含まれている。小説一般における「驚き」について、D. ロッジは言う。

Most narratives contain an element of surprise. If we can predict every twist in a plot, we are unlikely to be gripped by it. But the twists must be convincing as well as unexpected. Aristotle called this effect *peripeteia*, or reversal, the sudden shift from one state of affairs to its opposite, often combined with “discovery,” the transformation of a character’s ignorance into knowledge. (Lodge 71)

ほとんどの物語には読者を驚かす要素が含まれている。話の展開がすべて予測できたとしたら、物語としても面白くも何

ともないであろう。だが、物語の展開は、意外であると同時に、なおかつそれなりの説得力をもなければならない。アリストテレスはこの効果を〈ペリペティア〉、あるいは〈逆転〉と呼んだ。これは、ある事態からまったく異なった事態への急転換のことであるが、そこには登場人物の無知を知へと転換する要素、すなわち〈発見〉が伴っていることが多い。

D. ロッジは補足説明として、ソフォクレスの悲劇を具体例として挙げている——『オイディプス王』のなかで、主人公は自分の出生にまつわる事実を教えられ、同時に自分が父親を殺し、母親と結婚していたことを知る場面である。アリストテレスは、世界第一の文学批評である*Poetics*（『詩学』第11章）において、〈逆転〉と〈発見〉を次のように説明する。引用文は〈ロエブ古典叢書〉から引用したギリシア語原典の英文訳による。

A “reversal” is a change of the situation into the opposite.

〈逆転〉とは、これまでとは反対の方向へ転じる、状況の転換のことである。

A “discovery,” as the term itself implies, is a change from ignorance to knowledge, producing either friendship or hatred in those who are destined for good fortune or ill. (Aristotle, *Poetics* 1452a, 41)

〈発見〉とは、その名が含意しているように、無力から知への転換——その結果として、それまで幸福か不幸かがはっきりしていた人々が愛するか憎むかすることになるような転換——である。

「最後の一片」におけるスーの〈驚き〉と〈発見〉がその典型であるように、作品全体に謎やサスペンスや意外性があふれるO. ヘンリーの作品世界では、ほとんどの場合、物語は〈逆転〉と〈発見〉とともに幕を閉じる。



この〈逆転〉と〈発見〉こそ、先に見た『広辞苑』の「オー・ヘンリー」の定義にある「意想外の終り方」の正体なのである。「あらゆる小説は、本質的には無垢から経験への移行を描いたもの、あるいは見かけ上の世界の裏に潜む現実の発見を描いたもの」というD. ロッジの指摘が正しいとすれば、O. ヘンリーのテキストは、まさしく彼の小説論の最高のモデル規範となるのである。

### O. ヘンリーの文学（3）：キリスト教主義の作家

O. ヘンリーの偉大さの第三は、そのキリスト教主義にある。O. ヘンリーの短編小説の結末は、ほとんどの場合、〈エピファニー〉の瞬間となる。「エピファニー」は、ギリシア語の「出現」（“epiphancia”）に由来する語で、キリスト教用語としては、異邦人である〈東方の三博士〉と呼ばれる〈占星術の学者たち〉への幼児イエスの「出現」である。その意味するところは、ユダヤ人にも異邦人にも、救い主がすべての人のために降臨したことを知らせる公現である。英文学ではジョイスの『若い芸術家の肖像』（1916）が典型であるように、作家は、物事・事件・人物の本質が露呈する瞬間を象徴的に描写するために用いた主題である。すなわち〈時〉に抗って、〈芸術による永遠化〉のテーマを遂行する。それは、幸福の意味、人生の価値などについて、読者の〈開眼物語〉、すなわち物事の本質を明らかにする発見の物語ともなる。

映画の観客にとって、「最後の葉」のラストシーンは、一種超越的な意味をたたえる瞬間となる。「芸術の落伍者」と称された老画家の死の知らせは、物語にクライマックスと同時に結末をももたらすという決定的な役割を果たす。一見、〈竜頭蛇尾〉で終わっているかのようであるが、この「竜頭蛇尾」こ

そが、観客にとっては、真実が開示される瞬間に変容するのである。暴風雨に翻弄されて落葉となる蔦の葉というモチーフは、人生の嵐の翻弄されてきた老画家の象徴的表現であり、それが一枚残ったことは、ごくありふれた老画家の人生が、最終的には本物の〈傑作〉の創造によって「人生の成功者」となりえたこと。ごくありふれた老画家の人生、その卑俗な生涯が最後の一枚の絵として完成し、〈時〉を超えた美をたたえた「超越的啓示」に変貌するのである。

エピファニーにおいて、小説は抒情詩の言語的緊密さに限りなく近づく。勢いエピファニーを伴う文章には比喩的な表現や音の綾が豊富に使われることが多い。自然で生き生きした描写によって、易々と舞台を設定して見せるのである。嵐の後のその晴れやかな結末は光り輝く老画家の魂を言語によって啓示したことへの、作家自身の正当な満足のエコーでもある。

『人間模様』の最終話、「賢者の贈り物」は、物質主義的価値観に対する批判のメッセージであると同時に、東方の三博士が幼子キリストへの贈り物を携えてベツレヘムを訪ねたことに象徴的に表現されているように、〈与えることの幸い〉を教えるメッセージでもある。それは、映画版の冒頭に引用されている聖句、“It is more blessed to give than to receive.”（「受けるよりは与えるほうが幸いである」使徒言行録20:35）に通底するものである。O. ヘンリーの原作にはないけれども、映画は原作を先鋭化する。映画は原作の精神を受肉化するのである。換言すれば、知識として知っている原作を実感として伝えるのである。それはT. S. エリオットの「賢者の旅」（“Journey of the Magi,” 1927）に勝るとも劣らない衝撃を読者に与えるものであろう。エリオットの

〈ハイブラウ〉な宗教詩よりも、〈ローブラウ〉な小説や映画の方が、クリスマスのキリスト降誕は、神がこの世に対して与えた贈り物であるというキリスト教の本質的な意味を理解するためにははるかに有効だからである。

しかしながら、O. ヘンリーのキリスト教の教えをテーマとする三つの物語が楽しく読めるのは、説教壇から語られるような、いかにも見え透いたそのメッセージ性のためではなく、O. ヘンリーが物語に現実との対応関係、すなわち〈客観的相関物〉を作り上げているためである。「警官と賛美歌」の〈放蕩息子〉ソーピーの物語は、ニューヨークの街に生きる浮浪者<sup>ホームレス</sup>の現実である。「最後の一葉」で、スーザンとジョンジーのために〈善いサマリア人〉となった老画家ベアマンの物語は、O. ヘンリーのよく知っているグリニッチ・ヴィレッジに生きる人たちの日常である。「賢者の贈り物」のジムとデラの自己犠牲によるプレゼントの交換は、聖書の〈占星術の学者たちのベツレヘム訪問〉のエピソードを敷衍したO. ヘンリーの愛の寓話であり、それは象徴的な物語の特殊な一形態として、文字どおりの意味を越えて何かを寓意することにとどまらず、別の意味においても「解読せよ」と指示するものである。

「最後の一葉」を書いたO. ヘンリーは、世界中のどんな物語作家よりも〈友愛〉を説くイエス・キリストの教え、「友のために自分の命を捨てること、これ以上に大きな愛はない」（ヨハネ伝15：13）を想起させる。新約聖書にあるさまざまなエピソードが、信仰を失った現在、旧態依然として富の神に支配された世界のなかで、期待どおりの〈ハッピー・エンディング〉のために再利用されるわけではない。映画『人生模様』を見終わった観客が体験するのは、クリスマスの<sup>シーズン</sup>にふさわしい新約聖書の教えによる精神の

〈<sup>カタルシス</sup>浄化・解放〉なのである。

## Works Cited

- Ballaster, Ros. "Adapting Jane Austen." *The English Review* Vol. 7 Issue 1 (Sept. 1996): 10-13.
- Chatman, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)," Mitchell, 117-36. (邦訳、シーモア・チャットマン。「小説にできること、映画にできないこと（そしてその逆）」ミッチェル。『物語について』191-217頁)
- . "Critical Response—Reply to Barbara Herrnstein Smith," pp. 258-65. (邦訳、シーモア・チャットマン。「批判と応答 パーバラ・ハーンスタイン・スミスに答える」ミッチェル『物語について』396-407頁)
- Current-Garcia, Eugene. *O. Henry: A Study of the Short Fiction* (Twayne's Studies in Short Fiction). Twayne Pub., 1993.
- De Saint-Exupéry, Antoine. *Terre des hommes* (1939). *Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade* 98. Paris: Gallimard, 1959.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Ed. Nicola Bradbury. Penguin Books, 2003.
- . *Hard Times*. Ed. Kate Flint. Penguin Books, 2003.
- Grosz, George. *Bagdad-on-the-Subway. A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York*. New York: The Print Club, 1935.
- Fallon, Kevin. "The Gift of 'The Gift of the Magi.'" *The Atlantic*. (Dec. 10, 2010)  
<<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/12/the-gift-of-the-gift-of-the-magi/67858/>>
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. 1936. London: Vintage, 2004.
- Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. The University of Chicago Press, 1955. (邦訳、R.W.B.ルーイス。『アメリカのアダム—19世紀における無垢と悲劇と伝統』斎藤 光訳、研究社出版、1973)
- Lodge, David. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. Penguin Books, 1992 (邦訳、デイヴィッド・ロッジ。『小説の技巧』柴田元幸・斎藤兆史訳、東京：白水社、1997)。

- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. Penguin Classics. Ed. Harold Beaver. Penguin Books, 1985.
- Mitchell, W.J.T., ed. *On Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. (邦訳, W.J.T. ミッチェル/編. 『物語について』海老根宏訳, 平凡社, 1987)
- Meyers, Jeffrey. *Somerset Maugham*. Knopf, 2004.
- Maugham, W. Somerset. *Tellers of Tales: 100 Short Stories From the United States, England, France, Russia and Germany*. New York: Doubleday, Doran & Company, 1939. (邦訳, サマセット・モーム/編. 『世界文学100選 第1』中野好夫/他訳, 河出書房新社, 1961)
- O'Connoer, Richard. *O. Henry: The Legendary Life of William S. Porter*.
- O. Henry, "O. Henry on Himself, Life, and Other Things; For the First Time the Author of "The Four Million" Tells a Bit of the "Story of My Life." *The New York Times* (April 4, 1909, Section M) , p. 9.
- . "The Great O. Henry Mystery Solved at Last; From Ohio Penitentiary, Where He Was Imprisoned, the Short-Story Writer Came to New York to Win Fame and Fortune." *The New York Times* (October 29, 1916, Section Magazine) , pp. 14-15.
- . *Selected Stories* (Penguin Twentieth-Century Classics). Ed. Guy Davenport. Penguin Classics, 1993.
- . *The Best Short Stories of O. Henry* [The Modern Library of the World's Best Books]. Eds. Bennett A. Cerf and Van H. Cartmell. New York: Modern Library, 1994.
- . *The Complete Works of O. Henry*. Foreword by Harry Hansen. 286 Stories and Poems in a New One-Volume Edition. New York: Doubleday & Company, Inc., 1953.
- O'Neal, Michael J. "The Gift of the Magi." *Short Stories for Students: Presenting Analysis, Context, and Criticism on Commonly Studied Short Stories*. Vol.50. Ed. Kristen A. Dorsch. Farmington Hills: Gale, 2020.
- Smith, Barbara Herrnstein. "Afterthoughts on Narrative—Narrative Versions, Narrative Theories," Mitchell, 209-232. (邦訳, バーバラ・ハーンスタイン・スミス. 「補足的感想 物語の異型, 物語の理論」ミッチェル. 『物語について』329-361頁)
- Stuart, David. *O. Henry: A Biography of William Sydney Porter*. Stein & Day Pub., 1990.
- Tillotson, Kathleen, ed. *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition. Volume Four, 1844-1846*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- 大久保 博. 「解説」『O・ヘンリー短編集』(旺文社文庫) 東京: 旺文社, 1969, pp. 321-353.
- 大久保康雄. 「O・ヘンリーの生涯と作品」『O・ヘンリー短編集(1)』(新潮文庫) 新潮社, 1969, pp. 227-255.
- 河上和雄. 「Fenster v. Leary, 20 N.Y.2d 309,229 N.E.2d 426 (1967)」『アメリカ法』1969 (2), 日米法学会/編, 1970, pp. 263-267.
- シネマハウス/編. 『映画と原作の危険な関係—原作の映画化・作家・作品別ガイド』新宿書房, 1993.
- 芹澤 恵. 「解説」O・ヘンリー. 『1ドルの価値/賢者の贈り物 他21編』(光文社古典新訳文庫) 東京: 光文社, 2007, pp. 370-388.
- 東京大学総合文化研究科・教養学部. 「特別展: Novelists and Newspapers: The Golden Age 1900-1939—新聞の中の文学: 黄金時代1900-1939」(2017/4/29~2017/6/25) <[https://www.u-tokyo.ac.jp/focus/ja/events/e\\_z0109\\_00081.html](https://www.u-tokyo.ac.jp/focus/ja/events/e_z0109_00081.html)>
- 豊原邦夫訳・宮内秀雄註. 『廿世紀フォックス超大作 O. HENRY'S FULL HOUSE 人生模様』東京: 国際出版社, 1953.
- 行方昭夫/編訳. 「解説」『モーム短篇選(上)』(岩波文庫) 東京: 岩波書店, 2008, pp. 317-333.
- 堀口大蔵/訳. 『人間の大地 改版』サン=テグジュペリ著 (新潮文庫) 東京: 新潮社, 1998.
- 野崎 敏/編. 『文学と映画のあいだ』東京大学出版会, 2013.
- 松本仁助・岡道男. 「訳注」『アリストテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』』(岩波文庫) 東京: 岩波書店, 1997, pp. 110-222.
- 宮脇俊文/編. 『映画は文学をあきらめない ひとつの物語からもうひとつの物語へ』水曜社, 2017.