法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-04

60年代の原型としての50年代 : 50年代アメリカの映画, 小説に現れる若者たち

KANEHARA, Mizuto / カネハラ, ミズト / 金原, 瑞人

(出版者 / Publisher)
法政大学社会学部学会
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
社會勞働研究 / Society and labour
(巻 / Volume)
40
(号 / Number)
3-4
(開始ページ / Start Page)
455
(終了ページ / End Page)
432
(発行年 / Year)
1994-02
(URL)
https://doi.org/10.15002/00018708

ダルト小説作家たちは，ヒントンに影響を受け，かつニューシネマの影響も受けつつ作品を発表していくが，その原型のほとんどは50年代の映画に現れているといってよく，その後しばらくして独自の展開をみせるようになる。この流れについては，そのうち稿を改めて，詳しく論じることにしたい。

さて，最後に触れておきたいのは，ジャック・ケルアック，ウィリアム・バロウズ，アレン・ギンズバーグの3人を代表とする，ビート・ジェネーレーションと呼ばれる若者たちの活動である。これは50年代の若者を中心とした超越主義的，カルト的文学活動で，ヒッピー，ドラッグ，アルコール，自然への回帰，禅といった言葉に象徴される60年代の若者の原型となったばかりでなく，ニューシネマからジム・ジャームッシュ，ディヴィッド・クローネンバーグあたりまでその影響は途切れることなく受け継がれてきた。このビート・ジェネレーションについては，それだけでかなりの長さになるので，ここでは省略させてもらった。これについても，近いうちにまとめたいと思っている。

＊本稿は平成三年度特別研究助成金の成果の一部です

の先駆けともなったといっていい。そしてまた，スーザン・ヒントンの『アウトサイダー』の枠組みも，その原型がそっくりここにある。

3. 終わりに

以上述べてきたようなコンテクストからみると，60年代後半，社会的状況の激しい変化とともに，急激に変わっていったかにみえる若者文化の基盤が50年代にすでにできあがっていたことがよくわかる。

小説では『ライ麦畑でつかまえて』が，それまでとはまったく異なった若者を描くのに成功し，その影響は80年代のジェイ・マキナニーまで続いていくし，映画では『暴力教室』が，以降の不良学生対教師という一連の映画の原型を作り上げてしまったし，『ウエストサイド物語』はそのままニューシネマ，ロック・オペラへ，あるいは60年代以降のヤングアダルト小説へと受け継がれていく。

またこのなかでは触れなかったが，53年のラースロ・ベネディク監督マーロン・ブランド主演の『乱暴者』(*The Wild One*) は設定も雰囲気もそのまま『イージー・ライダー』といっていいし，それ以外にも，50年代にその原型を持つ青春映画は驚くほど多い。

前の章では触れなかったが，スーザン・ヒントンの『アウトサイダー』も，設定と状況は『ウエストサイド』とまったく同じであることはいうまでもなく，主人公たちの友人が殺人を犯して田舎の廃屋に隠れるところは『理由なき反抗』のパクリであり，また，登場人物のひとりが弾を抜いたピストルをかざして警官に立ち向かって，死んでいくところも『理由なき反抗』のパクリである。ヒントンはこのあと三作，『アウトサイダー』と同じような作品を発表しているが，出来不出来はあるものの，これらもほとんど同じような傾向のものばかりだ（ただ，五作目、『トラヴィス』はいささか異なっている）

さらに70年代，精力的に若者を対象とした作品を発表してヤングア

だけの社会のなかで，この映画は進んでいく。

今でこそ不自然に感じられないものの，当時としては画期的なものだったろうことは想像にかたくない。若者という存在が社会的に認められ始めたひとつの証拠といってもいいだろう。『ウエストサイド』に登場するのは，一般社会に反抗する若者ではない。大人に反抗する若者でもなければ，大人になにかを期待する若者でもなく，また子ども時代に執着する若者でもない。自分たちでひとつのコミュニティを作っている若者である。彼らがドロップアウトであるかないかは見方によって意見が異なるだろうが，少なくとも彼らに居場所はある。居場所のない若者ではなく，居場所を自分たちで作っている若者なのだ。それも昔ながらの伝統的な倫理の枠とはまったく別の場所で。子どもでもなく大人でもない状態はすでに宙ぶらりんの不安定な場所でなくなり始めている。若者という言葉の裏にあった居心地の悪さや不安は，まったくない。それどころか，「若さ」がポジティヴなものとして全面に押し出されている。

『踊る大紐育』『アニーよ銃を取れ』『巴里のアメリカ人』『雨に唄えば』『オクラホマ』といった，ウェルメイドの大人の娯楽としての役割が大きかったミュージカルというジャンルはこれを機に大きく変わっていく。『ウエストサイド』の作曲はレナード・バーンスタインだったが，若者を中心としたミュージカルとなれば60年代爆発的に広がっていくロックが結びつかないわけはなく，このあと『ヘアー』(映画化は79年だが，68年にブロード・ウェイで初演，その前年にオフ・ブロードウェイで上演されている)『ジーザズ・クライスト・スーパースター』(原型は70年) と，ロック・ミュージカル，ロック・オペラが続々と誕生する。

それまでの大人になれない子どもといったあいまい存在を，若者という枠でくっきりと仕切ってみせたところに『ウエストサイド』の大きな役割があった。その意味では，先に述べたロック・オペラへの道を開いただけではなく，60年代後半から登場するアメリカン・ニューシネマ

を進めることにしよう。

1961年，また新しい青春映画が登場してくる。ロバート・ワイズ監督の『ウエストサイド物語』(*West Side Story*) がそれ。シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』をニューヨークのダウンタウンを舞台にアレンジし，ミュージカルに仕立て上げたこの作品は十部門でアカデミー賞を受賞し，ロバート・ワイズは一躍ドル箱監督にのしあがる。55年が映画界の新旧交替の時期であったのと同様，この年もまた新旧交替の時期であり，『ウエストサイド物語』の健闘はそれを鮮やかに象徴していた。大スターはひとりも登場せず，主要な役はすべて新人かそれに近い若者ばかり。そのうえ題材はニューヨークの不良グループの抗争を背景にしたラブ・ロマンス。ロミオとジュリエットを演じるのはトニー役のリチャード・ベイマーと，マリア役のナタリーウッド（ナタリー・ウッドは『理由なき反抗』でジュディを演じている）

ふたりのラブ・ロマンスはそれこそ古典的に進んで，悲劇的な結末を迎えるが，ここで注目したいのは，展開される物語が脱社会的ということである。プエルトリカンのグループであるシャーク団と，イタリア系白人のグループであるジェット団，このふたつのグループのなかおよび，このふたつのグループのぶっかりあいだけでもって，この映画は成り立っている。つまり，一般社会，というか大人の社会とまったく違う場所でドラマが展開されるのである。警官やバーのマスターといった端役以外，ほとんど大人は関わってこない。トニーがマリアの部屋にしのびこむ場面で，両親の声がきこえるところがあるが，まさに大人は影の存在でしかない。もちろん，ミュージカル形式のため，ディーテイルはかなり削られているものの，この大人不在の演出はそれだけではない。たとえばほとんど子どもばかりで物語の展開する『スタンド・バイ・ミー』(*Stand by Me*) でも，その背景にある家庭はしっかりと感じられる。ところが『ウエストサイド物語』ではそれが感じられない。つまり若者たちは若者たちのひとつの社会を作っているのである。その若者

いってもいい。同じようにストレートに展開し，最後には教師と生徒との信頼関係の回復する『暴力教室』でさえ，最後までいじけたままで救いようのないウエストというとげのような存在が，なんの説明もされないままで残されている。そしてこのウエストという存在が，『暴力教室』にしっかりとしたリアリティを与えている。それにくらべると，『理由なき反抗』はよくできた青春ドラマという印象をまぬがれない。『ライ麦畑』と違って，ここには大人になること，成長することに対する不信も戸惑いもまったくない。また『暴力教室』と違って，救いえないほど社会からはみだした，あるいは孤立した人物がいない。

ニコラス・レイ監督による『理由なき反抗』にも，もちろん薄れゆく父権や，家庭が持つ呪縛力の無力化にたいする不安はある。しかしここに登場する若者たちは，『ライ麦畑』のホールデンや『暴力教室』に登場するウエストたちとは異質であり，古典的なわかりやすい倫理の流れのなかで動いていく。もちろん，だからといって『理由なき反抗』で描かれている若者たちが古くさく，時代遅れだというわけではない。そういった伝統的な価値観を信じたいのに，それを状況が許してくれない若者たちがここに描かれているのだから。以前の若者たちはそういったことに悩むことはなかった。彼らのような存在も，やはり50年代には決して少なくなかったのだろうし，現在でもそう珍しくもないのかもしれない。

ただ，ここで押さえておきたいのは『理由なき反抗』がいわゆる戦後青春映画の傑作として評価が高く，語りつがれているのは，『ライ麦畑』や『暴力教室』のような新しい若者を描いたからではなく，それまでの価値観にそって無理なく展開する映画の安心感と安定感が背景にしっかりあるだということだ。もう一度繰り返すが，前者二作品のような不安感はここには存在しない。

『ライ麦畑』『イラショナル・レイビングズ』『暴力教室』『理由なき反抗』と，50年代の様々な若者たちを追ってきたが，もう少し先へ話

つかむ。そして警察に連行されるシーン。持ち物検査をされるとき，ジミーはサルの玩具を離そうとしない。ジミーの子ども時代への執着が鮮やかに描き出される，印象的な場面といっていい。

それから同じように警察に連行されているプラトー，ジュディとの出会い。プラトーは子犬を撃ち殺したということで，ジュディは父親に乱暴に口紅をこすり落とされ，そのショックで夜になっても街をさまよっていたということで警察に連れてこられている。「寒い」といっているプラトーにジャケットを貸してやろうとするジミー。

このあとジミーは高校の不良グループにからまれ，夜，崖のチキン・レースでグループの代表と対決。相手は崖から車ごと墜落。

ジミーはプラトーとジュディを連れて，山の廃屋に逃げる。追ってくる不良グループ。そうするうちジミーとジュディに置いていかれたと錯覚したプラトーは家から持ってきた拳銃で不良たちにむかっていく。

ジミーは，警察に取り囲まれたプラトーを説得にいく。そしてさりげなく拳銃をとりあげ，こっそり弾を抜き取って返す。しかし，警察がいきなり点けたライトに，思わずかけだしたプラトーは射殺されてしまう。

現場にやってきた父親は父親としての自覚を取りもどし，愕然とするジミーの肩を抱き，ふたりの信頼関係は回復し，エンディング・マークが浮かび上がる。

母親に頭のあがらない父親に不満を持つジミーは，プラトーの拳銃の弾を密かに抜き取ることで大人になる。プラトーを救いたい一心で実弾をはずして拳銃を返した瞬間，ある意味でジミーはプラトーの信頼を裏切る。そこにあるのは保護者の被保護者に対する思いやりであり，このときジミーは大人になる。そしてジミーの父親もめざめ，ここにヘミングウェイ風の父子関係が復活する。

それにしても『理由なき反抗』を『ライ麦畑』の隣に並べてみて驚くのは，その明解さである。すべてがはっきりと説明されすぎていると

てきたが，ここでもうひとつ取り上げておきたいのが，『暴力教室』と同年，つまり55年に製作されたニコラス・レイ監督による『理由なき反抗』(*Rebel without a Cause*) である。これも主演のジェイムズ・ディーンの名前とともに，先にあげた二作品同様，青春物のスタンダード・ナンバーになっていることはいうまでもない。

この『理由なき反抗』は一見，『ライ麦畑』に似ているような印象を与える。ジェイムズ・ディーン扮するジミーは社会に反抗するタイプではなく，どちらかというと内向的で，陰のある青年といった感じだからだろう。じっさい，イーリア・カザン監督は『ライ麦畑』の映画化をサリンジャーに打診して断られているが，そのときホールデン役としてジェイムズ・ディーンを考えていたという。

しかし『理由なき反抗』は『ライ麦畑』と本質的にずいぶん異なっている。というのも，『ライ麦畑』のホールデンの孤立の理由がはっきりしておらず，どこまでも不透明なのにたいし，『理由なき反抗』にでてくる主要三人物の反抗の理由はとてもはっきりしているからだ。ジミーは，母親のいいなりになっている気の弱い父親に対する不信と反発，ジミーの恋人ジュディは，自分を愛してくれない父親に対する苛立ち，ジミーを父親のようにしたっているプラトーは，父親の不在と母親の無関心による孤独である。この映画の中心をなす三人の心理状態は，ステレオタイプといっていいほどわかりやすい。『理由なき反抗』の場合，若者たちの反抗には明白な理由がある。

そのうえ，『ライ麦畑』のホールデンが大人と子どもとのあいだで宙ぶらりんの状態，あるいは大人になれない大人のままであるのに対して，ジミーはいくつかの事件を経て——これを成長と呼ぶかどうかはさておき——大人になる。

『理由なき反抗』のジミーを追ってみよう。

まずファースト・シーン。酔っぱらって歩道に倒れるジミーのアップ。手をのばして歩道にころがっていたシンバルを持ったサルの玩具を

Fortunately, very few schools are like Lincoln High yet.
（アンダーライン・筆者）

アンダーラインの部分を比較すると，ずいぶんアメリカの社会が変わったことがうかがえるが，このふたつの映画はそっくり同じ内容になっている。というより，『処刑教室』は『暴力教室』のパロディとして作られたというべきだろう。新任の音楽の教師，ペリー・キング扮するアンディ・ノリスとクラス内の不良グループとの対立が中心で，ノリスの同僚である生物の教師のコリガンが不良たちに悪質ないやがらせを受けるところも同じだし，ノリスの妻が妊娠しているところも同じ。また『暴力教室』でも『処刑教室』でも，主人公の教師と生徒たちが信頼しあうきっかけのひとつがクリスマスに行われるショーであるところまで一致している。ただ『暴力教室』では不良たちにそれぞれの人格があり，しっかり性格づけもなされていたのに対し，『処刑教室』に出てくるグループはただの理不尽な暴力集団になってしまっている。当然ながら，その結末は暴力対暴力の戦いになる。つまり，妻が暴行されるにおよんで，映画はついにノリスと不良学生との殺し合いになってしまう。

これを単なるアクション映画とみるか，80年代の病めるアメリカの寓話とみるか，意見は異なるところだが，アメリカの突出した一部であることはまちがいない。

マーク・レスターはこのあと1989年に『処刑教室2』（*Class of 1999*）を作っている。これは1999年，ついに無法地帯になってしまった高校を舞台にした近未来SFのアクション映画で，学校側が秩序回復のために送りこんだアンドロイド教師に対し，不良学生たちが立ち向かうという設定になっている。

ほかにも似た設定のものは多いが，とりあえずここでは55年の『暴力教室』がその原型になっていることに注目したい。

『ライ麦畑』『暴力教室』など，50年代の青春小説，青春映画を追っ

春映画のパターンを作ってしまう。

このあと，『暴力教室』で不良少年を演じたシドニー・ポワチエが1966年，黒人教師となって，やはり信頼関係の薄い高校生を相手に苦闘する映画『いつも心に太陽を』(*To sir, With Love*) の主演をつとめる。この作品では，人種差別問題がぐっと全面に押し出されてはいるものの，基本的な部分はほぼ『暴力教室』にならう形になっている。

『暴力教室』の影響力は強く，1984年にはマーク・レスター監督によるアクション映画『処刑教室』(*Class of 1984*) が生まれる。これは『暴力教室』のまったくのパロディといっていい。

『暴力教室』は映画の冒頭に次のような文字が浮かぶ。

We, in the United States, are fortunate to have a school system that is a tribute to our communities and to our faith in American youth. Today we are concerned with juvenile delinquency—its causes—and its effects. We are especially concerned when this delinquency boils over into our schools.

The scenes and incidents depicted here are fictional.

However, we believe that public awareness is a first step toward a remdey for any problem.

It is in this spirit and with this faith that BLACKBOARD JANGLE was produced.

(アンダーライン・筆者)

『処刑教室』の冒頭は次の通りである。

Last year there were 280,000 incidents of violence by students against teachers and their classmates in American high schools.

Unfortunately, this film is based on true events.

それは逆であって，この作品がこの種類の学園物のスタンダードとして圧倒的な評価を得たために，後に多くの類型的な小説や映画が生まれることになるのである。

苦難にめげることなく理想を追い続けるダディエは，これもまたなんとなくサンチャゴ老人を思わせるのだが，ここでは不良少年のほうに目をむけてみたい。いうまでもなく，ホールデンやハミルと同世代の青年たちである。

この不良少年たちについて，ある警部はダディエにむかってこういう。「五，六歳のとき，父親は戦場，母親は工場，家庭も教会も知らずに育った。いってみれば行き場がないんだよ」

'no place to go' という言葉は，ホールデンとはまた違った意味で，彼ら 50 年代の不良少年たちを総括する言葉なのである。そして彼らは，ハミルのように怒りはしない。憎み，すねることで，自分たちの存在を主張し，それによって自分たちの「居場所」を作っていこうとする。

この不良少年たちの中心人物である，ヴィック・モロー扮するウエストは，「盗みなんかやると少年院行きだぞ」というダディエにむかって，こうかみつく。「少年院に行きゃ，一年やそこら出てこられないかもしれないさ。だが，行かなきゃどうだっていうんだ。一年もたったら軍からお呼びがかかるかもしれない。軍服着て，軍隊にはいって，世界を救うためなんてお題目のもとで，頭をぶっとばされるのがおちじゃないか」

この科白の背景にあるのは，いうまでもなく朝鮮戦争である。

結局，ダディエはウエストを切り捨てざるをえない。ダディエはウエストを警察につきだし，シドニー・ポワチエ扮する黒人の不良青年を中心に教室の秩序を取りもどすことに成功する。

教師が生徒たちとの信頼関係を確立することでこの映画は終わるが，ウエストを切り捨てることによってしか秩序を取りもどすことのできない痛みがわずかに残る。その痛みまでふくめて，この作品はひとつの青

さて，この『暴力教室』，今みるごく普通の映画だが，日本で封切られたときには18歳未満入場禁止であったということからもわかるように，当時としてはかなりショッキングな内容のものだったらしい。

1954〜55年にかけてアメリカ映画の製作本数は250本を割り，ハリウッド史上はじめての激減を経験する。そしてそのなかから，ジョルジュ・サドゥールの言葉を借りれば，「文字通りアメリカ映画の〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉である1955年の世代が，〈失われた世代〉と交替することができたのである」（『世界映画史』）そしてこの新しい世代，つまり1920年以後に生まれた監督たちの刺激のなかで，それよりも年齢の高い監督たちがそれまでとは違ったタイプのハリウッド映画を作るようになっていく。リチャード・ブルックスの『暴力教室』はその典型的な一例といえるだろう。

ビル・ヘイリー＆コメッツのロックン・ロール「ロック・アラウンド・ザ・クロック」のリズムから始まるこの映画もまた，ホールデンやハミルの住んでいたニューヨークが舞台だが，今度はそれが貧民街にある職業訓練高校に限定されている。新任の国語教師，グレン・フォード扮するダディエは着任した日から呆然としてしまう。学生は勉学意欲ゼロで教師のいうことにはまったく耳を傾けようとせず，けんかが頻発し，あげくのはてに新任の女性教師がレイプされそうになる。その女性教師を救ったダディエは逆に，生徒たちからリンチにあうばかりか，そのうち妊娠しているダディエの妻に陰湿な手紙が送りつけられるようになり，それが原因で妻はついに早産。さらに同僚の数学の教師は集めていた貴重なジャズのレコードを片っ端から生徒たちに割られてしまい，辞職する。妻は退職を勧めるが，ダディエは頑としてきかず，なんとか学生と接点を持とうとする。しかし，暴力や非行だけでなく，白人，黒人，メキシコ系，日系の雑居地帯であるこの学校では，人種問題までからんでくる。

ストーリーを説明するとずいぶんステレオタイプの作品に思えるが，

しかなかったのだ。私の知るかぎり，女の子たちもそいつを助長していた」

またこんなふうにも語っている。「私の知るみんなは，ともかくも若いうちに信じられないほどロマンチックな2年か3年を過ごしていた」

それは酒とけんかと女の日々であった——といっても「恐ろしいほど無邪気で，何と処女の多かったことか」というハミル自身の言葉からもわかるように，男女関係はかなり保守的なものだったが。

こういった環境のなかで，貧しいアイルランド系の青年は「男としての正義」を貫くコラムニストに成長していく。「靴に開いた穴を恥ずかしく思い，いくら裏切られても我が民族に大西洋を渡らせた民主主義の輝ける約束を頑なに信じ続ける14歳の少年が私の中に生きていて，今も怒りを発散させているのだ」

はじめのあたりで，ヘミングウェイの『老人と海』とサリンジャーの『ライ麦畑』を並べて，新旧交代と単純に説明してしまったものの，サンチャゴ老人の気概はしっかりとハミルの中に息づいていることを指摘しておこう（このあたりの感覚は，54年製作のイーリア・カザン監督，マーロン・ブランド主演の『波止場』（*On the Waterfront*）などとも通じるものがあるし，ネガティブは形ではあるが，あとで述べる『理由なき反抗』にも通じている）

ここでハミルとホールデンを比較するつもりはないし，比較してなにかがみえてくるわけでもない。とりあえず並べて，こういう異なった若者がいたということを確認するだけでいい。

さらに50年代前半には，ハミルともホールデンともまた異なった若者たちが存在した。

1955年に衝撃的な映画が登場する。これはエヴァン・ハンターの小説の映画化だが，リチャード・ブルックス監督による『暴力教室』（*Blackboard Jungle*）のほうが有名だし，映画のほうの影響力のほうが大きいので，こちらのほうを取り上げることにする。

発表当時『ライ麦畑』がアメリカの若者たちに好意を持って受け入れられ，現在まで読みつがれてきたことは，サリンジャーが創造したホールデンという青年に自分を投影する若者が少なくなかったということだろう。さらに冒頭で述べたように，日本で87年以降，売れ行きがぐんとのびたということは，現代の日本にホールデンのような青年が増えてきたということなのかもしれない。

それはともかく，1951年には，伝統的な親子関値や様々な価値観が崩壊しつつある社会における居場所のない若者が登場する。いうまでもなく，バリエーションはあるものの，このスタイルの小説，映画は何度も繰り返して登場し，80年代のサリンジャーという宣伝文句で登場したジェイ・マキナニーの『ブライト・ライツ，ビッグ・シティ』(Bright Lights, Big City）にまで受け継がれていく。60年代以降の若者像の原型がここにある。

しかし，ホールデン一人に戦後の若者像を代表させるわけにはいかない。

弟のアリーが死んだのが1946年で，そのときホールデンが13歳，ということはホールデンは1933年生まれということになる。つまりは戦中派であり，もし現在生きているとすればもう還暦。なぜこんなことを書いたかというと，60年代，新聞のコラムを舞台に激しい調子で政府を攻撃したピート・ハミルが35年生まれだからだ。ホールデンと年齢が近いだけでなく，育った場所も近い。ニューヨーク市のブルックリンである。ハミルは16歳のときに学校を飛び出して，しばらくブルックリンの海軍造船所で働いたのち海軍にはいり，やがて新聞記者への道を歩むことになる。そのときのいきさつは71年に出版された『イラショナル・レイビングズ』(*Irrational Ravings*）に詳しい。ハミルは，そのなかで1970年に50年代を思い出してこんなふうに書いている。「当時の僕らが一触即発の暴力性を秘めていたことは認める。しょせん僕らは子供だったし，性的欲望のはけ口はないに等しかったから，たぶん暴力

ではホールデンはいたって個性的で生き生きとしているのだが，大人の真似をして煙草を吸っているところとか，バーで酒を注文するところとか，売春婦を買おうとするもののなにもできないところとか，大人の方を向いたホールデンは常に類型的な行動しかとらない。というより，類型的な行動しか取れないといったほうがいいかもしれない。

ホールデンは，純真な子どもを愛し，インチキな大人を嫌悪しているのではない。子どもを見る目はあるが，大人を見る目がないのである。大人ををみようとしていないといってもいいだろう。

大人という段階に進む前で，あるいは年齢的に大人という段階に進んでしまったけれども，前をみる気になれず，戸惑い，足踏みをしながら，非常に居心地の悪い思いをしているのである。だが，ホールデンの問題は，自分がそういう状況にいることではなく，そういう中途半端な位置にいる自分を受け入れてくれる場所がないということであり，そういう自分を理解してくれる人間がいないということだ。

ホールデンが高校生時代には，このような脱社会的な若者を受け入れる素地はなかっただろうし，この作品が発表された51年にもまだ存在していなかった。ホールデンは居場所がなかったといってもいい。しかしひとつ見のがしてならないのは，居場所はなかったものの，居場所がないままで生きていくことが許されていたという事実である。経済的には両親からの援助がまだ期待できるし，社会的に弾圧されなくてはならないほど危険な存在ではない。当時のアメリカでは，そう数は多くはないものの，こういった若者が居心地の悪い思いをしながらも生きていくことができるような土壌が生まれつつあったということは確かだろう。じっさい，この作品は，精神病院にいるホールデンが，退学になってからの数日を回想して書くという形になっていて，最後は精神病院をでることになったホールデンの言葉でしめくくられているが，そのなかで，病院を出たらほかの高校にいくことになっている，ま，勉強でもするかな，なんてことを語っている。

べき存在，いや，無条件で肯定すべき存在であり，ホールデンは，「ライ麦畑でつかまえて」という歌を歌いながら歩いている教会帰りの子どもをみていいなと思ったり，礼儀正しくスケート靴の金具をしめてもらっている子どもは大好きだといったりもする。そんなふうにホールデンにとって，子どもはほぼ一様に愛すべき存在である。そしてホールデンの子どもをみる目はとても鋭い。グローブに緑のインクで詩をいっぱい書いているアリー，「ライ麦畑でつかまえて」を歌いながらまっすぐに歩道を歩こうとしている少年，それからフィービーがノートに書きこんだユニークな落書き，それぞれに個性的であり，それをみつめるホールデンの目は的確にその特徴を捉えている。

ところがエルクトン・ヒルズの校長にしてもスペンサー先生にしてもアントリーニ先生にしても，すべて類型的であり，没個性的である。そのうえその批判にしても，すべて「インチキ」を代表とする常套語句に流れてしまう。そこに浮かびあがってくるのは，好きなものは懸命にみようとするが，無関心なものはみようとしないで，すべてを決まりきった否定的なクリシェに流しこんでしまうという構図である。それはこの作品のタイトルからも明らかだろう。ホールデンはフィービーにむかってこんなふうにいう。崖っぷちのライ麦畑で子どもたちが遊んでいる，ぼくはそれをみていて，誰かが崖から落ちそうになったら，その子をつかまえてやる，そういった人間になりたいんだ，なりたいものといったら，それしかない。つまり，ホールデンの目はひたすら子どもたちをみつめているのである。

こういった類型的な大人と個性的な子どもの図式はホールデン自身の行動のなかにも，さがすことができる。たとえば，雪玉を作ってはみたものの，車も消化栓もみんなあまりにきれいなもので，いつまでも雪玉を握っていたというエピソードや，ロミオやジュリエットが自殺するところよりもマキューシオが殺されるところのほうがずっとかわいそうな気がするといった言葉にうかがえるように，あまり背伸びしないところ

くさいことばかり並べる退屈な野郎だし，以前に国語を教えてくれていたアントリーニ先生は結構気の合う相手だと思っていたけど，家に会いにいったら，ホモみたいな真似をしてくるし……。

ホールデンは，こんなふうにまわりの人間に，インチキ，不潔，退屈，だらしない，といったレッテルを貼りながら，すべてを切り捨てていく。相手を憎むわけでもなく，相手に対して怒るわけでもなく，激しく拒絶してしまうわけでもなく，ただ切り捨てていく。そしてこの繰り返しがこの作品の全体のリズムとなっている。

それに対し，ホールデンが無条件で認めるのは，妹のフィービーと白血病で死んでしまった弟のアリーだけ。小説家兼シナリオライターの兄のD・Bは好ましい人物であり，愛すべき対象として描かれているものの，最近はハリウッドで映画の仕事なんかをしているというので，多少減点。それはさておき，なぜアリーとフィービのふたりが好きなのかという点については，なんら納得のいく説明はない。アリーについては，グローブに緑のインクでいっぱい詩を書いていたというふうなエピソードが紹介されているだけで，いろんな点でいちばんいい人間だったとしか書かれていない。ただアリーが死んだ夜，ガレージの窓を拳で片っ端からぶち破ったという事実から，ホールデンはアリーのことを心から愛していたということはわかる。フィービーについても同じようなことがいえる。12月の凍えるような夜のセントラルパークを歩きながら，肺炎で死んだらフィービーはどんな気持ちがするだろうと考えたり，回転木馬に乗ってぐるぐるまわっているフィービーをみながら突然に幸せな気持ちになったりするエピソードを通じて，ホールデンがフィービーを愛していることはよくわかる。しかし，その理由は語られていない。

このあたりのホールデンの心情を，多くの人たちが指摘する「インチキな大人と純真無垢な子ども」という図式にあてはめてしまうのは簡単だが，どうもそうではないような気がする。

たしかに，ホールデンにとって，フィービーやアリーは無条件に許す

シー高校は上流階級の男子がいく寄宿舎学校で，ホールデンはそれまでフートン、エルクトン・ヒルズのふたつの高校を退学になっている。いうまでもなくまだ親の管理のもとにいるはずだから，親としてはずいぶん心配しているはずだ，いや，それとも親は無関心なのだろうか……と，読者としは，ホールデンと両親との関係がどうなっているのか，当然気になってくる。ところが前置きのところで，ホールデンは，両親のことは書くつもりがないと断っていて，父親はいい人間だが，怒りっぽいとしか紹介していない。母親に関してはノーコメント。また物語が始まってからも両親のことはほとんど出てこない。後半，こっそりうちにもどって妹のフィービーと話しているところに両親がもどってくる場面があるが，ホールデンは，みつかったら殺されてしまうといって逃げていく。ただそれだけである。

親とのしっかりした信頼関係があるわけでもなく，かといって憎しみあっているわけでもない。先に取り上げたヘミングウェイの作品とくらべると，親子関係といった点だけにおいてもまったく異なった作品だということは確かだろう。

そしてこの希薄な感覚は，親子関係にとどまらない。友人関係もいたって希薄である。そもそもホールデンには友人と呼べる相手がいない。同級生であるアクリーは，歯も磨かないし，耳も汚いくせに，爪ばかり掃除しているだらしないやつだし，ストラドレーターも，石鹸やひげなんかがくっついた錆びた剃刀でひげをそっているだらしないやつだし，フートン高校の先輩にあたるルースは，頭はいいけど，あまり好きじゃない……。

教師にいたっては，すべてが嫌悪の対象ということになってしまう。エルクトン・ヒルズの校長というのは，参観日にやってきた親たちと握手をしてまわるのだが，田舎くさい母親なんかがきていると，適当にやりすごすインチキ野郎だし，ペンシー高校のスペンサー先生というのは，家に会いにいってみると，情けないほど古のバスローブを着て説教

「医者と医者の妻」「拳闘家」「殺し屋」など数編がそれにあたる。この連作のなかで，作者はニックの少年時代から大人になるまでを描いているのだが，そのなかで印象的なのは父と子の信頼関係である。これらの短編で展開される事件は決して明るいものではない。「インディアン部落」は，妻が帝王切開の手術を受けている途中，そばでのどをかき切ってしまう夫の話だし，「拳闘家」は，落ちぶれはててすさんだ生活をしているボクサーの話だし，「殺し屋」はタイトルの通り，人殺しの話だ。しかしそういった物語のなかに登場するニックと父親はしっかりした絆で結ばれている。その絆を象徴するものとして，釣りと猟がある。これらのニック・アダムズ物といわれている連作の最後を飾る短編のタイトルが「父と子」。このなかでニックは，釣りと猟にかんしては心から父親に感謝しているといい，また，父親を長いことずっと愛していたという。この短編に出てくるニックはもう大人で，男の子がいる。自分の子に，「おじいさんは，お父さんよりも偉かったの？」とたずねられて，ニックは「ライフルの腕はずっと上だったな。おじいさんのお父さんも鳥射ちが抜群にうまかった」と答える。するとニックの息子は「お父さんよりうまかったなんて，信じられないよ」という。このさりげないやりとりのなかに，曾祖父，祖父，父，子という4代にわたる信頼関係が，釣りと猟を背景にくっきりと浮かびあがってくる。

ヘミングウェイの場合，この信頼関係はそのまま『老人と海』まで引き継がれていく。ここでは父と子という関係ではないが，不屈の闘志でもって大きなカジキを相手に格闘するサンチャゴ老人と，老人をみつめる少年との間に同じ種類の信頼関係を見て取ることができる。

さてニック・アダムズ物語の延長上に『老人と海』を置いたところで，本題の『ライ麦畑』を取り上げることにしよう。

この作品を読んでまず気がつくのは，親子関係が妙に希薄だということだろう。この小説は，主人公の青年ホールデンの回想として書かれていて，ホールデンがペンシー高校を退学になるところから始まる。ペン

の歴史的位置である。なぜか日本では「新しい青春文学」といった認識が今でも強いが，実際にアメリカで出版されたのは1951年。日本で石原慎太郎の『太陽の季節』が出版されたのが1955年，原田康子の『挽歌』が56年であるということを考えれば，『ライ麦畑』が時代的にはずいぶん古い青春小説だということがわかるはずだ。翻訳物の場合，この種の錯覚はよく起こる。たとえばアメリカでも，『誰がために鐘は鳴る』『武器よさらば』といった作品で知られるアーネスト・ヘミングウェイは，かなり昔の作家のような気がするが，彼の後期の傑作『老人と海』(*The Old Man and The Sea*) が出版されたのは『ライ麦畑』の次の年である。そしてこれら二作品はアメリカではすでに「古典」として，大学の講義のテキストなどに頻繁に使われている。ちなみに，ヘミングウェイが生まれたのは1889年，つまり川端康成と同年の生まれである。

さて，戦後アメリカ文学の「古典」をふたつ，正しく並べたところから——1951年に『ライ麦畑』を，52年に『老人と海』を置いたところから——話を始めることにしよう。

アメリカ文学史上に名を残すことになるこれらふたつの作品が50年代はじめに，並んで出版されたことは，これ以降の時代をみてみると，非常に象徴的な事件といっていいだろう。つまり劇的な新旧交代という意味においてである。

ヘミングウェイの生まれたのが1889年であることは先に述べたが，サリンジャーが生まれたのは1919年。年の差は30歳。父子といってもおかしくない。いっていれば一世代の差ということだが，この一世代の差は驚くほど大きい。それはサリンジャーとヘミングウェイの作品における作品における青年の捉え方にはっきりと表れている。その大きな違いはなにより親子関係である。

ヘミングウェイの例として，自伝的要素の最も強いといわれているニック・アダムズを取り上げてみよう。ヘミングウェイはニック・アダムズを主人公にした短編をいくつか書いている。「インディアン部落」

といっても流れをきっちりと総括しようとか，作品を分類しようとかというつもりはない。そもそもそんなことは不可能だろう。50年代の若者といっても，保守的な若者もいれば，それまでには見られなかったような若者もいる。その内容は様々でひとつにまとめてしまうのは犯罪に近い。いくつかの異なった作品を取り上げながら，それが60年代以降の作品に与えた影響をたんねんに追っていこうと思う。

もちろん，50年代の若者文化を先導していったのは圧倒的に音楽（ジャズ，ロック）と映画であって，唯一の例外，ビート・ジェネレーションを除いては，詩や小説はそれほどの力を持っていない。したがってここで取り上げるのは映画が多い。小説としては『ライ麦畑でつかまえて』と『暴力教室』，映画としては『暴力教室』（小説の映画化されたもの），『理由なき反抗』，『ウエストサイド物語』が中心となる。

戦後のアメリカにおける青春小説，青春映画を追っていく場合，ごく常識的に考えて，J. D. サリンジャーの『ライ麦畑でつかまえて』（*The Catcher in the Rye*）をそのスターティングポイントとするのが妥当だろう。たとえば，いま手元にある原書はペンギン版のものだが，この作品，ボストンのリトル・ブラウン社から出版されると同時にベストセラーになったばかりか，その後も読みつがれ，現在も多くの出版社から様々の版で出ている。また日本でも，1952年に『危険な年齢』というタイトルで橋本福夫の訳が出たものの，64年に野崎孝訳の『ライ麦畑でつかまえて』が登場，これが定番となって現在にいたっている。白水社から出ている野崎訳の『ライ麦畑』は，毎年3万部ほどの増刷を繰り返していたが，79年に新書版型の「Uブックス」のシリーズにはいってからは毎年4，5万部の増刷，そして87年以降一気に，12万～14万部の増刷となっている。近年，日本でその売れ行きが3，4倍ほどに増えた理由はさておき，とりあえずアメリカにおいても日本においても，「永遠のベストセラー」であるということを確認しておきたい。

それともうひとつ確認しておきたいことがある。それは『ライ麦畑』

真っ向から挑戦状をつきつけたような形になっている。イーストサイドの貧民街に住む不良グループ，グリーサーと，ウエストサイドの高級住宅地に住む不良グループ，ソックスのぶつかりあいのなかで，生きていく若者同士の友情と共感が描かれているのだが，それまでいわゆる青春小説ではタブーとされていた暴力，セックス，殺人などがかなりストレートな形で出ているせいで，出版当時，話題を読んだ作品である。

ヒントンの『アウトサイダー』以後，ヤングアダルト小説は大きく変わっていく。先にあげたヤングアダルト小説の作家たちは，多かれ少なかれ，ヒントンを意識しているし，先にあげた作家のほかにも，シンシア・ヴォイト，ヴァージニア・ハミルトン，W. H. アームストロングといった作家がやはり，リアリスティックなヤングアダルト小説を書くようになっていく。

また『アウトサイダー』が出た67年，アメリカ映画界もエポック・メーキングな作品が登場する。『卒業』(*The Graduate*) と『俺たちに明日はない』(*Bonnie and Clyde*)，この二本はハリウッド先導型のアメリカ映画というイメージを塗り変えてしまう。ニューシネマの誕生である。このあと『真夜中のカウボーイ』(*Midnight Cowboy*)『明日にむかって撃て！』(*Butch Cassidy and The Sun-dance Kid*) が69年，『イージー・ライダー』(*Easy Rider*) が70年。このほかにも数多くのニューシネマの作品が発表されているし，『ヘアー』(*Hair*)『ジーザスクライスト・スーパースター』(*Jesus Christ Superstar*) を先駆けとするロック・オペラが，それまでのミュージカルの概念を大きく変えていくのもこのあとである。

2. 50年代から60年代初頭まで

さて，以上のような状況を頭において，平和と繁栄の時代といわれる50年代からアメリカの青春小説，青春映画をながめることにしよう。

い層が生まれてくるにつれて，そういった層を対象とした作品が生まれてきたということである。あるいは，それまで「ティーンエイジャー」と呼ばれてきた年齢層が質的に変化してしまい，ティーンエイジャーという古い概念ではとらえきれなくなった層を指す新しい言葉として生まれてきたといってもいい。

『プリゼンティング・S. E. ヒントン』(*Presenting S. E. Hinton,* 1987) を書いたジェイ・デイリーは，「ヤングアダルト」を「子どもと大人のあわい部分にある人々」ととらえているし，スコットフォースマン社の大学用テキスト『今日のヤングアダルトのための文学』では，「子どもではないが，大人というには若すぎると思っている人々」と定義されている。

現在「ヤングアダルト」という言葉はイギリス，ドイツ，日本あたりで定着しはじめたが，その背景には，この言葉が生まれたアメリカの社会的状況が色濃く表れている。

ヤングアダルト小説といった場合，まず頭に浮かぶのは，ベバリー・クリアリー，スーザン・ヒントン，ポール・ジンデル，ジュディ・ブルーム，ベッツィー・バイアーズ，M.E. カー，ロバート・コーミアといった作家による青春小説で，主として，両親の離婚，非行，暴力，セックス，中絶，ドラッグ，アルコール中毒といった，現代の若者が直面している問題を扱ったリアルな作品が多い。これらはヤングアダルト小説と呼ばれる一方，問題小説 (problem novel) とも呼ばれ，またその文体および，方向性は現代的リアリズム (comtemporary realism) と呼ばれている。

こういったヤングアダルト小説のなかで特記しておかなくてはならないのは，67 年に出版された，スーザン・ヒントンの『アウトサイダー』(*The Outsiders*) だろう。ヒントンが 17 歳のときに書いたこの作品は，作者の意図はともかく，それまでのいわゆる 'Mary-Jane-Goes-to-the-Prom' ストーリーといわれる他愛のない高校生大学生の恋愛小説に

まかな流れを追っていきたい。

1. 60年代の流れ概観

「激動の60年代」という言葉の通り，1960年代アメリカはそれまでの伝統的な価値観の崩壊という状況に直面し，社会的，文化的に大きく変わった。その変容の一翼をになったのが若者たちであり，当時の若者たちが創造した文化，あるいは当時の若者向けに創造された文化は，それ以後のアメリカ文化のある方向を決定してしまったといっていい。

その一例として，いわゆるヤングアダルト小説をみてみよう。

「ヤングアダルト」という言葉がどのあたりの年齢層を指しているのかは，あまり明確ではない。10代すべて，つまりティーンエイジャーを指す場合もあるし，13歳から19歳，あるいは中高生（一般に“12 UP”という言葉で表される），さらに18歳から22歳を指す場合まである。それぞれに根拠はあるが，ここではその意味を厳密に限定する必要はないので，とりあえず，高校生を中心に，その前後として中学生と大学生をふくむといった感じでとらえておけばいいだろう。しかしひとつだけはっきりしているのは，「ヤングアダルト」という用語は，主として出版界，つまり読者対象を表す言葉で，音楽や映画ではほとんど使われないということだ。ヤングアダルト・ブックという言い方はあるが，ヤングアダルト・ミュージック，ヤングアダルト・ムーヴィーとはいわない。これは「ヤングアダルト」という言葉がもともとアメリカ図書館協会（ALA）あたりで使われ始め，その後，とくに図書館，出版社を中心に普及したためだろう（ALAの機関誌には早くも50年代に「ヤングアダルト」という呼称が登場している）

ヤングアダルト小説というのは，簡単にまとめてしまえば，ごく自然な社会的要求から生まれてきたジャンルといっていい。第二次世界大戦後，いわゆる「子ども」と「大人」というふたつの枠ではとらえきれな

60年代の原型としての50年代

50年代アメリカの映画，小説に現れる若者たち

金　原　瑞　人

はじめに

戦後アメリカの青春映画，青春小説を概観するとき，60年代がひとつの大きなターニングポイントであったことはいうまでもない。映画でいえば，60年後半に登場するアメリカン・ニューシネマと呼ばれる一連の作品，また小説でいえば，やはり60年代後半からでてきて70年代の方向性を規定してしまうヤングアダルト小説などがその端的な例といっていいだろう。

こういった流れは，「繁栄の50年代」，そして「激動の60年代」という言葉をそのまま裏付けているようにみえる。たしかに60年代，ベトナム戦争をひとつの核として，若者の意識のみならず一般の意識もドラスティックに変わったことに異論はない。それは音楽，映画，文学といった面にも如実に表れている。ロック，ヒッピー，学生運動，ドラッグの流行，若者たちの非行，暴力の激増など，象徴的な社会現象をあげればきりがない。シュレジンジャーの言葉を借りれば，『アメリカの自信の喪失」の時代ということになるだろう。

しかし，マッカーシズムと朝鮮戦争で幕を開け，市民権運動で国内が騒然となったアメリカの50年代が単なる平和と繁栄の時代であったとは思えない。そういった目でアメリカの50年代の青春映画，青春小説をながめると，60年代の青春映画，青春小説の原型がそのまま現れてきているような感じさえしてくる。

ここではまず60年代以降の青春小説（ヤングアダルト小説），青春映画の流れを概括し，それをふまえて50年代の青春小説，青春映画の大