

『市民ケーン』のガラス球

——パストラル・モードによる階級表象

中村 秀之

なかむら ひでゆき

立教大学 現代心理学部映像身体学科教授 映画研究・文化社会学・表象文化論

I 砕けた球体を復元する

本稿の目的は、『市民ケーン』(1941、RKO)に現れるガラス球¹の意味を解明し、この作品の政治的解釈を根本的に刷新することにある。

映画の冒頭、主人公チャールズ・フォスター・ケーンの死とともにその手を離れ、床に落ちて砕け散るガラス球は、意外なことに、この作品に関する議論の中で主題として扱われることが稀であった。2013年の論文でジェフリー・ナップはこう書いている。「バラのつぼみのせいで影が薄くなったのは無理もないが、あの雪の球体 [the snow globe] は、ケーンの人生に関する私たち観客の経験を作品の前後で支えている」(Knapp 2013: 135)。確かに、雪景色を内部に密封したガラス球は、ケーンが登場する最初と最後の場面の双方で、まさに「バラのつぼみ」という台詞が発せられるのに伴って画面に現れる。その短い一言は膨大な言説を増殖させたが、物体の方はほとんど無言でやり過ごされてきた。ただしナップは、「影が薄い」中で僅かながら「例外」が存在したことを忘れずに注で指摘している (Knapp 2013: 141)。その1人、ロバート・L・キャリンジャーは1970年代の一連の研究で、「バラのつぼみ」ではなくガラス球こそ本質的な意味を持つと主張した。だが、次節で論じるように、キャリンジャーの見解はケーンの内面、特に過去への固着に焦点を合わせる限りにおいて、『市民ケーン』をめぐる議論の中で

045

『市民ケーン』のガラス球

1 本稿ではこの物体を「ガラス球」と呼ぶ。原語はglass ballであり、撮影用台本のト書と台詞に記され (Mankiewicz and Welles 1984: 97, 279, 285, 286)、完成版フィルムで執事のレイモンドが口にする言葉である。詳細は省くが、この物体は『市民ケーン』に関する英語文献で、crystal ball、glass globe、snow globe、さらにはpaperweight等、様々な呼ばれてきた。これらはいずれも作品に忠実な呼称ではない。

特に例外的なものとは言えない。

それに対してナップの論文は、問題をケーンの人間性に収束させるのではなく、文化的なコンテクストの方へ開くことで新しい読解の可能性を提示した。それによると、『市民ケーン』は表象文化のヒエラルキーの中で映画のメディアムの独自性を見事に証明してみせた作品なのである。ナップはこの映画に現れる「高尚芸術」と「屑」との対照に注目する。前者はケーンが買い漁った途方もなく高価な芸術作品の数々であり、後者は、つましい出自のケーンと彼の2人目の妻で労働者階級出身のスーザン・アレグザンダーに身近な安物の玩具類——あの「バラのつぼみ」の櫛、ジグソーパズル、そして問題のガラス球である。ナップはこのような文化の階級的連関を踏まえ、ケーンが収集した高尚芸術の象徴たる彫像の不動性に対して、これらの「屑」こそが映画のイメージに固有の流動性を体現していると主張する。すなわち、ガラス球はそれを揺らすと内部の液体中の白い細片が乱舞を始め、にわかに吹雪の光景を出現させる。「その球体は『市民ケーン』という作品の特徴的イメージである散乱形式 [scatterform] を完璧に包み込んでいる」(Knapp 2013: 135)。しかも、ガラス球は映画の冒頭で砕け散り、その「散乱」のイメージは、映画の最後に「バラのつぼみ」の櫛が燃え上がって煙と化するショットで反復されるというのだ。

ナップの議論は、表象文化論的な観点からガラス球の寓意的な物質性あるいは物質的な寓意性を論じた刺激的な企てである。ガラス球の文化的階級性に注目した点も鋭い。しかし、映画のメディアムをモダニズム的に称揚するその結論が覆い隠してしまうものがある。それこそ『市民ケーン』という作品の世界に他ならない。この世界は社会的な階級関係によって構造化されていて、ナップが問題にした表象の差異はその現象形態なのである²。

『市民ケーン』は、主人公の極端な社会的上昇移動や異なる階級間の結婚を物語の中心に据え、階級関係における葛藤を描いた作品である。本稿の目的は、その階級関係の表象の要に位置するガラス球の意味を解明することにある。その意味で、冒頭で砕け散ったガラス球を映画テキストの分析によって解釈的に復元する試みだと言ってよい。

2 本稿で用いる「階級」は、収入や職業や学歴などの指標で統計的に区分される段階的概念ではなく、資源の希少性にもとづく支配・服従や文化的差別化を伴う関係的概念である。ただし、ここでは学問的厳密さよりも、ドルトン・コンリーの言う「民俗概念 [folk concept]」としての「階級」の実効性を尊重したい (Conley 2008)。

以下の本論では、まず、ケーンという人物の独自性が階級関係を壊乱する子ども性にあることを指摘し、この子ども性とガラス球の関係を理解するために文学批評家ウィリアム・エンプソンの「牧歌 [pastoral]」論を導入する(第2節)。次に、この子ども性とガラス球と「階級交差空想 [cross-class fantasy]」との連関を明らかにする(第3節)。さらに、ガラス球がケーンの心理の象徴というよりも、階級関係に規定された存在のアレゴリーであることを論証する(第4節)。最後に、『市民ケーン』の世界が、「階級の傷」を負ったスーザンを通して作品の外部に開かれていることを指摘して論を結ぶ(第5節)。

2 牧歌の子ども——ケーンと階級

2.1 ケーンは何者であるのか

ガラス球の重要性に着目した例外的な論者の1人、ロバート・L・キャリンジャーは、「ケーンに対するこの作品の本質的洞察を体现しているのはバラのつぼみではなく小さなガラス球である」と看破した(Carringer 1976: 192)。キャリンジャーによれば、ガラス球は「この男の心の観念連合のコンプレックス——彼が失った女性、子ども時代の無垢、そして牧歌的なアメリカ西部——を表象する」(Carringer 1975: 314)。確かに、ガラス球の中の雪の降り積もった丸太小屋は主人公が母親と別れた日の光景が保存されているようでもあり、この絵画的な牧歌的特性は無視するにはあまりにも鮮やかだ。しかし、それを主人公の過去への固着に結びつける解釈は、『市民ケーン』に関する議論の中で決して独創的なものではない。例えばチャールズ・ハイアムは、「「無垢」の象徴として櫓や雪のイメージ」を使うことに「アメリカの懐古的なロマン主義」を見出していた(Higham 1971: 144)。ケーンが過去に固着する男であるというこのような見解はありふれているが、実はきわめて表面的な捉え方であり、しかも、それは映画テキストの効果でもあるのだ。本稿はこの点を明らかにし、ガラス球の牧歌的性質に関してまったく新しい政治的読解を提示する。

一般的な解釈におけるケーンの人物像は、俗な言い方をすれば〈大金持ちになったけれども愛を失った可愛そうな男〉であり、しかもケーンが成功者だという漠然とした思い込みを前提としている。例えばアンドリュース・サリスは1956年の評論で、『市民ケーン』の主題を「アメリカの成功物語の苦いアイロニー、その

物語はむなしいノスタルジアと孤独と死で終わる」と要約した (Sarris 1971: 103)。またローラ・マルヴィは、少年ケーンがそこから引き離される故郷の木造の下宿屋が、この映画の「精神分析的モチーフをアメリカの神話で飾り立てる」と述べている (Mulvey 2012: 71)。「アメリカの神話」とは、生家の丸太小屋からホワイトハウスへ移り住むことに象徴されるような立身出世の物語である。

しかし、ケーンはアメリカ社会の基準で「成功者」の範疇に属さない³。ケーンはコロラドの田舎でつましく下宿屋を営む両親から生まれたのだが、両親が偶然から金鉱の権利を得て大金持ちになり、母親の強い意向で財産の運用とともにその養育を銀行家のサッチャーに委ねられ、成人後、世界有数の資産を手になることになる。こうして、望みもしない極端な社会的上昇移動を経験する男なのだ。さらに、ケーンは資本家の名にも値しない。投資にはまったく興味がなく、実際に投資することもなかった。その性向については、大恐慌で苦境に陥って自分の企業を売却せざるをえなくなったケーンに対してサッチャーが苦言を呈し、ケーン本人もそれを認めざるをえない場面に描かれている (0.28.48-0.28.59)⁴。高価な美術品を買い漁るケーンを収集家として論じる向きもあるが、購入した美術品の多くを箱詰めのまま放置しているように、収集よりも金銭の浪費自体が目的であるのは明らかだ。

しかし、成功者でも資本家でもないならば、ケーンは何者なのか。映画はその正体を、母親から引き離されて成人するまでのモンタージュ・シーケンスで一挙に示す——。少年が発出した後、戸外に放置された櫓が雪に埋もれていく光景がディゾルブすると、一瞬だけ画面を覆った包装紙が破り取られ、新品の櫓がサッチャーからケーンに贈られるクリスマスの場面に転じる。さらに、画面は手紙を口述筆記させるサッチャーの姿に切り替わる。25歳の誕生日を迎えようとするケーンに宛てて、巨額の資産を所有することに伴う重大な責任への自覚を促す手紙である。しかし独立したケーンは、自分が権利を持つ多くの企業の中で1つの弱小新聞社だけに興味を持つ。その意向を「新聞社を経営するのは愉快だろ

3 かつて有名な社会学者のロバート・K・マートンが強調したように、アメリカにおける「成功」とは何よりも「金銭的成功」であるのだが、それは「独立自営の人間」の努力で勝ち取られるべきものである (マートン 1961: 126, 155)。マートンの指摘は、文化的目標が社会的に共有されている下で、それを実現するための制度的手段の有無が社会への同調や逸脱を生むという議論の中に現れる。その最初の研究成果が論文として発表されたのはニューディール後期の1938年である (Merton 1938)。

4 画面の参照のための (あくまでも) 目安として、次のディスクの時間表示を引用する。Citizen Kane. Blu-ray, 70th Anniversary Edition, Turner Entertainment Co. and Warner Brothers Entertainment Inc., 2011. 以下同様。

うと思います」と伝える返信のふざけた語調にサッチャーは憤然とする。画面は続いて、自分が所有した新聞でケーンが何をしたかを簡潔に見せる。それはまさに大銀行家のサッチャーに代表される独占資本の腐敗を攻撃することだった。市電のトラストを暴露したケーンの新聞の記事を読んで不快そうなサッチャーは、カメラ目線で観客に目配せしてケーンの振る舞いを非難しているようだ。そして成人したケーンの姿が初めて画面に登場する。ケーンを諷めにやって来たサッチャーが持つ新聞の向こうから、いたずらっぽい目で見上げるオーソン・ウェルズの顔が現れるのである (0.22.55-0.24.53)。

このように、ケーンが何者であるのかはサッチャーの正体と関連している。この人物は、19世紀後半に急速に勢力を拡大した独占資本の「大立て者」、金融王のJ・P・モルガン (1837-1913) や石油王のJ・D・ロックフェラー (1839-1937) を髣髴させるのだ (Naremore 1989: 64; Ishaghpour 2005: 120-21) ⁵。ケーンは、サッチャーが自分の元後見人であるにも関わらず、独占資本批判のキャンペーンを張る。その動機は、彼がサッチャーに面と向かって言うように「汗水たらして働くまともな労働者が金の亡者に搾り取られないように監視する」ことなのか、あるいは「愉快な」いたずらなのか、かなり曖昧である。その大胆なセンセーショナルリズムによって彼の新聞は部数を飛躍的に伸ばしていくのだが、利潤を挙げることがケーンに関心事でないのは明白だ。運命のいたずらでコロラドの田舎の零細な自営業者の息子から、努力することもなく世界有数の資産家になってしまったケーンは、「資本家の責任を果たすことさえなく⁶」、彼が属することになった支配階級に対して目的も不明確なまま衝突したり、そこから逸脱したりするだけである。つまり、ケーンは成功者でも資本家でもなく、遊び半分で階級の秩序を壊乱する子どものような存在なのだ。

5 「大株式会社は、19世紀の後半に、最初は金融や鉄道の分野にあらわれ、同世紀の転換期の頃には工業にひろがり、さらにその後は、国民経済のその他の大部分の部門に侵入した。典型的なばあいには、初期の大株式企業は、アメリカ史において「盗賊貴族」、「大立て者」もしくは「大將軍」として有名になった一群の金融発起業者によって組織され、もしくは、企業合同、破産その他の非常事態の結果として、間もなく、それらのひとつひとつの支配のもとに属するようになった」(バラン、スウィージー 1967: 38)。

6 オーソン・ウェルズ自身の言葉である。後年、ウェルズはあるインタビューでこう語った。「ケーンという人間の独特な点は、決して金儲けをしなかったことだ。彼は生涯においてお金を使うことしかしなかった。彼は財を成した金持ちの範疇には属さない。彼はただ財産を浪費しただけだ。ケーンは本当の資本家の責任を果たすことさえなかった」(Welles 1986: 45)。

2.2 ケーンの子ども性とW・エンブソンの牧歌

ケーンの子ども性自体は何も新しい発見ではなく、これまで複数の論者によって指摘されてきた明白な特徴だ。例えばボーリーン・ケールは、「彼[ウェルズ]の甘やかされた赤ん坊のような顔はこの[ケーンの]役にあまりにもぴったり」だと、主人公の幼児的性格をからかった(ケール 1987: 143)。また、マルヴィによれば、ケーンのサッチャーに対する攻撃は自分の元後見人である銀行家を「代理父[surrogate father]」とするエディプス・コンプレックスの現れであり、「象徴秩序の権威との抗争」である(Mulvey 2012: 61, 65)。つまり、ケーンは成人してもエディプス的な子どもでもあり続けていることになる。だが、作品に顕著な政治的社会的関係を登場人物の心理に還元してしまうこのような解釈は、精神分析の濫用と言わざるを得ない。他方、ビバリ・ヒューストンは、『市民ケーン』に限らずウェルズ作品に頻出する「権力を持った赤ん坊[Power Baby]」あるいは「幼児の王[infant king]」を論じた(Houston 1982: 2)。この見解はケーンの子ども性をエディプス的關係に閉じ込めることなく政治的主題に開くことを可能にする。その点、ユセフ・イシャグプールの想像力豊かな指摘は示唆に富む。「ケーンの物語は、昔話の中の「貧しい者に誘拐されて藁葺きの家で育てられる王家の子ども」とは正反対のものとして起こる」(Ishaghpour 2005: 122)。いわば転倒した貴種流離譚であり、要するに、ケーンの子ども性は極端な社会的上昇移動という階級の問題と密接に関連するのだ。

ガラス球の牧歌的特性、ケーンの子ども性、階級関係、これらの要素を統一的視点から捉えるために、本稿では映画研究以外の領域の成果を参照する。イギリスの文学批評家ウィリアム・エンブソンが1935年の著書『牧歌の諸変奏』で提示した独特な牧歌論である。

エンブソンが目したのは伝統的牧歌の政治的言説としての機能である。それは「複雑なものを単純なものに変換する」と定式化される。複雑なものと単純なものという対立項に該当するのは、例えば、宮廷の人と田園の人(都会人と田舎者)、富める者と貧しき者、支配階級と従属階級、などである。エンブソンによれば、伝統的牧歌の「肝要な仕組み[the essential trick]」は、「単純な人々」に「教養のある上流の言葉」を使わせて「強い感情」を表現させることで、富める者と貧しい者の美しい関係を歌い上げる点にある(Empson 1974: 11=1982: 11)。換言すれば、〈上流の知識人の作者が下層の牧人の主人公に高尚な主題を洗練された様式で語らせることで階級調和を演出する〉のだ。「〈牧歌〉は、人民「に」関する」も

のであっても、人民「による」、あるいは人民「のための」ものではない」(エンブソン 1982: 6)。

しかし、エンブソンが明らかにしようとしたのは、歴史の変動に伴って展開した牧歌の「諸変奏」である。通常は牧歌とみなされることのない多様な作品も含めて、伝統的牧歌における階級調和の偽装的演出に始まり、階級間の葛藤や曖昧で反語的な関係を経て、ついには秩序の転覆にさえ至る諸相が論じられる。論点は、英雄物語と牧人物語の階級的差異が複雑に絡み合う「ダブル・プロット」や社会階級の差異を超越する自然(田園)の作用など多岐にわたるが、最終章ではルイス・キャロルのアリスの物語が取り上げられ、「複雑なもの」と単純なものとの関係が大人と子どもの間に見出される。子どもは階級の体制を批判し、階級関係を転覆するのだ。テリー・イーグルトンは共感と洞察に満ちた議論において、エンブソンの牧歌論はアリスの章で「頂点に達する」と評した(イーグルトン 1986: 260)。

しばしば指摘されるとおり、エンブソン自身は彼の牧歌の概念を決して明快に説明しなかった。まして牧歌理論の体系的な構築などは試みてさえいない。直感的なアイデアを批評の実践で示したにとどまる⁷。しかしエンブソンの牧歌を、階級間の衝突を反語的に描いて葛藤をはらんだ不安定な社会空間を開示する、そのような階級関係の表象モードとして捉えることは可能だ。そして、まさに表象モードという点で、分野を横断して映画作品にも適用できる可能性がある。特に1930年代から40年代初頭にかけて、大恐慌後の深刻な危機で階級間の対立や矛盾が露呈したさなかに、ハリウッド映画は、大衆娯楽商品としての映画作品が広く階級の違いを越えて受容されることを企図し、作品中の階級表象を曖昧な形に加工して無害化しようとした。この点については既にジャンル研究の分野で貴重な成果がある(Eckert 1973-1974; Jacobs 1991)。だが、そのような階級表象の曖昧な加工はジャンルを超えた何らかの表象モードに従っていたのではないか。しかもそれは、これまで有力なモードとして論じられてきたメロドラマが葛藤を劇的に誇張するのとは異なり、階級表象に固有の曖昧で反語的なモードだったのではないか。そのようなモードをエンブソンの牧歌論を手がかりとして再構成できる

7 大著『牧歌とは何か』(Alpers 1996)の著者ポール・アルパースも、そのエンブソン論を、『「牧歌の諸変奏」はこの主題に関する最も素晴らしい研究だが、利用するのに容易な本ではない』という留保から始めている(Alpers 1978: 101)。議論の不明確さは収録された各論文の成立の事情にも関係がある。この点についてはリサ・A・ロデンスキー(Rodensky 1995)とジョン・ハッフェンデン(Haffenden 2005: 293-297)が考証している。

のではないか⁸。

本稿は以上のような仮説にもとづいているのだが、まさに『市民ケーン』のケーンの子ども性こそ、そのような仮説の定式化と実証にとって有力な手がかりになる。もし、ケーンを〈大金持ちになったけれども愛を失った可愛そうな男〉とみなすならば、この映画はそのような物語によって民衆の憤懣を宥める伝統的牧歌の変種、すなわち「逆さ牧歌」とでも呼べる作品ということになるだろう。しかし、次節以降でさらに論じるとおり、作品に即して見れば、ケーンはエンブソンが発見したような秩序壊乱的な子どもである⁹。ケーンを過去に固着する人物とみなすように仕向け、さらにはエディプス的解釈を引きつけてきたものは、まさにこの作品における牧歌の「肝要な仕組み [the essential trick]」だったと考えられるのである。

3 子ども性の変化——ケーンと階級交差空想

ケーンの秩序壊乱的な子ども性が決定的なものとなるのは、例のガラス球が映画のストーリーの中で初めて現れる場面においてである。ガラス球は3つの場面で画面上に登場する。そのうち2回は見逃しようがない。冒頭のケーンの死の場面と映画の最後の方でスーザンが去った後の場面である。どちらの場面でも、ケーンがガラス球を手にして「バラのつぼみ」という言葉を口にする。それに対して残る1回はまったく異なる。ケーンとスーザンが偶然に出会った夜、スーザンの部屋の化粧台にガラス球が置かれているのだが、それは目立たぬ仕方では画面の隅に写し込まれているだけなのだ。注意深い論者はその事実を指摘してきた (Lean 1971: 63; Carringer 1975: 311; Berthomé et Thomas 1992: 82; Mulvey 2012: 53-55; Knapp 2013: 133)。しかし、その意味は十分に解明されてこなかった。本節(第3節)ではその場面でケーンの子ども性に生じる変化の階級的意味を、次節(第4節)では画面上でのガラス球の存在の様態と作品全体におけるその意味を明

8 エンブソンの牧歌論は、1930年代前半における世界的な全体主義の台頭という政治的状況の中で、それを強く意識して書かれた。その意味でも、ニューディール期のハリウッド映画に応用することは決して恣意的な試みではないはずだ。

9 このような牧歌的子どもとトリックスターの関係は検討を要する問題かもしれない。しかし少なくとも、無文字社会の神話における構造的媒介者と近代以降の資本制社会における階級的壊乱者を安易に比較するのは危険だろう。

らかにする。

3.1 ケーンの変化と叙法の問題

スーザンとの出会いを契機としてケーンに重大な変化が生じることは従来の議論でも言及され、その変化はもっぱら公的領域から私的領域への撤退とみなされてきた。すなわち、ケーンは州知事選に出馬するも対立候補からスーザンとの愛人関係を暴かれて敗退し、その政治的挫折の後にはもっぱらスーザンをオペラ歌手として売り出すことに没頭する、というストーリーの理解である。例えばジェイムズ・ブネアモーは、「脚本はケーンの社会政治的な面の探求から、かなり単純化されているけれども率直な精神分析へと転換し始める」(Naremore 1989: 69)と要約した。だが、このような物語理解は作品の叙法に誘導された誤解である。スーザンとの出会いと選挙への出馬と敗北、そしてケーンの変化は、すべてケーンの親友だったリーランドの回想部分で語られる。誤解は多かれ少なかれリーランドの主観性に同一化した結果なのである。

ここで『市民ケーン』の叙法の問題を整理しておこう。この作品の多元的回想の叙法は物語の主観性と客観性の区別の問題を提起する。この点について両極端をなすのはブルース・F・カウインとモーリーン・トゥリムである。カウインは、すべての回想部分が「語り手の「心」に支配されている」と主張する。すなわち、「観客の好奇心に満ちた器官であるカメラ・アイは語り手の主観的世界のなかを動き回る」。それは「語り手が自分の見たことではなくて知っていること（彼が現場にいたか否かにかかわらず）を述べる一人称の文学に真に匹敵する、話法である」(カウイン 1985: 147)。それに対してトゥリムは、回想の複数の主体は「ケーンに対するまったく異なった態度と共にそれぞれの人格を明確に描き分けられている」けれども、「それらの回想には全体的にスタイルの連続性が存在する」と、カウインの説に反駁を加えた。すなわち、「それぞれの回想を開始する一人称の声は作者の声に取って代われ、その作者の声は登場人物と出来事のすべての表象を支配し、各回想部分の主観性を最低限に抑える」(Turim 1989: 114)。

私の見るところ、この件についてはトゥリムの指摘の方が正確である。実際、各回想の開始部は主観的な調子で始まる。例えばリーランドの回想部分は、ケーンの最初の妻エミリーとの結婚生活を「彼らの結婚は他の結婚と同じようなものだった」とリーランドが語る間にディゾルブして、有名な朝食のモンターージュ・シーケンスへ移行することによって始まる。そして、その後はカウインの主張

とは異なり、語り手が単に見なかったことだけでなく知り得なかったはずの事柄さえも語られていく。その事態をトゥリムのように「一人称の声」から「作者の声」への語り手の交替として概念化することの妥当性については議論の余地があると思うが、少なくとも作品それ自体は回想の主体の主観性を超越した世界を提示する。カウインのように「観客の好奇心に満ちた器官であるカメラ・アイは語り手の主観的世界のなかを動き回る」などと主張するのは、言語と映像の差異を無視し、カメラが対象を写し込む機械的性能を侮っている。この点については、次節でガラス球の画面への出現に関してあらためて論じることになろう。

とはいえ、「回想を開始する一人称の声」というトゥリムの指摘は彼女の論旨とは別の重要な含意を持つ。なぜなら、開始部だけでなく終結部も含めて、回想の語りの主観的なフレーミングはその部分全体の物語理解に影響を及ぼすことがあるからだ。実際、ケーンの変化を公的領域から私的領域への引き籠りとみなす物語理解は、醜聞で州知事選に敗れたケーンに幻滅したリーランドに同一化した結果だと考えられる。その点は、上流階級出身で没落したリーランドが労働者階級から上昇したスーザンに対して示す偏見と嫌悪にも当てはまる。記者からスーザンのことを尋ねられたリーランドは、くすくす笑いながら、「ケーンが彼女について何と言ったと思う？ アメリカの公衆の代表[a cross-section of the American public]だとさ」と軽蔑的に言うのだが、研究者たちはしばしば、この台詞を作品それ自体の見解として無批判に受け入れてきた(Naremore 1989: 73; Denning 1998: 393)。

しかし、リーランドの回想部分には、リーランド自身が語らない、あるいは語ることができないケーンの姿やその変化も語られている。ケーンとエミリーの朝食のシーケンスにしても、「他の結婚と同じようなもの」というリーランドの注釈には収まらない出来事を見せる。ケーンの新聞が自分のおじである大統領を攻撃していることにエミリーが不満をもらすと、それに対してケーンは、「傲慢なパテン師どもに政権を運営させている張本人」だと大統領を罵倒するのだ。巨額の資産を持つだけでなく婚姻によって政治的支配階級の一員になったにもかかわらず、ケーンは階級秩序の批判者あるいは転覆者として振る舞い続ける。この事実はサッチャーの手記とも一致していて二人の人物の主観性に還元することはできないのである。

3.2 階級交差空想とその継承

スーザンとの出会いによってケーンに起こった変化の本質は、政治から撤退して私生活に引き籠ることではなく、それまで遊び半分に演じていた（エンプソンの牧歌における）子どもの役割を、その後は本気で遂行するようになる点にある。それは、ケーンが「階級交差空想 [cross-class fantasy]」を真剣に生きようになることを意味する。これは歴史家スティーブン・ロスの用語で、「階級調和のメッセージを強調したり上流階級の登場人物と労働者階級や中産階級の登場人物との間の交渉や恋愛関係を追求したりする」ような映画の基調となる空想である（Ross 1998: 176）。この概念は階級上昇の空想にも拡張できる。スーザンとの出会いによって、ケーンはこの階級交差空想を他者から継承する。その空想を具体化する行為がケーンの州知事選への出馬とスーザンをオペラ歌手として売り出す活動なのである。

階級交差空想の継承は、この作品の内在的規則としては例外的だが一般的な手法としては型通りの切り返し（shot / reverse shot）を通して実現する。路上での偶然の出会いからスーザンのアパートの部屋で話すことになったケーンは、自分は亡き母の遺品を預けてある倉庫に行く途中だったと打ち明け、自己紹介をしてスーザンのことを尋ねる。楽譜の販売をしている店員だとスーザンが答えると、それがやりたいことなのかと重ねて問う。スーザンは「いいえ、歌手にならなかったの、たぶん、いえ、私じゃなくて、母が望んだの」と曖昧に答える。スーザンの母親はグランドオペラへの憧れをいつも娘に語って聞かせていたが、それ以上のことはしなかったのだという。スーザン自身も自分の声では無理だと思っていた。そして、「ほら、母親がどんなものか、あなたも知ってるでしょ」という言葉に、ケーンは真剣な表情で同意するのだ（0.58.28-0.59.33）。

この慣習的な切り返しの間に起こったことは他者の空想の継承である。すなわち、ケーンの母もスーザンの母も、わが子の階級上昇を夢見ていたのだった。ケーンは二人の空想をともに引き継ぎ、そのシナリオにもとづいて欲望を実現しようとする。マルヴィによれば、スーザンをオペラ歌手に仕立てようとするケーンはそれ以前に彼が身につけていたウィットやシニシズムや洗練された態度を失う（Mulvey 2012: 83）。この観察は鋭い。つまり、ケーンは空想に捕われることで

生真面目になるのである¹⁰。

田舎出の成り上がり者が宮廷文化を起源とするオペラ界に進出するという行為は、まさに牧歌的対立の枠組に基づいている。1932年の映画*Silver Dollar*（ファーストナショナル、アルフレッド・E・グリーン監督）では、コロラドの銀山で成功した主人公（エドワード・G・ロビンソン）が若い愛人のために歌劇場を建設する¹¹。この作品は主人公が没落してその運命を受け入れる点で正統的牧歌と言えるが、『市民ケーン』はきわめて反語的である。

ケーンのやり方はまさに子どもっぽいものだった。結果として階級上昇の実現よりも階級間の衝突による挫折で終わる。州知事選では対立候補からスーザンとの愛人関係を種に撤退を迫られても拒否して敗退する。他方、スーザンは、自分のひどい歌を公衆にさらして酷評を浴びることに耐えきれず、ついに自殺を企てる。「聴衆全員にそっぽを向かれるという感じがわかる？」とスーザンは訴えるのだが、このあとのケーンの言葉が興味深い。「そのときこそ戦わなくては」と答え、スーザンが絶望的な表情を見せるとケーンはこう言う、「わかった。もう歌わなくていい。負けたのは彼らだ」。これは負け惜しみではなく本心のようなのだ。つまり、歌劇場を埋めた大勢の公衆の面前で歌っただけでスーザンは勝った、と言っているのだ。もちろん、「勝利」はケーンのものでしかなかったのだが、ともあれ、他者から継承した空想は衝突に到るまで徹底して生き抜かれたのである。

4 ガラス球のアレゴリー——世界と無意識

4.1 世界の中のガラス球の出現

問題のガラス球は、階級交差空想の継承が起こる会話の直前に出現する。歯痛に悩まされているスーザンの気を紛らそうと、ケーンは片耳だけ動かす芸を見せて相手を笑わせる。このとき、物語世界の空間では向き合っている二人は、画面上では、ケーンが実像であるのに対してスーザンはケーンの背後の鏡に映った虚像である。その鏡の左手前の化粧台の上にスーザンとおぼしき少女の写真と例の

10 ロラン・バルトが指摘した通り、想像界の支配下にある者はシニフィアンの戯れに加わることがなく、地口や洒落を言うこともない。「想像界」とはいたってきまじめにできているものなのだ」（バルト 1980: 144）。

11 本作品の鑑賞は東京国立近代美術館フィルムセンターの特別映写観覧を利用した。関係各位に謝意を表する。

ガラス球が置かれているのが見える (0.57.00)。つまり、このガラス球はもともとスーザンの所有物であり、のちにケーンの手に渡るのである。精神分析的視点から見れば、ケーンの母親とスーザンとの連合を表す換喩のようなものとして解釈できるかもしれない (Berthomé et Thomas 1992: 82)。その場合は、サッチャーを父親の代理と見立てるようにスーザンを母親の代理とみなすことになる。だが、先に見たような階級上昇の空想の継承が起こったことに注目すると、事態は一変する。スーザンがケーンの母親への愛情の代替的对象になるのではなく、実は、ケーンがスーザンの母親の欲望の実現を代行することになるのだ。だとすれば、ガラス球は失われた過去の象徴ではありえない。その時間的特性はまったく異なるものであるだろう。

その特異な時間性は、先に述べたような、ガラス球がストーリーの時系列において最初に画面に現れる異様な仕方と関連する。画面の中心は奥の鏡像のスーザンであり、引き気味のカメラが捉える光景の中でガラス球の存在は他の物に紛れて少しも目立たない。ただし、問題の引いたショットがケーンとスーザンの顔の切り返しを挟んで3回示されるので、注意深い観客であれば初見で気づくチャンスが無いとは言えない。タンギー・リーンは1941年11月に発表した『市民ケーン』のレビューで、この作品の独特な点が「画面上のすべての領域への正確なフォーカスと、重なり合う台詞」にあり、「これらの技法のせいで私たちはどのデータを重視すべきか選択することを強いられる」と指摘した。さらにリーンは、「オーソン・ウェルズは観客の困難を増やすことに、倒錯的で、ときに安っぽい喜びを感じてさえる」と皮肉を込めながら、まさにアパートのスーザンの部屋に置かれたガラス球に注意を促している (Lean 1971: 63)。

後年のアンドレ・バザンの議論を部分的に先取りしているリーンの見解は、ガラス球の画面上での出現とこの作品の時間性との関係には踏み込んでいない。前節で論じた多元的回想の叙法の問題と関連するのだが、後年、バザンの議論を踏まえて『市民ケーン』の「画面の深さ [la profondeur de champ]」を重視し、語り手たちが回想する複数の過去と回想によって語られる「過去一般」との間の(いわば)存在論的差異を指摘したのはジル・ドゥルーズである。ドゥルーズによれば、「各々の証人たちは過去一般の中に飛び込み、何らかの共存在の領域へと一気に身をおく。その領域の中の特定の点が一つの回想イメージにおいて具体化するのはその後である」(Deleuze 1985: 139=2006: 147. 邦訳書の訳文を一部変更した)。つまり、潜在的な過去一般から個々の回想によって個別の過去が顕在化すると

いうのだ。さらにドゥルーズは画面の深さを強調して次のように述べている。その回想イメージの中でも特に画面の深さが過去を探究するイメージは、「それを可能にする共存在的な過去の諸領域において自己を超越する[se dépasse]」(Deleuze 1985: 139-140. 拙訳)。

ここでのドゥルーズの議論には少なくとも2つの問題点がある。まず、一般的な解釈と同様、『市民ケーン』を過去志向の映画とみなしている点、次に、バザンの見解をベルクソンのように解釈して画面の深さを特権化している点である。だが、画面の深さをういた回想イメージが「自己を超越する」というフレーズには、その2つの問題点をまさに超越する契機が示唆されているように思われる。というのも、『市民ケーン』という映画の固有の世界においては、潜在的な過去一般から個々の回想が顕在化するのではないからである。トゥリムの言う一人称の声から作者の声への交替とも異なり、まずは主観的に喚起された過去の只中に、その主観を超越して(つまり脱自的に)世界が現れ出てくるのだ。それは画面の深さの特権的機能ではなく、スタンリー・カヴェルが主張するような、世界を開示するカメラ自体の力能による。カヴェルは言う。「映画は世界それ自体の展示を約束する。それは映画によるありのままであることの約束である。映画が顕現させるものは、映画に対してすべて顕現し、世界の現前によって顕現させられるものは何も見逃されないという約束だ」(カヴェル 2012: 179)。カヴェルは最初の映画論を書くのに「最終的な、あるいは直接的な刺激になったのは」バザンの文章を読んだことだったと書いているが、それ以上に決定的な影響がハイデガーからのものだったことを隠していない(カヴェル 2012: 8-10、18-19)。そのハイデガーはこう書いている。「世界の内部に存在するものが世界の中から立ち現われうするためには、その世界がすでに脱自的に開示されていなくてはならない」(ハイデガー 2013: 545)。映画の力はまさに、世界を脱自的に開示することにあるのだ。『市民ケーン』のガラス球はそのようにして映画の世界の中から立ち現れる。この事実、言うまでもなく、主人公ケーンにとって決定的な意味を持つのである。

4.2 ガラス球の戯れ

『市民ケーン』のガラス球について興味深い事実の1つは、ケーンの視線とガラス球との関係について複数の批評家が記憶違いをしていることだ。公開当時、めざとくもスーザンのアパートの部屋のガラス球に気づいたリーンは、ケーンがそれを見てスーザンに恋するようになったのではないかと推測した(Lean 1971:

63)。また、キャリンジャーは初期の論文で、冒頭で息を引き取る間際のケーンがガラス球を見つめていたと書いた (Carringer 1975: 310)。だが、これらの論述はいずれも正確ではない。ケーンがガラス球を見ている画面はほとんどない。それどころか、ケーンの視線と彼の手とガラス球、さらには「バラのつぼみ」という言葉は、映画の中で統合されることがない。

その点を際立たせるために、ほとんど同じ時期に同じ会社で製作され同じようなガラス球に階級的意味を担わせた別の映画、『恋愛手帖』(Kitty Foyle、1940、RKO、サム・ウッド監督)を比較の対象として参照しておこう。『恋愛手帖』はクリストファー・モーリーの1939年のベストセラー小説¹²の映画化で、主人公をジンジャー・ロジャースが演じた。労働者階級出身の「ホワイトカラー」(これはこの作品のキーワードである)の若い女性が、大富豪の御曹司と貧しい医師とのどちらを結婚相手に選ぶかで悩むという物語で、階級交差ロマンスまたは階級上昇の主題をあからさまに扱っている。

ガラス球は既に原作小説に登場する。それは主人公の亡父の形見で、ガラスの球体に澄んだ水と櫓に乗る少女とお城が入っていて、それを振ると「女の子は渦巻く吹雪に囲まれ」、やがて静まると「平和が戻ってくる」(モーリ 1940: 27)。このような牧歌的光景を配した品物は、郷愁をかき立てるだけでなく、主人公が自分自身を見つめるための一種の呪物のようなものになる。このガラス球についてダルトン・トランボによる脚色は2つの大きな変更を施した。まず、主人公がガラス球を見ることが鏡の中に現れるもう1人の自分との対話の契機となる。この鏡像は主人公の階級上昇の夢を戒める。さらにトランボは、語りの装置として、ガラス球に場面転換のキューの役割を担わせた。主人公はガラス球を手に取り、超自然的な力をもった水晶であるかのように凝視する。するとガラス球に導かれて、過去の現実の出来事だけでなく、そこから空想(欲望のシナリオ)が展開し、富豪の息子との結婚とそれに続くであろう幻滅までが語られてしまう。過去の回想と未来の仮想がガラス球を介して切れ目なく示されるのだ。つまり、『恋愛手帖』のガラス球は、階級交差空想という「渦巻く吹雪」に翻弄される主人公の自我に向けて、自分の階級にとどまって「平和」を取り戻すように諭す超自我の

12 原題はKitty Foyle。日本では翌年に『青春の記録』という表題で全訳が出版された(モーリ 1940)。また、後に社会学者のミルトン・M・ゴードンは、この小説を事例として「文化としての社会階級」を主題とする論文を発表した(Gordon 1947)。

象徴なのである。そのような階級調和の物語という点で、この作品はエンブソンが言う伝統的牧歌に分類できる。

影響関係は定かでないのだが、ほぼ同時期に製作された『市民ケーン』でも牧歌的なガラス球が階級の主題と関連して使われることは興味深い¹³。しかし、そこには決定的な違いがある。『恋愛手帖』では、ジンジャー・ロジャースがガラス球を見つめる動作が強調されるのに対して、ケーンを演じるオーソン・ウェルズがガラス球を見つめるのは、スーザンに去られた怒りと悲しみで彼女の部屋を破壊した後、その玩具に気づいて手に取るときのロング・ショットの中だけである。ケーンはその直後に「バラのつぼみ」とつぶやくのだが、画面に映るのはガラス球を持つ手元だけで、顔はフレームの外に置かれ、声はオフからかすかに聞こえてくるにすぎない(1.50.18-1.50.23)。映画の冒頭でも、巨大な唇が「バラのつぼみ」と呟いた後、力を失った手からガラス球が落ちて粉々に砕け散るとき、ケーンの目は映らない。スーザンのアパートの部屋でガラス球が出現したときにはケーンはそれに背を向けていて、そもそも見ることはできなかった。撮影や編集もガラス球を強調していなかった。しかし、それはそこに写し込まれて確かに存在していたのである。

このように、ガラス球と「バラのつぼみ」という言葉とケーンの視線という3つの要素はつねに分裂したままだ。ケーンがスーザンのアパートでその存在に気づけなかったこと、しかし、まさにその場面で階級交差空想の継承が行われたこと、さらに、スーザンがケーンに愛想を尽かして立ち去った後で初めてケーンはその存在に気づくこと——これらの事実は、映像と音響の演出も相俟って、このガラス球の意味を告げている。すなわち、喪失した対象を求めて過去に向かうケーンの意識を表現するのが「バラのつぼみ」という言葉であるのに対して、ガラス球はケーンの行為の想像的シナリオとしての無意識的な階級交差空想のアレゴリーなのだ。意識が時間の中で過去を追慕するのに対して、無意識は本質的に無時間的である。事実、冒頭で砕け散ったガラス球は、映画の長い展開を経て元の状態に復する。その球体を手にするとき、自分の欲望がその中で構成された空想を意識せぬまま行為していた男は、ついにその無意識の空想に、それとは知ら

13 『恋愛手帖』は1940年の8月から10月にかけて撮影され、同年12月末に封切られた。『市民ケーン』は同年の6月から10月にかけて撮影され、翌年5月に初公開された。ガラス球の使用についてキャリンジャーやバーナード・F・ディックは、『恋愛手帖』が『市民ケーン』に影響を与えたと推測しているが、根拠となる資料を示していない。また、そのことの意味を作品に即して考察してもいない(キャリンジャー 1995: 49; Dick 2009: 192-193)。

ぬまま触れることになる。そのガラス球は、世界がケーンに贈与した彼の存在の眞理しるしの徴に他ならない。

5 階級の傷を生きる

ガラス球が階級交差空想の牧歌的アレゴリーだとしても、『市民ケーン』という作品全体がその空想の内部に閉ざされているわけではない。むしろ作品は外に開かれている。その開かれた通路を通して外部へ出て行くのがスーザンである(1.46.02-1.46.15)。

ケーンの財力と政治力で歌劇場の舞台に立ってもスーザンは幸福ではなかった。彼女は、例えば同時代のフローレンス・フォスター・ジェンキンスが(おそらくは育ちの良さに由来する)楽天性に恵まれていたのとは対照的だ¹⁴。スーザンが歌う場面が絶望的で屈辱にまみれているのは、彼女が自分の歌唱能力の欠如に劣等感を抱いたからというよりも、歌うたびに「階級の傷」を加えられたからである¹⁵。新聞の酷評を前にしゃがみ込み、スーザンは何と叫ぶか。「そうよ、私はあなたたちみたいな上流階級ではないし、ごりっぱな学校に通ったこともないわ」。実に、スーザンは映画の中だけでなく、批評や研究の中でもつねに蔑まれてきたのだ。ケールは「バカな若い女」とか「あわれっぽいいめめそ女」とか「愚かで平凡でつまらないある娘」などと口を極めて罵った(ケール 1987: 141, 184, 185)。松本俊夫はケーンと別れた後のスーザンを「廃人同然」だと形容した(松本 1966: 59)。トゥリムに言わせると、金切り声で夫を非難するスーザンは「女性嫌悪の戯画」である(Turim 1989: 114)。これらはリーランドのような回想主体の主観性に影響された(ひょっとすると評者自身にも由来するかもしれない)階級的偏見の産物ではないだろうか。

ともあれ、スーザンは自分の階級に戻って生き続ける¹⁶。ほとんどの評者が

14 ジェンキンスは歌手としての才能をまったく欠いていたが、自分の財産や人脈を使って主催したサロンで歌を披露し、ついにはカーネギー・ホールで公演を行った(ブロック 2016)。

15 階級的に従属的なポジションに置かれる者は、そのことによって日常的に人間としての尊厳を傷つけられる。社会学者のリチャード・セネットとジョナサン・カッパはそれを「階級の隠された傷」と呼んだ(Sennett and Cobb 1972)。

16 『市民ケーン』に関する議論の中で、私が知る限りエンブソンの牧歌論に(ごく軽くではあるが)言及した唯一の論者マイケル・デニングは、スーザンのクラブの名前「エル・ランチョ」がメキシコを暗示していることに何らかの政治的含意を見出そうとした(Denning 1996: 78)。

スーザンに冷淡であるのに対して、ただひとり、ビバリ・ヒューストンは次のように書いた。

スーザンは自分の母親の空想やチャールズの欲望を実行する子どものままでいたくはなかった。おそらくケーンと決別するに至った自分の攻撃性を「アルコール依存」で罰したり、軽率にもお金を使い果たしてしまったりして、彼女は子どもに帰るのではなく、現実には自分の階級に戻ることになった。しかし、スーザンは、働くことや遊ぶことや他者に対する深い共感を抱くことができる人間として生き延びている。(Houston 1982: 8)

仮にこの引用でヒューストンが述べているような事態がケーンの空想の内部で描かれていたとしたら、『市民ケーン』は階級調和を装う伝統的牧歌になっていたかもしれない。しかし、この作品はそうのように出来てはいない。実際、この映画の中で明確に未来に目を向ける人物がスーザンだけであることを見のがしてはならない。ケーンの話を終えてスーザンは、「あら、もう朝よ」と、天窓から差し朝日を見上げて微笑む。スーザンは最後に記者のトンプソンに言う。「そのうちまたいらっしやい。今度はあんたの話を聞かせてね[tell me the story of your life]」。全編を通じてほとんど顔が映らない無個性の人物に、スーザンは「あなたの人生」という言葉を使うのだ。さらに注目すべきことに、俯瞰のカメラが引いて行く間にこの台詞が発せられるとき、スーザンを演じるドロシー・カミングアの唇は動いていない(1.47.04)。つまりヴォイス・オーバーである。文脈からすれば物語世界の中の記者に語っているはずの最後の言葉は、画面の内外の境界上で、スーザンから観客に向けて発せられたメッセージでもあるだろう。

[付記]

- ・本稿は、日本映像学会第43回大会(2017年6月4日、神戸大学)の口頭発表「『市民ケーン』(1941)における階級表象とその歪曲——W・エンブソンの「牧歌」論を手がかりとして」を発展させたものである。
- ・本稿は2017年度「立教大学学術推進特別重点資金(立教SFR)個人研究」の助成を受けた研究の成果である。

- Alpers, Paul, 1978, "Empson on Pastoral," *New Literary History*, 10(1): 101-123.
- Alpers, Paul, 1996, *What Is Pastoral?*, Chicago: The University of Chicago Press.
- ポール・バラン、ポール・スウィージー、1967、『独占資本』小原敬士訳、岩波書店。
- ロラン・バルト、1980、『恋愛のディスクール・断章』三好郁朗訳、みすず書房。
- Berthomé, Jean-Pierre et François Thomas, 1992, *Citizen Kane*, Paris : Flammarion.
- ダリル・W・ブロック、2016、『フロレンス・フォスター・ジェンキンス——騒音の歌姫』篠儀直子訳、キネマ旬報社。
- Carringer, Robert L., 1975, "Citizen Kane, The Great Gatsby, and Some Conventions of American Narrative," *Critical Inquiry*, 2(2): 307-325.
- Carringer, Robert L., 1976, "Rosebud, Dead or Alive: Narrative and Symbolic Structure in *Citizen Kane*," *PMLA*, 91(2): 185-193.
- ロバート・L・キャリンジャー、1995、『『市民ケーン』、すべて真実』藤原敏史訳、筑摩書房。
- スタンリー・カヴェル、2012、『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳、法政大学出版局。
- Conley, Dalton, 2008, "Reading Class Between the Lines (of This Volume): A Reflection on Why We Should Stick to Folk Concepts of Social Class," in *Social Class: How Does It Work?*, eds. Annette Lareau and Dalton Conley, New York: Russel Sage Foundation, pp.366-373.
- Deleuze, Gilles, 1985, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris : Les Éditions de Minuit. (= 2006、『シネマ2＊時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局。)
- Denning, Michael, 1996, "Towards a People's Theater: The Cultural Politics of the Mercury Theatre," in *Perspectives on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman, New York: G. K. Hall & Co., pp. 63-81.
- Denning, Michael, 1998, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London: Verso.
- Dick, Bernard F., 2009, *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- テリー・イーグルトン、1986、「道化としての批評家」道家英穂訳、『批評の政治学——マルクス主義とポストモダン』大橋洋一・鈴木聡・黒瀬恭子・道家英穂・岩崎徹訳、平凡社、257-283頁。
- Eckert, Charles W., 1973-1974, "The Anatomy of a Proletarian Film: Warner's *Marked Woman*," *Film Quarterly*, 27(2): 10-24.
- Empson, William, 1974, *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions. (= 1982、『牧歌の諸変奏』柴田稔彦訳、研究社出版。)
- Gordon, Milton M., 1947, "Kitty Foyle and the Concept of Class as Culture," *American Journal of Sociology*, 53(3): 210-217.
- Haffenden, John, 2005, *William Empson: Among the Mandarins*, New York: Oxford University Press.
- マルティン・ハイデガー、2013、『存在と時間』高田珠樹訳、作品社。
- Higham, Charles, 1971, "From *The Films of Orson Welles*," in *Focus on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, pp. 137-145.
- Houston, Beverle, 1982, "Power and Dis-Integration in the Films of Orson Welles," *Film Quarterly*, 35(4): 2-12.
- Ishaghpour, Youssef, 2005, *Orson Welles cinéaste. Une caméra visible II (Les films de la période américaine)*, 2e édition. Paris: Éditions de la Différence.

Jacobs, Lea, 1991, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Madison: The University of Wisconsin Press.

ポーリー・ケール、1987、『スキャンダルの祝祭』小池美佐子訳、新書館。

ブルース・F・カウイン、1985、「心のスクリーン——「市民ケーン」の話法」杉山昭夫訳、『シネアスト 映画の手帖』2「[特集] オーソン・ウェルズ」、青土社、130-147頁。

Knapp, Jeffrey, 2013, "Throw That Junk! The Art of the Movie in *Citizen Kane*," *Representations*, 122(1): 110-142.

Lean, Tangye, 1971, "Rev. of *Citizen Kane*," in *Focus on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, pp. 59-64.

Mankiewicz, Herman J. and Orson Welles, 1984, "The Shooting Script: Dated July 16, 1940," in *The Citizen Kane Book*, New York: Limelight Editions, 1984, pp. 87-297.

松本俊夫、1966、「「バラの薔」とはなにか——「市民ケーン」とオーソン・ウェルズ」、『映画評論』23(7)、55-60頁。

Merton, Robert K., 1938, "Social Structure and Anomie," *American Sociological Review*, 3(5): 672-682.

ロバート・K・マートン、1961、『社会理論と社会構造』森東吾・森好夫・金沢実・中島竜太郎訳、みすず書房。

クリストファー・モーリ、1940、『青春の記録』新居格訳、洛陽書院。

Mulvey, Laura, 2012, *Citizen Kane*, 2nd ed., Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Naremore, James, 1989, *The Magic World of Orson Welles*, Dallas: Southern Methodist University Press.

Rodensky, Lisa A., 1995, "Prefatory Note: On Origins, Revision and Reception," in *Some Versions of Pastoral*, by William Empson, Harmondsworth: Penguin Books, pp. vii-xxviii.

Ross, Steven J., 1998, *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton: Princeton University Press.

Sarris, Andrew, 1971, "*Citizen Kane*: The American Baroque," in *Focus on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, pp. 102-108.

Sennett, Richard and Jonathan Cobb, 1972, *The Hidden Injuries of Class*, New York: Norton.

Turim, Maureen, 1989, *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York: Routledge.

Welles, Orson, 1986, "Premier entretien (mai-juin-juillet 1964, avec Juan Cobos, Miguel Rubio et Jose Antonio Pruneda)," in *Orson Welles*, Nouvelle édition, Paris: Les Éditions de l'Étoile, pp. 35-48.