

『マクティীগ』のトリック 初期映画とメタフィクション

坪野圭介

1. はじめに

19世紀末に登場し、世紀転換期アメリカにおいてたちまち大流行した新しいメディアが映画である。イーディス・ウォートン (Edith Wharton) の『歓楽の家』(*The House of Mirth*, 1905) には、主人公リリー・バート (Lily Bart) が招待された親戚の結婚式で、映画撮影に遭遇する場面が描かれている——

[...] 教会の扉で、映画会社の職員が機材を組み立てていた。それはリリー自らが主役を演じるものとして思い描いていた場面だったが、実際には今回もまた単になんでもない見物人であって、神秘的なヴェールを被った注目の的でないのだという事実が、今年のうちには後者の役をやってやろうという決意を固めさせるのだった。¹

単に花嫁になりたいと望むのではなく、花嫁として映像の主役になりたいと思い描くほど (つまり人生の一大イベントを映画としてイメージするほど)、リリーのなかに映画という装置が深く内面化されていることがわかる。もちろん映画に惹かれているのは、この小説に出てくる華やかな社交界に属する階級の人びとだけではない。世紀転換期当時、映画館に足繁く通っていた観客の多くはむしろ、労働者階級の人びとだった。だからリリーの願望は、都市のなかの安価で大衆的な娯楽として流行していた映画が上流階級にまで深く浸透していたという事実を物語っている。

本稿では、19世紀末のサンフランシスコを舞台とするフランク・ノリス (Frank Norris) の長編小説『マクティীগ——サンフランシスコの物語』(*McTeague: A Story of San Francisco*, 1899) が、生まれてまもないメディアである映画を物語内にいち早く描くとともに、作品を構成する原理自体に映画のメカニズムを応用することで、急激な都市化が進んでいたアメリカの近代的生活の特殊な人工性を表現しようとしていたことを考察したい。また、そのように小説の形式のうちに映画という別の虚構形式を埋め込む過程を検討することで、『マクティীগ』を虚構についての虚構——すなわちメタフィクション——として読み解くことを試みる。

¹ Edith Wharton, *The House of Mirth* (New York: Modern Library, 1999), p. 86. 拙訳。以下も同様。

2. 世紀転換期アメリカと初期映画

はじめに映画が誕生し、アメリカ中に広まる過程を簡単に確認しておこう。映画の誕生は、イギリス出身の写真家エドワード・マイブリッジ (Eadward Muybridge) の発明にさかのぼる。当時広く議論されていた、馬の脚が4本とも離れる瞬間はあるかという論争に決着をつけるため、複数のカメラを使って疾走する馬の高速度撮影および連続撮影を成功させたマイブリッジは²、次いで写真を元にした絵をガラスの円盤プレートに描いてスクリーンに映写するズープラキシスコープ (zoopraxiscope) を1880年に公開した。この装置に触発されたエジソンは1891年、箱に入ったフィルムを客が覗きこむキネトスコープ (kinetoscope) を発明し、1893年のシカゴ万博では、エジソンのキネトスコープとマイブリッジのズープラキシスコープがともに出品されている。1894年以降、ニューヨークを皮切りに、アメリカの各都市に複数の装置を並べたキネトスコープ・パーラーが設置されていく。当時の街中にあったペニー・アーケードにも、スロットマシーンや占いマシーンなどとともキネトスコープが並んだ。一方フランスでは1895年、リュミエール兄弟 (The Lumière brothers) が連続撮影した写真をそのままスクリーンに投射できるシネマトグラフ (cinématographe) を開発して公開するや、たちまち大人気となった。スクリーン上映の人気に気づいたエジソンも、覗き見式から映写式へと切り替えたヴァイタスコープ (vitascope) を1896年に発表している。こうしてヨーロッパでもアメリカでも製作されるようになった多種多様な映画——1890年代にはニュース、都市や自然の風景、スポーツ、演芸、動物などを題材とする数分間の映像が主だった——は、ヴォードヴィル劇場やミュージックホールなどでおこなわれる様々な出し物の演目のひとつとして大流行した。

映画が都市のなかで物理的に独立した場を獲得したのは、1905年に映画専門の劇場であるニッケルオデオン (nickelodeon) が登場したためだった。映画専門とはいえ、上映の前後や合間には合唱、スライド上映、アマチュア歌手やダンサーのショーなどのパフォーマンスもおこなわれ、わずかな料金でいつでも出入りすることのできた映画館は、労働者階級の人びとや貧しい移民たちを中心に男女問わず絶大な人気を博した。ミリアム・ハンセン (Miriam Hansen) は次のように述べている——「[映画館は] 家族・学校・職場のあいだ、性的振る舞いの伝統的な基準とロマンスや性的表現への現代的な夢のあいだ、自由と不安のあいだにある空隙を想像力豊かにわたりあるく場だった」³。1907年までにマンハッタンには200のニッケルオデオンが建ち並び、1910年にはニューヨーク全体の一週

² 4本とも脚が離れる瞬間があることが証明された。マイブリッジの業績と生涯については以下に詳しい。Marta Braun, *Edward Muybridge* (London: Reaktion, 2010).

³ Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard UP, 1991), p. 118.

間の観客数は約 150 万人にのぼっていた⁴。単純計算で言えば、ニューヨークの人口の 3 分の 1 近くが映画を週に一度観ていたことになる。アメリカ全体では 5,000 から 10,000 のニッケルオデオンがあったと考えられており、1908 年には少なくとも週に 1,400 万人が来館するようになる⁵。こうして映画館はアメリカの都市風景の一部となり、多くの人びとがごく日常的に足を運ぶ文化施設となった。ヴォードヴィル劇場、キネトスコープ、ニッケルオデオンと形態をめまぐるしく変えながら、映画は都市空間にごく短期間のうちに物理的な根を張っていったのである。

3. 『マクティীগ』と映画のトリック

ノリスの『マクティীগ』には、サンフランシスコのポークストリート (Polk Street) で歯医者者を営む主人公マクティীগ (McTeague) が、意中のトリナ (Trina) とその家族を誘ってヴォードヴィル劇場に出かける場面が描かれている⁶。まるごと一章を割いたこの場面には、オーケストラの演奏、コメディ、奇術、即席の絵画、合唱などさまざまな出し物が順に登場し、最後から二番目の演目として、「19 世紀最高の科学的偉業」とプログラムに説明される「キネトスコープ」が上映される⁷。映画を観ているマクティীগ、トリナ、トリナの母シエペ夫人 (Mrs. Sieppe) の反応は以下のように描かれている――

マクティীগは畏怖の念に襲われた。

「あの馬が頭を動かすのを見たまえ」すっかり我を忘れて、興奮のかぎりに叫んだ。「ケーブルカーがやってくるぞ――あの男は道路をわたってる。ほら、トラックが来た。まったく、こんなの生まれてはじめてだ。マーカスならなんて言うかな？」

「ぜんぶドリックさ！」シエペ夫人は、とつぜん確信をもって叫んだ。「だまされないよ。ドリックばかり」

「ええ、ママ、もちろん――」トリナが叫んだ。「これって――」

しかしシエペ夫人は毅然と頭を上げた。

⁴ Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, (Philadelphia: Temple UP, 1986), p. 146.

⁵ Lauren Rabinovitz, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, (New York: Columbia UP, 2012), p. 7.

⁶ 『マクティীগ』は『貪欲』(*Greed*) のタイトルで映画化されているが、映画版にはこの観劇の場面は出てこない。映画版の監督はエリッヒ・フォン・シュトロハイム (Erich von Stroheim)。

⁷ Frank Norris, *McTeague*, (New York: Penguin, 1982), p. 79. なお、厳密にはキネトスコープは覗き込み型の装置だったが、1897年にはスクリーン投影型のエジソンズ・プロジェクティング・キネトスコープ (Edison's Projecting Kinetoscope) と呼ばれる装置も発売されていた。また、スクリーン投影型の装置一般にキネトスコープという語が用いられることもあった。Paul Young, "Telling Descriptions: Frank Norris's Kinetoscopic Naturalism and the Future of the Novel, 1899." *Modernism / Modernity* 14 (2007), p. 647.

「わたしはだまされるほどわかくないよ」彼女は言い張った。「トリックさ」それ以上にも喋ろうとしなかった。⁸

トム・ガニング (Tom Gunning) は、『マクティーフ』のこの場面を取り上げながら、じゅうらい初期映画に対して抱かれがちであった「ドキュメンタリー的リアリズム」のイメージや、「原初的映画」という表現に含まれる「初歩的」あるいは「子供っぽい」といった含意を否定している。ヴォードヴィル劇場などで奇術やさまざまな視覚イリュージョンを使った演目とセットで提供されていた初期映画を、ガニングは幻灯機から連なる映写型興行——「劇的」であるより「魔術的」な演劇公演——の系譜に位置づける⁹。たしかにマクティーフたちの反応は、アクロバットや奇術を見たときと同種の衝撃として表現されている。

そして、映画がマジカルであったのは、上演形態の問題のみならず、映像そのものが内包していたトリックにもよっていた。映画におけるトリックは一般的にジョルジュ・メリエス (Georges Méliès) のストップモーション・逆再生・モンタージュなど多彩な技法を駆使したフィクション作品と結びつけられることが多いが、実際にはフィクションかノンフィクションかの区別を問わず、多くの初期映画ですでにさまざまなトリックが表現されていた。トリック映画は 1890 年代から人気のジャンルであり、たとえば歴史に題材をとったキネトスコープ用の最初期の映画『メアリー女王の処刑』(*The Execution of Mary Stuart*, 1895) においてすでに、斬首の前後に役者と人形を入れ替えるトリッキーな編集がおこなわれている。マクティーフ一行が観たような単一ショットに思える映像でさえも、フィルムを物理的に切り貼りする編集操作がおこなわれていたとガニングは指摘する。

ガニングが論じるのはあくまで初期映画そのもののトリックに限定されるが、小説『マクティーフ』をはじめとしたノリス作品と視覚メディアとの関係は近年とくに注目されてきている。ロン・モットラム (Ron Mottram) がパノラマや映画に着目して「写真の正確さをもった動きの描写」に対するノリスの関心を指摘して以降¹⁰、ポール・ヤング (Paul Young) やキャサリン・フスコ (Katherine Fusco) など、多くの研究がノリスの文体と映画の関係に言及している¹¹。『マクティーフ』の中に一度登場するだけであり、物語上の重要な展開ともいえない映画鑑賞の場面がくりかえし取り上げられるのも、その場が小説

⁸ Frank Norris, *McTeague*, p. 105.

⁹ Tom Gunning, "'Primitive' Cinema: A 'Frame-up'? or 'The Trick's on Us,'" *Early Cinema: Space, Frame, Narration*, eds. Thomas Elsaesser and Adam Barker (London: The British Film Institute, 1990), pp. 96-97.

¹⁰ Ron Mottram, "Impulse toward the Visible: Frank Norris and Photographic Representation," *Texas Studies in Literature and Language* 25.4 (1983), p. 577.

¹¹ Young, "Telling Descriptions," pp. 645-68; Katherine Fusco, "Unnatural Time: Frank Norris at the Cinema's Beginnings," *Silent Film and U.S. Naturalist Literature: Time, Narrative, and Modernity* (New York: Routledge, 2016), pp. 23-61.

のプロットにおいてではなく構造において決定的な役割を果たしていると考えられるためだろう。あるいは、ウォルター・ベン・マイケルズ (Walter Benn Michaels) は、当時アメリカで流行していただまし絵 (Trompe-l'œil) の原理を説明しながらノリスの小説や自然主義文学の論理を紐解こうとしていた¹²。ノリスの小説と視覚的なイリュージョン (だまし絵・パノラマ・初期映画) は、たびたび緊密な関係を有するものとして論じられてきたことになる。さらに、マイケル・デヴァイン (Michael Devine) はガニグングの「シネマ・オブ・アトラクション」 (cinema of attractions) の概念を援用して、『マクティীগ』を「アトラクションの文学」 (literature of attractions) と命名し、初期映画と小説『マクティীগ』が「アトラクション」という同じ原理を用いて新しい観客／読者を獲得しようとしていたことを分析している¹³。以下の節では、こうした先行する知見も踏まえながら、映画という当時の都市にふかく埋め込まれつつあった視覚メディアが人びとのいかなる想像力を喚起していたのかを、『マクティীগ』に仕込まれた映画的な「トリック」を順に見てくことで検証する。

4. トリック①時間の操作——反復・加速・逆行

1895年からサンフランシスコに住みはじめたノリスは、「サンフランシスコの物語」という副題をもつ『マクティীগ』のなかに、都市風俗とその発展の様子を丁寧に書き込んでいる¹⁴。マクティীগが暮らすポークストリートのフラットの住人たちや街の労働者たちの生活、住人が集う食堂や酒屋などが細かく描かれるなかでとりわけ目を引くのは、テクノロジーによって支えられる生活場面が頻出する点だ。サンフランシスコに設置された世界初のケーブルカーや鉄道などの交通機関がマクティীগたちの移動につねに伴い、街路に電灯が設置された際には3日間のお祭りが開かれる。また、前述したオルフェウム劇場は、リュミエール兄弟のシネマトグラフが実際に公開されていた場所である。ヴォードヴィルで上演される映画や奇術は、つねに科学技術の発達と結びつけられて宣伝されていた。科学と娯楽のつながりが強調されるのは映画上映だけではなく、マクティীগとトリナは毎年開かれる機械工博覧会 (Mechanic's Fair) にも出かけていく。そして、トリナがもっとも好きだと公言するピクニックの目的地であり、マクティীগと友人マーカス (Marcus) の対立という小説中の重要な展開を決定づける舞台となるシェンツェンパーク

¹² Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* (Berkeley: U of California P, 1987), pp. 161-172.

¹³ Michael Devine, "The Literature of Attractions: Teaching the Popular Fiction of the 1890s through Early Cinema," *Teaching Tainted Lit: Popular American Fiction in Today's Classroom*, ed. Janet G Casey (Iowa City: U of Iowa P, 2015), pp. 163-178.

¹⁴ サンフランシスコの都市文化とノリスの関わりについては以下に詳しく論じられている。有馬健一『＜アメリカ自然主義小説論＞ フランク・ノリスとサンフランシスコ』桐原書店、1996年。

(Schuetzen Park) は、1890年にできたドイツ系移民の憩いの場であり、カジノ・ミュージアム・ダンスホール・射撃場・遊戯機械など近代的な文化とテクノロジーが集結する初期遊園地であった。あるいは、登場人物たちの労働にもしばしば機械のテクノロジーが介在している。歯科医であるマクティークが扱う機械はくりかえし仔細に描写され(歯科医を辞めたあと一時的に就いた仕事は、歯科器具を製作する仕事である)、彼の仕事はオールド・グラニス (Old Grannis) の製本機を使った作業などとともに反復的な単純作業として印象づけられる。『マクティーク』はこうして、人びとの交通・娯楽・労働のなかに機械のテクノロジーが浸透している様子をたびたび強調する。

そのような近代的テクノロジーと都市生活のつながりを作中でもっとも強く意識させるのが、徹底して規則的な時間の流れだろう。小説冒頭から、一日を一時間ごとに分割したポークストリートの様子が、朝の7時から夜11時まで、窓の外を眺めるマクティークの視点から約3ページにわたって延々と描かれる。その描写が、「来る日も来る日も、マクティークは同じパノラマが展開するのを見ていた」と締めくくられるように¹⁵、規則的な習慣の反復をマクティークは何よりも好み、そして反復される風景は映画の前身でもある視覚装置「パノラマ」にたとえられている。折島正司が指摘するとおり、時計が意味をなさない砂漠の場面にいたってさえも語り手が時間を執拗にカウントしつづけるほどに¹⁶、『マクティーク』の世界では、もともと自然のサイクルに合わせていたはずの時間感覚が徹底して人工的に統制された機械的標準時刻に支配されている。

そして、そうした均質な時間感覚に、パノラマと同じく映画が深くかかわっていることを、ポール・ヤングは『マクティーク』の反復表現に着目しながら検証している。ヴォードヴィル劇場などで上映された当時の映画が、短い映画を何度も反復して上映したこと、同じプログラムをさまざまな劇場で繰り返しかえし上映したために観客は何度も同じ作品を観ていたことを挙げて、こうした断続的かつ反復的な時間を、ノリスが作中の語りに転用しているとヤングは指摘する——マリア・マカパが何度もくり返すムササビの話と金の皿の話や、ノリスが同じフレーズを意図的に何度も用いていることなどが、「キネトスコープ的自然主義」(kinetoscopic naturalism) の特徴だというのである¹⁷。『マクティーク』にかぎらず、ノリスがフレーズや描写や場面の反復という手法をくり返し使っていたことは、1901年の評論のなかですでに「反復によるトリック」として指摘されていた¹⁸。

たしかに、習慣として形成された規則的な時間の反復という都市生活の感覚は、映画を観ることによって人びとにいつそう深く体感されただろう。その意味で、近代社会の時間

¹⁵ Norris, *McTeague*, p. 9.

¹⁶ 折島正司『機械の停止——アメリカ自然主義小説の運動/時間/知覚』松柏社、2000年、146-147頁。

¹⁷ Young, “Telling Descriptions,” pp. 656-59.

¹⁸ A. S. van Westrum, “A Novelist with a Future,” *The Book Buyer* 22 (May 1901), p. 326.

感覚と映画が指し示す時間感覚は、都市のなかで互いを強化しあう関係にあったと言えるかもしれない。『マクティーン』は都市的であり映画的存在でもある反復に満ちている。ただし、それは映画的時間の一側面にすぎないだろう。そもそも1秒間に16のコマを収めた映画の時間のリズムは、現実のテンポとは微妙に異なっている。そして、いまいちど初期映画の上映形態を考えてみるならば、映画のなかの時間は撮影をおこなうカメラだけでなく、映写技師が映写機のクランク棒を回す速度にも依存していた。ヴォードヴィル劇場やニッケルオデオンで映画を上映する際に、映写技師は一定のペースで映像を繰り出す必要があったが、その速度は機械のように均質なわけでは当然なかった。そのうえ、ときとして彼らは場面や内容に応じてフィルムの再生速度を変化させたり、逆回しにしたりといった操作をおこなっていたのである¹⁹。こうした時間操作の「トリック」はやがてフィルムそのものにあらかじめ仕組まれるようになり、早回しや減速や逆回しなどを作品に盛りこんだトリック映画が製作されていく。その意味で初期映画の時間感覚は、都市の均質な時間を強調するだけでなく、むしろそこに亀裂を入れる役割も果たしていた。マイケル・オマリー (Michael O'Malley) はこう指摘する――

最初期の映画は、ふつうの出来事に期待される常識的な時間の間隔と過程を、驚くような効果をともなって侵犯した。映画はありふれた出来事の速度と方向をともに変えてしまったのだ――リンゴは上に落ち、人びとは後ろ向きに歩き、花は無から一瞬で育ち、粉々の瓦礫は舞い上がって建物へと姿を変えた。²⁰

『マクティーン』とモダニティの問題は多くの場合、ヤングが示すような機械的な反復や、フスコがさらに強調するような断片性において注目されてきたが、同時にその断片化した反復運動がたえず別の強力な時間の流れによって突き崩されることで小説が成り立っていることの方がより重要に思える²¹。ここでは、映画が時間の「速度」と「方向」を自在に変化させることで、映画館に頻繁に立ち寄った人びとが都市生活の規則的なテンポを相対化あるいは複数化させていたことに着目しておきたい。

「フィクションの機構」(“The Mechanics of Fiction”) と題したエッセイのなかで、ノリスは物語の加速を機械の旋回にたとえて表現している。物語の回転軸となる出来事につい

¹⁹ Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Vintage Books, 1994), p. 17.

²⁰ Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990), p. 207.

²¹ キャサリン・フスコは、1894年から95年に書かれた実質的なノリスの第一長編『ヴァンドーヴァーと野獣』(*Vandover and the Brute*, 1914)を分析するなかで、初期映画的な意味の統合を欠いた断片性と、主人公ヴァンドーヴァー (Vandover) の過去や未来を欠いた認識のありかたを結びつけて論じている。モダニティを構成する断片性を象徴する一要素として、映画の「逆行可能性」もわずかに言及されている。Fusco, “Unnatural Time,” pp. 23-61.

て、「それはできごとの骨組みが吊り下がっているペグであり、周囲で推移している淀みや流れが——突如として——凝固する核であり、ブレーキの解除によって一瞬で全体の機構を全速力で前方へ作動させるのだ」という²²。回転と前進のイメージは、むろんまずは鉄道を想起させるのだが、同時にここで説明されている事態が空間の移動ではなく時間の加速であることを踏まえるならば、ノリスの解説からさらに映写機のクランクの回転を連想したとしても不自然ではないはずである。映画的なイメージをもっている小説の機構に、その重要な機能として展開の加速があるとしたら、反復的に流れる時間が劇的に変化する場面こそが重要ということになる。規則的な反復に覆われた『マクティীগ』のなかで、スピードの変化が印象づけられるのは、たとえば次の有名な場面だ——

彼のなかのあらゆる善の上等な生地の下には、先祖代々の悪の汚れた流れが下水のように巡っていた。父親の、そのまた父親の、3代、4代、500代におよぶ悪徳と罪が、彼を汚している。種族全体の悪がその血管に流れていく。なぜなのか？ 彼がそれを望んだのではない。罪は彼にあるのか？

だがマクティীগはそのことを理解できなかった。彼はそれに直面していた。遅かれ早かれ、すべての人の子がそれに直面するのだ。しかし彼にはその重要性がわからない。²³

マクティীগの遙か先祖の遺伝が覚醒するという「退化」こそが、この物語の中心にある「運動」である。親の代や祖父の代に留まらず、500世代前の「血」が彼を獣に退化させるという「加速」＋「逆方向」のイメージは、進化論・社会進化論が必然的に退化論を呼びこむことにもなった時代思潮の産物であるとともに、映画的テクノロジーがもたらす想像力の産物でもあるだろう。「逆方向」というイメージは、次第に金への執着を増していくトリナにもあてはめられる——「まちががなく、ふたりの大きな幸運によって墮落して浪費癖を覚えてはならないという恐れから、彼女は逆方向へと後退しすぎていた」²⁴。さらに、資本主義経済が一般化してきていた——それゆえトリナやザーコウ（Zerkow）など登場人物たちの金に対する執着が主題化する——「サンフランシスコの物語」の舞台は、終盤にいたって突然（その唐突さこそノリスの言う「全速力」の加速にあたるのだろうか）都市から鉱山に変わり（1848年にはじまったゴールドラッシュによって、物理的に金を産出する場となった舞台である）、最終的にマクティীগが抱える金がいかなる意味ももたないデスヴァレー（Death Valley）の砂漠に移行する。その変化は、貨幣が抽象的なシステムから物理的な金へ、さらには無価値な物質へと逆戻りする過程と、人工物に覆われた

²² Norris, “The Mechanics of Fiction,” *The Literary Criticism of Frank Norris*, ed. Donald Pizer (Austin: U of Texas P, 1964), p. 59.

²³ Norris, *McTeague*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 188.

都市から、自然と人間が関わりあう鉱山へ、そして完全なる自然の原野（その「太初の混沌ともいうべき荒涼たる平原」は上映前のスクリーンのものである）へと逆戻りする過程とを二重映しにしている。こうした急激な逆行は、当時の雑誌に、「劇場は5分以内に破壊されるだろうし、フィルムを逆回しにすることで同じ時間で再建できるだろう」と説明されていたような²⁵、時間の「速度」と「方向」を自在に操る映画のトリックを、小説の時間操作に適用しているといえるのではないだろうか。

『マクティーク』のなかの時間はだから、決して均質ではない。マクティークをなにより安心させる規則的な反復がとつぜん破られてしまうときに、物語は悲劇へと急激に加速・逆行する。そしてそのような時間の機構は、都市の日常のなかに埋め込まれた劇場やのちの映画館が、近代的な反復のテンポを最新のテクノロジーによって内破することで、人びとにたえず供給していたものでもあった。その意味で、モダニティに満ちた都市生活は、反復的なテンポを強いられると同時に、たえずそのテンポに亀裂が入る可能性——それは不安と期待の両方を喚起しうるものだろう——に曝されてもいるのである。

5. トリック②「機械」対「動物」——規律からの逸脱

映画の先駆けとなったマイブリッジの実験は、等間隔にならべたカメラのシャッターを連続的に切ることで、人間の目では捉えきれない馬の運動を複数の瞬間に分解するものだった。マイブリッジはその後もさまざまな動物や人間の運動について同様の実験をおこなひ、1881年に写真集『運動中の動物の姿勢』(*The Attitudes of Animals in Motion*)を出版する。いっぽう、分解した画像を再度つなぎ合わせることによって映画が誕生したのは先述のとおりである。そのように運動を均等な時間に分解して理解しなおそうとする方法は、フレデリック・テイラー (Frederick Winslow Taylor) らが同時期に編み出していた労働の科学的管理法と本質的に同じ欲望につらぬかれている。テイラーはストップウォッチを使って労働者の作業工程の管理をおこなったが、科学的管理法の後継者であるフランク・ギルブレス (Frank Gilbreth) とリリアン・ギルブレス (Lillian Evelyn Gilbreth) は、いっそう厳密を期すために動作研究と映像装置を組み合わせた。ギルブレス夫妻がとった方法は、労働者の身体に豆電球を取りつけて映像を撮影することで、運動の軌跡をパターンとして記録して完全な効率化を図ることだった。すなわち映画と科学的管理法は同じ手段によって、通常の認識ではとらえられない動物や人間の運動を、規格化した時間の枠内に閉じ込めることを試みていたのである。ジークフリード・ギーディオン (Sigfried Giedion) は科学的管理法が「人間を機械にするための手法」だと言い切ったうえで、機械的に管理され

²⁵ *The Independent*, v. 64 1908 Jan-Jun, p. 308.

た運動が芸術表現に転化していく様子を検証している²⁶。映画における動物の運動の正確な再現と科学的管理法における人間の運動の把握がそもそも同じ想像力と技術の産物であるのなら、労働者の時間による管理は、運動を分解して再構成する映画のモダニティの一形態だと言うこともできるだろう。当然さらに文脈を広げれば、こうしたモダニティの根底には、1883年にアメリカ全体に導入された標準時によって生じた、時間が人工的に管理されるものであるという認識が横たわっているのである。

ただし、映画の上映が時間感覚にまつわる規律訓練の場であっただけでなく、観客に強い驚きや恐怖を与えるものであったことについても考えておかなければならない。当然人びとは単に最先端のテクノロジーに衝撃を受けたのではなく、先に引用した『マクティーン』の観劇場面に見られるように、人工的な科学技術によって管理されているはずの機械装置が、そこに存在しないはずの生々しい動物や高速で走るケーブルカーを目の前に現出させた（ように見えた）ことに驚いているのである。こうした反応は、ガニングも示唆していたように、映画の祖であるファンタスマゴリア興行がしばしば科学の力で幽霊の正体を暴くと謳って心霊ショーを実演し、観る者が幽霊を目にしたかのような恐怖を味わっていたことと連続する事態である。もちろん、ファンタスマゴリア興行がいつそう意図的に心霊と科学を混同させていたのに対し、映画は映像をあくまで作品として提示していたという違いはあるにせよ、観客に対する効果という点においてはきわめて近いものがあった（『マクティーン』の観劇場面が示すとおり、初期映画は一種のイリュージョンとして上演されたのだから）。テリー・キャッスル（Terry Castle）は、ファンタスマゴリアが科学という「合理性」の裡に幽霊という「不合理」を呼びこんだ過程を検証し、現代において「精神は、少なくとも潜在的には、霊的な存在やまわりつく強迫観念にあふれた幽霊の領域となった」と論じる²⁷。幽霊の正体を暴くことが幽霊を見せることでもあるという、ファンタスマゴリア興行が利用したロジックを映画にもスライドさせるならば、科学的な機械装置が馬の運動を自在に再現することは、たえずその獣性を召喚してしまうことでもあった。それこそが、映画をイリュージョンたらしめるトリックのひとつだったのである。

幽霊が実際に幻灯の外に飛び出すことがないと同様、初期映画のなかの馬が画面を飛び越えることもむしろ現実には起こらないわけだが、想像力の領域においてそのような事態が生じることへの不合理な不安と恐怖こそが観客をなにより刺激していたのだから、たとえば映画という虚構をさらに外側から利用した『マクティーン』という小説が、その可能性を物語内で現実化させていたと仮定することは難しくない。さらに映画と科学的労働

²⁶ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (New York: Oxford UP, 1948), p. 98.

²⁷ Terry Castle, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny* (New York: Oxford UP, 1995), p.147.

管理法の類似に着目するならば、映画が科学的な機械装置の領域に（非実体としてであれ）獰猛な動物の肉体性をも抱え込んだことと、科学的管理法において機械となった人間がそうした労働からつねに逸脱しうる生身の肉体を抱えていたことも（世紀転換期はストライキの頻発が社会問題化していた時期でもあった）、連続的に捉えられるだろう²⁸。『マクティーク』のなかに頻繁に見出せる、さまざまな規律（＝「機械」）を獣性に満ちた登場人物（＝「動物」）が暴力的に破っていく展開を、いずれも機械から動物が飛び出してくる映画的なイリュージョンの転化であると考えてみたい。それはおそらく、荒唐無稽にも思えるこの小説の非現実的なエピソードの数々を支える別種の論理となっているはずである。

事実、『マクティーク』には機械と動物のイメージが頻出する。たとえば表現のレベルにおいて、主人公マクティークの動作や様子にはたびたび、「機械的に」²⁹、「機械のような規則正しさで」³⁰、「最大限の統制と規則正しさでもって」³¹といった形容がくわえられ、その一方で「馬」³²、「若い雄牛」³³、「巨大な獣」³⁴、「大蛇」³⁵、「象」³⁶など、バリエーション豊かに動物の比喩があてられている。歯科医として機械を扱いながら規則的な生活を送るマクティークが、無免許であることを友人マーカスに告発されて失職し、宝くじで大金を当てた結婚相手トリナの病的なまでの守銭奴への変貌ぶりにやがて憎しみを増し、飲酒をきっかけに暴力的な獣性を露わにしてトリナ殺害にいたるといふ物語の展開にも、機械と動物のモチーフが張り巡らされている。

こうしたモチーフはひとまず、フランスのエミール・ゾラ（Émile Zola）が提唱し、ノリスが深い影響を受けた自然主義文学の理論の帰結であるといえる。ゾラは『実験小説論』（*Le Roman expérimental*, 1879）のなかで、主に以下のような主張をおこなっている——（1）生物・無生物にかかわらず、自然現象を貫く絶対的な決定性がある。（2）物理学・化学・生理学が人体を支配していることと同様に、人間の知的・情的な活動も一定の法則のもと

²⁸ June Howard は、主に急増する移民からなる労働者階級を目の当たりにしたノリスが、中産階級・上流階級の安全と安定を脅かし、階級の境界が崩壊する『『プロレタリアート化』の恐怖』“*fear of proletarianization*”を抱えていたと指摘する。June Howard, *Form and History in American Literary Naturalism* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1985), p. 95. そのような視点に立つと、規律を逸脱する可能性は、ノリスのような中上流階級の人間が労働者階級に対して抱く不安の投影ということになるが、その可能性は労働者階級の人びと自身が（ときとして映画を通して）不安としても期待としても感じていたものでもあると思われる。

²⁹ Norris, *McTeague*, p. 17.

³⁰ Ibid. p. 170.

³¹ Ibid. p. 268.

³² Ibid. p. 3.

³³ Ibid. p. 30.

³⁴ Ibid. p. 54.

³⁵ Ibid. p. 58.

³⁶ Ibid. p. 234.

づく機構として解明できる。(3) 実験的な化学・物理が確立したのちには、実験小説が出現して人間の知的・情的活動をあきらかにすべきである。(4) 知的・情的活動を規定する重要な要素として「環境」と「遺伝」が挙げられる³⁷。人間の精神も「路傍の石」も、同じように一貫した因果関係によって説明できるはずだという一元論的な論理を採用し、人間の精神と身体の働きを「環境」と「遺伝」のふたつの因子から記述しようとした結果、自然主義文学のなかで、「環境」に支配された登場人物は外的条件に沿って作動する機械のように振る舞い、「遺伝」に支配された登場人物は本能や欲望に忠実な動物のように振る舞うことになる。機械と動物の比喩に彩られた『マクティীগ』の人物造形が、ある程度までゾラの理論に則っているのはたしかだ。

ただし同時に、ノリスのなかで機械と動物のイメージは、先述したとおり映画のモダニティと重ね合わせられていると考えられる。その根拠のひとつは、ふたつのイメージが機械から動物へという変化の運動性において、もっとも効果的に現出していることに求められる。とはいえ、両者の関係はもともと表裏一体のものでもある。前節でも述べたとおり、パノラマのように展開する都市の日常や機械的な労働によってもたらされる反復的な行動をマクティীগは何より好むが、それは非理性的・非自律的な行動であるという点で、本能に従属する動物の振る舞いとつながっている。たとえば、「いっさいの神経を欠いているように見える」マクティীগの仕事への取り組みは³⁸、以下のように説明される——「[マクティীগは] ゆっくりと機械的に作業をおこない、指のあいだの金属片を回転させた。その手先の器用さはしばしば愚かな人間に見られるものだ。彼の頭はまったくからっぽで、仕事の最中にほかの人であればするかもしれない口笛を吹くこともなかった」³⁹。しかし、非自律的な「愚かさ」はしばしば凶暴さに転化し、<愚鈍な人間のような機械>が、<暴走する機械のような野獣>へと変化する瞬間が、物語中に何度も訪れる。もっとも典型的なのはトリナへの加虐行為である。前節で引用した祖先の遺伝＝獣性の覚醒が生じたのは、機械を扱う歯科治療中、麻酔で動けないトリナに無理やり接吻をするときだった。その後、結婚生活を送るなかで、マクティীগはアルコール摂取をきっかけとして愚鈍な人間から獰猛な野獣へと変貌し、トリナの耳を叩いたり、ヘアブラシや拳で殴ったり、指を噛んだりといった暴力行為をくりかえし、最後にはトリナ殺害に到るのである。

より抽象的な次元では、さまざまな合理的ルールを登場人物たちが破っていくという行動パターンの連続に、機械的システムを動物的肉体が逸脱する運動を観察できる。たとえば、マクティীগとマーカスがビリヤードをする際、両者はルールに則ることによってで

³⁷ エミール・ゾラ「実験小説論」『世界文学体系 41 ゾラ』平岡昇訳、筑摩書房、1959年、441-46頁。

³⁸ Norris, *McTeague*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

はなく、ボールを口に頬張るという行為によって優位を競おうとする。レスリングの場面でも同じく、競技のルールを逸脱して、マーカスはマクティーフの耳を噛みちぎり、マクティーフはマーカスの腕を折ることで決着をつけようとする。さらには、マーカスの密告によって歯医者資格が奪われること（つまり法的根拠が無化されること）と前後して、マクティーフの暴力性は加速していく。もちろん、そのクライマックスである妻トリナの殺害は、暴力による法律の逸脱である。あるいは、ヴォードヴィルの観劇場面には、アウグステ（Auguste）の失禁が描かれていた。それは劇場というパブリックな場の規範を生理的な行為によって逸脱してしまうという場面であるだけでなく、その場面を執筆することが当時の小説というメディアの文化的規範を逸脱するパフォーマンスにもなっていたのである（この場面は改訂版で削除されることになった）。

さらに、前述したマクティーフの先祖の遺伝が覚醒する場面では、別種の規範の逸脱も観察できる。『マクティーフ』はそもそも、人種差別的な要素を多分に含む小説だ。アルコールによって獣性を覚醒させるマクティーフの容姿や性格描写には、アイルランド系移民に対するノリスの人種的偏見が色濃く反映されている⁴⁰。『マクティーフ』はその主人公のみならず、ドイツ系スイス人のトリナ、メキシコ人のマリア（Maria）、ポーランド系ユダヤ人のザークウなど、非アングロ・サクソン系の登場人物たちに歪んだ人種的ステレオタイプと悲惨な運命を付与している点で、遺伝を重視する自然主義文学の論理と当時の人種差別意識との親和性の高さを示している——とりわけ 19 世紀末のアメリカでは、移民労働者が急増して各都市にスラムが形成されていくなかで、アングロ・サクソン系をもっとも優れた人種とみなす思想が社会進化論とむすびつきながら隆盛し、非アングロ・サクソン系の移民に対する偏見を助長していた。『マクティーフ』は、19 世紀の時代思潮とともに形成された自然主義文学が論理的に孕む人種差別という負の側面をはっきりと表出させた作品であるということは指摘しておかなければならない⁴¹。けれどもこの人種ステレオタイプという悪しき規範は、先の引用でマクティーフが人種の逆行を「3 代、4 代、500 代」と突き詰めることによって、特定の人種を越えた「すべての人の子」の問題へと無効化されてしまう。J・C・レヴェンソン（J. C. Levenson）は、ほとんどノリスの意に反

⁴⁰ マクティーフのキャラクターがいかにもアイルランド人へのステレオタイプによって造形されているかは、以下に詳しい。Hugh J. Dawson, “McTeague as Ethnic Stereotype,” *American Literary Realism 1870-1910*, 20, no. 1 (fall 1987), pp. 34-44.

⁴¹ チェーザレ・ロンブローゾ（Cesare Lombroso）の「生来性犯罪者説」（犯罪は隔世遺伝によって野蛮な人間の類型へ「退化」した人間が宿命的に引き起こすものであり、そのような人間の類型は身体・精神にあらわれるとする学説）も、マクティーフの造形に深く影響を与えたと考えられている。ゾラ自身も強い影響を受けていたロンブローゾの説を、ノリスはマックス・ノルダウ（Max Nordau）の『退化』（*Entartung*）を経由して間接的に知った。ロンブローゾの主張もまた、進化論の影響下で生みだされた思想である。Donald Pizer, *The Novel of Frank Norris* (Bloomington: Indiana UP, 1966), pp. 57-58.

するかたちで、マクティークの獣性が一時的に人類全体の問題へとスライドしていることを指摘している⁴²。だがむしろ、機械的に設定された規範を獣の肉体性によって打ち破る運動がこの小説のなかでくりかえされていることを鑑みれば、人種という人工的な枠組みが内破するこの瞬間は、少なくとも小説の「意」に沿った重要な瞬間だといえるだろう。いかにノリスが当時の「科学」と人種差別的固定観念にもとづく性格の割り振りを各登場人物に反映させていたとしても、この小説のなかでそうした機械的要素は、制御できない肉体をショッキングに現出させるための仮構物として、ことごとく破壊され消失していくのである——あたかも映画が、躍動する馬の映像の迫真性によって観客に映写機の存在を忘れさせてしまうように。

以上のような「運動」を観察するとき、初期映画と『マクティーク』のイリュージョンの重なり合いはあきらかであるように思われる。機械の裡からそこに従属しない獣のごとき身体性が立ち現れてくる不思議を、初期映画というメディアは人びとに印象づけていたのだし、『マクティーク』は、機械的な規律を内破していく不合理な身体というかたちで、その不思議を物語の悲劇に利用した。そしてそれは、機械文化にあふれる都市生活そのものが抱える仮構性でもあった。だから、「サンフランシスコの物語」の舞台である機械のごとき近代都市が物語の終盤から姿を消し、最後の舞台は機械と無縁の砂漠へと移るのも必然だろう。それは、ウィリアム・J・ハグ (William J. Hug) が論じるように、自然主義小説という枠組みから大衆的な「西部小説」のパロディへの移行でもあった⁴³。そのときノリスは、機械文明から荒野への移行と、小説ジャンルの規範からの逸脱とを重ね合わせてもいるのだ。

6. トリック③消失——あるはずのものが無い／ないはずのものがある

もう一度、オルフェウム劇場での映画上映の場面に戻ろう。ガニングは、先に引用した観劇の場面でシエペ夫人が映画を「トリック」と指摘して苛立っていることを根拠に、リュミエール兄弟が上映した映画『ラ・シオタ駅への列車の到着』(*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) を見た観客たちが、本物の列車が迫ってくるのを恐れて客席から逃げ出したという有名な「伝説」の信憑性を否定している。けれども、映像が「偽物」だと思って怒り出すことと、「本物」だと思って慄くことは、はたして明確に区別できる事態なのだろうか。魔術的な^{マジカル}イリュージョンを鑑賞するという行為は、この両方の事態の振幅を

⁴² J. C. Levenson, "The Red Badge of Courage and McTeague: Passage to Modernity," *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism: From Howells to London*, ed. Donald Pizer (Cambridge: Cambridge UP, 1995) p. 169.

⁴³ William J. Hug, "McTeague as Metafiction? Frank Norris' Parodies of Bret Harte and the Dime Novel," *Western American Literature* 26.3 (Fall 1991): pp. 219-28.

味わうことであり、だからこそシエペ夫人も「だまされないよ」と言いながらもすっかり冷静さを失っているのではなかっただろうか。反対に、興奮して「我を忘れて」いるマクティーンにしても、目の前の馬がまるで本物のようだ、と思っているからこそ（つまり実際には本物ではないとわかっているからこそ）、「畏怖の念」を覚えているのではなかっただろうか。だから、映画の鑑賞者にとって本物と偽物の関係は見掛けよりも入り組んでいる。

ウォルター・ベン・マイケルズは、世紀転換期アメリカのさまざまな文化事象のなかに、「表象＝人工」と「物自体＝自然」の論理の錯綜を捉え、その一種の「イリュージョン」を時代の特徴であり、かつノリス作品をはじめとする自然主義文学を貫く論理なのだと主張している。たとえば、貨幣経済と金本位制が成立したのちに、金の希少価値そのもの（モノ自体）への欲望と、金の貨幣としての表象作用（リプレゼンテーション）への欲望が併存するようになった結果、もとは自然物の機能を模倣した人工物として貨幣が存在していたはずが、自然物（金）が人工物（貨幣）に似ているから欲望の対象になるという倒錯が生じるのだと、マイケルズは論じる。こうした転倒した論理をあえてひらたく言い換えるならば、＜物自体に表象が取ってかわること＞＝あるはずのものがないことと、＜表象が物自体に取ってかわること＞＝ないはずのものがあることを延々とめぐる「イリュージョン」が、人びとの欲望を喚起し続けているということになる。

マイケルズはこうした論理を象徴する現象として、世紀転換期アメリカで流行していただまし絵（Trompe-l'œil）を取り上げている。だまし絵とは、絵のなかに描かれた額縁やさまざまな物体を本物であると錯覚させるイリュージョンである。ただしその錯覚は、映画の映像へのシエペ夫人やマクティーンの反応と同じく、単純に「だまされる」ことを意味しない。谷川渥は、だまし絵の鑑賞とは『『本物そっくり』という表現そのもののうちにすでに介在する、『だます』ことと『だまされない』こととの微妙な距離』によって生み出される「レトリカルな戯れ」を読み取ることだと説明する⁴⁴。だまし絵は「表象」を「物自体」と錯覚させる装置だが、だまし絵の題材がしばしば、表象と物の関係があらかじめ転倒した貨幣だったことを考えると、この錯覚はたちまち複層化する。谷川の説明と合わせて考えるならば、貨幣のだまし絵の鑑賞者は、自覚的に「だまされること」と「だまされないこと」を切り替えながらいくつもの層を行き来していることになる。この時期に発達した貨幣経済も、だまし絵や映画などの視覚文化も、百貨店が象徴するような「見ること」と消費が結び付けられた都市社会も、同種の「イリュージョン」に貫かれている。現代社会・経済・文化のシステムの多くの要素は、物があってもたしかでないこと（たとえば貨幣の価値）と、物がなくてもたしかであること（たとえば映画鑑賞やウィンドウシ

⁴⁴ 谷川渥『だまし絵』河出書房新社、1999、9頁。

ョッピングの経験)という二重の錯覚のあいだを欲望が行き来することで成立するのである。

そのような時代の論理を表現するかのように、『マクティーク』は、あるはずのものが
ないことへの不安と、ないはずのものがあることへの驚きを執拗に描き出している。マク
ティークはもともとトリナに麻酔を使って意識を不在にしてしまうことを嫌がっていた
し(あるはずのものがなくことへの不安)、トリナへのもっとも深い愛情を感じる印象的
な場面は、トリナがいない場所にトリナの姿を幻視することで訪れる(ないはずのもの
があることへの驚き)。トリナの部屋にはじめて泊まることになった日、箆笥に蠟燭を置
いたあと(それは幻灯機の光源を設置する動作を思わせるだろう)、マクティークは嗅覚・
視覚・触覚をとおして不在のトリナを再構成していく——「目を閉じるだけで、鏡に映る
ようにはっきりと彼女〔トリナ〕の姿が見えた。体は小さく丸く、全身に黒い服をまっ
とっている」⁴⁵。さらに、「本物のトリナが突然あらわれて、微笑みながら両手を差し伸べたと
しても、これほど圧倒されはしなかつたろう」と書かれているように⁴⁶、マクティーク
はトリナが不在であってもその魅力を感じられるのではなく、トリナが不在だからこそ
その魅力を十全に感じるのである。それは、初期映画がスクリーンに映し出した馬や鉄道が、
本物の馬や鉄道以上の驚きを喚起していたことときわめてよく似ている。あるいはノリス
がエッセイのなかで「フィクションとは、リアルに見えるものであって、リアルなもの
ではない」と記していることを想起させもする⁴⁷。

物語の流れを大きく左右するトリナの宝くじ当選というできごとは、しばしばご都合主
義的な展開として批判されるが、その偶然性の高さこそが「ないはずのものがある」とい
う感覚を登場人物たちにも読み手に抱かせるのであり、その感覚は貨幣が原理的にはらむ
イリュージョンをあらかじめ増幅して認識させるものである。突然の大金の出現の後に生
じる、お金を預けたままいっこうに使おうとしないトリナの守銭奴への変貌ぶりは、マク
ティークにとって今度は「あるはずのものがなく」という不安につながっていく。ふたつ
の感覚の振幅こそがトリナ殺害の動機になるのだが——殺害後、マクティークは物理的に
大金を手にするが、その価値を行使できない砂漠に移動することで再度この振幅にはまり
こむ——、その振幅は多かれ少なかれ貨幣そのものが喚起する欲望の振幅なのだといえる。
マイケルズが指摘したとおり、『マクティーク』の中心には、こうした貨幣をめぐるトリ
ックが貫かれている。そのうえでノリスは、たとえばマクティークが入場前に劇場のチケ
ットを失くしかけて見つけたり、終演後に劇場内で帽子を失くしかけて見つけたりとい
った(この場面は、アウグーステの失禁が差し替えられた際に描かれた)、「あるはずのもの

⁴⁵ Norris, *McTeague*, p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷ Norris, "Fiction is Selection," *The Literary Criticism of Frank Norris*, p. 51.

がない」／「ないはずのものがある」という展開を映画の鑑賞前後にはさみこむことを通じて、同じトリックをさまざまな事象に一般化させながら、同時に映画の表象システムと貨幣の表象システムの類似を提示してみせている。

同種の展開は、別の登場人物がくりひろげるサブプロットにも波及していく。たとえば、マリアがくりかえし「金の皿」の話をすることは、ヤングが指摘するようにその反復性においてのみ映画的なのではなく、ないはずのものを現前させようとする働きにおいていっそう映画的である。一方、無価値ながらくたを集めて価値を生み出すことを生業とするザーコウは、映画を見る観客と同じようにマリアの話を何度も聞き入っては、あるはずの金の皿がどこにもないことと、ないはずの金の皿があるように感じられることの間で宙吊りになっている。あるいは、隣人同士であるオールド・グラニスとミス・ベイカー (Miss Baker) の恋愛感情は、壁を隔てて互いの生活の様子を想像しあうことで育まれる。目の前にいないことでいっそう欲望が喚起される様子は、マクティーンがトリナの部屋で抱いた欲望と似通っている。くわえて、ふたりの部屋に貼られた壁紙が同じであると判明することで、部屋を分かち壁がまるで映画のスクリーンのように後から設置されたものであることが判明する——社会的に見れば、世紀末の移民増加に伴う住宅不足と貧困化がこうした集合住宅の部屋の細分化を招いたわけだが、その安普請が隣人の生活を劇場の観客のように覗きこむことを可能にしてもいたのである。

以上に見てきたような、時間感覚の操作、機械的規律の逸脱、あることとないことをめぐる欲望の働きといった「トリック」の多用は、『マクティーン』と初期映画の文法の近さをあきらかに物語っている。ノリスは創作について語るなかで、自身が示したフィクションの「機構」が「人工性を強調しすぎているかもしれない」と認めている⁴⁸。小説の人工性が過剰であるということは、物語を「リアルに見えるもの」に仕立てるための仕掛けが読み手に透けて見えてしまうことを意味する。そして、小説がつくりものであることを作中で前景化させるとき、虚構は原理的に複層化し、メタフィクションとなる。ノリスはさらに、物語の「トリック」の効果を「穏やかな電気ショック」として説明している⁴⁹。すなわち、あえて作中で可視化される、小説の機構を構成する「トリック」が、映画のような電気テクノロジーと結び付けられているのだ。そのように、小説に映画を取り込んだメタフィクションとして「サンフランシスコの物語」を完成させることは、映画館がいたるところに埋め込まれた現代都市生活の諸相が、その実きわめて映画的な人工のトリックとイリュージョンに満ちているという現実を、なかば予言的に指し示す振る舞いだったはずである。

⁴⁸ Norris, "The Mechanics of Fiction," p. 61.

⁴⁹ Norris, "The Modern Short Story," *The Literary Criticism of Frank Norris*, pp. 49-50.