

# アメリカ現代史と西部劇映画（I）

飛 弾 知 法

## 1

アメリカにとって1939年は、不況の30年代の最後の年で、経済的には保護政策によって国内を引き締めていたが、政治的には第二次世界大戦の大渦の中に巻き込まれつつある年であった。それとの因果関係は定かではないが、この年には何故かハリウッドでは名作・大作が矢継ぎ早に製作されている。トーキーになっておよそ10年が経過し、カラーの技術も著しく進歩してきたところから、映画界に追い風が吹いていたことは容易に推察できるが、それにしても作品の内容の多様さには目を見張らされるものがある。この年のアカデミー賞を総なめにした映画が『風と共に去りぬ』であったことはよく知られているが、この作品の他にも、フランク・キャプラ監督の『スミス都へ行く』やウィリアム・ワイラー監督の『嵐が丘』など、政治的なテーマを帯びたものから文芸映画に至るまで実に多彩である。アメリカの高名な映画愛好家で、自らも映画の監督を試みているピーター・ボグダノビッチも、1939年の作品の豊かさに注目して、彼独自のベスト・テンを選出している<sup>1)</sup>。それらの映画とこの年にアカデミー賞の作品賞候補となった10作品を対比させてみると、重複して選ばれているものはわずかに4本のみで、『風と共に去りぬ』はボグダノビッチのベスト・テンからは完全に外されている。

ボグダノビッチの10作品のリストの中に選出されている西部劇映画はジョン・フォード監督の『駅馬車』だけであるが、この年はとりわけてこのジャンルでの製作が目立っている。『駅馬車』以外にも、『地獄への道』、『大平原』、『砂

塵』、『無法者の群』、『オクラホマ・キッド』と枚挙にいとまがないくらいだ。しかも数の多さだけでなく、内容の多様さや品質の良さでも際立っているので、個々の映画を年代順にたどってゆくと、アメリカの西部開拓の歴史が自ずから明らかになってくる。それ故、個々の作品を個別に取り上げて西部劇映画の特質とその変遷の過程を紹介すると同時に、それらの作品が生み出された時代背景との関連性をも考察することで、西部劇映画の中に投影されたアメリカ現代史の一面を明らかにすることが、この小論の主たる目的となる。

## 2

まずは『駅馬車』についてであるが<sup>2)</sup>この映画は単に西部劇映画のジャンルにとどまらず、世界の映画史上においても高く評価されてきているので、巻頭を飾るには相応しい作品である。話の展開そのものは、タイム・ノヴェルやサイレント時代からの無名の西部劇で盛んに用いられてきた荒野におけるインディアンの駅馬車急襲が中心である。ただ際立っているのは、文明の侵略に頑に抵抗する自然の化身のようなインディアンの活力と、それによって脆くも暴き出される駅馬車の乗客たち（文明社会の享受者たち）の欺瞞と独善の対比が、カメラワークや編集の妙味によって鮮やかに描出されいていることだ。戦後日本にも『駅馬車』の模倣もしくは亜流とおぼしき作品が続々と輸入されているが、残念ながらこの映画の水準近くにまで達したものは皆無である。題名の類似からすぐに思い起こされる作品に『狙われた駅馬車』や『襲われた幌馬車』などがあるが、これらの作品では、物語を面白く見せるための工夫はなされていても、人物の性格的な掘り下げができていないために、後には何の感動も残らない。1965年には同じシナリオを改悪したとしか思えない『駅馬車』のリメイク版が上映されたが、これなどはその製作意図さえ疑いたくなるほどの愚作であった。

『駅馬車』には原作がある。同じ39年に製作された『大平原』の作者でもあるアーネスト・ヘイコックスの短編小説だ<sup>3)</sup>。物語は原作と同じように、トントと

いう名の西部の町から、辺境の町ローズバーグに向かう駅馬車に、乗客が乗り込むところから始まる。だが町の雰囲気や出発前の状況、それに乗客一人一人の性格は、小説では及びもつかぬほど鮮やかに紹介されている。冒頭でジェロニモに率いられたアパッチ・インディアンの蜂起が電信で伝えられるが、その線が途中で切断されたことは、駅馬車での旅に大変な危険が伴うことを暗示している。それでもその馬車に乗り込もうとする乗客には、それ相応の理由がある。トントにはいかにも西部の町らしく酒場女もいれば賭博師もいる。そこで彼らを何とかして町から追放しようとする道徳的な組織が生まれる。ダラスはその最初の犠牲者で、酔いどれ医師のブーンがそれに加わる。この組織は「法律秩序擁護連盟」と呼ばれてい、そのリーダーはゲイトウッドという銀行家の細君だ。ゲイトウッドは口では立派なことを主張しながら、その実は駅馬車で銀行の金を持ち逃げしようとする男である。ダラスがブーンに「何故自分たちだけが町から追放されなければならないの」<sup>4)</sup>と訴えた時、ブーンは「わしらは社会的偏見という病気の犠牲者だ」と答えているが、この対話は、彼らがゲイトウッドと同じ馬車に乗り合わせることになるのが分かっている観客には、ひどくアイロニカルに聞こえてくる。このゲイトウッドという男は、モーパッサンの『脂肪の塊』に出てくる葡萄卸商人にそっくりだ。ジョン・フォードがこれから『駅馬車』の中で展開させようとするドラマの一端がはやくも窺い知れるところである。

その他の乗客たちはヘイコックスの小説の通りだが、ここでも人物描写は一層緻密なものになっている。小説のなかに出てくる士官の妻は、映画ではルーシー・マロリーという名前で、身重の体でありながら辺境の戦地で任務に就いている夫を訪ねて来た、南部の名門出の女性となっている。ゲームの最中にこの貴婦人の姿を眼にした賭博師のハットフィールドは、「ジャングルの天使のようだ」と呟いて、彼女を守護するだけの目的で危険な駅馬車の旅に加わる。この男もまた南部の名門の出なのだが、南北戦争で南部が敗退した後、ギャンブラーに身をやつして西部を彷徨っていたのである。彼はやはりいわくあり気な

過去を持つ北軍派のドクター・ブーンと何事につけても悉く対立する。それからもう一人、東方のカンザス市からやってきたウイスキーのセールスマンのピーコック。彼は商売熱心だがとても臆病なので、西部の住民からは名前さえ正しく呼んでももらえない。それどころか時には服装のせいで牧師と間違えられたりもする。こうして様々な動機を秘めた乗客をのせた駅馬車は、目的地のローズバーグに向けて出発するのである。

西部劇では、墮落して威圧的になった社会から自己の尊厳を守ろうとする無法者がヒーローに祭り上げられることがよくある。このようなヒーローは荒野と文明社会との狭間にあって、初めのうちは反社会的な行動を取ることもあるが、やがては心ある人たちの協力と純真な女性の愛を得て、社会復帰をなし遂げることになる。『駅馬車』でも主人公のリンゴーは、アパッチの狼煙を背にして突然駅馬車の行く手に立ちはだかる。彼は自分を人殺しの罪に陥れたうえ、父と弟の命を奪ったプラマー3兄弟に復讐するために、脱獄してローズバーグに向かう途中だったが、馬が倒れてしまったので駅馬車に避難してきたのだ。彼の出現はこの後の物語の展開に大きな膨らみをもたらすことになる。

ところで、フォード監督と同じ世代の映画作家のエドマンド・グールディングの代表作に『グランド・ホテル』という作品がある。この映画はMGMがベルリンのあるホテルを舞台に当時の名優を総出演させて描き出した人生ドラマで、そこから「グランド・ホテル」形式という用語が生み出されている。これは「一定の場を舞台にして、ことにだれを主人公にするというのではなく、何人かの主要人物を並行して描く構成」<sup>5)</sup>のことで、テレンス・ラティガンの『別々のテーブル』やアーサー・ヘイリーの『ホテル』などの映画化された作品は、いずれもこの流れを汲むものである。わが国にも山中貞雄の『国定忠治』や内田吐夢の『血槍富士』などの名作がある。『グランド・ホテル』は「人は来て、人は去る。だがグランド・ホテルはいつも変わらない」というあの有名なナレーションで幕を開け、ホテル内での36時間の人間模様を紹介すると、また同じ言葉で幕を閉じる。フォード作品にはこの形式をそっくりそのまま踏襲したも

のは見当たらないが、それを活用してさらに発展させたものが、彼独自のスタイルとして受け継がれている。例えば『肉弾鬼中隊』。この映画はアラビアか何処かの砂漠で指揮官と目標を失った兵隊たちが、見えざる敵に次々と滅ぼされてゆく話で、この閉ざされた状況においては、誰も来ないし、また誰も出て行かない。広大な砂漠のなかで閉所恐怖症を誘発しそうなこの異常な状況設定が、今では戦争映画や西部劇の常套手段となっている。

『肉弾鬼中隊』は「グランド・ホテル」形式を逆手に取ってそれを極限状況にまで押し進めた映画だが、『駅馬車』はこの形式をさらに発展させて複雑な人間心理の描出に成功している。それは後に「動くグランド・ホテル」形式と呼ばれるようになった手法だが、フォード自身この手法が大変気に入っていたようで、次作の『怒りの葡萄』や『果てなき船路』でもこれを効果的に活用している。「動くグランド・ホテル」形式というのは、文字通り客の入っているホテルを移動させることであるが、『駅馬車』では移動するのはホテルではなくて、馬車である。どのような場合でも、内部の人間模様は周囲の状況次第で大きく左右されることがある。駅馬車に乗り込んだ7人の乗客はいずれも性格や出身を異にしているので、それだけでも人間関係に支障が生まれそうなのに、いつ何時アパッチ・インディアンに襲われるかもしれないという懸念は、彼らの不安感を一層高めることになる。

駅馬車の集団のなかでまず露骨に生まれてきたものは、『脂肪の塊』の場合と同じ乗客同士の貴賤の意識である。食事の際、賭博師が娼婦の側にいる将校夫人に席を替わるよう促すのはヘイコックスの小説通りだが、リンゴーがむきになってグラスを庇っているところなどは、小説よりも鮮明に描かれている。賭博師のハットフィールドが南部の貴婦人の面影を残すルーシー・マロリーを擁護する気になったのは、南北戦争で失った過去の名誉を取り返すことによって、自己の回復を願っていたからであろう。一方、彼と事あるごとに対立するブーン医師もまた北軍兵士として従軍の体験を持つ。ブーン医師が何故酒びたりになったのかその理由は不明だが、彼が折れた足を治してやったリンゴーの弟が

殺害されていることから知れるように、戦争の悲惨さによって彼の職業意識が挫かれたことにその一因があったのかもしれない。いずれにしても、いがみ合っているこの二人が共に南北戦争の犠牲者であることは容易に推察がつく。

最初の中継駅のドライ・フォークスで騎兵隊が引き上げた後も、駅馬車は乗客全員の票決の結果そのまま前進することになるが、その際、銀行家のゲイトウッドだけが騎兵隊の指揮官に楯突く。アパッチ・ウエルズに向かう馬車の中でも彼はまだ憤懣やるかたない様子である。

あの若い中尉の無礼は許せん。思い知らせてやる。政府に報告しなければ。何のために税金を払っているのだ。陸軍の保護さえうけられないとは。政府は一体何をしているのだ。実業家を保護する代わりに余計な嘴を入れてくる。私には全国の新聞に書かせるスローガンがある。政府は民間事業に干渉するな。税金を下げよ。今や実業家を大統領にすべき時が来たのだ。

映画はそれが制作されていた時代の雰囲気や状況を反映することがよくあるが、ゲイトウッドのこれらのセリフも、『駅馬車』が作られていた不況の1930年代の背景なしには理解できないところがある。ゲイトウッドはここでビジネスに対する政府の無策を詰っているようだが、観客はすでに彼が銀行の金を持ち逃げしようとしていることを知っている。それに30年代の不況を引き起こした本当の原因が何であったかを考えてみれば、彼の主張が如何に鼻持ちならないものであるかがよく分かる。フォードはこのゲイトウッドと「法律秩序擁護連盟」を率いる彼の妻に対しては、そもそもの始まりから批判的であったが、その反面、彼らに虐げられて逆境にある人たちには極めて同情的だ。彼のこのような姿勢は翌年の『怒りの葡萄』において改めて実証されることになるのだが、人間の尊厳に対する彼の共感はずでに『駅馬車』のなかにも浸透していたのである。

そう言えば、駅馬車の乗客たちは当時のアメリカ社会の一断面を構成してい

るように思える。ヴァージニア出身のマロリー夫人とハットフィールドは明らかに南部の貴族社会を代表しているし、尊大なゲイトウッドは台頭する資本主義社会の申し子だ。東部から来たウイスキー商人のピーコックは無力な小市民だし、アル中のブーン医師は挫折した知識人である。酒場女のグラスと無法者のリンゴーは、生粋の西部人で社会から疎外されてはいるが、未来に向かって生きていく若々しいエネルギーに満ちあふれている。このような彼らの性格は、馬車の中での各人の行動にはっきりと示されている。ルーシーが飲み水を求めた時、ハットフィールドは銀のコップに水を注いで彼女に渡すが、このコップに付いている紋章で彼がグリーンフィールド家という南部の名門の出であることが知れる。リンゴーが「もう一人の婦人にも」と促しても、彼はそしらぬ顔だ。そこでリンゴーは水筒のままグラスに渡す。ピーコックは座席の隅の方で商売物のウイスキーの見本を抱えて小さくなっているし、ブーン医師はその見本をちびりちびりやりながら、女性の前で葉巻を吸ってハットフィールドに注意される。ゲイトウッドは周囲の人の気持ちをまったく無視して、大股を広げて踏ん返っている。

こうして馬車の旅を続けて行くうちに、出身も生き方も違う乗客たちの性格が次第に詳らかにされていくのだが、二つ目の中継所のアパッチ・ウエルズではついに危機的な状況が生まれて、これらの多様な性格が正面からぶつかり合うことになる。夫のマロリー中尉がアパッチとの交戦で負傷したと聞かされて、ルーシーは失神し、それと同時に産気づいてしまう。この場面では「法律秩序擁護連盟」の連中のためにトントの町から追放されたグラスとブーン医師が大活躍をする。リンゴーは懸命にお産の世話をするグラスの姿を見て人間の気持ちを取り戻し、彼女に求愛している。あの小市民的で臆病者のピーコックでさえも、危険な状況を考慮してすぐに出発すべきだと主張するゲイトウッドに逆らって、「それでこそ男だ、牧師さん」とブーンに褒められる。先に紹介した駅馬車の内部の人物構成はここにきて完全に逆転することになる。人間の新しい生命の誕生に必要なのは、家柄とか素性の善し悪しではなく、母と子に注がれ

る献身的な愛情であり、有能な医者腕である。グラスはこの体験によって女の幸せが何かを感じ取ったであろうし、ブーンもまた人間に対する信頼を回復することが出来た筈だ。

インディアンの襲撃が最も危険な場所を通過して全員が安堵した時に始まるのは定石どおりである。『駅馬車』という映画は、インディアンの襲撃とその後続く決闘の二つのクライマックスで、後世に名を残す映画となったが、これを馬と銃が織りなす一大ページェントとしてよりも、深遠な人間のドラマとして見るものには、またそれ相応の解釈が生まれてくる。映画におけるインディアンの扱いが人種差別問題の元凶と取り沙汰されるようになって久しいが、その意味でも『駅馬車』は元祖的な存在であった。だがよく見てみると、まるで大地から湧き出したかのように大地と一体となって襲ってくるその迫力は、とても人間業とは思えない。むしろ文明の侵略を極限まで阻止しようとする荒野の化身のようである。マーク・シーゲルは「伝統的な西部劇におけるインディアンの役割は、白人と対決する別の社会ではなくて、自然の力そのものを示すことにある」<sup>6)</sup>と述べているが、『駅馬車』はまさにその最たる例なのだ。

ジョン・フォードは『駅馬車』の2年前に『ハリケーン』という海洋ロマンスを作っている。平和な南海の島にやってきた頑迷なキリスト教徒の総督が原住民の青年を投獄する話で、青年は自由を求めて繰り返し脱獄し、その都度重刑を課せられることになる。この映画と『駅馬車』の間にはトマス・ミッチェルが酔っ払いの医者演じているほかには何の類似点も見出せないが、一つだけ監督の意図が共通に反映していると思われるところがある。それは文明社会に襲いかかる神秘的な大自然の脅威である。『ハリケーン』の最後では文字通り大きなハリケーンが島全体に襲いかかって、ちっぽけな人間の営みを瞬く間に洗い流しているが、『駅馬車』ではアパッチ・インディアンの襲撃がこのハリケーンの代わりを果たしている。話のクライマックスに見せ場を作るのは活劇映画の常套手段だが、ここではそれが駅馬車の乗客たちが目的地に辿り着くために必ず通過しなければならない試練の場ともなっているのである。



この試練を切り抜けて初めて、ルーシーは貴族的な誇りを捨ててダラスに心から感謝の気持ちを表明することができたし、ダラスとリンゴは改めて人生の再出発を志すことができた。ブーン医師は新生児の誕生に立ち会い、ダラスとリンゴの門出を祝すことによって人間への信頼を取り戻し、負傷したピーコックできえも一市民として逞しく生きて行けるだけの力を得た。ただ賭博師のハットフィールドだけが、自分の素性を明かした後南部の栄光を背負ったまま死んでゆく。ゲイトウッドは乗客のなかでただ一人だけこの旅によって影響を受けることのなかった人間である。インディアンの襲撃には多少とも道徳的な色合いが込められていたのだが、彼はそれとはまったく無関係な世界に生きていた。彼は自分が電報で呼び出されたことにして銀行の金を持ち逃げしようとしていたが、ローズバーグに到着した時には電信が回復していたので、その場で即座に逮捕される。彼のように文明社会に毒された人間は、彼が利用しようとしていた文明の利器によって裁かれてこそ相応しい。アンドルー・シンクレアも「アパッチは自然とネメシスの持つ野性の力を象徴している」<sup>7)</sup>と述べているが、「アパッチよりももっとひどい人間がいるわ」とダラスが言っているように、アパッチの脅威さえ人間の偽善に比べれば恐れるに足りぬものなのである。

話の運びは映画も小説と同じようにトントの町を起点としてローズバーグ到着で終結する。シンクレアはダラスやブーンを追放したトント（アパッチ・インディアンの種族の名前でもある）の町の名前に「愚かしい」という意味が込められていることを指摘しているが、話の展開からそれはよく理解できる。だが同じシンクレアの言っているように、ローズバーグが果たして「聖なる目的地」<sup>8)</sup>と呼べるかどうかについては、大いに疑問がある。ローズバーグはリンゴの父親と弟を殺したプラマー3兄弟に支配されている町で、リンゴ自身彼らとの対決に臨む前に「この町は彼女の住める所ではない」と言って、ダラスを自分の牧場に送り届けてくれるよう保安官のカーリーに頼んでいる。ローズバーグはトントと同じように、いや町の規模が大きい分余計に文明によって汚染された町なので、「主の都」というその名すら極めてアイロニカルに聞こえ

てくる。プラマー兄弟を倒したリンゴと過去にいかがわしい経歴を持つグラスが、如何に純真な気持ちに立ち返ったとしても、このような町に住むことはできない。そこでブーン医師とカーリーの二人は彼らを河向こうの新世界に開放してやるのである。その際の「これでやっと彼らは文明の恩恵を被らなくてすむ」というブーン医師の言葉は、このあたりの経緯を簡明に説明してくれている。

### 3

ところで西部劇映画と言えば、新大陸にやって来た白人の移民と原住民のインディアンの宿命的な対立がその基本的な構造を成しているのであるが、その背景にはアメリカの建国の歴史がある。日本では『駅馬車』ほど話題にはならなかったのであまり知られてはいないが、ジョン・フォードは同じ年にもう一本西部劇映画を作っている。『モホークの太鼓』と題するこの映画は、時代背景が独立戦争より前なので、歴史映画と呼ばれるべきかもしれないが、白人の開拓者とインディアンの再三にわたる激しい闘争は明らかに西部劇映画そのものだ。それに大都市の文明社会から結婚して辺境の地に移り住んだヒロインが、当初は未開地の野蛮な風俗に反感を示しながら、やがて自らが開拓者精神の守護者となつて行く話の展開は、後のテキサスや、アラスカ、更にはハワイの合衆国併合をテーマにした一連の映画（『ジャイアンツ』、『北海の果て』、『ハワイ』）のヒロインたちの先例ともなるべきものである。

翌年の1940年にはキング・ヴィダー監督がやはり開拓者精神を鼓舞するような『北西への道』という映画を作っている。この作品も『モホークの太鼓』と同じようにカラーでスケールの雄大な仕上がりとなっているが、この時期にこのような大作が集中しているのは『風と共に去りぬ』の成功が大きな影響を及ぼしているからだ。現にそれに気をよくした製作者のデヴィッド・セルズニック自身が、46年にはこのヴィダー監督に『白昼の決闘』という、大作には違いないがどこか場違いな西部劇を作らせている。ただいずれの作品にも国家意識

の高揚を促すような気配が窺えるのはやはり時局柄ということなのであろうか。とりわけ『北西への道』にはその雰囲気全編に感じ取られる。この映画の時代背景は『モホークの太鼓』と同様独立戦争以前で、シャンプレーン湖の周辺でフランス側に味方するインディアンを討伐する場面などは、ジェームズ・F・クーパーの『モヒカン族の最後の人』を連想させる。ただモホーク族はアメリカの独立を阻止しようとする英国側についていたので植民地の住民には憎むべき敵として描かれていたが、『モヒカン族の最後の人』や『北西への道』ではインディアンの種族が旧大陸からの侵入者である英仏の抗争に巻き込まれ、いずれの側に与するかによって善悪のレッテルを張られることになった。

『北西への道』でスペンサー・トレーシーの演じているロバート・ロジャース少佐は実在の人物であったようだが、彼と部下たちのインディアンに対する態度は、それが映画が作られた当時のアメリカ国民の平均的な見解であったにしろ、あまりにも冷酷である。これに比べればクーパーのナッティー・バンポなどははるかに人間的な心情を持ち合わせている。1939年にはベンガルやフィリッピンを舞台にして『暁の討伐隊』や『ガンガ・ディン』など西部劇擬きの映画が作られているが、そこでの原住民たちの扱いもこの点ではインディアンと何ら変わるところはない。

このように、『モホークの太鼓』や『北西への道』のような植民地時代の歴史劇が、西部劇映画の原点であることに間違いはないが、映画のなかで描かれている開拓者たちのインディアンに対する感情は、明らかに映画が作られた第二次世界大戦間際のアメリカ国民の一般的な感情を反映したものと受け取らざるをえない。映画が侵略者である白人によって作られたものである限りこのような見解に変化の生まれよう筈はなく、ましてやこの戦争において課せられたアメリカの役割とそれに臨んだアメリカ人の意識を斟酌すれば、戦後の西部劇映画にこの意味での変革を期待すること自体無理な話であろう。だがアメリカ映画は1960年頃までの全盛期をこのような西部劇の乱造によって保持してきたのである。『モホークの太鼓』や『北西への道』のように開拓者精神を鼓舞する

ような映画が大戦を挟んで量産されるようになってきたが、この間「マニフェスト・デスティニー」の大義を大きく覆すような西部劇映画の出現は皆無であった。

アメリカの西部開拓の歴史が地理的には「西進運動」の形で現れているので、西部劇映画も当然これに倣っている。『西部開拓史』という大雑把な映画で描かれていたように、西部に向かう人達は、インディアンと毛皮の交易をもくろむ猟師、牛の放牧で一財産を築き上げようとする牧畜業者、一攫千金を狙う山師、新天地での入植を夢見る農民と多種多様だが、彼らは皆先ずは大自然の驚異に行く手を阻まれ、荒野の先住民族であるインディアンと存亡を賭して戦い、無法者、賭博師、娼婦などの脅威や誘惑に晒される。ある者はミシシッピー河を遡上し、ミズーリ河を横断し、スネーク河を下る（『果てしなき蒼空』、『ミズーリ横断』、『怒りの河』）。またある者は馬に乗ってたった一人で、あるいは家族全員を引き連れて平原を渡る（『幌馬車』、『大西部への道』）。ちなみに、『幌馬車』にはサイレント時代にジェームズ・クルーズの大作があり、トーキー時代にはジョン・フォードの愛すべき小品がある。

西部の開拓の歴史を揺るがした重大な事件として挙げられるものに、1948年のカリフォルニアでの金鉱発見、1961年に勃発した南北戦争、それに1869年のセントラル・パシフィックとユニオン・パシフィックの両鉄道の連結による大陸横断鉄道の完成がある。49年には「フォーティ・ナイナー」という言葉が生まれる程のゴールド・ラッシュが生じている。金鉱ブームはコロラド、ネバダの各州からモンタナ、ワイオミングへと北上し、アラスカに至る。南北戦争は65年に終結しているが、土地を追われた南部人は大挙して西部に新たな生活の基盤を求めようになる。鉄道の方も81年にはサザン・パシフィックが、83年にはノーザン・パシフィックが完成し、後に自然主義作家のフランク・ノリスが「オクトパス（蛸足）」と呼んだような鉄道網が、西部の隅々にまで敷かれることになるのである。

西部劇映画にもこれらの出来事が背景となっているものが数多くある。なか

でも金鉱探しは、『悪の花園』のラスト・シーンでゲーリー・クーパーの皮肉なナレーションによって暗示されているように<sup>9)</sup>、つねに人間の物欲を刺激するものなので、北はアラスカから（『スポイラース』、『アラスカ魂』）南はメキシコまで（『黄金』）、至る所で命懸けのドラマを展開させてきた。ドラマの素材として使用されるものは、金鉱探しの過程よりも採掘された金の奪い合いが主となっていて、欲望のために人間性を喪失してしまった者たちの死闘の場には、荒涼としたゴーストタウンほど相応しいものはない。『スポイラース』は42年版ですでに4度目の映画化ということなのでこの分野の代表作ということになるのであろうが、その他にはウィリアム・ウェルマン監督の『廃墟の群盗』やジョン・スタージェスの『ゴーストタウンの決闘』などがある。この二作とヘンリー・ハサウェイの『悪の花園』ではいずれもリチャード・ウィドマークが敵役を演じていて、クーパーやグレゴリー・ペック、ロバート・テラーなどの主役を完全に食っていた。『廃墟の群盗』の原題はイエロー・スカイというゴーストタウンの名前だが、この名前はスティーヴン・クレインの短編小説「花嫁イエロー・スカイに到着」のイエロー・スカイと同じである。だが前者が「死の谷」の近くの町なのに、後者はテキサス州の、それもメキシコとの国境を流れるリオ・グランデの河沿いの町ということなので、両者に共通点は何もない。いずれも架空の名前の町なのであろうが、荒れ果てて不毛な砂漠や平原の町には相応しい名前である。

次に南北戦争だが、映画で南北戦争と言えはまず思い起こされるものは『風と共に去りぬ』であろう。この映画は作られた時から見る人によって大きく評価が異なり、先に紹介したボグダノビッチの「1939年の優秀作品10本」には選出されず、日本で初めて上映された1952年の「キネマ旬報ベスト・テン」の中にも入ってはいない。しかし今では映画史上の名作選びが行われると必ず十指の内に加えられる、良きにつけ悪きにつけてもアメリカを代表する大作である。南北戦争が背景になっている映画には、西部劇のジャンルに加えられるものとそうでないものがあるが、この映画などは、ジェサミン・ウエストの短編

小説集をワイラーが監督した『友情ある説得』と同じように、西部劇映画とは見なされない。『友情ある説得』では物語の後半で戦争に巻き込まれて行方不明になった長男をゲーリー・クーパーの父親が搜索する場面があるが、『シェナンドー河』という映画でも、ジェームズ・ステュアートの父親がやはり戦争で行方不明になった末っ子の息子を家族ぐるみで探しに出かけている。二人の俳優がいずれ劣らぬ名演技を見せているが、何故か後者の方だけが西部劇扱いされている。この映画が西部劇のジャンルに加えられるくらいだから、ジョン・フォードとジョン・ウエインのコンビの騎兵隊ものともなれば、たとえ背景が南北戦争であっても、堂々たる西部劇である。『騎兵隊』という映画はフォード監督の晩年の作品で、ドラマの展開よりも絵と役者の風格で見せる映画であった。

「騎兵隊もの」で思い出したが、『風と共に去りぬ』の翌年に作られた『カンサス騎兵隊』は、珍しくも南北戦争前夜の出来事を映画化している。ある映画紹介の寸評のなかで「『風と共に去りぬ』の小規模版」と述べられているように<sup>10)</sup>、評判にはならなかったがこれもまたかなり大がかりな作品であった。物語の内容はウエスト・ポイントの陸軍士官学校を出た二人の若い将校と過激な奴隷廃止論者であるジョン・ブラウンの対決と、上官の娘をめぐる恋のさや当てである。この映画には歴史上の人物が多数実名で登場している。二人のうち、エロール・フリンの演じている主役のジェブ・ステュワートは架空の人物だが、ロナルド・リーガン（後のレーガン大統領）によって演じられた将校が若き日のジョージ・A・カスターだ。クライマックスは史実通り1859年のハーパーズ・フェリーにおけるブラウンの逮捕と処刑だが、そこに至るまでの話の展開がおざなりなのがこの映画の最大の難点であった。ところで、『カンサス騎兵隊』の原題は『サンタ・フェ・トレール』である。この街道は北方のオレゴン・トレールと共に大陸横断の道路として西部開拓の歴史に大きく貢献しているが、映画ではステュワートの恋人の身内にこの街道の創設者の一人であるキット・カーソンの名前を与えているだけで、その由来や見通しについてはまったく触れず

じまいである。

今一つ興味深いのは、この『カンサス騎兵隊』の翌年の41年に今度はカスターを主人公にした映画が作られていることだ。そのカスターを今度はエロール・フリンが演じていて、『風と共に去りぬ』でスカーレット・オハラに従姉妹のメラニー役を演じたオリヴィア・デ・ハビランドが、『カンサス騎兵隊』に引き続いて相手役を務めている。『カンサス騎兵隊』では温厚で常識的な軍人として登場したカスターが、『壮烈第七騎兵隊』では南北戦争で神がかりの手柄を立てて、軍神としてアメリカ陸軍の伝説的な英雄に祭り上げられている。これもまたこの映画が製作された時代背景を考えれば当然のことかもしれない。有名なリトル・ビッグ・ホーンにおけるカスター率いる第七騎兵隊とスー族との壮烈な戦闘は、指揮官のあり方をめぐってしばしば日露戦争の二百三高地の戦いと比較されている。そう言えば、この映画の原題である『彼らは軍靴を履いたまま死んだ』にもどこか戦前の日本の軍国美談を想起させるのがある。

ところで、西部劇の中で描かれた南北戦争は戦争中だけのことではなかった。むしろ戦後の新天地で展開される南北人の葛藤が映画にこれまでになかった迫力をもたらしているのである。先の『壮烈第七騎兵隊』でも、カスター將軍の率いる軍隊を絶滅に追い込んだのは南軍の敗残者となったかつてのウエスト・ポイント時代の親友であった。南軍の物資調達の大義のもとにゲリラ活動を行っていたクアントレル隊長の戦後は、カンサス強盗団として当局から手配される身となる（『暗黒の命令』、『命知らずの男』）。『カンサス騎兵隊』を作ったマイケル・カーティスとエロール・フリンは、すでにそれまでに海賊ものなどで評判を博していたが、39年の『無法者の群』を手始めとして2年間で立て続けに3本の西部劇を生み出している。南北対立のドラマを展開するのは決して歴史上の人物だけではなかった。ダッジ・シティの町から悪を一掃する『無法者の群』のフリンの主人公は元南軍の将校だし、次作の『ヴァージニアの血闘』では、フリンは金塊の争奪を企む北軍の将校でランドルフ・スコット率いる南軍と衝突する。ゲーリー・クーパーは、元南軍の将校として登場することもあ

るし（『ダラス』、『ヴェラクルス』），北軍の将校として南軍に銃を売り込む悪漢たちと対決することもある（『スプリングフィールド銃』）。最もよく見られる例としては、捕虜になった南軍の兵士と北軍の兵士が、インディアンの襲撃など外部からの障害に共同で戦っているうちに、人間的な信頼を回復し合うという話がある（『西部の二国旗』、『ブラボー砦の脱出』）。その他にも、『駅馬車』における南部の名門出身のハットフィールドと、北軍に加わったことのあるドクター・ブーンの互いに過去を秘めた対立や、『シェーン』の南部出身で向こう意気の強い農民トリーと、北部からやってきた冷酷な殺し屋ウイルソンとの対決など、南北戦争の余韻が物語に深い味わいを残す西部劇映画は決して少なくはない。

ハリウッドでは1939年に名作・大作が続出していることはすでに述べた通りだが、スケールの点で『風と共に去りぬ』に対抗できるのは西部劇では『大平原』だけであろう。この映画はアメリカの大陸横断鉄道の建設をテーマとしているので、もともと大作志向の強いセシル・B・デミル監督にとっては最適の素材であった。時節が時節だけに、国民の精神を鼓舞するのにこれほど相応しいものはない。このテーマではすでにサイレント時代にジョン・フォードの『アイアン・ホース』という名作があり、世評ではこちらの方がはるかに評価が高かったようだ。実際にこの二作品を見比べてみるとそれに反論するのは些か困難だが、しかし後に『スター・ウォーズ』でも模倣されたようなタイトル・バックの工夫一つにしても、『大平原』にはそれなりの面白さがある。主人公をめぐる恋のさや当て、利権屋の陰謀、その手先の悪辣さ、執拗なインディアンの妨害など用いられる道具立ては同じでも、『駅馬車』の原作者でもあるアーネスト・ヘイコックスのこと故、話の展開に手抜かりはない。いずれの映画でも強調されているのは大陸横断鉄道の是非論である。とりわけ『アイアン・ホース』の冒頭の場面で鉄道の重要性を説くリンカーン大統領の人物描写は深い印象を与える。フォード監督は39年に『若き日のリンカン』（フォードはこの一年だけで3本もの話題作を作っている）という伝記映画を監督しているが、このあ



たりからも彼のリンカーン大統領への傾倒振りが窺える。

歴史的に見ると、アメリカの大陸横断鉄道は、1850年代以来鉦山のフロンティアが急速に発展してきたので、連邦議会がフロンティアの要望に応じて、ポニー・エクスプレス、駅馬車、電信、鉄道の充実に取り組んできたことから始まる。南北戦争の原因として、奴隷制度の問題もさることながら、鉄道の建設をめぐる南北の経済的利害の対立が挙げられる所以である。この問題は1861年に南北戦争が始まって南部選出の議員がワシントンを去ることによって決着が付き、1862年にはユニオン・パシフィック鉄道とセントラル・パシフィック鉄道の二社が議会によって承認され、前者がネブラスカ州のオマハから、また後者はカリフォルニア州のサクラメントから工事を始めて、ユタ州のプロモントリー・ポイントで結ばれている。これによって西部の開発が加速され、19世紀末にはフレデリック・J・ターナー教授からフロンティア消滅の報告を聞くことになるのである。

話を再び映画の方に戻すと、『アイアン・ホース』も『大平原』もこのあたりの経緯は史実に忠実である。前者ではこの鉄道工事に一万人もの中国人が動員されたという当時の苛酷な実情が紹介されているし、後者でも鉄道の建設が戦争後は仕事を失うことになる南北両軍人たちに働き場所を提供することになり、それが合衆国再建の礎となることを議員の一人が主張している。現に『アイアン・ホース』では、南部の陽気な復員兵たちがあまり起伏のないドラマを盛り上げるのに大きく貢献している。いずれにしても、武力によって南北問題に決着をつけた後には、大陸横断鉄道の完成によって東西問題を平和的に解決したいと願うリンカーンの考えを、二作品が誠実に反映していることに違いはない。我々はここに後世のアメリカ人の外交姿勢の一端をかいま見ることができる。第二次大戦後にはこの素材でこれほど大がかりな西部劇映画は未だ作られていない。シネラマで売り出した『西部開拓史』でもこの挿話を取り上げられてはいたが、そこでは話の展開を纏めることすら十分に出来てはいなかった。

## 4

『西部開拓史』は1960年代の初めのころ「世界最大のスクリーン」のキャッチ・フレーズで話題をさらったシネラマ作品である。内容は「『ライフ』誌に連載された絵物語にヒントを得て、1830年から1890年にわたる約半世紀の間、英国から移住してきた開拓者一家を中心に、アメリカ民族が大西洋岸から太平洋岸へ、西へ西へと発展してゆく物語」<sup>11)</sup>が、五つのエピソードで描かれたものだ。話は英国からやって来たゼブロン・プレスコット一家の親子三代にわたる開拓劇で、その中に激流下りと盗賊の出現、インディアンの幌馬車隊襲撃、金鉱の争奪戦、南北戦争、大陸横断鉄道の建設など西部劇独自の事件が巧みに織り込まれている。

この小論では1939年に製作された西部劇映画を中心にアメリカ西部の変遷を紹介しているが、厳密な史観にこだわるつもりはないので、その展開は『西部開拓史』の手順をそのまま借用させてもらっている。『西部開拓史』の最後のエピソードは、アリゾナの町における保安官と無法者たちの対決である。言明はできないが、西部劇映画の中で一番数の多いのがこの種の話だ。大がかりな野外でのモブ・シーンが不可欠なものに比べるとかなりの低予算で仕上げることができし、インディアンに対する差別問題に巻き込まれることもないので、作り易いということがその最大の理由であろう。戦後の西部劇映画の全盛期には安直でお手軽な作品がしばしば見受けられた。

1939年にも保安官と無法者の対決を扱った西部劇映画が何本かある。『地獄への道』、『砂塵』、『無法者の群』等がすぐに思い出されるが、ただ主人公を後者の二本のように保安官にするか、『地獄への道』のように無法者にするかで内容が大きく異なってくる。そこでここではまず主人公が無法者である映画から入って行くことにする。西部劇ではギャング映画と同じように、人口に膾炙した無法者がしばしば登場する。中でも『地獄への道』のジェシー・ジェームズやビリー・ザ・キッドはその最たるものだ。映画化された作品の数では前者は

後者に劣るかもしれないが、民衆の共感という点では決して引けを取らない。ジェシー・ジェームズと兄のフランクの生い立ちと行状は、古くからバラードにも歌い上げられているが、とりわけジェシーの悲惨な最後は伝説として後世に伝えられている。

It was on a Saturday night, Jesse was at home  
Talking to his family brave,  
When the thief and the coward, little Robert Ford,  
Laid Jesse James in his grave.

How people held their breath when they heard of Jesse's death,  
And wondered how he ever came to die. It was one of the gang,  
dirty Robert Ford,  
That shot Jesse James on the sly.<sup>12)</sup>

『地獄への道』はこのような伝説を忠実に映画化したものだ。製作はあの『風と共に去りぬ』のセルズニックとならんでアメリカ映画界に功績を残しているダリル・F・ザナックである。ジェシー・ジェームズとフランク兄弟の狙いは列車や銀行のような大資本家であって、弱者には決して手を出さなかったところから、彼らは民衆によって義賊扱いされ、喝采を博していたようだ。この映画では冒頭でそのジェームズ兄弟と鉄道会社の宿命的な対決の原因が明らかにされている。『大平原』や『アイアン・ホース』の例からも知れるように、大陸横断鉄道の建設は南北戦争後のアメリカの悲願であった。いずれの映画でも利権屋の暗躍やインディアンの妨害は派手に描かれていたが、鉄道建設という大義のためにわずかな土地を格安の値段で買収されたり、騙し取られたりした農民たちの悲惨な状況にはまったく触れられはしなかった。『地獄への道』は西部劇としては重苦しすぎるこの問題に敢えて正面から取り組んでいるのである。

ジェームズ兄弟は、母親が理不尽な買収を拒絶したために鉄道側とのトラブルに巻き込まれ、それがもとで母親を殺されてしまう。怒ったジェシーは一人で母親の仇を討つが、そのために鉄道側から賞金つきのならず者として追われる立場になる。その後の展開はバラードに歌われている通りだが、ジェシーの鉄道会社に対するたった一人の戦いには民衆の憤懣やるかたない気持ちが反映していて、それが映画全体の基調をなしていたのである。

『地獄への道』の監督はヘンリー・キングだが、脚本はナナリー・ジョンソンである。ダン・フォードによると、ジョンソンはすでにザナックから1939年の7月にはジョン・スタインベックの『怒りの葡萄』の脚本を仕上げるように依頼されていた<sup>13)</sup>『怒りの葡萄』の物語の基調は、資本家の横暴な搾取に対する農民の人間としての尊厳を賭しての抵抗である。『怒りの葡萄』の監督はジョン・フォードだが、『地獄への道』のジェームズ兄弟の鉄道会社に対する執拗な反発には、『怒りの葡萄』のテーマがジョンソンの手を経てこの西部劇映画の中に乗り移っているのではないかと考えさせられるところがあった。

ジェームズ兄弟の無法ぶりは戦後にも『無法の王者ジェシー・ジェームズ』と題して1957年に公開されているが、これはニコラス・レイ監督が同じ20世紀フォックスのためにナナリー・ジョンソンの脚本を焼き直したものにすぎない。それでも原題が『ジェシー・ジェームズの本当の物語』と題されていたので新たな解釈が期待されたわけだが、その期待は報いられなかった。内容的に変わっているところは、ジェームズ兄弟を無法に走らせた原因が母親の土地を強奪した鉄道会社ではなく、南軍についた彼らを迫害する近隣の北軍派達であったということ。それから母親が生存していて、その母親の回想で物語が展開されていることなどである。フラッシュバックの手法は、『市民ケーン』のように用い方次第で見事な効果を生むこともあるが、時にはドラマの緊張感そのものを削ぐことにもなりかねない。『無法の王者』の場合は残念ながらその典型となってしまうていた。

ジェシー・ジェームズが登場する映画はこの他にも何本かあるが、彼を主人

公にしたものは意外に少ない。それに比べるとビリー・ザ・キッドの映画は数多い。ざっと拾ってみても、キング・ヴィダーの『ビリー・ザ・キッド』(1930)、その再映画化の『最後の無法者』(1941)、ハワード・ヒューズが自分で監督して物議をかもし出した『ならず者』(1943)、『命知らずの男』でジェシー・ジェームズの役もやっているオーディー・マーフィーの『テキサスから来た男』(1950)、ニュー・シネマの先駆者アーサー・ペンの『左ききの拳銃』(1958)、西部劇映画に革命をもたらしたサム・ペキンパーの『ビリー・ザ・キッド 21歳の生涯』(1973)などがある。最初の2本は未見なので何とも言えないが、鳴り物入りで作られた映画が多いわりには、作品の出来ばえはいずれも今一つである。歳の数だけ人を殺したと言われている異常な若者の生態は、題材として一度は取り上げてみたくなるものかもしれないが、印象に残るものは『ならず者』の色情倒錯的なビリーと『左ききの拳銃』の神経症的なビリーくらいで、いずれにしてもまともな人物像とはほど遠い。

『無法の王者』では、冒頭で「悲劇の南北戦争は多くの善と悪を生み出した。その両方を一身で象徴するのがのちに悪名高き無法者となる農民の少年ジェシー・ジェームズだ」という説明書きが紹介される。これは非行に走った少年のドラマにはよく使われる言葉だが、善良な少年を無法の道に追い込むのは必ずしも戦争だけではない。不況の1930年代はギャングたちの横行する物騒な時代でもあったが、彼らは往々にして恵まれない社会の犠牲者であることが多かった。この時代大量に作られた犯罪映画の中には、有名・無名のギャングを主人公に仕立てて、彼らを非行の道に走らせた不正な社会を糾弾するような作品も決して少なくはなかった。だがこの時代の映画に登場するギャングは大半が生まれながらのギャングで、花田清輝の述べているように、「どんなに凶悪なやつであろうとも、要するに、暴力によって立ち、暴力によってほろびきる素朴な連中ばかりで、どこにも知的なひらめきらしいものはみとめられなかった」<sup>14)</sup>西部劇映画に登場する悪者たちも彼らと少しも変わるころはない。もっとも『オクラホマ・キッド』(これも1939年の作品)のように、ジェーム

ズ・キャグニーとハンフリー・ボガードというギャング映画の名コンビがそのまま西部劇で活躍しているのだから、それもまたあたり前の話かもしれない。この頃は未だギャング映画や西部劇では登場人物の善悪の性格がはっきりしている時代であったのだ。

このように戦前のギャング映画や西部劇映画のような勧善懲悪のドラマの世界では、悪人は生まれながらにして悪人であった。ジェシー・ジェームズやビリー・ザ・キッドのような伝説上の人物は、たとえ悪人であっても解釈次第で善人に変えることができるが、物語の中で悪人として登場した人物が善意の主人公に生まれ変わるのは極めて限られた場合だけだ。ゼーン・グレイの原作ということで大々的に売り込んだフリッツ・ラング監督の『西部魂』では、ランドルフ・スコットの無法者は、心を入れ替えただけではなく、生命を賭けて汚名を返上することによって、初めて主人公の資格を得る。またウィリアム・ワイラーの『砂漠の生霊』（後にジョン・フォードによって『三人の名付け親』として再映画化される）でも、銀行を襲った3人の無法者が主人公になれたのは、逃亡中に拾った赤ん坊を自分たちの命を犠牲にして助けたからだ。このような話はO・ヘンリーやブレット・ハートの感傷的な作品でよく見かけることがある。現にフォードはサイレント時代に後者の代表作である『ポーカー・フラットの追放者』を映画化しているが、それが後の『駅馬車』の骨子となっているのは、必ずしも偶然の成り行きではなかったのである。

先程の花田清輝の意見によると、戦後のギャング映画の主人公たちが分別くさくなり、たいして暴力をふるわなくなってしまうと、「ギャング映画は、アクションの花々（ママ）しさで観客の手に汗をにぎらせることができなくなる」<sup>15)</sup>そこで必然的に主人公たちの心理や性格や環境を問題にしなければならなくなり、何もかもガリアリスティックになってしまうことになる、と彼は言う。戦後の西部劇映画の無法者たちについても同じことが言えるだろう。戦前の無法者には凶暴で手が付けられないところがあったが、その反面、どこか素朴で感傷的な側面もあった。だが戦後の無法者たちは彼らの心理や性格や環境

が問題にされることによって、複雑な生き方をする人間に仕立て上げられている。これから紹介するのはその代表的な例である。

ラオール・ウォルシュの『死の谷』(1949)の主人公は、列車強盗を最後の仕事として更生を決意する。だが彼が愛していた女の裏切りと運命の悪戯によって破滅に追い詰められる。この映画にはどこかフィルム・ノワールの味わいがあるが、それもその筈、同じ監督の手になる『ハイ・シエラ』という犯罪映画の西部劇版なのである。戦後の西部劇映画にもこのような更生した無法者たち(キム・ニューマンは彼らをグッド・バッドマンと呼んでいる)<sup>16)</sup>の話はよく見かけるが、アンソニー・マンやジョン・スタージェスの作品では、主人公たちの運命は決して平坦なものではない。憎悪に満ちた争いが延々と展開されたあげく、たとえ生き延びたとしてもその前途は暗澹としている(『怒りの河』、『西部の人』、『ゴーストタウンの決闘』)。ヘンリー・キング監督の『拳銃王』(1950)の主人公ジミー・リンゴーは、西部きっての拳銃の名手として知れわたっている無法者だ。彼は30歳を越え、拳銃家業に嫌気がさして、妻子と穏やかな生活に入りたいと願うようになる。だが彼の名前は余りにも有名になりすぎていた。それ故こっそり妻子に会いに来たところを名もないチンピラによって呆気なく殺されてしまうのである。

最後の例として異色中の異色作であるデルマー・デイヴィスの『決断の3時10分』を取り上げてみよう。ダン・エヴァンスの農場は、折からの旱魃のために危機的な状況にあった。報償金欲しさと妻子に対する体面から、エヴァンスは駅馬車強盗の首領ベン・ウェイドの護送を引き受ける。「3時10分」というのは、彼がこの無法者をユマの拘置所まで護送する列車の発車時間のことである。部下たちの報復を恐れた町の住民に援助を申し出る者はなく、唯一ボランティアの仲間であったアル中の男も殺されてしまう。極限状況に置かれたエヴァンスは、駅のホームで部下たちに包囲されてあわやというところまで追い込まれる。だがその瞬間、何を思ったのか首領のウェイドが、自分の方からエヴァンスを列車の中に連れ込むのである。

1940年代後半から50年代にかけて、西部劇映画ではこのような極限状況に置かれた主人公たちの心理を追求する話がしばしば見受けられた。『決断の3時10分』は、自らに課せられた試練に立ち向かわざるを得なくなった男を描いた映画として、フレッド・ジンネマン監督の『真昼の決闘』と双璧をなすものだ。列車と時間を巧みに活用している点でも共通しているところがある。エヴァンスは臆病ではないにしても、決して勇者などではない。彼を演じているのは『シェーン』の中で気骨のある農民ジョー・スターレットの役をやっていたヴァン・ヘフリンだが、同じ農民でも彼にはスターレットの根性も技量も備わってはいない。一方、無法者のウェイドを演じているのは、西部劇俳優の中でも個性的な演技派として名の通っているグレン・フォードである。『決断の3時10分』の前後に主演している『去り行く男』、『必殺の一弾』、『カウボーイ』などの役作りから判断しても、ウェイドが決して単純な無法者ではないことだけはよく理解できる。公開当時『決断の3時10分』の最後の場面をめぐる評価が二分したことがあった。無法者の取った行動を一瞬の気まぐれと見做すのか、それとも深慮の末の決断と考えるべきなのか。いずれの立場を選ぶにしても、彼らの「心理や性格や環境の問題」についての慎重な判断が要求されるところである。

## 5

キム・ニューマンの述べているように、無法者が活躍する西部劇（アウトロー・ウエスタン）は、保安官による「町の平定型西部劇」（クリーニング・アップ・ザ・タウン・ウエスタン）とは表裏一体である<sup>17)</sup> 1939年に作られた西部劇映画のなかには保安官を主人公にした作品が少なくとも3本はあった。ジョージ・マーシャルの『砂塵』、マイケル・カーティスの『無法者の群』、それに日本未公開の『フロンティア・マーシャル』である。西部劇映画もこのあたりの作品になると、余程のファンでもないかぎり関心がないだろうが、最初の2本の日本語のタイトルは原題とは異なっており、『砂塵』が『デストリー再登場』、



『無法者の群』が『ダッチ・シティー』となっている。『フロンティア・マーシャル』は日本では『国境守備隊』のタイトルで紹介されることもあるようだが、1936年にも同じ原題の作品があるので、そのあたりのことは未詳である。

『砂塵』はアメリカで初公開された時には好評をもって迎えられたということだ。マックス・ブランドの原作はミステリー仕立ての復讐劇らしいのだが、映画の方は180度転換してユーモアを満載したパロディー風の作品になっている。当時人気絶頂であったマルレーネ・ディートリッヒが酒場の女として花を添え、ヌーボーとした好人物で売り出していたジェームズ・ステュアートが、西部劇に初出演しているということで、話題には事欠かなかった筈だ。しかしこの種のパロディーは、戦後日本でも公開されたゲーリー・クーパーやジョン・ウェインの作品の例からも知れるように（『無宿者』、『西部を駆ける恋』）、西部劇ファンの受けはあまりかんばしくない。ステュアート自身の演技も、後のアンソニー・マン監督とのコンビで作られた一連の作品に比べると、いかにも物足りない感じがする。一方、『無法者の群』に関してフェニンとエヴァソンは、「明らかに過去の作品の二番煎じではあったが、悪を一掃して町を建て直すテーマを扱った〈町の平定型西部劇〉の中では、最もよく練り上げられたものの一つである」<sup>18)</sup>と述べている。3本目の『フロンティア・マーシャル』は、ワイアット・アープの友人を自認していたスチュアート・レイクの大著『ワイアット・アープ』の忠実な映画化ということである。ワイアットにはランドルフ・スコットが扮していたようだが、彼はこの頃が全盛期だったので一見の価値のある映画であろう。

このスチュアート・レイクの原作を土台にしてジョン・フォードが戦後初めて監督した映画が『荒野の決闘』である。サミュエル・エンゲルとウインストン・ミラーの共同脚本も、原作にかなりの手を加えていることに間違いはないと思われるが、しかしこの作品の最大の魅力である雰囲気作りと人物の性格付けはすべてフォード・タッチによるものだ。マーク・シーゲルは、『荒野の決闘』について「ワイアット・アープについて作られた映画のなかで最も優れた作品

が、歴史的な意味では最も不正確なものだ<sup>19)</sup>と語っている。レイクやバット・マスターソンなどによる彼についての評伝は、かえって真相を藪のなかに葬り去っているとも言われているが、『荒野の決闘』では、OK コラルでの決闘の状況を中心に史実に残っていることさえ大幅に改変されているのである。この事件は『フロンティア・マーシャル』以来繰り返し映画化されているので、それらを比較検証しながら個々の作品を鑑賞することができるが、その点でも『荒野の決闘』の存在価値は大きい。

長い間対立していたアープ兄弟とクラントン父子やマクロリー兄弟との決闘が、1881年10月26日トゥムストーンの町外れのOK コラル（コラルとは家畜を入れておく囲いのこと）で行われた。（ちなみに1881年はビリー・ザ・キッドがパット・ギャレットに殺された年でもある。）史実によると、この決闘に加わったのは、アープ兄弟側がヴァージル、ワイアット、モーガンの3兄弟と助っ人のドク・ホリデイ。迎えるクラントン組が、フランクとトムのマクロウリー兄弟とアイクとビリーのクラントン兄弟の4人。だがアイクは実際の撃ち合いには加わってはいなかったようだ。決闘の末、トムとフランクとビリーが殺され、アープ側ではワイアットを除く3人が負傷する。戦いは法廷に持ち込まれ、21回に及ぶ審理の挙げ句、アープ一家は無罪の判決を受ける。だが官憲側に立つアープ兄弟に対するカウボーイ組の反発は強く、「血を血で洗う復讐綿々たる報復戦」がおおよそ3か月にわたって繰り返されることになり、ヴァージルは重傷を負い、モーガンは暗殺される。

津神久三氏によると、「アウトロー史学界」の通説には、アープを英雄と見做す「プロ・アープ」派と、反英雄もしくは悪党と決めつける「アンチ・アープ」派があるということだ<sup>20)</sup>アープ英雄説を主張する第一人者が先に紹介したスチュアート・レイクで、彼の意見ではアープは「町の平定者」である保安官の代表格である。一方、アンチ・アープの立場を主張する史実派によると、彼が1875年から1879年の間にウイチタやダッチ・シティーで保安官補をしたことは確かだが、トゥムストーンでは保安官の経験はなく、兄のジェームズが経営

する酒場で賭博の胴元をやっていたということだ。そこではもう一人の兄のヴァージルが保安官補、弟のモーガンは駅馬車のガードをしている。アープに貼られたレッテルは、ケチな博徒、娼婦宿の亭主、詐欺師、冷酷な殺人鬼、駅馬車強盗の黒幕などとまったく碌でもないものばかりである。

『荒野の決闘』はアープ4兄弟が牛の群れを連れてトゥムストーンの町外れにやって来るところから始まる。彼らの年齢構成は史実とは大きく異なっており、映画ではすぐに殺されてしまう末弟のジェームズが18歳の素直な若者で、料理が得意で婚約者もいるという設定も、後で大きな意味を持つようになる。この映画の骨格がOKコラルの対決にあることは誰の目にも明らかなことだが、しかしこの主題は最小限の展開に絞られている。フォードが意図しているものはむしろその背後にあるもっと普遍的な問題である。たとえばトゥムストーンの町の夜と昼の情景が醸し出す闇と光、悪と善、暴力と平和、未開と文明などの対比の妙。それがこの荒野の町の空の白い雲やドク・ホリデイの白いハンカチ、さらにはクレメンタインの白いドレスによって見事に象徴されている。

トゥムストーンの町でまず紹介されるのは夜の闇の世界である。ジェームズ一人残して上の3人の兄弟が町に来てみると、インディアンのチャーリーが酒に酔って拳銃を振り回して暴れている。保安官やその助手たちは恐れをなしてまったく手が出せない。ワイアットは「何という町だ。頭を撃ち抜かれなければ、髭も剃ってもらえないのか」と言いながら、簡単にインディアンを取り押さえて、町から追放している。この後にも、やはりワイアットが、ホリデイの女になっている酒場女のチワワを、「人がポーカーを楽しんでいる時邪魔をするものではない。今度やったら居留地（アパッチ・リザーベーション）へ送り返してやるぞ」と脅しているところから、この時代にはすでにインディアンの平定は終えてしまっているのがわかる。白人の町で酒を飲んで暴れまわるインディアンの男や、酒場で白人の男たちの相手をしながら、インチキ賭博師の片棒を担いでいるインディアンの女などは、町の平定者を買って出たワイアットにとって大した障害ではなくなっているのだ。

ワイアットにとって問題なのは、彼の末弟のジェームズを殺して牛を盗んだ家畜泥棒であり、町の酒場を牛耳っている無法者である。牛泥棒のクラントン父子とは既にジェームズの殺された夜に酒場で顔を合わせているが、酒場のボスのドク・ホリデイとも次の夜の酒場のシーンで対面している。ワイアットが、チワワの協力を得てイカサマをやっているギャンブラーとポーカーの相手をしている時、ドクが入って来る。ドクがギャンブラーを酒場から叩き出したために場が白けると、ワイアットは前夜と同じようなセリフを呟く。「まったくひどい町だ。落ちついてポーカーもできないのか」と。この後すぐにワイアットとドクの対決の場面になる。ドクの服装は、粹に着こなしてはいるが、『無法者の群』や『砂塵』の中で見るのと同じ明らかに無法者の出で立ちだ。一触即発の場面だが、この二人の対決は、初対面からお互いに引かれ合うものを感じるので、全面衝突というところまでには至らない。それどころか無法者のドクが勧めるシャンペンを断りきれずに、それで乾杯して以来、ワイアットは相手の身に備わっている洗練された東部の魅力に取りつかれてしまう。この現象は、クラントン兄弟に連れ去られた旅役者のソーンダイクを二人で迎えに行った時、決定的なものとなる。ソーンダイクは、別の酒場でクラントン兄弟に脅されながら、ハムレットの有名な独白を語り始めていた。だが恐怖のために途中で支えてしまったところをドクが受け継いで語り続ける。この暗唱も咳の発作のために中断するが、この間のドクの挙動をじっと観察していたワイアットの表情には、明らかに驚きと羨望の気持ちが入り交じっていた。

ワイアットのこの表情は、「マイ・ダーリン・クレメンタイン」の民謡をバックに、若い女性が駅馬車から下りてきた時にも見られる。つば広のボンネットに裾長のスカートをはいて、コートを腕にかけ、小さなハンドバッグを手にした女性のスタイルは、どう見ても東部からのものだ。この女性の名はクレメンタイン・カーター。彼女はボストンの町から急に姿を消した恋人のホリデイ医師を捜し求めて、はるばるこの地までやって来たところだった。このクレメンタインの存在は、スティーヴン・クレインの「花嫁イエロー・スカイに到着」

の中で描かれているテキサスの荒野を疾走するプルマン特急車のようなもので、明らかに東部の文明社会を代表している。ドクがこの文明社会に背を向けて西部に逃れて来たのは、自らの病を苦しめていたからにすぎない。それ故、彼の逃避行は、ナッティ・バンポーやハックルベリー・フィンなどアメリカ小説の主人公たちのそれとは違って、極めて自暴自棄的な衝動に操られている。彼がクレメンタインを拒絶して、インディアン女のチワワの愛を受け入れているのも、決して本心からではない。

一方、ドクの存在によって東部の文明の魅力を強く意識させられていたワイアットは、クレメンタインと出会ったことで一段とボルテージを上げることになる。イエロー・スカイの保安官ジャック・ポッターの東部の文明への傾倒ぶりには些かうんざりさせられるが、その点ではワイアットも相当なものである。ただ前者の描かれ方にかなりアイロニカルな側面が窺われるのに対して、後者の場合には、全編ほのぼのとしたユーモアにつつまれている。私は先にトゥムストーンの町の夜と昼のコントラストについて触れたが、夜の世界がドク・ホリデイによって支配されているとすれば、昼間の世界はクレメンタインによって象徴されていると言っても過言ではない。夜と昼の象徴的世界というと、ウィリアム・フォークナーの『八月の光』におけるジョー・クリスマスとリーナ・グローヴの世界を思い浮かべる人もあるかもしれないが、それほどまで大げさに考えることはない。とにかくトゥムストーンの日中の情景にはこの時代の西部の町としては珍しく明るい楽園的な雰囲気漂っている。ジョン・フォードの作品のなかで『荒野の決闘』を高く評価するファンの大多数は、本筋のOKコラルの話よりも、ほのぼのとしたこの雰囲気に愛着を抱いているのである。

なかでも日曜日の朝の町の光景は一入だ。例をあげると際限がないが、ワイアットが床屋の主人から振りかけられた香水が引き起こす爽やかなユーモア。ヴァージルが通りを往来する人の群れを見て、故郷の日曜日の朝を思い出す。ワイアットはホテルの前のポーチに椅子を持ち出して、ブーツを柱にかけてバランスをとる仕種に熱中している。保安官のこの他愛のない遊びが、いかにも

穏やかな町の治安ぶりを物語っている。町の人達は広場で教会の寄附金集めのダンス・パーティーに夢中だ。そこには酔っ払いのインディアンもクラントン父子の姿もない。モーガンは兄のワイアットがクレメンタインと妙な恰好で踊っているのを見て、驚き呆れている。キム・ニューマンは、「教会のダンス・パーティーが住民の共同社会の建設に対する意識の高まりを暗示している」<sup>21)</sup>と述べているが、ワイアットの無邪気な行動がそれに拍車をかけていることは言うまでもない。

だがこの穏やかで明るい町の雰囲気もドクの侵入でおち壊しになる。クレメンタインが町を出ないなら、自分の方が出て行くと言い張るドク。ドクとのメキシコ行きを妨害されたと言ってクレメンタインに食ってかかるチワワ。それを止めようとして、チワワの首飾りが末弟のジェームズのものであったのに気づくワイアット。チワワからドクにもらったものと聞かされてドクの後を追う。砂漠の中で対決するドクとワイアット。ワイアットの説明の後チワワに事の真相を質すため、二人は町に戻ってくる。チワワは本当はビリー・クラントンに貰ったのだと告白するが、それを窓の外で立ち聞きしていたビリーに撃たれる。ビリーの後を追うヴァージル。ビリーは自分の家にたどり着くと絶命する。後を追ってきたヴァージルも老クラントンの手で背中を撃たれて死ぬ。町ではドクがチワワの手術をしている。それを手伝うクレメンタイン。手術が終わった時、ヴァージルの死体を運んできた老クラントンが、ワイアットにOKコラルでの決闘を申し込む。決闘の準備をしている最中、ドクが入って来てチワワの死を告げる。これでドクの間人復帰への道は完全に閉ざされることになり、OKコラルでの決闘のお膳立てがすべて終了する。

ところで、『荒野の決闘』という映画のタイトルは日本で上映された時につけられたもので、原題は「マイ・ダーリン・クレメンタイン」という西部の民謡から取られている。これはカリフォルニアで金鉱が発見された頃作られた歌で、今日でも歌われている歌詞の内容は、フォーティ・ナイナー（1849年のゴールド・ラッシュでカリフォルニアに押し寄せた山師たち）の娘が海に落ちて溺れ

死んだのを、恋人が嘆き悲しんでいるものだ。名前は同じでも映画のクレメンタインとは全くの別人である。映画のクレメンタインは、すでに述べたように、ワイアットの理想とする東部の文明を体現している女性で、キム・ニューマンの言葉を借りるなら、「ワイアットは彼女と共同でトゥムストーンの町をインフェルノからパラダイスに変えようとしている」<sup>22)</sup>のである。それ故、クラントン父子との対決は楽園から蛇を追放する儀式のようなものに過ぎない。OK コラルでの決闘の詳細が史実と大きく食い違っているのも、それがこの楽園の創造の神話にとってそれほど重大な問題とはならなかったからだ。

マーク・シーゲルは『荒野の決闘』が第二次世界大戦に対するアメリカ人の態度を如実に反映していると語っている。彼の意見によると、「アメリカは相手国の卑劣な攻撃によって参戦を余儀なくされたが、その任務は決して復讐のためではなく、世界を住みよい立派な場所にするということにあった」<sup>23)</sup>ようだ。些かきれいごと過ぎる気がしないではないが、これを『荒野の決闘』という映画の解釈の基盤に求めると、うまく治まる場所がある。

ワイアットは末弟のジェームズが殺された後一人で彼の墓参りをしている。フォード作品ではしばしば見かけられる印象的な情景だが、そこで彼がジェームズに話しかけたことには重要な意味がある。ジェームズは婚約者のある18歳の料理好きな若者だが、末っ子を亡くした父親の心情を思いやるワイアットの気持ちには、彼自身の家庭への愛着がにじみ出ているのである。それに「自分がこの町を出て行く時には、お前のような若者がこんな目に遭わずにすむような町にしたい」と語る彼の言葉は、彼が単に家庭指向のある人間であるだけでなく、理想的な社会の建設にも強い意欲を持つ人間であることも示している。ワイアットが個人的な復讐に走らず、法と秩序を重んじる社会正義派としての生き方を選んでいることには、シーゲルの指摘しているように、明らかに大戦に臨むアメリカ国民の民意が反映している。ジェームズやヴァーギルの死は、戦後の理想社会の建設のために犠牲になった兵士たちの死と同じように、決して犬死にであってはならない。この意味で、ワイアットが目指していたトゥム

ストンの町の社会秩序の回復は、戦後のアメリカの国家的安寧を強く意識したものである。ドクやチワワの死は、おそらくアメリカが抱えていた国内的な諸問題の決着を意味する。

ジョン・フォードの映画を知る者には、トゥムストーンの町のスクール・マムになったクレメンタインに別れを告げるワイアットの後ろ姿には、『怒りの葡萄』のラストシーンで同じヘンリー・フォンダの演じたトム・ジヨードのそれが二重写しになる。前者は後者に比べるとはるかに美しく、はるかに希望に満ちあふれている。「『荒野の決闘』の希望と明るさは、大戦後のアメリカ国民の楽観主義の典型である」<sup>24)</sup>とシーゲルは語っているが、ジョン・フォードの作品のなかでもこれほど前途を手放しで祝福している映画は珍しい。同じ監督の手になる二つの作品に、これほど対照的な現象を生ぜしめたのが戦争である。その戦争にも色々な種類がある。南北のイデオロギーの対立から生まれた朝鮮戦争は、ハリウッドにも多大な影響を及ぼして、また新たなタイプの西部劇映画を生み出す契機となった。

## 6

すでに述べたように、映画には時代を経てみると、その内容がそれが作られた時代の影響なくしては見過ごせないものがある。ジョン・フォードでも、『駅馬車』や『怒りの葡萄』などは、1930年代のアメリカの政治的背景なしには考えられなかった作品だ。1952年の『真昼の決闘』という西部劇映画も、今日では当時アメリカ中を吹き荒れていたマッカーシー旋風と切り離すことは不可能である。この映画の脚本を書いたカール・フォアマンは、非米活動委員会の公聴会に呼び出され、そこでの証言を拒否して、「非協力的証人」との烙印まで押されているので、町の人から見放されて苦悩する映画の主人公の姿には、ハリウッドを脅かしていた赤狩りの恐怖と、それへの抵抗を描き出そうとした彼の意図が、ハッキリと読み取れる。フォアマンはこの作品のなかで、伝統的な西部劇のプロットに、斬新でリアリスティックな手法を織り混ぜることで、かつ



で見られなかったようなスタイルを生み出している。

映画は中年の保安官が引退して結婚式を行う場面から始まっている。保安官の名前はウイル・ケイン。新婚のカップルが町長や名士たちから祝福を受けているその最中、保安官が昔捕らえた無法者が釈放されて、正午の汽車で町に到着するという連絡が入る。無法者は3人の仲間を引き連れて保安官に復讐に来るといのである。町長は保安官とその新妻にすぐ町から出ていくよう説得し、二人もその気になって急いで町を出ようとする。だが保安官は何故か気持ちを切りかえて町に引き返し、4人の無法者たちと対決する決心をする。そこで彼はさっそく町の住民たちの支援を求めるが、彼らの報復を恐れる住民たちは、誰一人として協力を申し出ようとはしない。町長も町の有力者も彼の行動を冷やかに見守っているだけだ。クエーカー教徒で非暴力主義者の妻も、新婦を見捨てて町をさることにしたので、保安官はたった一人で4人の無法者を相手に戦わなければならなくなる。ゲーリー・クーパーの見事な演技のせいもあるが、保安官が援助を求めて街の中を一人で不安気に歩いているその後ろ姿は、実に印象的であった。最後に保安官は苦闘の末4人の無法者を全員倒すと、彼の身を案じて戻ってきた妻と二人で町を去る。その時彼は周りに集まって来た町の人たちの前で保安官のバッジを地面に放り出す。

同時代の西部劇映画の俳優として、ジョン・ウェインはクーパーがこのような役を演じたことにひどく憤慨したということだ。しかし『真昼の決闘』という映画の意図は、ジョン・ウェインの主張する保安官の尊厳とか、バッジに課せられた責任といったような問題よりも、保安官をめぐる様々な人——土壇場で彼を裏切った町の名士たちなど——との人間的な信頼の欠如に向けられているのである。この町の名がそのことをはっきりと明示している。アメリカの小説に少しでも関心のある読者なら、ハドリービルという町の名前を聞けば、すぐに『ハドリーバーグの町を墮落させた男』というマーク・トウェインの小説を思い出すであろう。この小説は深刻なペシミズムと人間不信に陥った彼の晩年の作品であって、誠実と高潔さで世に知られていたハドリーバーグの住民た

ちの物欲と欺瞞が、シニカルな作者の手によって完膚なきまでにあばき出されているのである。

『真昼の決闘』は保安官と無法者たちが様々なかけ引きの後で最後に対決するという西部劇の伝統的なスタイルを踏襲しているが、町の人たちの扱い方には、映画が作られた時の政治的状況が意図的に加味されている。マーク・シーゲルによると、伝統的な西部劇のヒーローは、自分で世の中を切り開いてゆく徹底した個人主義者だが、やがては他人の危機を助けることによって社会の仲間入りをするようになる、ということだ<sup>25)</sup> 『駅馬車』以来ジョン・ウェインが演じ続けたのはこのようなヒーローだったし、ゲーリー・クーパーも『ヴァージニアン』や『西部の男』では、これとよく似た役割を演じている。これらの作品の主人公たちは、当初は周囲の状況にはまったく無関心だが、いつの間にか何かの抗争に巻き込まれ、自分の信念に基づいて行動するうちに、社会秩序の回復に貢献することになるという一定のパターンを繰り返している。彼らはクライマックスとなる決闘の後で、定石通りヒロインの愛を勝ち取るが、それは彼ら自身が家庭に定着し、社会の一員となることを暗示しているにすぎない。したがって、映画の中で実際にヒーローが結婚する場面が出てくることはめったにない。西部の男を代表する保安官であってみればましてのことだ。

ところが『真昼の決闘』では、物語は主人公である保安官の結婚式の場面から始まる。冒頭の場面で結婚式をあげる保安官。決闘に臨んで遺書を書く保安官。無法者たちを倒してバッヂを投げ捨てる保安官。いずれをとっても西部劇のヒーローとしては型破りである。この映画では町の人たちの扱いと同時に、主人公の性格や生き方にも作者の配慮が行き届いている。フォアマン自身か監督のフレッド・ジンネマンの意図によるものかは不明だが、脚本ではウイル・ドーンとなっていた保安官の名前が、ウイル・ケインに変えられているのもその一つである。『赤い河』という映画の中で、ジョウ・ウェインを伝統的な西部劇のヒーローとして登場させたことのあるハワード・ホークス監督は、『真昼の決闘』という映画に対してウェインと同じような反感を抱き、彼に共鳴して『リ

『オ・ブラボー』という西部劇を製作した。この映画では保安官のウェインは、『真昼の決闘』のクーパーとは正に正反対の行動をとる。彼は決して冷静さを失わないし、気の進まない住民に援助を求めたりもしない。それどころか『リオ・ブラボー』では、無法者たちと保安官の仲間がいるだけで、町の住民はまったく顔を見せることがない。フィリップ・フレンチは、アメリカの生活が西部劇に光をなげかけ、西部劇がアメリカの生活を照らし出す過程を説明するものとして、この二本の映画を対比させ、『真昼の決闘』をケネディ型の西部劇、『リオ・ブラボー』をゴルトウオーター型の西部劇の典型と見なしているが、<sup>26)</sup>この分類は西部劇映画だけでなく、アメリカ人の国民性を知るうえで、今日なお有益である。

このように『真昼の決闘』という映画は、単に人間社会の仕組みに卓越した洞察力を見せる異色の西部劇というだけでなく、アメリカの時代精神を如実に反映したきわめて寓意的な意味を持つ作品でもある。すでに述べたような経緯からすれば、『真昼の決闘』という映画の製作基盤は明らかに1950年代初頭のものであった。ところが映画が公開され始めた時アメリカはすでに朝鮮戦争に突入していた。そのためにこの映画をアメリカの外交政策と朝鮮戦争をめぐる寓話として見る解釈までもが生まれているのである。

保安官 (アメリカ) は5年前 (すなわち第二次世界大戦) に町をきれいにし、平和を望んでいた。だが新たな攻撃 (朝鮮戦争) に直面して彼はしぶしぶガンベルトを締めなおさなければならない。そこで戦いに反対する彼の妻 (アメリカの孤高主義者たち) も、ついに自分の真の義務を見出し、彼に協力する。<sup>27)</sup>

この解釈ならジョン・ウェインも決して反対したりはしなかったであろう。彼もまたこのような思いつきでベトナム戦争を背景に『グリーン・ベレー』という駄作を自らの手で製作しているのだから。いずれにせよ朝鮮戦争を境にア

メリカは1950年代に入る。ハリウッド映画はこの時代テレビジョンの進出に脅かされながらもかつてない程の黄金期を迎えようとしていた。

『真昼の決闘』には明らかに政治的な意図に基づく寓意的な意味が込められていたが、そのような意図が有る無しにかかわらず、これによく似た映画がその後数多く見られるようになった。この時期、つまり大戦中から朝鮮戦争の時代にかけて、西部劇映画ではサイコ・ウエスタンと称される心理劇的な傾向を持つものが流行っていたが、そこへこの映画が現れたものだから、町の住人に見放された一人の無法者たちを相手に戦わざるを得なくなった保安官の心理状態は、その典型として恰好のたたき台にされてしまったのだ。保安官ならまだ立場上得心のいくこともあるだろうが、たまたまけがの功名で手柄をあげただけなのに、そのためにヒーローに祭り上げられた男（『襲われた町』）や、腕は優れていても実戦体験のないガンマン（『必殺の一弾』）の場合、事態は一段と深刻さを増してくる。『真昼の決闘』の影響下にある西部劇映画として、技術的には、汽車や時計を効果的に用いた『決断の3時10分』や『ガンヒルの決闘』などがすぐに思い起こされるが、これらの作品ではそのようなトリックがドラマに一層の緊迫感をもたらしていることは言うまでもない。

ウィリアム・マンチェスターは、1953年の朝鮮戦争の休戦から1957年の秋までの時期を「アイゼンハウアーの午睡（シエスタ）」<sup>28)</sup>と呼んでいる。西部劇映画もこの時期未曾有の増産を誇ってはいるものの、『荒野の決闘』や『真昼の決闘』のように製作の時代背景までも強く意識させてくれるものは、あまり見られない。ただこの時代になると、観客の目を飽きさせないようにするために話の展開には様々な工夫が凝らされるようになり、テレビに対する対抗処置として、スクリーンの大型化や大物俳優の共演に力が注がれるようになってきた。1957年に公開された『OK牧場の決闘』は、『荒野の決闘』以来11年ぶりにアープ兄弟とクラントン一味の対決を取り上げた映画だが、このような時代を反映してか、カラーにワイド・スクリーンで、おまけにバート・ランカスターとカーク・ダグラスの二大スターの共演という鳴り物入りで登場している。鳴り物と

言えば、この西部劇では、『真昼の決闘』で効果的に用いられた主題歌が舞台が変わる度に使われて、物語の成り行きを前もって紹介する。内容の方は、この時代の東映映画の時代劇と同じようにスターの顔見せ興行的な要素が強く、「コラル」を「牧場」と訳した日本語のタイトルが示しているように、大げさで大雑把なものになってしまっている。しかもエピソードを盛り沢山に取り入れているために、前作で見られたような穏やかな雰囲気とか人物描写の妙は何処にもない。

『OK 牧場の決闘』は全体が三部構成で仕上がっている。最初の舞台はテキサス州のフォート・グリフィン。保安官のワイアット・アープはお尋ね者を追跡してこの町に来るが、その酒場で偶然ドク・ホリデイの窮地を救い、二人の間に友情のようなものが生まれる。次の舞台はワイアットの勤務地であるカンザス州のダッチ・シティ。ここでは彼の勤務状況と保安官としての姿勢が紹介される。それにワイアットとドクの対照的な恋愛模様加わる。この二人が揃ってアリゾナ州のトゥムストーンに現れた時には映画は殆ど半ばに達している。映画の題名は『OK 牧場の決闘』だがアープ兄弟とクラントン一味の対決は実際にはフィナーレを飾るために使われているにすぎない。ワイアットがトゥムストーンにやって来たのはこの町で保安官をしている兄のヴァージルの要請によるものであった。敵方のクラントン一味も保安官を抱き込んでいたので、ワイアットは自ら連邦保安官となって、彼らを法のもとで裁こうとした。しかし末の弟のジェームスが闇討ちされたことで、彼は本意を翻して相手側の挑戦に応じる。

OK コラルの対決に加わったメンバーは、『荒野の決闘』よりも『OK 牧場の決闘』の方がより史実に近い。アープ兄弟側はヴァージル、ワイアット、モーガンの3人とドク・ホリデイ。クラントン側がアイク、フィン、ビリーのクラントン3兄弟と、フランクとトムのマクロウリー兄弟。それに買収された保安官のウイルソンと流れ者のガンマンのリングゴの7人である。このなかで後者の2人はこの映画のために追加された人物だ。ウイルソンは臆病風に吹かれて逃

げだすところを仲間のアイクによって射殺され、リングは恋敵のドクに倒される。渡辺武信氏はこのリングと『駅馬車』でジョン・ウェインが演じたリングを同一人物視しているが<sup>29)</sup>前者はジョン・リングという名のガンマンで、OK コラルの決闘に加わったかどうかについては異論があるようだ。後者は本人が映画のなかで言っている通り、リングというのは通り名で本名はヘンリーである。ちなみにヘンリー・キング監督の『拳銃王』という作品では、放浪に疲れて家族に会いに帰って来たジミー・リングというガンマンを、グレゴリー・ペックが演じている。この決闘でクラントン側は全員死亡したが、アープ側ではヴァージルとモーガンが軽い傷を負っただけである。

マーク・シーゲルは、『OK 牧場の決闘』の弱点はこの長くて散漫なプロットにある」と述べている。「クラントン一味が登場した時には映画は半分終わっているので、OK コラルの対決は全体のクライマックスとは言えない<sup>30)</sup>」というのが、その主な理由である。すでに紹介したように、この映画では背景が変わるごとに山場が設けられているので、主題という点では確かに焦点の定まらない映画になっている。それ故、観客の関心は『荒野の決闘』以上にワイアットとドクの人物描写に向けられることになる。とりわけドクの存在が絶大である。だがそれでも『荒野の決闘』のドクと比べてみると、性格付けに今一つはつきりしないところがある。ドクが医者という職業を捨てて西部に逃れてきたのは肺結核に感染していたからで、この点に変わりはない。だが『荒野の決闘』では東部のボストン出身なのに、『OK 牧場の決闘』では南部のジョージアの名門の出となっている。ここでの彼は、南北戦争のために家は没落するし、医師の夢も途絶えたので、両親には負い目を感じているようだ。それに腐れ縁の関係を続けているケイトに「俺のせいでもお前のせいでもない。すべてはカードの出たところ勝負なのだ」と語っているように、運命論者的なところもある。このあたりになると『荒野の決闘』のドクよりも『駅馬車』の賭博師ハットフィールドによく似てくるのだが、いずれにしても彼らほどに暗い過去を引きずっているような気配は感じられない。だが如何に社会のために戦ってはいても、自

らはその社会の一員となることができないアウトサイダーとしての宿命は背負っている。

一方、ワイアットに関してはどうかと言うと、基本的には『荒野の決闘』の路線を踏襲しているのが分かる。家庭に対する憧れと、法と秩序を重んじる文明社会への執着がそれだ。しかし二つの作品を対比させてみればすぐに分かることだが、話の展開やワイアットの性格づけなどでは大きな違いが見られる。まず彼の家庭への願望を誘発する女性の存在だが、『OK 牧場の決斗』に登場する女賭博師のローラ・デンボーは、残念ながら清楚で洗練されたクレメンタインとでは比較にならない。どんな発想から生まれたのか見当もつかないが、たとえレディと呼ばれていたにしても西部の町を渡り歩く女賭博師から、落ちついた家庭のイメージを思い浮かべることは些か困難だ。それにワイアットとのロマンスにもかなりの無理があり、陳腐ですらある。ドクとケイトの絡みの場面は狂言回しの効果を出して話の展開に貢献しているが、ワイアットとローラのロマンスはむしろそれを停滞させてしまっているのだ。

さらに保安官としての姿勢について考えてみると、町の治安を維持するために銃の持ち込みを規制し、自らも丸腰で任務を遂行しているという点では、『荒野の決闘』と『OK 牧場の決斗』の両作品のワイアットにも共通している。たが『OK 牧場の決斗』では、ワイアットは不携帯でも、彼の助手や兄弟たちはいつも銃を所持している。それにワイアット自身もいざという時には必ず武力に訴えている。彼は自分の方から武力を行使することはないが、決して武力に怯むこともない。ある意味では彼は50年代の冷戦期のアメリカ人の民意を一身に体現しているのだ。それだけではない。ワイアットは一方ではクラントンの末弟のビリーに銃に生きる人間のはかなさについて説きながら、また一方では自分の意にそぐわない彼の兄たちを皆殺しにしている。この彼の性格には『静かなアメリカ人』のなかでグレアム・グリーンが批判したアメリカ人氣質にあい通じるものがある。この小説の主人公であるアメリカ人のパイルは、戦乱のヴェトナムで高邁な理想を掲げながら、何食わぬ顔をして平然と破壊兵器を持ち込

んでいるのである。ちなみに、ジョセフ・L・マンキーウィッツの映画化版ではその発想が見事に逆転されていたが、これもまたこの時代のアメリカ人の楽観主義を露呈する結果となっていた。

## 7

『OK 牧場の決斗』が作られた1957年から1959年までの3年間には、日本でも西部劇映画の名作・大作が次々に公開されている。『無法の王者ジェシー・ジェームズ』、『胸に輝く星』、『決断の3時10分』、『大いなる西部』、『左ききの拳銃』、『ゴーストタウンの決闘』、『西部の人』、『無頼の群』、『リオ・ブラボー』、『騎兵隊』、『ガンヒルの決闘』、『ワーロック』、『縛り首の木』などと、思いっくだけでも十指に余る。この中にはヘンリー・キングやウィリアム・ワイラー、ジョン・フォードなど、すでに1939年頃には名を知られていたベテランの監督もいるし、アンソニー・マンやジョン・スタージェス、デルマー・デイヴスのように戦後の西部劇に新たな活路を開いた監督もいる。ここで例示した13本には、すでにこの小論でも取り上げたものもあるが、保安官を主人公にしたこの20年間の西部劇映画のまとめとして、『リオ・ブラボー』と『ワーロック』の2本について更に論を進めて行くことにする。

『真昼の決闘』という西部劇は、製作当時の政治的な状況を反映させていることと、ゲーリー・クーパーの演じた小心な保安官が、ハワード・ホークスやジョン・ウェインなど硬派の映画関係者の反感を買ったことでよく知られている。ホークス監督にとって3度目の西部劇映画である『リオ・ブラボー』は、その反感が映画のなかで如実に表されたものだ。その経緯についてはすでにあちこちで論じられているようなので、屋上屋を架すようなことをするつもりはないが、この『リオ・ブラボー』と、晩年になって立て続けに作られた『エル・ドラド』や『リオ・ロボ』などは、同工異曲との批判もあるが、ホークスの西部劇の真骨頂を保持している。それまでの『赤い河』や『果てしなき蒼空』では、牛の輸送のためにテキサスの荒野を越え、毛皮の獲得のためにミズーリの急流



を遡り、外敵と戦い、内紛に耐えて、父と子との絆を固めたり、友情を確かめ合ったりしていた。しかし『リオ・ブラボー』では、人間関係はむしろ始めから外敵に包囲された閉鎖的な状況の中で生まれているのである。

『リオ・ブラボー』の主人公たちが最初から外敵に囲まれた極限状況の中に置かれているのは、明らかに『真昼の決闘』を意識してのことだと考えられる。

『真昼の決闘』において町の人たちから見放された保安官が、援助を求めて町中をうろついた挙げ句に遺書までもしたためているのを見て、業を煮やしたホークス監督は、過去の逞しい主人公たちを『リオ・ブラボー』の中で再登場させたのである。彼らは血気盛んな若者や負けず嫌いの老人を含む一団で、腕の立つ保安官やガンマンもいるが、アル中であったり、負傷していたりして、いつも何かのハンディキャップを追わされている。それでも彼らは共通の的に対しては一丸となって立ち向かい、危機に臨んでも決して臆することはない。頼りにならない町の人たちには始めから何の期待も抱かず、その存在すら無視している。この映画にも町の家並みは出てくるが、それらは人の住む場所というよりも、戦いを有利に導くための地理的な条件の一部に過ぎなくなっている。彼らの不安を慰め、闘争心を鼓舞するものは、陽気なジョークであり、心を通わす束の間の歌だけである。

この『リオ・ブラボー』と同じ年に公開された『ワーロック』(どちらのタイトルも町の名前である)は、この町並みの光景から始まっている。無法者と化したカウボーイたちが町の略奪にやって来たのだ。その有り様は黒澤明の『七人の侍』の冒頭の場面を思い起こさせる。町の人たちはその知らせを聞くと、全員シャッターを降ろしドアを閉めて、家の中に閉じこもる。たった一人対応を迫られた保安官代理が、挑戦に応じて一対一の決闘に立ち会おうとする。しかし彼の背後には無法者の部下たちがいつでも彼を倒せる態勢を整えている。この保安官代理は決して臆病ではない。彼はすでに何人もの無法者を捕らえたり、倒したりした実績を持っている。だがその一瞬恐怖感に襲われ、馬で逃げようとしてひどい屈辱を被ることになる。無法者に引きちぎられて地面に投げ

捨てられたバッジ。裸馬に乗せられて命からがら逃げ出す保安官。これは明らかに『真昼の決闘』の話の裏返しの設定である。あの勇気ある保安官のウィル・ケインも、状況次第でこうなっていたかも知れないという痛烈なパロディなのである。これをほかならぬエドワード・ドミトリク監督がやったところにこの場面の意味がある。彼はマッカーシー旋風が吹き荒れていた頃、ハリウッド・テンの中に加えられ、一人だけ寝返った過去を持つ。映画は総合芸術なので一人だけの意思で思い通りのものを作る訳には行かないだろうが、監督がプロデューサーを兼ねる場合にはその障害も乗り越えられるだろう。この映画はドミトリクの思い入れがたっぷりと詰まった作品なのである。

物語は続く。無法者たちが立ち去った後、ワーロックの住民は今後の対策について話し合う。誰かが町の治安を取り返すために凄腕の保安官を雇うべきだと主張する。それに対して無法者たちが暴れ回っている時には身を潜めて酒を飲んでいた老判事が、法と秩序の回復が先決問題だと諭す（ドミトリクのこの判事に対する扱いは最後まで手厳しい）。このあたりのやり取りも『七人の侍』における村人たちの小田原評定とそっくりだ。二人の助っ人が町に呼ばれる。一人は黄金の柄の拳銃を持つと噂されている雇われ保安官のブレイズデル。もう一人は、いつもこの保安官に付き添っていて、彼に殆ど同性愛的な感情を抱いている賭博師のモーガン。この二人の組み合わせには明らかにワイアット・アープとドク・ホリデイの関係が模写されている。ブレイズデルは町の治安を回復させるためには徹底した手段を講じ、そのために無類の名声を勝ち得ている。モーガンはそのブレイズデルの名声の下に安んじて、自らの存在をしっかりと確保している。ドク・ホリデイが自暴自棄になっていたのは、彼が病んでいた肺結核の所為であったように、モーガンにどこか狡猾で陰湿なところがあるのは、彼の片足が不自由なところからきている。

同じOK コラルの対決を扱っていても、『荒野の決闘』と『OK 牧場の決闘』では、史実に対する忠実度もさることながら、作者の着眼点にかなりの変化が見られた。まず注目すべきこととして、『OK 牧場の決闘』では、『荒野の決闘』

で描かれていた町の人たちの生活振りが、完全に消滅している点が挙げられる。トゥムストーンにおけるアープ兄弟とクラントン一味の家庭の状況はかなり詳細に紹介されているのに、肝心の町の人たちの動向がまったく無視されているので、そのために両者の対決が私怨としての色合いを濃くすることになってしまった。この傾向は『OK 牧場の決斗』という映画が限りなく『リオ・ブラボー』の路線に接近していることを暗示している。私はこれを一つの時代風潮の表れと見た。

一方、『ワーロック』の場合、町の人たちの活動が保安官の任務と対等の比重で取り扱われている点は『荒野の決闘』とよく似ているが、後者では理想的な共同社会の建設に向けて両者の利害が完全に一致しているのに対して、前者においては、目的は一にしているにもかかわらず、町の人たちが選んだ保安官が勝手に一人歩きし始めたために、肝心なところで両者の間に離反と対立が生じてくる。こんなところから、『ワーロック』という映画は、一面では『荒野の決闘』の流れを汲みながら、また一方では『真昼の決闘』の懐疑主義をまともに受け継いだ作品と目されるようになったのだ。これもまた1950年代の時代風潮の成せる結果なのである。

このように『ワーロック』では冒頭の出来事だけで早くも監督の姿勢を読み取ることが出来る。疑心暗鬼にとらわれた町の人たち。ワイアット・アープにそっくりの雇われ保安官。クレイ・ブレイズデルという名のこの保安官を、『荒野の決闘』でワイアットの役をやっていたヘンリー・フォンダが演じている。因みに相棒のモーガン役はアンソニー・クインである。このモーガンが「ブレイズデルと組んでフォート・ジェームズで悪玉を倒したという設定はOK 牧場後日談の赴き」<sup>31)</sup>である。ブレイズデルは強い信念の男で、無法者に対しては自らの定めたルールに従って冷酷に対処する。そのために町から不法は一掃されるが、その代わりに今度は彼ら自身が町の人たちから邪魔者扱いされるようになる。ブレイズデルはそのような自分たちの宿命をよく心得ていて、自分を慕ってくれる女性と町に定着することを考えている。だがそれが気に入らないモー

ガンは、策を弄して彼の計画を悉く粉碎しようとする。これがこの映画の主要なプロットの一つである。

これにもう一つのプロットが交錯する。ブレイズデルとモーガンが雇われたのは町を荒らすカウボーイ集団を肅清するためだが、このカウボーイ集団の中には心の優しい人間もいれば極悪人もいる。ジョン・ギャノンは仲間たちの略奪行為をいつも苦々しく思っていて見ていた。血気盛りの弟のビリーが行きがかり上ブレイズデルと対決する羽目になり、殺されたのを契機として、彼は町の治安は自分たちの手で守るべきだと自覚して、自ら進んで副保安官になる。いつもは冷酷な敵役専門のリチャード・ウィドマークにしては珍しい役回りだ。単独でかつての仲間たちの根城に乗り込み、略奪をやめるよう説得するが、一味の首領からナイフで利き腕の掌を刺される。彼はこの傷ついた手でカウボーイ一味との対決を余儀なくされるのだが、今度は目覚めた町の人たちの支援によって事なきに至る。町の人たちの信頼を得たギャノンはついにブレイズデルとモーガンの二人組と対決しなければならなくなる。モーガンはブレイズデルの評判と自分の身の保身のためにギャノンの殺害を企てる。

『ワーロック』はこの二つのプロットの巧みな交錯によって構成されているが、その間に幾つかの決闘の場面が設けられている。ビリー・ギャノンとブレイズデルの対決、ジョン・ギャノンとカウボーイたちの対決についてはすでに述べた通りだが、その後にモーガンとブレイズデル、そして映画の最後でジョン・ギャノンとブレイズデルの対決が用意されている。だが前の二つの決闘がそうであったのと同じように、後の二つも決してすんなりとは行われたわけではない。モーガンがブレイズデルに決闘を挑んだのは、自分の生命を賭してまで敢えて相棒の名声を維持しようとしたからだ。彼の自殺行為には観客にも理解し難い屈折した愛情が秘められている。それに輪をかけて分からないのがギャノンとブレイズデルの対決だ。ここには本人同士的意思を超越した神がかりの力が作用している。その結果が後者の戦意喪失となり、西部劇映画史上最高に盛り上がりを欠くラストシーンとなった。

そういえばこの映画の最初にも決闘の場面があり、それも未完に終わっていた。西部劇に決闘は付き物だが、これほど数多くの場面が設定されながら、どれ一つとしてすっきりとは行かなかった例も珍しい。決闘に立ち合う者の心のなかに妙なわだかまりが残っていて、それが決断を妨げているのだ。それを一言で説明するのは困難だが、敢えて言うなら「背信」とか「裏切り」といった気持ちだろうか。冒頭の場面で恐怖心に駆られて逃げだした保安官代理トムソンは、町の人たちの信頼を裏切っているし、町の人たちも彼を見捨てた。ビリーは仲間に面子を立てるためだけの理由で適わぬ相手に挑戦するが、土壇場でその仲間に裏切られる。兄のジョン・ギャノンには正義心に目覚めて保安官になるが、そのために悪党仲間から寝返ることになった。モーガンとブレイズデルは保身のために互いの信頼を傷つけ合ってしまった。ブレイズデルとジョン・ギャノンは反目を重ねながらようやく信頼を回復するが、その時には立場上決闘を余儀なくされる。ブレイズデルがその瞬間に黄金の柄の拳銃を投げ捨てたのは、何かを悟ったからであろう。だがたとえそれが何であろうと、彼はそのために観客の期待を裏切ることになったのである。

背信と裏切り。これはハリウッド・テンに選ばれた監督のドミトリクが法廷で転向を表明して以来ずっと彼に付きまわってきた言葉である。彼が『ワーロック』という映画のなかにどの程度自己を投影させたものか見当がつかないが、このラストシーンで判断する限り、彼の民衆に対する不信感は相当なものだ。ブレイズデルの黄金の柄の拳銃は、彼が他の町で無法者を一掃した報奨として与えられたものだ。それに拳銃は彼が生きていく上でなくてはならないものである。それを投げ捨てるということがどれほど重要な意味をもつものかは、彼自身が一番よく分かっている筈だ。それに保安官として町の人たちの信頼を得たジョン・ギャノン。彼を見ていると冒頭の場面で皆に見捨てられて呆然としていた保安官代理の姿が甦ってくる。

## 8

いわゆる「保安官もの」では、1950年代の西部劇は『真昼の決闘』で始まり『ワーロック』で終わっている。これらの西部劇で共通していることは、町を平定した保安官が町の人たちの目前で拳銃を投げ捨てていることだ。彼らはそうすることで、自分たちを見捨てた連中に不信の意を表明しているのである。だがすでに紹介したように、町の人たちが保安官に非協力であったのは、自分たちの身と家族と地位の保全を一義的に考えていたからで、決して意図的に保安官を窮地に追い詰めたようなところはなかった。ただ周囲の力関係に翻弄されていただけである。それ故に、マッカーシー旋風をまともに受けたカール・フォアマンやエドワード・ドミトリクなどは、その不誠実と無力さを暴き出したのであろうし、ハワード・ホークスは『リオ・ブラボー』やその後の一連の作品で、その存在さえ無視してしまったのであろう。

ところで、『OK 牧場の決闘』で民衆に対してホークスと同じような姿勢を示していたジョン・スタージェスは、丁度10年後に同じ素材を基に製作した『墓石と決闘』において全く異なった扱いを見せている。スタージェスは、初期の『ブラボー砦の脱出』や『ゴーストタウンの決闘』に始まる「決闘3部作」で名を高めた50年代を代表する西部劇映画の監督で、娯楽に徹した映画作りでは定評のある職人であった。その彼が1967年に製作した『墓石と決闘』（この邦題は頂けない。原題は *Hour of the Gun*）で、敢えてOKコラルの事件に再挑戦しているのは、それなりの理由があったからに違いない。『荒野の決闘』は大戦直後の希望に満ちたアメリカの社会を反映させていたし、『真昼の決闘』は朝鮮戦争の最中に吹き荒れていたマッカーシー旋風にまともに立ち向かっていた。『リオ・ブラボー』や『OK 牧場の決闘』が同時代の戦争映画やスパイ物と同じように勧善懲悪に徹しているのは、明らかにその後の冷戦時代の反共精神の上に胡座をかいていたからに外ならない。

ところが『墓石と決闘』が作られた60年代の後半期は、ヴェトナム戦争の激

化や、その影響による国内の社会情勢の変化のために、映画界でもオフ・ハリウッド・シネマやニュー・シネマの運動が盛り上がり、西部劇もその余波を避けることができなくなってきた。それにスタージェス自身が黒澤明の『七人の侍』のアメリカ版である『荒野の七人』を大ヒットさせたために、それがイタリア映画界を刺激することになり、同じ黒澤作品の『用心棒』が『荒野の用心棒』として世に出るや、西部劇はイタリア製一色に塗りつぶされてしまった。日本では『荒野の決闘』以来、「荒野」で始まる題名の西部劇映画はわずか2、3本しかなかったのに、『荒野の七人』以降は、数年間に30数本も上映されている（その殆どがマカロニ・ウエスタンと呼ばれたイタリア製の西部劇）ことから、その勢いの程が推察される。スタージェス監督がこのような事態をどのように受けとめていたのか知るよしもないが、同じOKコラルの事件を扱っていても、『OK牧場の決闘』と『墓石と決闘』では、その手法に大きな相違が見られることはだけは明らかだ。

『墓石と決闘』はOKコラルの決闘の場面からスタートする。タイトル・バックではジェリィ・ゴールドスミスの打楽器を活かした重々しい音楽に乗ってお馴染みの顔ぶれが紹介され、スタッフの紹介が終わると、「この映画は事実に基づいている。これがその顛末である」という字幕が出て、全員が一団となって対決の場所に向かって移動を開始する。この映画では先ず初めに決闘があって、その後日談が次の本筋で語られることになる。冒頭の決闘に関する限り、字幕の通り過去のどの作品よりも史実に忠実である。だがその後の展開は、史実自体に諸説があるせいかな、かなり独自の解釈が施されているようだ。決闘に加わったのは、ワイアット側がアープ3兄弟とドク・ホリデイの4人。クラントン側はビリー・クラントンにトムとフランクのマクローリー兄弟。決闘それ自体は一瞬の間に終結し、クラントン側の3人が即死で、ワイアット側ではモーガンとヴァージルの二人の弟が負傷する。この決闘そのものも、ワイアット派と反ワイアット派の解釈次第で、善玉と悪玉の役割が大きく入れ代わることになるのだが、事件後の処置が法廷に持ち込まれたことに間違いはないようだ。

このように『墓石と決闘』は、同じOKコラルの事件を取り上げていても、『荒野の決闘』や『OK牧場の決闘』とは大きく様変わりしている。とりわけクラントン一家の扱いにその特徴が著しい。『荒野の決闘』では、最後の決闘の場面で父親のクラントンと4人の息子たちが全員殺されているし、『OK牧場の決闘』でもアイク、ビリー、フィンのクラントン3兄弟が全滅しているのに、『墓石と決闘』では、冒頭の決闘で殺されたのはビリー・クラントンただ一人だけである。兄のアイクは決闘を見物しているだけで、拳銃さえ携えてはいない。それに前者の二作品では、粗暴で無軌道なだけの性格の持ち主だったアイクが、『墓石と決闘』では、狡猾で策略に富んだ人物として登場している点も異質である。

その変わり種のアイク・クラントンが、OKコラルの決闘に臨んでトゥムストーン町の保安官を買収し、ワイアット一味を殺人集団として告訴したのだ。彼は自分の弟のビリーの死体を見ても少しも表情を変えず、それを逆用して町の人たちの同情を買うために、盛大な葬儀をとり行っている。アイクのねらいはただ一つ、「東部の資本家たちが西部に乱入して来る前に、それに対抗できるだけの資力を蓄えておくこと」にあったのだ。この冷酷な実業家は、企業の使用人と称して殺し屋たちを雇用し、買収と殺人の両刀遣いで勢力を拡大してきたのである。これが『墓石と決闘』において事件の決着が法廷に持ち込まれることになった真相の一部始終なのであるが、この法廷での裁判の進行状況は、ロイ・ビーン判事の法廷ほどいい加減なものではないにしても、あまりに御座なりである。その結果、ワイアット側の4人はいずれも証拠不十分で釈放されることになる。だがこの未熟な法廷の場面で次々に証人として駆り出される人物は、尋問を通してそれぞれの性格が剥き出しにされることになり、話の展開に思いがけない深刻さをもたらしている。

この法廷場面で最初に証人として登場するのがドク・ホリデイである。東部あるいは南部の名門の医家出身だが胸を患って自暴自棄になり、西部で無法な賭博師に成り下がっているということでは、これまでの映画の彼とほとんど変



わりはない。だが製作された時代背景と演じる俳優の性格などで、作品によって人物描写に解釈の幅が生まれるのはよくあることだ。『荒野の決闘』でヴィクター・マチュアの演じていたドクは、30年代の西部劇ではお馴染みの全身黒づくめの出で立ちをしていたが、『ハムレット』の独白を諳んじているほどの教養の持ち主であった。素朴な荒野の住人として登場したヘンリー・フォンダのワイアットが、それに驚き、魅せられたのも当然の成り行きだろう。それだけにドクが咳き込む度に用いる真っ白いハンカチと、彼のかつての恋人であったクレメンタインが着ていた純白のドレスの「白さ」が、ワイアットと彼の心境を理解し始めた観客には、特別の意味合いを持って迫ってきたのである。

ところが『OK 牧場の決闘』の中でカーク・ダグラスの演じたドクには、病気のために文明社会を捨てて荒野に反転しなければならなくなった男の悲壮感はいくらも感じられない。腐れ縁の関係にある情婦のケイトとの経緯からも推察されるように、彼にはむしろ自らの運命を達観したようなところがある。この二人の関係は演者の好演もあってドラマとしては大いに楽しめるが、このドクからは、荒野と文明の二律背反を一身に体現したようなところがまったく窺えないのである。それ故、ドクとワイアットの関係は、互いに助けたり助けられたりする男の友情のみが前面に押し出されることになり、またワイアットの文明指向も、女賭博師のローラ・デンボウとのからみがありにも陳腐なので、こちらは話の展開が派手で、見せ場がたっぷりある割には、すでに述べたように、大味で感動の薄いものに仕上がっていた。

さて『墓石と決闘』のドクはどうであろうか。ジェイソン・ロバーズ演じるドクは、当初はその出で立ちも振る舞いも歴代の中では地味な存在で、それが滋味あふれる人物に変貌していく過程が、この映画の魅力の一つでもある。裁判の尋問では、彼が歯科医をやめて賭博師になった理由として、健康上の問題と金儲けをあげている。後者の理由は行きがかり上から出た言葉であろうが、ワイアットに加担した理由として、「借りがあるから」と答えているのは、そのあたりの事情が定かでないので説得力に欠けている。これまでドクの西部落ち

の重要な原因と見なされていたことが、この映画では御座成りにあしらわれているのに対して、かつては考えられなかったような新たな解釈が採用されている。「単なる恩返しのために人殺しをしたのか」と糾弾されて、ドクは「俺は1861年から1865年の間にも大勢の人を殺している」と答えている。「それは戦争だ」と言われて、「何処が違うんだ」とも。チャップリンが『殺人狂時代』の中で、主人公の殺人鬼にこれと同じような趣旨の台詞を吐かせて米国から永久追放されたことを考えると、『荒野の決闘』の時代にはこのような見解は決して許されなかったであろうし、『OK 牧場の決闘』の時代でも製作者の側にかなりの勇気が要求されたであろう。だがヴェトナム戦争が泥沼化していた『墓石と決闘』の時代には、世論も大きく様変わりしてきていたのである。

ドクはその後で、自分がワイアットに加担したのは、アイク・クラントンのやり方が気に入らなかったからだし、ワイアットとは行動をどこまでも共にするつもりだ、とも語っている。『墓石と決闘』はOK コラルの事件の後日談を主に扱っているので、ドクとワイアットが知り合った経緯は不明だが、その後の二人の関係は、『明日に向かって撃て』や『真夜中のカウボーイ』、『スケアクロウ』など、この時代一世を風靡したニュー・シネマの特質となった、男同士の友愛のドラマを先取りするものであった<sup>32)</sup> この西部劇では、ドクは法廷で宣言した通り最後までワイアットに付き合っているが、映画の中で彼が果たしているのは、『偉大なギャツビー』(映画の邦題は『華麗なるギャツビー』)で語り手のニック・キャラウェイがギャツビーに対して演じたのと同じ視点的な役割なのである。観客はワイアットの変貌振りに当惑しながら、彼との友情をまっとうするドクの心境に否応なく付き合い合わされることになるのである。

ワイアット・アープの評価が、親ワイアット派と反ワイアット派で極端に異なっているのは、先に紹介した通りである。ステュアート・レイクの評伝を原作に用いていると言われている『荒野の決闘』が、ワイアットとしては最も理想像に近いものだが、これが史実だと信じる者は今日では一人もいない。あれは第二次大戦直後のアメリカ本土と、民主主義政策を迎合せざるを得なかった

占領国時代の日本でのみ受け入れられた、一時期の幻想にすぎない。辺境の保安官の生き方が半世紀も後になってなお見る者の共感を呼ぶのは、それが史実通りであったかどうかというよりも、真の人物像が描かれていたかどうかということであろう。また反ワイアット派の主張するように、ワイアットの本性がうす汚いやくざ者であったとしても、それを暴き出すことだけが映画製作の本分だとはとても考えられない。『荒野の決闘』が作られたのにはそれ相応の時代の要求があったからに違いないし、『OK 牧場の決闘』を作ったスタージェス監督が、同じ事件を素材に再度『墓石と決闘』という西部劇を作ることになったのも、彼なりに大いに期するところがあったからに違いない。

『荒野の決闘』と『墓石と決闘』の間には20年以上の隔たりがあるが、その間のアメリカの現代史にも大きな変化が生じている。後者におけるドクのまるでチャップリンの演じたムシュー・ヴェルドゥーを思わせるような発言はその一端にすぎない。ヴェトナム戦争を体験したアメリカ国民に、第二次大戦直後の時代の幻想を語っても素直に理解してはもらえないわけがある。私はこれまでワイアット・アープと彼に類する保安官たちを主人公にした「町の平定型西部劇」を、大戦直後からヴェトナム戦争に至るアメリカ現代史の流れに即して論じてきた。『墓石と決闘』においても、アイク・クラントンやドク・ホリデイが『荒野の決闘』の彼らに比べるとすっかり様変わりしているように、ワイアットも過去の映画に登場する彼自身とはまったく異質の性格をさらけ出しているのである。

『墓石と決闘』の法廷の場面で「町の治安のためには法の執行人として全力を尽くすだけ」と語るワイアットには、「保安官の鏡」と称される伝説通りの彼の姿を彷彿せしめるものがある。だが話が展開するにつれて、このワイアットには『荒野の決闘』の彼のように町の人たちと共同で住みよい社会を築き上げる気構えもなければ、『OK 牧場の決闘』の彼のように家庭の団欒に対する憧憬の気持ちもないことが、明らかになる。彼にあるのは、ひたすら公務を執行するだけの使命感のみだ。アイクの策謀によって弟の一人が不具になり、もう一人

の弟が殺された時、それが激しい復讐心に変わる。折角賞金目当ての追跡隊を編成しながら、仲間の意向を無視して独自の判断で犯人を皆殺しにしてしまった彼の内面には、復讐のみに凝り固まった殺伐な情念しか残っていなかったのか。それにしても殺人には慣れていて、ワイアットには常に忠誠を誓っていたドクにまで疑念を抱かせてしまった彼の行動は、あまりにも異常である。これまでもヘンリー・キングの『無頼の群』やヘンリー・ハサウェイの『ネバダ・スミス』のように残酷な復讐劇もありはしたが、ワイアットのような名の通った保安官を敢えて復讐の鬼に仕立ててしまったことには、やはりヴェトナム戦争がもたらした行き過ぎた正義の論理が、大きく作用していると思えない。

勿論、この時代のアメリカの政治的な状況が影響をおよぼしていると考えられるのは、ワイアット・アープだけではない。アイク・クラントンやドク・ホリデイなどもそうだったし、とりわけて著しいのがOKコラルの事件以来ワイアットに執拗に干渉してくる町の人たちの存在だ。「町の平定型西部劇」には、住民たちが重要な役割を果たしているものと、まったく画面に姿を見せないものがある。前者のタイプには『荒野の決闘』、『真昼の決闘』、『ワーロック』などがあり、後者の代表的な作品に『OK牧場の決闘』や『リオ・ブラボー』があった。すでに紹介したように、いずれの作品も時代の雰囲気や監督の個性が生かされて特色のあるものに仕上がっていることは言うまでもないが、『墓石と決闘』はこの点でも特異な存在となっている。

トゥムストーンの町の人たちは、アイク・クラントンが殺し屋を大勢採用したり地元の保安官を買収したりして、利権の拡大を図っていることに気づいていた。そこで彼らはOKコラルの事件を契機としてクラントン一味を追放するためにワイアットに協力を求めてくる。彼らはワイアットの二人の弟がアイク・クラントンの部下たちに襲われた時には、2万ドルの懸賞金を募って彼の復讐心を煽っているのだ。ワイアットが殺人犯たちを必死で追跡しているうちに、アイクの部下たちを買収して、実際にクラントンの影響力を町から払拭したのも、善人面をしたこの町の住人たちなのである。ワイアットはデンバーの

療養所にドクを見舞った時、「なぜ連中はヴァージルやモーガンが襲撃される前にそのような手を打たなかったのだろうか」という素朴な質問をドクから受けているが、「あの時はまだそれほどの価値がなかったからだろう」と平然と答えている彼の言葉には、すべてを知りつくした覚悟のようなものが感じ取れる。

社会の秩序を維持するため法に忠実に生きてきたワイアット・アープ。そのために彼は一人の弟を不具にさせ、もう一人の弟を死なせてしまう。彼が必死で自分の任務として遂行してきた血塗られた行為は、新興階級の利権獲得の手助けに過ぎなかったのである。ワイアットがアイクを倒してすべての役割を終えた時、彼は自分がすべての友人や支持者、法の正義からさえも見放されていることに気づく。この映画をリアル・タイムで見た同郷のアメリカ人の観客が、ワイアットの虚ろな心境にヴェトナム帰還兵のそれをオーバーラップさせていたとしても決して不思議ではない。ワイアットはアイクを倒した後、トゥムストーンに住民たちが推奨する連邦保安長官の職を投げ捨てて、たった一人で当てるのな旅に出る。このワイアットの旅立ちには、これまでの『荒野の決闘』や『OK 牧場の決闘』では想像もし得なかったほど孤独と不信感に満ちたもので、町の人たちの目前でバッジや拳銃を投げ捨てた『真昼の決闘』や『ワーロック』の保安官のそれに比べても、決して引けを取るものではない。それだけに唯一心を繋ぐことの出来たドクとの友情に深い感動が生まれることになるのであるが、先に幾つか例示したようなこの時代の男同士の友情の物語が、必ずしも明るい希望に満ちあふれたものばかりでないことは、周知の通りである。

#### 注

- 1) ピーター・ボグダノビッチ著 高橋千尋訳 『ハリウッド・インプレッション』(フィルム・アート社, 1991), pp. 184-185。
- 2) この『駅馬車』と後に出てくる『真昼の決闘』についての論説は、すでにそれぞれの一部が『言語文化研究』に発表されたものであるが、この小論においても不可欠なのであえて転載させていただくことにした。
- 3) アーネスト・ヘイコックス著 三田村裕訳 『駅馬車』(ハヤカワ文庫, 1981)。

- 4) 映画からの引用はすべて小論末尾に使用した作品のリストを掲げることで「注」に代えさせていただくことにした。
- 5) 筈見有弘「グランド・ホテル」『アメリカ映画200』(キネマ旬報社, 1982), p. 102.
- 6) Mark Siegel, *American Culture and the Classic Western Movie* (Tokyo: Eihosha Ltd., 1984), p. 4.
- 7) Andrew Sinclair, *John Ford: A Biography* (London: Lorrimar Publishing Ltd., 1984), p. 81.
- 8) *Ibid.*, pp. 80-81.
- 9) 拙論「アメリカ西部劇映画における父と子」(『言語文化研究』第18巻1号), pp. 18-19. を参照のこと。
- 10) David Quinlan, *Film & Video Guide* (London: B. T. Batsford Ltd., 1998), p. 635.
- 11) 日野康一「映画『西部開拓史』のこと」MGM映画オリジナル・サウンド・トラック盤解説(ポリドール株式会社, 1977)。
- 12) Anonymous “Jesse James”, C. Brooks, R. P. Warren (eds), *Understanding Poetry* (Holt, Rinehart and Winston Inc., 1960), pp. 27-28.
- 13) ダン・フォード著 高橋千尋訳『ジョン・フォード伝』文芸春秋社, 1987), p. 230.
- 14) 花田清輝著『新編映画的思考』(未来社, 1962), p. 190.
- 15) 『前掲書』pp. 194-195.
- 16) Kim Newman, *Wild West Movies* (London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1990), p. 98.
- 17) *Ibid.*, p. 138.
- 18) G. N. フェニン, W. K. エヴァソン共著 高橋千尋訳『西部劇—サイレントから70年代まで—』(研究社出版, 1977), p. 310.
- 19) Mark Siegel, *op. cit.*, p. 18.
- 20) 津神久三「OK コラルの決闘—その日, 朝から夜中まで—」『季刊映画宝庫—さらば西部劇—』(芳賀書店, 1978), p. 150.
- 21) Kim Newman, *op. cit.*, p. 142.
- 22) *Ibid.*, p. 142.
- 23) Mark Siegel, *op. cit.*, p. 22.
- 24) *Ibid.*, p. 22.
- 25) *Ibid.*, p. 5.
- 26) フィリップ・フレンチ著 波多野哲郎訳『西部劇・夢の伝説』(フィルムアート社, 1997), pp. 42-43.
- 27) 『前掲書』pp. 42-43.
- 28) ウィリアム・マンチェスター著 鈴木主税訳『栄光と夢』(草思社, 1977), p. 313.

- 29) 渡辺武信 「OK 牧場の決闘」『アメリカ映画 200』 p. 279。
- 30) Mark Siegel, *op. cit.*, p. 25.
- 31) 増淵健著 『西部劇映画 100 選』 (秋田書店, 1976), p. 198。
- 32) Robert Mitchel, "Hour of the Gun", Frank N. Magill (ed), *Magill's American Film Guide 2* (Englewood Cliff: Salem Press, 1983), p. 1486.