

## アメリカ現代史と西部劇映画 (II)

飛 弾 知 法

9

アメリカ西部劇映画のヒーローの原型が、ジェームズ・F・クーパーのレザー・ストッキング・シリーズの主人公ナッティー・バンポーであることに異論をはさむ者はいない。彼はアメリカ文学史上でも初めてアメリカの原野を背景に活躍した人物なのであるから、それも当然のことであろう。だが西部劇のヒーローをカウボーイもしくはカウパンチャーの域にまで限定すると、ナッティー・バンポーのイメージはにわかに薄らいでくる。その代わりに登場するのがオーエン・ウイスターの生み出したヴァージニアンと称される男である。クーパーのレザー・ストッキング五部作が西部小説の旧約であるとするなら、ウイスターの『ヴァージニアン』(1902)は新約と言い切っても過言ではない。キム・ニューマンは、ゲーリー・クーパーを思わせる寡黙なヒーローの創造(クーパー自身後にこの役を演じている)や、西部劇には不可欠なランチ・ストーリーの確立などの特色をあげて、この作品が西部劇のジャンルを普及させるのに大いに貢献した、と語っている<sup>33)</sup>

『ヴァージニアン』は今日までに都合四度映画化されている。その中では三度目で最初のトーキー作品が一番よく知られている。この作品は、後に『風と共に去りぬ』を監督したヴィクター・フレミングの手になるもので、ゲーリー・クーパーがタイトル・ロールを演じていた。最後の映画化は第2次大戦直後で、邦題は『落日の決闘』。ジョエル・マクリーが主演している。私はいずれの作品も未見なので、資料を通してしか語るができないのだが、これらの映画の

原作には、後のランチャー・ストーリー（いわゆるカウボーイもの）のお手本がすべて含み込まれている。ジョン・R・ミルトンはその特色を14の項目に分類しているが、とりわけヒーロー、暴力、愛、風景の四つの要素を西部劇に必須の条件として掲げている<sup>34)</sup>。物語の背景はワイオミングの原野。主人公は通称ヴァージニアンと呼ばれていて、実名は不明である。このあたりは後の『シェーン』によく似ている。彼はある牧場で牧童頭として雇われていて、スティーヴという仲間と二人連れである。この二人は町でスクールマムをしている同一の女性に恋をしたことから仲違いをするが、ヴァージニアンは立場上牛泥棒をやったこの友人の首を吊るすことになる。そんなことから彼はスティーヴをそそのかした町のボスと対決する羽目になり、ボスを倒した後は定石通りスクールマムと結ばれる。

『ヴァージニアン』が最後に映画化されてすでに半世紀が経過しているが、この小説のプロットの展開はむしろそれ以前にも増して数多くの西部劇映画の中に取り入れられている。殆どの場合、ながれ者（過去に犯罪歴を持つ者もある）が、たった一人、もしくは二人連れで、牧場や農場に雇用されるところから始まる。彼らはそこで出会った女性（牧場や農場の娘または女主人）と恋に陥るが、その結果、一人の時にはそこで働いている他の男たち（女性の夫を含めて）と、二人連れの場合は仲間うちで、恋のさや当てが生じることになる。ヒロインはいずれの男を選ぶべきかで煩悶するが、やがてヒーローの存在を強く意識する。一方、失恋した男は本性を現して、邪悪な手段でヒーローに対決を迫る。ここまでお膳立てが揃うと、後は西部劇には不可欠のショウダウン（最後の決闘）に向けて一気に突っ走る。

『ヴァージニアン』が製作された1929年は、アメリカが未曾有の経済不況に襲われた年であった。仕事に見放された都市労働者や土地を追われた小作農たちは、職を求めての大移動を余儀なくされたのである。20年代の華やかなロマンスの主人公達に成り代わって「ホーボー」と呼ばれた渡り労働者たちがこの時代の主人公にのし上がってくる。30年代の文学を代表するスタインベックや

ジェームズ・M・ケインの作品の主人公に、社会の底辺でうごめくこのホーボーたちの存在なくしては考えられなかったのである。ロバート・E・モースバーガーが述べているように、「何故か分からないが、西部劇映画は1931年から1939年にかけて不作続きであった」<sup>35)</sup>ので、『ヴァージニアン』の同工異曲がハリウッドで量産されるようになったのは、時代がもう少し後になってからのことである。それでも当時の観客には、仕事を求めて牧場を渡り歩くカウボーイたちに、『二十日鼠と人間』や『郵便配達はいつも二度ベルを鳴らす』の主人公の姿がオーバーラップして見えたとはいえない。

1941年に製作された『掠奪の町』（原題は『テキサス』）は、駆け出しの頃のウィリアム・ホールデンとグレン・フォードが共演したコメディ仕立ての小品だが、カンザス州のアビリーンの町で腹をへらした二人の若者が、金儲けのためにボクシングの賭け試合に巻き込まれることになる話などは、時代背景を不況の30年代にそっくり置き換えても通用しそうな出来事である。ところがこの西部劇の背景は南北戦争直後のテキサスだ。後にハワード・ホークスの『赤い河』でよく知られるようになるが、この時代のテキサスは、牛の放牧と輸送に命を賭ける男たちの熱気で沸き返っていた。『掠奪の町』の二人の若者ダン・トマスとトッド・ラムジィも、それぞれ牧場の仕事にありつくが、就職先が利権をめぐる互いに反目しあっていたので、敵味方に分かれて対決しなければならなくなる。それに牧場の娘を絡ませた恋の駆け引きが加わるので、この後の話の展開は、先に紹介したような『ヴァージニアン』のお手本の通りになる。

この映画の中で、アビリーンから逃げだした若者の一人が、テキサスの町の酒場で駅馬車強盗の犯人と間違えられて逮捕されそうになる場面がある。その時彼は『駅馬車』のドクター・ブーンによく似たドクター・ソープという男によって助けられているが、次の引用文はその際の対話である。

ドク 「名前は」

ダン 「ダン・トマス」

ドク 「この町に住んでいるのかね」

ダン 「いや」

ドク 「親戚でもあるのかい」

ダン 「いや」

ドク 「行く当てはあるのかね」

ダン 「別に」

ドク 「仕事はどうなんだ」

ダン 「今はない」

同じ時代のテキサスを背景にした映画に『西部の男』がある。この映画は『掠奪の町』の前年に作られているが、その中にこれと同じような対話の場面が出てくる。「ペコスから西の法廷」の判事を自称するロイ・ビーンの縄張りに、一人の渡り者が侵入して来たところだ。馬泥棒と間違えられたコール・ハーデンが、ロイ・ビーン判事の取り調べを受けることになる。

ビーン 「このヴィネガルーンの町で何をしているのだ」

ハーデン 「通り抜けているだけですよ」

ビーン 「自作農民なのかね」

ハーデン 「いや」

ビーン 「どこから来た」

ハーデン 「さあ、どこからだろう」

ビーン 「どこへ行くのか」

ハーデン 「当てはありません」

ビーン 「渡り者か」

『掠奪者』の監督は39年に『砂塵』を作ったジョージ・マーシャルだが、この映画には『西部の男』以外にも、タイトルの紹介に『大平原』の手法を使う

などして、当時の西部劇からの安直な借用が目立っていた。それに比べると、同じ『ヴァージニアン』の流れを汲んでいても、『西部の男』は登場人物の性格描写などにおいてはるかに味わいの深さを示している。この作品の原作は『荒野の決闘』と同じスチュアート・レイクである。監督はこの時代ジョン・フォードと共にハリウッドの映画界を背負っていたウィリアム・ワイラー。登場人物の一人ロイ・ビーンは半ば伝説化した歴史上の人物だが、話の展開は『荒野の決闘』のワイアット・アープと同様必ずしも史実に忠実ではない。『掠奪者』では、この映画の日本語タイトルが暗示しているように、同業者による他の牧場の牛の強奪が話の中心になっていた。これは『荒野の決闘』でもOKコラルの対決の直接の原因となっているくらいだから、当時としてはそれほど珍しくはなかった事件なのであろう。それと同じようにこのころ頻繁に起きていたのが、後から移住してきたホームステッダー（自作農民）と先に住んでいた牧畜業者たちとの対立である。『西部の男』は当時としてはこの問題に正面から取り組んだ記念碑的な西部劇だ。

映画は西に向かう幌馬車隊の群れを背景に次のような長い字幕で始まる。

南北戦争後、再建を期すアメリカは自由の地西部に目を向けた。まず牧場主らがやって来て、同行のロイ・ビーン判事が法律を我が物とし、勝手な正義を行った。後続の農民たちは彼らの本拠地に入植して、土地を耕し柵を巡らして家族を守ろうとしたが、そのために牧場主との争いが不可避となってきた。

字幕が終わると冒頭から農民とカウボーイの激しい戦闘の場面になる。カウボーイたちが柵を壊して無理やり作物畑の中に牛の群れを追い込んできたので、両者の間で撃ち合いが始まったのだ。農夫の一人が牧場側の使用人を撃ち殺した理由で、自称判事のロイ・ビーンの法廷に連行される。普段はビーンの経営する安酒場がにわかには法廷に様変わりして、一方的な審理のもとで判決が

下され、農夫は即座に絞首される。裁判はすべてビーン判事の思惑通りに進められ、陪審員となった彼の部下たちは、被告から奪った金で酒を飲みカードをする。そのような状況下で、ビーンの二人の部下が馬泥棒の嫌疑でコール・ハーデンと名のる他国者を逮捕してきたので、観客はすぐにこの男の運命をも読み取ることになる。タイトル・バックに出てきた馬で草原を渡るシルエットの男が、おそらくこの他国者なのであろう。この男とビーンの初対面で交わされたのが先に引用した対話なのである。

『掠奪者』の若者の場合も含めてのことだが、映画の中に初めて登場した時、彼らは皆住む家もなければ職もない天涯孤独な放浪者だ。誰にも頼らず自分だけの力で運命を切り開いて行かなければならない徹底した個人主義者である。それ故社会生活には不慣れで、行く先々で様々なトラブルに巻き込まれることになるが、しかしそれを回避するだけの機転と腕は持ち合わせている。ビーンの法廷に連行されたコール・ハーデンも、自分の身の危険は充分察知しながら、冷静に周囲の状況を窺っている。ビーンの部下の陪審員たちが隣室でハーデンの罪状について審議している（実際には酒を飲みながらゲームをしているだけなのだが）丁度その時、一人の女性が突然この法廷（酒場）に闖入してくる。ジェーン・エレン・マッシュューズという名のこの女性は、先程処刑されたばかりの農夫の行方を捜しに来たのだが、なかなか烈しい気性の持ち主らしく、ビーンを相手にしても少しも気後れするところがない。その有り様を観察しているうちにハーデンはある妙案を思いつく。ビーンがイギリスの舞台女優のリリー・ラングトリーに夢中なのに付け込んで、彼女の髪の手鏡を所有していると嘘をつき、その場を凌ごうとしたのだ。それが功を奏して、たまたま後から入って来た本物の馬泥棒と格闘になり、辛うじて身の証を立てるのに成功する。

私がここで話の展開を長々と説明する気になったのは、この映画の魅力がほとんど冒頭の場面に集約されているからである。どう見ても他愛のない話には違いないが、クーパーとウォルター・ブレナンの名コンビと、室内の演出には定評のあったワイラーの手にかかると、これが性格を異にする二人の西部男の

本質を見事に解明しているように思えるのだから不思議なものだ。リリー・ラングトリーの髪の手話話は単なる狂言回しの素材にすぎない。その根底で明らかにされていくのは、今述べたようなアメリカ西部の建国の礎となった男たちの赤裸々な生態である。

ハーデンの無実が立証された後も、ビーンは彼を酒場に連れ込んでなかなか解放しようとはしない。勿論、リリーの一件があることがその主な理由であることは言うまでもないが、彼がハーデンの人間性に強く惹かれていたことも事実である。ビーンもまたかつてはハーデンと同じように南北戦争後たった一人でテキサスまで流れてきて、自分の力で牧場主たちの支配者にまでのし上がったのである。彼がハーデンのなかに若き日の自分の姿を思い浮かべたとしても決しておかしくはない。ハーデンもまた時代と状況次第でビーンと同じ生き方を選んでいただかも知れなかったのだ。だが実際にはハーデンはビーンが望んだような生き方は選ばなかった。彼はビーンと別れた後再び当てのない旅に出ようとするが、途中で自分の生命を救ってくれたジェーン・エレンに礼を言う目的で彼女の農場に立ち寄る。そしてそこで農民側と牧場主たちの悲慘な対立を目の当たりにするのである。

一方、ジェーン・エレンの父の農場で働いていたウェイド・ハーパーは、ハーデンの突然の出現による彼女の気持ちの動揺を察知し、彼に対してあからさまな反感を示すようになる。彼はジェーン・エレンの関心を惹くために他の農民を煽動してビーンの一団を急襲しに出かけるが、それを知ったハーデンは争いを治めるためにビーンの手先を取って返し、一度は両者の仲立ちに成功する。このあたりの展開は『ヴァージニアン』のお手本通りである。話はこれで一件落着のように思われるが、秋になって農民たちが収穫のお祭りを祝っている時、突然ビーンの手先たちの手で農場や農作物が焼き払われてしまう。ハーデンはこれによって初めて自分とビーンの生き方の相違を思い知らされることになるのである。これまでこの二人には徹底した個人主義者であることで共通するところがあった。だがハーデンが流れ者として社会との摩擦を極力回避しながら

自分の生き方に固執しているのに対して、ビーンは明らかに自分と異なった生き方をする農民たちの存在に気づいていながら、それを認めようとはしないのだ。マーク・シーゲルの述べているように、彼は他者の存在を認めようとしないうために、「社会の進歩に真っ向から対立する個人主義者の破壊的な側面を代表することになる」<sup>36)</sup>のである。フォート・デイヴィスの町でリリー・ラングトリーの公演があるというので、旧南軍将校の衣装を身にまとい、全席を買い占めてたった一人で観客席に腰掛けているビーンの様子は見るからに滑稽だ。

ところで、フォート・デイヴィスの劇場におけるこのビーンとハーデンの決闘は、旧態依然とした西部人の生き方を死守する徹底した個人主義者と、自らの経験によって他者の権利を容認し始めた若きデモクラットとの宿命的な対決となった。この対決はやがてアメリカの建国に寄与する西部の発展には不可欠な基本構造の一つとなる。これを更に拡大解釈してみると、次のような構図が生まれてくる。

『ヴァージニアン』の作者オーエン・ウイスターは、20世紀初頭のアメリカ大統領セオドア・ローズヴェルトと旧知の間柄であった。この大統領は『ヴァージニアン』の主人公に負けず劣らずの個人主義者で、評判の「ヤンキー式帝国主義者」<sup>37)</sup>でもあったということだ。『ヴァージニアン』の主人公は、ショーティという名の何をやってもどじなやくざ者に「もしお前さんが、この西部の土地で何かやろうとするならば、それをうまくやらなければならない」と忠告しているが、この言葉は「国家は外国政府との交渉にも実力政治の道を進むべきである」<sup>38)</sup>と主張したテディ・ローズヴェルトの演説を想起させる。南北戦争後たった一人でテキサスに流れてきて、この広大な土地を専有していたロイ・ビーンは、明らかにこの男たちの仲間に加えられるべきタイプの人間である。

一方、テディの遠縁にあたるフランクリン・D・ローズヴェルトは、第2次大戦に際してアメリカの参戦の理由として、「世界の国々の平和と民主制の維持のため」という大義名分を掲げている。『西部の男』はアメリカがこの戦争に参加する前年に作られた映画である。この映画のラストシーンに、いかにも取っ



て付けたような宣伝臭が感じられるのも仕方のないことであろう。平和で広大なテキサスの大地に幌馬車の群れが次々に押し寄せてくる光景を見ながら、彼らの将来を祝福するコール・ハーデンとジェーン・エレンのカップルには、アメリカの勝利を確信するフランクリンとエレンオアの大統領夫妻の面影が二重写しになってくる。それに対して、かつては西部の男の典型であったビン判事は、その偏狭な性格ゆえに、ここでは第1次大戦後に台頭してきたファシズムの権化としての役割を負わされることになった。戦後に作られた『荒野の決闘』と同じように、これもまた西部劇映画が製作された時代の雰囲気を実に反映した一例である。

## 10

『ヴァージニアン』タイプの西部劇映画はなぜか大戦後になってその数を増大させている。まずは手始めに『落日の決闘』。すでに紹介した通りこれは『ヴァージニアン』の4度目の映画化である。それ以降の主要な作品だけを拾ってみても、『月下の銃声』（原題『血塗られた月』）、『シェーン』、『去り行く男』（原題『ジュバル』）、『星のない男』、『大いなる西部』、『ランダース』（原題『ラウンダーズ』）、『エル・ドラド』等がすぐに思い浮かんでくる。これらの作品の中には、ジョージ・スティーヴンス監督の『シェーン』のように、生涯にたった一本しか作らなかった西部劇が、映画史上の名作に数え上げられるようなものもあれば、ウィリアム・ワイラーのように、製作した2本の西部劇がいずれも『ヴァージニアン』タイプのものという珍しい例もある。

『月下の銃声』はロバート・ワイズ監督の初期のもので、「水準を保った作品には違いないが、とくべつすぐれた作品でもなかった」<sup>39)</sup>との意見もあるが、戦後いち早く『ヴァージニアン』タイプの話に手を染めている点で注目される。ロバート・ミッチャムの演じたジム・ギャリーという名のカウボーイが、かつての友人に呼び出されて、牧場の牛の強奪の手助けを依頼される。話の状況を飲み込んでくると、彼は友人のやり方について行けなくなって、一度はその仕

事から手を引こうと決心する。だが牧場の娘の勇気と誠意にほだされて、結局は友人やその仲間たちと対決することになる。この映画の特質としては、まず流れ者の主人公が過去に牧場の経営に失敗した経歴を持っていたということ。それに牧場主の側に二人の娘を登場させたことで、それぞれの娘が主人公とその友人を相手として対照的な役割を果たすことになり、単純な話の展開に多少なりとも膨らみをもたしていることであろう。なかでも前者の特質はさっそく次の『星のない男』にも取り入れられて、主人公の性格作りに一役買っている。

カーク・ダグラスが軽妙に演じていた『星のない男』の主人公も、過去に牧場経営の経験を持つ渡り者である。普段は陽気な浮かれ者だが、なぜか有刺鉄線には異常な反応を示す。彼は誰かが自分の土地を確保するために有刺鉄線を張りめぐらすと、そのために牧場主たちの間で烈しい戦闘が始まることを、身をもって体験していたのだ。「星のない男」というのは、何の目的もなく放浪を続ける人間のことを指しているようだが、この映画はカウボーイたちに君臨する女牧場主の性格がいま一つはつきりしないところがあって、内容的には盛り上がりや欠いていた。だが前半のカウボーイの生活描写などには、他の作品ではなかなか見られないような味わいがあり、それだけでも珍重すべきところのある映画であった。

『星のない男』では有刺鉄線をめぐる主人公の反応にかなり神経症的な描写が見られたが、デルマー・デイヴィスの『去り行く男』でも、西部劇映画としては珍しくヒステリックな人間模様が展開されている。この映画の原題の「ジュバル」と言うのは主人公の名前だが、彼が働くことになった牧場の主人は異常に嫉妬深く、その妻は若い男と見れば誰にでも言い寄る女である。この夫婦の関係は、スタインベックの『二十日鼠と人間』のカーリーとその妻を連想させる。使用人のカウボーイたちにとってこのタイプの女ほど厄介な相手はいない。このような危険な状況のなかに、イアーゴーのような陰湿邪悪な人物を登場させればどうなるか、大方の観客は推察がつくであろう。ジュバルはその渦中にもろに巻き込まれることになる。『去り行く男』にシェーンの後ろ姿を思い浮か

べて、あの名作の再現を期待する向きには気の毒だが、『ヴァージニアン』のオセロ版と解釈すれば、それなりに楽しめる映画であった。

『去り行く男』でジュバルを演じていたのはグレン・フォードだが、この時期の彼の主演する西部劇はいずれも一筋縄では行かぬものばかりであった。『必殺の一弾』はガン・マンの心理を穿った意表を突いた発想がうまく生かされていたし、『決断の3時10分』ではこれまた観客の予測を覆すような意外なエンディングが仕込まれていた。1960年代は伝統的な西部劇映画がたそがれを迎える時期だが、それに合わせてのことかどうかは不明だが、老境に入ったガンマンやカウボーイたちの映画が目立って多くなってきた。おそらく戦前から活躍していた俳優が、高齢化してそのような役しか演じられなくなってきたのが最大の理由であろう。ランドルフ・スコットとジョエル・マクリーが共演した『昼下がりの決斗』や、ジョン・ウェインとジェームズ・スチュアートが共演した『リバティ・バランスを射った男』などは、その代表的な例だ。これらの作品ほど著名ではないが、カウボーイの晩年を描いた『ランダース』という西部劇では、グレン・フォードとヘンリー・フォンダのコンビが絶妙で、彼らの年齢を忘れさせてくれるほどであった。とりわけグレン・フォードに関しては、『掠奪の町』の若いカウボーイがそのまま年をとってこの映画に移ってきたように感じられて、身につまされる思いがした。

## 11

ところで戦後の西部劇映画の歴史の中では、『シェーン』と『大いなる西部』がその双璧であることは自他ともに認めるところである。『シェーン』は『西部劇通信』という機関誌が1976年に行った「ウエスタンベスト100」の中で第1位を占めているし、『大いなる西部』は長い歴史を誇る『キネマ旬報』の1958年度ベストテンで、西部劇としては初めてトップに選ばれた作品である。この2本は性格的には異なる面もかなり見られるが、『ヴァージニアン』タイプの西部劇という点では共通するところがある。それにこの両者は、『シェーン』は内容

がよく似ているということで、また『大いなる西部』は同じ監督の作品という点で、戦前の『西部の男』とよく比較されることがある。それ故、いずれの作品を論じるにしても、そのあたりから論を進めて行くのが常道と考えられる。

『シェーン』はタイトル・バックで主人公が山から平原に向かって下りて行く場面から始まる。広大なロング・ショットで捉えられた豆粒ほどの人影が、やがて馬上の男としてはっきり認知できるほどになると、少年が銃で狙いを定めていた大鹿の角の中間にぴたりとおさまる。この男が自然の申し子であることをあからさまに強調したような導入部である。少年の眼に映じた彼の姿は、『西部の男』のコール・ハーデンと同じように、バックスキン仕立ての衣服を身に着けた明らかに渡り者風の出で立ちである。農家の周りの畑を避けて馬を進めたり、その家の少年に話しかけたりする素振りから判断して、人品骨柄いやしからぬ人物のようだが、少年がうしろで銃の撃鉄を起こす烈しい音を立てたとき、彼が示した素早い反応には、どこか謎めいた感じを与えるところがある。

この渡り者は北へ向かう途中少年の父の農場に立ち寄ったのだ。少年の父は彼を抗争中の牧場主側の一味と思い込んでいたようだったので、彼は身の証を立てるためにこの連中と対面する。一方、誤解に気づいた少年の父親も少年の銃には弾が込められていなかったことを示して和解を求める。この場面で初めて両者が名のり合い、渡り者の名前がシェーンだと分かる。だが彼の「コール・ミー・シェーン」というセリフは、ハーマン・メルビルの『白鯨』の語り手が物語の冒頭で「コール・ミー・イシュマエル」と語っているのと同じで、決して本名を明かしたものではない。片や少年の家族は、父親のジョー・スターレット、その妻のマリアン、それに少年のジョーイである。スターレット一家はホームステッダー（入植者）として仲間の農民とこの土地に移住してきたようだが、先住者の牧場主たちと何かにつけて対立している。シェーンが立ち寄った時、たまたま牧場主のライカー一味がやって来るが、入植者たちをスクォッター（無断居住者）として追放しようとする彼らと農民たちとの対立は、熾烈を極めている。ライカーがスターレットに告げる「雪解けの頃までにこの土地から出

て行け」は、『ヴァージニアン』の中で町のボスが主人公に向かって言う「陽が落ちるまでにこの町から出て行け」という台詞以来、西部劇ではなじみの言葉である。

夕食の後で、シェーンはスターレットが長い間取り組んでいた家の前にある大木の切り株に挑戦し始める。やがてスターレットも加わって大変な力比べの場面が生まれることになるのだが、ジャック・シェーファーの原作でも長々と描写されているこの格闘劇には、二つの重要な意味が秘められている。まずこの巨大な切り株は入植者たちの開拓に根強く抵抗する荒野の象徴であるということ。それ故それを人間の力で除去するということは、彼らの個人としての能力を自然に対して精一杯誇示することにもなるということだ。妻のマリアンが馬を使うことを勧めた時、スターレットが依怙地になって反対したのもそのためなのである。それにシェーン自身が進んでこの荒野の象徴の除去に協力しているのは、彼の生き方に大きな変化が生じていることも暗示している。

シェーンは映画に登場してスターレットの家族に会うまでは、コール・ハーデンと同じように徹底した個人主義者であった。マリアンの作った夕食の食卓でも、「これからどうするんだ」というスターレットの問いにも、「あてはない。気の向くままだ」と答えている。その彼が他方ではライカーの部下たちとは違って、農地を柵で囲うことの意味を認めているようだし、巨大な木の根っこを除去するのに自らが率先して協力しているのだ。彼には時代の変化の兆しがすでに認識されていたのであろう。請われるままにスターレットの農場を手助けする気になったのもそのためなのだ。そこで彼は荒野で生きていくためには欠くことのできないバックスキンの衣服を脱ぎ、ガンベルトをはずして、農作業用の衣服に着替える。だが銃で生きてきた男が銃を捨てるには余程の決意が必要だ。シェーンにもその試練がすぐに訪れてきた。スターレットに頼まれてグラフィトンの店に買い物に出かけた時、ライカーの部下のクリス・キャロウェイにひどく侮辱され、シャツにもウイスキーをかけられる。この場はそれで治まるが、その話が入植者たちの耳に入り、そのために窮地に追い込まれることにな

るのである。

この窮地は入植者の一団がこぞってグラフトンの店に買い出しに出かけた時、シェーンがクリスと格闘して相手を打ち負かしたことで一応は回避される。この格闘はライカー一味とスターレットを交えての大乱闘にまで発展し、グラフトンの言うようにシェーンとスターレット側の勝利となる。シェーンのこの名誉挽回の格闘は、その喧嘩相手のクリスと事情の分かっているスターレット、それにその経緯を終始目撃していた少年のジョーイにとっては納得の行くことであった。だが相手のライカーがそれに反発してウイルソンという悪名高い殺し屋を雇ったことで、両者の対決は一段と緊張感を増してくる。それにシェーン自身も臆病者のレットルは返上するが、その代わりに得体の知れない不気味な存在として入植者たちから恐れられるようになる。

この後ライカーがウイルソンを連れてスターレットの農場にやって来た時、二つの対立する主題が明らかにされている。一つは牧場主のライカーと入植者を代表するスターレットとの対立であり、今一つはその側で互いに相手を威嚇しながらにらみ合っている二人のガンマンのそれである。ライカーとスターレットの対立は、すでに戦前の『西部の男』でも取り上げられている牧畜業者と農民との宿命的な対決だ。『シェーン』でも、一方では「土地は厳しい自然環境やインディアンを相手に命懸けで生き抜いてきた自分たちのものだ」と主張する牧場主の主張があり、それに対するに「土地は国家のもので、政府に承認された入植者にも平等にそれを所有する権利がある」という農民側の反論がある。これは『西部の男』の冒頭で気丈なジェーン・エレンがロイ・ビーンと交わした口論とまったく同じ趣旨のものだ。それに「ジェーン・エレンとハーデンには居住権を与えてもよいが、他の農民たちには認めるわけには行かない」とするビーンの要求は、ライカーがスターレットに示した条件とこれまた同一のものだ。

ビーンがハーデンをかつての自分と同じ徹底した個人主義者として認め、彼を自分の配下にしようとしたように、ライカーもまたスターレットとシェーン

には一目置いていて、さかんに仲間になるよう説得する。しかしスターレットは同じ入植者たちの信頼と家長としての誇りを維持するためにそれを拒絶している。シェーンにはスターレットのような仲間同士の連帯意識も守るべき家族もいなかったが、彼がライカーに背いた理由はグラフトンの店の中の最後の決闘の場面で明らかにされている。

シェーン 「あんたは長生きし過ぎたんだ。あんたの時代は終わったんだよ」

ライカー 「俺の時代だって。お前のはどうなんだ、ガンファイター」

シェーン 「俺とあんたはそこが違うんだ。俺にはそれが分かっている」

シェーンがスターレットの農場を訪れた時、彼の気持ちの中にこのような意識がすでに生まれていたことはすでに述べた。おそらくこの農場で働いているうちに、社会の連帯とか家族の絆についての認識はさらに深まったことであろう。それにスターレットの妻のマリアンへの思慕の念が加わる。クラフトンの店の中で、カウボーイのクリス・キャロウェイがシェーンに喧嘩を売る前に、帽子を試着している女の子のうしろ姿を憧れの眼で見つめていた場面は、独立記念日に結婚記念を祝って踊るスターレットとマリアンの姿をシェーンがじっと見つめている場面の先触れとなっているのである。

この7月4日のお祭りは『荒野の決闘』における教会建立のためのダンス大会を思い出させる。だがあの場面のワイアットとクレメンタインのユーモラスなダンスに比べると、スターレットに代わるシェーンとマリアンのダンスには、実に複雑な問題が秘められている。ワイアットとシェーンにとって、相手の女性は荒野における文明社会の到来を象徴しているのであるが、前者がそれを素朴な気持ちで受け入れているのに対して、後者はそうするにはあまりにも厄介な障害に直面せざるを得なくなる。具体的にはマリアンが人妻であるということにつきるが、しかしシェーンが直面している障害はそれだけではない。スター

レットに成り代わって入植者たちのリーダーになる資格もないし、ジョーイ少年との別れ際に「一度人を殺した者は二度と元には戻れない」と語っているように、少年の父親を務めることも不可能だ。このことは彼が作業服を着て農民になろうとした時、すでにある場面において予告されている。

チャールス・オールブライトは、「スターレットの妻のマリアンはシェーンが決して到達できないノンヒロイックな生き方を代表している」<sup>40)</sup>と述べて、マリアンとシェーンの立場をアウトサイダーとインサイダーに区別している。それを例証するために、彼もまた私が言及しようとした場面を引用している。シェーンが戻ってくると、スターレットの家に入植者たちが集まって対策を練っている。グラフトンの店でのシェーンの噂を耳にした南部出身のトーリーが、シェーンの恥辱をあからさまに詰る。隣室ではその経緯をマリアンとジョーイがはらはらしながら聞いている。シェーンは居た堪らなくなって部屋の外に出る。雨に濡れながら窓の外に佇むシェーン。それを見て何か思案顔のマリアン。オールブライトの述べているように、サウンド・トラックで流される「ビューティフル・ドリーマー」の音楽は、シェーンの再生の難しさを殊更に強調しているようである。シェーンが彼の部屋に引き上げた時、「シェーンはいつかはいなくなる人だから、あまり好きにならないように」と息子に忠告したマリアンの言葉は、自らに言い聞かせるためのものでもあったのだ。

増淵健氏は『西部劇』と題する著書の中で、『シェーン』では「西部劇には、まことに珍しい“乱倫”が描かれている」<sup>41)</sup>と述べている。ここで“乱倫”と書かれているのは、人妻マリアンのシェーンへの慕情のことである。アンドレ・バザンもこれと同じような趣意のことをどこかで述べていた<sup>42)</sup>いくらハリウッドが性道徳に口やかましいところであったにせよ、西部劇がいかにかこの問題から庇護されていたかがこれだけでもよく分かる。『シェーン』の3年後に作られたジョン・フォードの『搜索者』では、主人公イーサン・エドワーズの兄嫁に対する思慕が映画の重要な主題となっているのに、一度や二度見ただけでそれを読み取るのはかなり困難な状態であった。それに比べれば、マリアンと



シェーンの互いの恋情と、それに気づきながら知らぬ素振りをしているスターレットの心中は、誰にでもすぐに理解できるほどあからさまであった。ただそれが“乱倫”と称されるほどのものかどうかについては些かの疑念がある。

スターレットにとって、妻への愛情とシェーンに対する友情は表裏一体であって、分離しがたいものである。彼の心には男としての嫉妬心（それはそれで激しいものには違いないが）よりも、共同社会のリーダーとして、あるいは家族の長としての責任感の方が、重く押しかかっていた。もしシェーンが自分に成り代わってそれらを全うできるなら、進んで身を引く覚悟もあったようだ。それがあったからこそ、シェーンのようなローン・ライダーの共感を得ることが出来たのだし、ライカーのような徹底した個人主義者から仲間に加わるよう執拗な説得を受けたのである。この点から判断しても、増淵氏の言うように、スターレット夫妻の関係を“乱倫”の一言で片づけるのは、いささか性急に過ぎるようである。この三人に共通しているのは、高潔な自己犠牲の精神であって、とりわけスターレットのそれがこの映画のバックボーンを成していると言っても過言ではない。

『シェーン』という映画は、少なくともプロットの展開から見る限り、伝統的な西部劇の流れを汲むもので、構成もまた単純である。それが斬新かつ独創的に見えるのは、ひとえに話の展開を少年の視点に委ねたことに尽きる。映画はシェーンとジョーイ少年の出会いの場面で始まり、別れの場面で終わる。ジョーイはシェーンと出会って以来彼に特別な愛着を見せるようになる。ジョーイの関心はもっぱらシェーンの拳銃に向けられているのだ。おそらく少年の直観でこの渡り者が射撃の名手であることを見抜いていたのであろう。父親のスターレットは息子の銃の使用には厳格で、少年の彼には実弾を与えてはいなかったもので、それだけ実際の射撃に魅せられていたのかもしれない。冒頭の場面でシェーンを初めて目撃した時も、弾の入っていない銃で大鹿を狙っている時であった。シェーンのうしろで銃の撃鉄をいじって彼を驚かせたり、ベッドの毛布にくるんで隠していた彼の銃を盗み見したり、とにかくジョーイの関心は銃

中心である。彼がシェーンに銃の使い方を教わっている場面でも、その早業と狙いの性格さ、何よりもその銃声の凄まじさが、ジョーイと同じ童心に浸っている観客の度肝を抜く。この衝撃はシェーンとウイルソンの対決にまで継続されるが、ジョーイが最後までシェーンのガンさばきにこだわっていることに変わりはない。

このような有り様だから、ジョーイが両親とシェーンの間の微妙な関係について少しでも察知しているというようなことは、とても考えられない。スターレットがライカー一味との対決に赴くために妻のマリアンと押し問答をしている時に、彼がその側で木製のおもちゃの拳銃で大騒ぎをして母親から叱られているところなどは、その端的な例である。私は先にオールブライトの説を借りて、『シェーン』にはマリアンのインサイダーの世界とシェーンのアウトサイダーの世界があることを指摘したが、そこには同時にジョーイの眼に映る少年の眼で捉えられた世界と、彼の視点をはるかに越えた大人の世界も混在しているのである。ジョーイの眼に映るシェーンのアクションや耳に響く銃声などは、明らかに彼の反応の大きさをスターレットに表現したものである。彼が目撃していない場面、例えばトーリーがウイルソンにあっけなく撃ち殺されるころなどは、銃の威力の凄まじさを虚飾のないリアリズムで描出している。この手法は後にサム・ペキンパーやイタリア製のウエスタンでずいぶん多用されたが、これほど迫りに満ちたものは皆無であった。

さて、ここでもう一度マリアンのインサイダーの世界とシェーンのアウトサイダーの世界に立ち戻ってみよう。インサイダーの世界とは、スターレットと仲間の入植者たちの家族、それに彼らと対立するライカー一味のことである。彼らの生態は西部劇映画ではかつて見られなかったほどの生活実感に満ちあふれていて、その描写も微に入り細にわたっている。一方、アウトサイダーの世界には、主人公のシェーンとその宿敵のウイルソンがいる。彼らは前者のように土地から土地を流れ歩く渡り者であったり、後者のように金で雇われて行く当てを定める殺し屋であったりする。彼らには当然のことながらスターレット

たちに見られるような生活感は無く、その後の人生の見通しすらない。シェーンにはその自覚があって、そこから脱皮しようとする意思が感じられたことは間違いないが、しかし仕事着を身に着けた時の彼のおぼつかない様子を、バックスキンで身を固めた勇壮な姿と比べてみれば、それがいかに困難な問題であるかすぐにわかることである。

ライカーとスターレットの戦いは明らかに生活を賭けた戦いで、その目的もはっきりしている。だがシェーンとウイルソンの決闘はただ相手を倒すことだけで、それ以外には何の目的もない。リアリズムに徹している前者の描出に比べると、後者のそれが滑稽に思えるほど伝統的な様式を踏襲しているのは、それなりの理由があつてのことだ。G・N・フェニンとW・K・エヴァソンの大著『西部劇』を翻訳している高橋千尋氏は、「西部劇のコスチューム」と題する章の〈訳注〉の中で、この点について明解な解説を附している。これ以上の解説は考えもつかないので、少し長いが後半の全文を引用させていただく。氏は監督のステイヴンスが、オール・ロケーションによるアウト・ドアの環境描写や開拓農夫の住むログ・ハウスなどを、綿密な時代考証に基づいてリアリズムで統一していることを指摘した後で、更に次のように述べている。

ヒーローのシェーンと殺し屋のウイルソンのコスチュームに関する限り、この映画の真の主人公ジョーイ少年の主観に合わせて、正義と悪の様式化されたパターンを採用している。ジャック・シェーファーによる原作小説の主人公シェーンは、帽子からガン・ベルト、ブーツに至るまで黒づくめのいかにもひとくせありげないでたちであるが、アラン・ラッド扮するシェーンは、フリンジのついたバックスキンの上下を着込み、玩具に見えるほど装飾過多のガン・ベルトを帯びて登場する。一方、ウィスキーを嫌ってもっぱらコーヒーをたしなむというリアルなキャラクターづけのされた、ジャック・パランス扮する殺し屋ウイルソンは、コスチュームこそ黒づくめではないが、人殺しに臨み重々しく手袋をはめ、乗馬は悍馬である。<sup>43)</sup>

スティーヴンス監督は、サイレント時代に流行していたヒーローのコスチュームに象徴的な意味を持たせる手法を、『シェーン』において大々的に活用している。このヒーローの白づくめの衣装と悪漢の黒装束のシンボリズムは、アンドレ・バザンによって、ヨーロッパの中世の聖杯探求の騎士の物語にまで拡大解釈されている。白装束と白い馬は西部劇のマニ教的な世界ではすでに承認済みだが、トム・ミックスのサイレント映画の時代ではそれは善行と勇気を示すユニフォームにすぎなかった。だがアラン・ラッドのコスチュームにはそれ以上に重要な象徴的意味が込められている、とバザンは指摘しているのだ。<sup>44)</sup>バザンによるシェーンの聖杯探求説は、『シェーン』という映画そのものの懐の深さを改めて思い知らせてくれるが、しかしそれはまた常に孤高を保つこの映画の特異性を殊更に強調する要因ともなった。

バザンによると、「西部劇では、第2次大戦の影響が痛切に感じられるようになったのは、それが終わってからで、それによって活力を与えられた主要な作品は、1945年以降のものだ」<sup>45)</sup>ということになる。戦前にも大戦前夜の雰囲気や反映させた『駅馬車』や『西部の男』のような名作があったが、『荒野の決闘』や『真昼の決闘』が、この大戦や朝鮮戦争の影響なしには考えられなかった作品であることは、すでに実証済みである。『荒野の決闘』では大戦直後のアメリカの国内事情が如実に投影されていたし、『真昼の決闘』で暴露されたのは、朝鮮戦争を引き起こす直接の原因となったアメリカの政治的な背景であった。この傾向はその後の『OK牧場の決闘』や『ワーロック』にもそのまま受け継がれているが、『真昼の決闘』の1年後に作られた『シェーン』にも、戦後のアメリカ社会の実情が反映されていると指摘する意見がある。

例えばマーク・シーゲルは、「シェーンの立場は戦後に帰郷したアメリカ兵たちが祖国で感じる疎外感を表明している」<sup>46)</sup>と述べているが、この見解を敷衍すると、生命を賭して守った国家から拒絶された帰国兵と、アウトサイダーのシェーンが極めて類似した状況に置かれているだけでなく、社会に復帰する機会を奪われた犠牲者という点でも共通することになる。この主題は第1次大戦

直後にヘミングウェイやフォークナーによってすでに取り上げられていたし、ベトナム戦争後ではさらに深刻な社会問題として注目されることになるが、要となる監督のステューヴンス自身がどう考えていたかは不明である。だがもし小川徹氏が述べているように、監督の心がシェーンのカムバックを求める「少年の心」であったとするなら<sup>47)</sup> この映画はシーゲルの主張とはかけ離れて、脆弱化したアメリカ社会に逞しい兵士の帰還を求める英雄待望を主眼としたものに様変わりすることになるのである。

第2次大戦後の10年間に作られた西部劇映画の中では『真昼の決闘』と『シェーン』が双璧を成す。これに異論を差し挟む者はいないと思うが、この2作品の前に作られたヘンリー・キングの『拳銃王』（原題『ガンファイター』）も地味ではあるが、よく出来た映画だ。『シェーン』が第1位に選ばれた『西部劇通信』の「ウエスタンベスト100」では、『真昼の決闘』が第4位で、『拳銃王』はずっと下がって189位である。『拳銃王』の人气が桁違いに低いのは、ひとえに知名度の弱さによるものと考えられるが、『シェーン』の対極的な作品として比較しながら見てみると、その特異性が歴然としてくる。『真昼の決闘』と同じように、『シェーン』もまたその影響下にあると思われる作品が続出しているのに（『ホンドー』、『ウィル・ペニー』、『ペイル・ライダー』）、『拳銃王』にはそのような現象がまったく見られないのもその特異性のためなのである。

『シェーン』と『拳銃王』は冒頭のタイトル・バックから早くも対照的な展開を見せている。前者が、ヴィクター・ヤングの郷愁的な音楽にのせて彩り豊かな大草原でゆったりと馬を走らせる主人公の遠景を、たっぷり時間をかけて紹介しているのに対して、後者では、白黒フィルムで撮られた不毛な砂漠のなかを、一人の男が何者かに追われているかのように必死で馬を疾走させている。男の表情には思いつめたようなところがあり、激しいテンポの不安をさそうような音楽がそれにかぶさる。時代は1880年代。『シェーン』とほぼ同時代である。だが地理的背景は『シェーン』のワイオミングからはるかに南に下ったテキサス州。タイトル・ロールの紹介が終わると、「これはワイルド・ビル・ヒコッ

クやワイアット・アープよりも早打ちのリングウと呼ばれる背の高いテキサス人の話である」という短い字幕が出る。リングウというのは西部劇映画ではよく耳にする名前である。一部には『駅馬車』と『OK 牧場の決闘』のリングウを同一人物視する向きもあるようだが、『駅馬車』の中でジョン・ウェインの扮したリングウが、「リングウは通り名で、自分の本当の名前はヘンリーだ」ということからも知れるように、このリングウもメキシコ人が使っていた「グリーンゴ（中南米で外人、特にアメリカ人の意）」から出た呼び名という説の方が分かりが早い。

主人公はジミー・リングウ。ガンマンの仕事に疲れた中年の男で、カイアンという町に住むという妻子に会いにくる。途中で決闘を挑んできた若者を倒したので、その三人の兄たちから追われているし、町でも旧知の保安官から早立ちを強要されているので、厳しい時間の制約を受けている。リングウがこもっている酒場には大きな柱時計があつて、それが彼の心理にインパクトを及ぼしているところなどは、2年後の『真昼の決闘』にも多大な影響を与えたのではないかと思われる。ちなみに、『拳銃王』が『シェーン』と好対照をなすのは冒頭の場面だけではない。リングウの黒ずくめの服装は、小説の中に登場するシェーンのそれに近く、聖杯探究の神話のヒーローに模した映画のシェーンの白装束とは明らかにことなっている。

それにこの両作品には、主人公と接することになる女性や少年の扱い方にも極端な差異がみられる。『シェーン』では、少年が初めて主人公と出会った時から、彼に父親に勝る親愛の情を示しているし、その母親もほのかな恋情を抱いているのに対して、『拳銃王』では、主人公の妻は子供の将来を思案して彼との対面を拒絶し、何も知らされていない子供の方は、リングウとワイアットの決闘ごっこに夢中になっている。『シェーン』が最後まで懐古的な少年の回想で語られているのに比べると、『拳銃王』は厳格なリアリズムの手法が支配的で、それが町の住民や少年たちの扱い方にも徹底されているのである。とりわけ最後の場面で、主人公が一度も拳銃を使用することもなく背後から撃たれてあっさ

りと死んでしまっているところなどは、この時代のものとしては珍しくアンチ・ヒーローに仕立てあげられている。このあたりは、同じ頃日本で黒澤明が脚本を書いた『決闘鍵屋の辻』の製作意図とよく似ていて、そこに両作品が一部の批評家に注目されながら、一般の観客にはそっぽを向かれた理由がある。

『シェーン』と『拳銃王』で唯一共通するところは、「一度人を殺すと決して元には戻れない」というガンマンの生活の非情さであるが、シェーンがこれを自分を慕う少年に優しく諭していたのに対して、リングウが自らの死に様でそれを実証せざるを得なくなっているのも、当然の帰結であろう。

## 12

これまでの例からも知れるように、西部劇映画では牧畜業者と入植者たち、あるいは牧場主同士の間で、様々な対立と抗争が繰り返されているが、いずれの場合でも共通のパターンを見せているのは、そこに必ず部外者の主人公が何かの理由で巻き込まれていることだ。主人公はたいてい流れ者として登場するが、彼らのなかには癒しがたい過去を背負った者が多い（『月下の銃声』、『シェーン』、『星のない男』）。すでに紹介した『西部の男』の主人公コール・ハーデンなどは、彼らに比べると素朴で未経験な荒野の風来坊の感があったが、おなじワイラー監督の二作目の西部劇である『大いなる西部』では、これまでに見られなかった異色の主人公が登場することになる。

グレゴリー・ペック演じるこの主人公ジェームズ・マッケイは、東部出身の紳士で、東部で知り合った牧場主の娘と結婚するためにテキサスの町にやってくる。西部劇映画では、東部人はその脆弱な身体としかつめらしい服装のためにしばしば嘲笑の対象とされることがある。マッケイも馬車で目的地に到着するや否や、早速カウボーイたちの荒っぽい歓迎の洗礼に浴することになる。ただいかに西部とはいえ、この洗礼はあまりにも度が過ぎていた。それもその筈、彼らはマッケイの婚約者の父と敵対する牧場の一団なので、ドラマは開幕早々から激しい展開を見せることになる。マッケイを迎えるために馬車に同乗して

いた婚約者のパットは、彼の優柔な反応に苛立ちを見せ始めるし、パットに気があるらしい牧童頭のリーチの顔にも侮蔑の表情があからさまだ。

マッケイが西部劇でしばしば揶揄される東部の優男でないことは、その後の彼の行動で明らかにされてくるのだが、それが鮮明になるにつれて、パットやリーチなど西部人との生き方の相違が歴然としてくる。東部人と誇り高きテキサス人の気質の対立は、ジョージ・スティーヴンスが『シェーン』の後で作った『ジャイアンツ』という大作でも扱われていたが、そこでじっくりと描かれていたテーマが、『大いなる西部』では冒頭から早くも危険含みの様相で展開されているのである。ただこれらの映画では男女の立場が逆転していて、後者では東部男のマッケイと西部女のパットの性格的な不一致が、西部男の典型のようなチャールトン・ヘストン扮する牧童頭の介入によって、いたる所で表面化してくるのだ。

『大いなる西部』は『西部の男』以来ワイラー監督18年振りの西部劇である。大型画面に映し出される西部の荒野はタイトルの通り雄大で、この点では前作の比ではない。だが対立する老牧場主に滅びゆく西部を代表させ、東部の男に新しい西部の台頭を託したワイラーの意図は必ずしも成功しているとは認めがたい。この映画における登場人物の設定は、牧場主としてパットの父親のテリル少佐と宿敵のヘネシー。テリルの牧場は牧場頭のリーチが取り仕切っている。ヘネシーには出来の悪い息子バックがいて、バックはサン・ラファエルの町で学校の先生をしているパットの友達ジュリーに横恋慕している。リーチは腕の立つ牧童頭だが、パットに恋しているようだし、テリル少佐には恩義があるらしいので、行動には枷がはまっているようだ。ジュリーは祖父からビッグ・マディという水源のある土地を受け継いでいるが、この水源を両方の牧場が狙っている。これがマッケイが到着した時の町の状況であった。

マッケイがヘネシー牧場のカウボーイたちの荒々しい扱いに穏便に対処したのは、このあたりの事情がよく飲み込めていなかったからであろう。だが彼が表立っての争いを好まない性格の持ち主であることは、その後の彼の行動に



はっきりと表れている。それに彼はテリル少佐が自らの名誉と威信を保持するためにヘネシー牧場を襲撃しようとした時、それが客としての自分に礼節を尽くすためではなく、単に個人的な復讐心に基づくものであることを、早くも察知していた。だが少佐やパットは、彼らの行動に対するマッケイの無理解に、不信感をつのらせるだけである。とりわけパットは父親のすることをすっかり信じきっているだけでなく、リーチが自分の婚約者に終始挑発的な態度を見せられているのに、マッケイがそれに回避的な反応しか示さないことが腹立たしくてならない。彼女は善くも悪くも西部の精神的な伝統から脱皮しきれないでいる女なのである。

ところがマッケイは決してテリル少佐やパットがそう思い込んでいるような臆病者ではなかった。彼が人前で自分の勇気をひけらかそうとしないのは確固たる信念に基づいてのことである。パットの話では、彼は東部の船会社の御曹司で、商船の船長でもあったということだ。ハーマン・メルビルの海洋小説やR・H・デイナの『平水夫生活の2年間』などで見ても、この時代には戦艦に劣らず商船の海上生活もが如何に苛酷なものであったかが推察できる。ましてやそれを統率する立場にある船長の気質が脆弱かつ優柔で勤まるわけがない。後でジュリーの祖父の牧場で彼女とマッケイが、西部と海の生活における悲惨さを張り合う場面があるが、スピルバーグの『ジョーズ』にも出てきたようなこの残酷体験比べからも知れるように、マッケイが外見通りの優男でないことだけは明らかである。パットは彼と不和になった後で、彼がサンダーという荒馬をうまく乗りこなしたことを、何故前もって自分に話してくれなかったのかと問い詰めているが、彼はそれはあくまで自分個人の問題だからと言って突っぱねている。ここにこの二人の関係の難しさがある。これが男同士であれば、マッケイがリーチとくたくたになるまで殴り合うことによって気持ちを通い合わせる事ができたように、信頼回復への道はあったのだが。

『大いなる西部』という映画は一般には西部と東部の対立と古い西部の衰退の話だと受けとめられている。後者については正にその通りかもしれないが、し

かし前者については必ずしもそのようには考えられないところがある。マッケイは確かに東部出身の男で、彼の服装もそれを実証している。だが彼には西部劇映画でよく見かける意味での東部人とは思えないところがあるのだ。彼は初めて西部にやって来た東部の行商人とは違って西部人の荒々しい歓迎に少しも動じる気配を見せず、また西部を食い物にしようとする東部の資本家たちのように資金を投入して一儲けを企むような魂胆もない。パットとは対照的に、ジュリーが未開の荒野で生まれながら人間的に深みのある女性に成長したのは、おそらく両牧場主の対立に挟まれて常に苦難の道を歩んで来たからであろう。それと同じように、マッケイという男を鍛え上げたのは、東部の文明社会ではなくて、西部の大地よりも遥かに荒々しい海洋での生活であった。これはラダー牧場のパーティーで、客の一人から「テキサスの土地よりも広い所を見たことがありますかね」と語りかけられた時、「海はもっと広大ですよ」と答えていることから知れる。このような理由で、マッケイは「東部から来た男」というよりも、「海から来た男」と呼ばれた方がふさわしい。

この男が西部に来て示した生き方は、『西部の男』のコール・ハーデンのそれとよく似ている。だが彼らはいずれもテキサスの町にやって来て否応なく対立抗争に巻き込まれていても、互いの状況に対処する術は好対照をなしている。ハーデンが古い西部を代表する「徹底した個人主義者」のロイ・ビーンを相手に、自らの生きる道を模索しているのに対して、マッケイはしたたかな二人の老牧場主を向こうに回して、一步も退くことなく自己の信念を貫き通しているのである。また彼ら是对立するグループが和解できるよう手を尽くしながら、結局は最後の決闘による決着を余儀なくされていることでも共通している。しかし決着をつけるのは、『西部の男』では牧場主側のビーンと農民側についたハーデンだが、『大いなる西部』では旧西部を代表する二人の老牧場主であって、主人公のマッケイはただそれを傍観しているだけである。

ワイラーはあらゆるジャンルの映画製作に手を染めている職人監督なので一概には言えないが、『大いなる西部』にはその直前に作られた二作品に見られる

反暴力主義的な傾向が引き継がれているようである。ジョセフ・ヘイズが自らの作品を脚色した『必死の逃亡者』は、全編緊張感が張りめぐらされた脱獄ものである。この映画のなかで3人の脱獄囚に対してフレデリック・マーチが演じた中流家庭の父親が示したのは、自分の家庭を守るためにはいかなる暴力にも屈することのない毅然とした態度であった。それも決して暴力には暴力で対抗するような荒っぽいやり方ではなくて、あくまで冷静な判断に基づく合理的な手段によってなのだ。そこから脱獄囚にがむしゃらに反抗する息子の少年への「時には恐れを知ることも大事なことだ」という父親の忠告が生まれて来るし、脱獄囚の弟が首謀の兄に向かって「兄貴は色々なことを教えてくれたが、家庭の味だけは教えてくれなかった」といったセリフも飛び出してくる。

この映画の次年に作られた『友情ある説得』は、ジェサミン・ウエストの短編小説集を寄せ集めて映画化したもので、クエーカー教徒の家庭を中心に描いているので、非暴力主義の生き方はそれだけ徹底したものになっている。時代背景は南北戦争最中で、ゲーリー・クーパー扮する父親が迫り来る戦争の脅威から平和的な手段を用いていかに家族を守り通すかが、この映画の骨子となっている。ジェサミン・ウエストが潤色に加わっているからという理由からだけでないだろうが、『大いなる西部』にも主人公が冒頭の場面から一貫して暴力を回避しようとする傾向が見られる。ただ明らかに異なっているのは、前2作が脱獄囚とか戦争といった外部からの暴力に、父親を中心として家族が結束して戦っているのに対して、この西部劇映画では、双方の家族の中心となる牧場主が、互いに反目しあい、率先して相手に戦いを挑んでいることである。

『必死の逃亡者』や『友情ある説得』の例からも知れるように、家長にとって脱獄囚や戦争などの外敵から家族を守り通すことは決して容易なことではなかった。そこでワイラーがその際彼らに与えた手段はヘンリー・ソローの無抵抗主義を思わせるような平和的な解決策であった。ところが『大いなる西部』のように、互いに反目しあう家族の長が自分たちの家族を守るためにあらゆる暴力的手段も辞さなくなると事態は一変する。テリル少佐はサン・ラファエル

の町では名士らしく、近隣の住民たちとの付き合いもいたって紳士的だが、ことヘネシーが相手となると、まるで前後の見境がつかなくなる。一方、ヘネシーは、少佐に比べると見るからに立地条件の良くないブロンコ峡谷の近くで、旧態依然とした牧場をやっている。すでに紹介したように、少佐にはパットという娘がいて、ヘネシーにはバックという息子がいる。この二人の若者が相思相愛になれば『ロミオとジュリエット』の西部劇映画版が出来上がるわけだが、パットは父親の気性をそのまま受け継いだようなじゃじゃ馬で、バックは荒々しい西部の化身のように無骨な無法者である。

このような有り様なので、両家の関係はいつ衝突してもおかしくない一触即発の危機にあった。そこで登場することになるのが海の男のジム・マッケイなのだ。この男には最初から両家の抗争を收拾すべき使命が託されていたようである。彼が登場した時から一貫して冷静かつ沈着な性格の人物として描かれているのもそのためだ。しかしだからといって彼が行動力にまったく欠けているという訳ではない。彼の内には『必死の逃亡者』や『友情ある説得』の父親と同じように何物をも恐れぬ勇気が秘められている。それがやがてサンダーという野生馬を乗りこなしたり、リーチと派手な格闘をしたり、旧式なスタイルによるバックとの決闘となって表れているのである。見方によっては、これらの場面があまりにも華々しすぎて、そのために肝心の話の展開が損なわれてしまっているようにも思えるくらいだ。

ところでマッケイの役割はすでに述べたように対立する両牧場主を平和的な手段を用いて和解させることにある。そこで彼はまず婚約者のパットの父のラダー牧場に赴くことになるのだが、この牧場の主であるテリル少佐は、同じテキサスの荒野に大牧場を築き上げた『赤い河』のトム・ダンスンのように、徹底した個人主義者である。過去の経緯はわからないが、同業者のヘネシーとの間には深い確執があって、この問題に関する限り彼は決して誰にも譲歩しようとはしない。マッケイにとって厄介なのは、娘のパットが父親の考え方をそっくり受け継いでいることで、彼とパットとの亀裂は目に見えて深まって行く。

この二人は東部で知り合い親しくなったということだが、そこでは性格的な軋轢はまだ生まれていなかったということなのであろうか。それにしてもマッケイのパットに対する接し方がいかにも冷めた感じなのが気にかかる。彼が荒馬のサンダーに挑戦した時の情熱でこのじゃじゃ馬娘に接していたら、話の展開は大きく変わっていたかもしれない。この現象がワイラーの演出通りなのか、マッケイを演じたグレゴリー・ペックの演技によるものなのかは不明だが、チャールトン・ヘストン演ずるリーチのパットに向ける視線があまりにも真に迫っているので、いささか気になるところではある。

『大いなる西部』は160分を超える大作なので全体の構成を三つの場面に分割してみると、テリル少佐の率いる一行がヘネシーの牧場を襲撃している間に、マッケイがサンダーを乗りこなすようになるところまであたりが第一部となるだろう。マッケイはこの後両方の牧場主が狙っている水源のあるビッグ・マディにたった一人で行く。そこでこの土地の所有者であるジュリーと出会い、両者に平等に水を供給するという条件で水利権を譲渡してもらおう。このあたりは雄大な西部の光景がたっぷりと映し出されて、大画面で見ているとそれだけで心が洗われる場面でもある。増淵健氏は、ラダー牧場の全員を混乱に陥れたこのマッケイの単独行動を「ひとりよがり」と厳しく非難しているが<sup>48)</sup> 対立する両牧場主に平等に水を供給すると言いながら、しかもパットの気質を承知のうえで、水利権を彼女との結婚のプレゼントにしたいと言いだす彼の神経にも大いに問題がある。第二部は少佐とパットの前でリーチから喧嘩を売られたマッケイが、その場ではさすがと引き下がっていながら、後でこっそりと大格闘を演じる場面で終わるが、「牧畜の王国では、個人の勇気がことに重視された」というこの古き西部で、それを最も強く意識する婚約者とその父親の前で、何故そのような行動をとったのか、その気持ちにも理解しかねるところがある。

第三部は場所をヘネシー農場に移す。ジュリーと結婚するつもりだというバックの言葉を信用したヘネシーは、彼女を家に連れてくるように言いつける。

バックは嫌がるジュリーを無理矢理連れてきて父親の面前で結婚を迫るが、息子の言ったことが嘘と分かってヘネシーは怒りだし、ジュリーを部屋のなかに閉じ込める。一方、ジュリーの後を追ってきたマッケイはヘネシー父子と対面し、ビッグ・マディの水利権は自分が買ったので、今後は必要ならば誰にでも水を供給するつもりだと説明する。父親の方はマッケイの言葉を信じて一旦はその気になるが、しかし恋に狂った息子の方が彼に決闘を申し込んだので、マッケイがパットから突き返された例の旧式な銃で格式通りの決闘を行う。その際、パットが卑劣な行為をしたので、彼は父親によって射殺され、ヘネシーは覚悟を決めてテリル少佐との対決に向かう。マッケイはまるでそれが当然のことであるかのように二人の対決に立会い、両者の死を確認する。こうして西部の古い時代が終わり、マッケイとジュリーは新しい西部の未来に向けて旅立つのである。

これが平和の使者ジム・マッケイの果たした行動の軌跡だ。もし彼がこの話の中に登場しなかったなら、双方の牧場は血で血を洗う抗争を繰り返していたかもしれない。悲劇を古い西部の体質を受け継いだ両牧場主の相対死だけに止めたのはそれなりに賢明な策であったように思われる。だがわざわざ東部から結婚するつもりで会いにきたじゃじゃ馬娘のパットから物分かりの良さそうなジュリーに乗り換えて、双方の牧場主が命懸けで欲しがっていた彼女の土地もちゃっかりと戴いているところなどは、なかなかしたたかである。これがワイラ一流の和平工作だとすればいささか問題だ。『必死の逃亡者』や『友情ある説得』の父親と比べてみても、マッケイのやり方には明らかに非暴力主義の履き違えが見られる。すでに述べたような彼のパットに対する接し方などはその典型的な例であろう。大型画面で繰り広げられる荒馬の乗りこなしや派手な格闘、それに最後の旧式な拳銃での決闘などは、すべてその場の生理的な快感であって、映画の思想とはまったく無縁のものであったのだ。

『大いなる西部』の3年後の1961年には日本で黒澤明の『用心棒』という時代劇映画が作られている。黒澤監督はジョン・フォードの信奉者で、『七人の侍』

や『隠し砦の三悪人』などで西部劇のスタイルを見事に活用しているが、この『用心棒』はその点では特に目新しいものではない。どこからともなくやって来た風来坊が、勢力を二分する土地の顔役の抗争に巻き込まれるという話は、西部劇では決して珍しいことではないからだ。近くでは『大いなる西部』がすでにその一例としてある。ところが『用心棒』がその筋書きの特性から、しばしば当時の米ソの冷戦状態を寓意的に揶揄したものと評されることがあったのに、『大いなる西部』がこのような見地から取り上げられた事例は、私の知る限り一度もなかった。そこで最後にこの両作品を比較することによってそのあたりの事情をはっきりさせておきたい。

『用心棒』は正体不明の男が砂風の吹きすさぶ宿場町にやって来るところから始まる。桑畑三十郎と名乗るが、桑畑は近くの桑の畑を見て思いつき、三十郎は「そろそろ四十郎か」言っているところから、本名ではない。飯屋の親父から二人の顔役が勢力争いをしている話を聞き出すと、早速一方の顔役のところに出向いて達者な腕前を披露する。そこでの交渉がこじれると今度はもう一方の親分に売り込みを図る。要するに、これは「めっぼう強い善人がいて悪人どもをやっつける。それも腕っぶしが強いだけでなく権謀術数にたけていて、あまり労せずして悪人ばらを平らげる。時には愚かな善人のために窮地におちいたりするが、それも智力と腕力で脱出する」<sup>49)</sup>といった、コミカルなアクション・ドラマなのである。この話を先程の恐るべき冷戦の寓意として解釈すると、そこからは何もかも吹き飛ばすような爽快な哄笑が生まれてくる。だがこの発想を『大いなる西部』に適用してみると、事態は一変する。平和の使者としてジム・マッケイの行動がもたらしたものは、自分が火種となっているのも気づかぬまま漁夫の利を占めようとするいかにもアメリカ的な御都合主義なのである。

## 注

33) Kim Newman, *op. cit.*, p. 82.

- 34) John R. Milton, *The Novel of the American West*, (University of Nebraska Press, 1980), p. 21.
- 35) Robert E. Morsberger, "The Westerner", Frank N. Magill (ed.) *op. cit.*, p. 3557.
- 36) Mark Siegel, *op. cit.*, p. 7.
- 37) チャールズ・ビアード著, 本間長世他訳, 『アメリカ合衆国史』(岩波書店, 1978), p. 349.
- 38) 『前掲書』, p. 347.
- 39) 佐藤忠男, 「ロバート・ワイズの世界」, 『世界の映画作家15』(キネマ旬報社, 1972), p. 155.
- 40) Charles Albright, Jr., "Shane", Frank N. Magill (ed.) *op. cit.*, p. 2960.
- 41) 増淵健著, 『西部劇』(三一書房, 1972), p. 138.
- 42) André Bazin, *What is Cinema?* (University of California Press, 1972), p. 151.
- 43) G. N. フェニン, W. K. エヴァソン著, 『前掲書』, p. 245.
- 44) A. Bazin, *op. cit.*, p. 152.
- 45) *Ibid.*, p. 151.
- 46) Siegel, *op. cit.*, p. 53.
- 47) 小川徹著, 『私説アメリカ映画史』(三一書房, 1973), P. 99.
- 48) 増淵健著, 『前掲書』, pp. 181-183.
- 49) 登川直樹, 「用心棒」, 『日本映画200』(キネマ旬報社, 1982), p. 292.