

## モダン・アメリカの陰影

——現代の観客にとっての『国民の創生』の意味——

藤野功一

### はじめに

グリフィスの『国民の創生』(1915年公開)には、はじまって早々、この映画を観る現代の観客を驚かせる場面がある。この映画の主人公で南部名家の長男、ベン・キャメロン大佐が、親友のフィル・ストーンマンを案内し、自分たちが所有する綿花畑の奴隷居住区を訪れる場面が、それだ。

はるばる南部まで自分を訪れてくれた北部出身の親友フィルは、綿花畑も、黒人奴隷が働く様子も、一度も見たことがない。そこで広大な綿花畑と黒人奴隷を所有するベン・キャメロンは、美しい妹と共に、親友をみずからの綿花畑に案内してやろうとする。必然的に、わたしたち観客も一緒に、カメラに導かれて、彼等とともに白い綿花が咲き誇るプランテーションを訪れ、そこで働く黒人奴隷達が綿花をつみ取る様子を見学することになる。そのあいまにフィル・ストーンマンがベンの美しい妹にすっかり夢中になってしまう様子や、そしてまたベンが、ふと目にしたフィルの妹の美しい写真に見とれ、会いもしないうちに親友の妹に恋をしてしまうというほほえましいエピソードが差し挟まれたのち、わたしたちと彼らは綿花畑の横にある奴隷居住区を訪れる。

「奴隷居住区にて(In the slave quarters.)<sup>1</sup>」という字幕を挟んで、わたしたちは粗末な丸太小屋が肩を寄せ合っている黒人奴隷の集落を訪れる彼らを見出す。時代はまだ南北戦争以前であり、自分達の集落に白人の主人が訪れてくれるのは喜ばしいことなので、黒人奴隷達は嬉々として白人の主人達を出迎える。主人の一行をもてなそうと、黒人奴隷達は画面の中央、やや奥まったところにベンとその妹、そしてフィルを据えると、その周りを囲んでにぎやかに音

楽と手拍子を始める。そしてそれに合わせて、黒人達は見事な踊りを披露する。画面中央のやや奥に白人達がほほえみを浮かべており、そのまわりをほほぐると老若男女の黒人達を取り囲んでいるので、画面の下方右、距離的にカメラにもっとも近い部分にも数人の踊る黒人達が映し出される。このように簡単に記述しているだけでも、容易に意識されるイデオロギー上の様々な問題点を差し引いても、おそらくこの場面はこの映画の中のもっとも闊達な、楽しい場面の一つだ。この映画は無声映画であり、その画面にはあとからあてはめられた音楽が添えられているだけであるため、観客にはじっさいその撮影現場においてどのような音楽が奏でられていたかを聞くことはできないが、その画面を全く音がないままで見ても、聞こえるはずのない、素朴な生の喜びのリズムがわたしたちに伝わってくるかのようなのである。

けれども、おそらく観客の目はすぐに、画面下方、もっとも観客側に近い部分で、楽しそうにダンスを踊りはじめる腰の曲がった大柄な老黒人の姿に釘付けになるだろう。この映画が撮影された年、1914年には黒人の役者がいなかったもので、この映画で登場する黒人のほとんどは白い肌を黒塗りにした白人の役者である。けれど、この場面だけはこの映画のエキストラとして臨時に雇われた素人の黒人が多く出演しており、この老黒人もその一人のようだ。基本的には、映画を見ている観客の視線は画面全体にゆきわたっているのだが、腰を曲げたままに踊る老黒人がもっとも目立つ手前にいるので、わたしたちの意識は自然と、この、もっとも身近で踊る素朴な老人のダンスのリズムに同調してしまう。そして次の瞬間、おもいもかけない老人の仕草がわたしたちを驚かせる。映画の演出に不慣れなこの老人は、ふと振り向くと、彼を写しているカメラのレンズの方向を——すなわち、われわれ観客のほうを、一瞬、じっと見つめるのである。

わたしたちはぎょっとする。それまで心理的に黒人のリズムに同調していたわたしたちは、老黒人のぎょろりとした目による一瞥によってその心理的一体感を突然断ち切られ、わたしたち自身が本来どのような立場に立っているかを自覚する。わたしたちは黒人の側に立つものではなく、ましてや彼らと共に踊るものではなく、わたしたちは現代の観客であり、カメラを通じて彼らを見つ

める視線であり、その視線はどちらかといえば、画面の奥でこれら黒人達のダンスを、ほほえみを浮かべながら娯楽として見つめるベン・キャメロン等の白人の視線と同質のものなのだ。喜ばしい感情の高まりは急速にしぼんでゆき、じぶんたちの立場に居心地の悪さをわたしたちが感じているうちに、このダンスは席を外そうとする白人の主人の一行と、それを見てダンスを終え、彼らを礼儀正しく見送る黒人達の描写によって終わる。ほんのひととき、黒人の側に立ち、一人の老黒人へと収斂していったわたしたちの心理と視線は、一瞬にしてある種の苦みをもって中断を余儀なくされ、その焦点を失ったまま、再び画面全体へとあてどなく拡散してゆく。そしてわたしたちは再び画面全体にその視線をゆきわたらせながら、次の場面が用意する焦点へと視線が導かれるのを待つことになるだろう。

この短い場面の中で現代の観客が感じる感情の振幅は、グリフィスの作り出す映像が持つ魅力と同時に、その生き生きとした画面がかえって現代の観客にもたらず問題点を端的に提示していると思われるが、ここではともかく、この場面での老黒人が私達の方向を向いたとたんにあらわになるその魅力と問題点——この20世紀初頭のグリフィスの映像がいまだに保持している魅力と問題点——を、この場面の映像の時間的な推移に沿ってできるだけはっきりと指摘しておくことにしよう。

最初にダンスが始まる部分では、まずこの場面が、映画全体にしみとおっている南部白人の白人至上主義を肯定するために挿入された場面であることがはっきりする。南部の荘園主の白人達が、黒人奴隷の居住区でなごやかに歓迎される場面を描くことで、グリフィスはこのシーンを、南北戦争以前、黒人奴隷は白人の主人と友好的な関係にあった——そしてこの幸福な関係を壊したのは北部の奴隷解放論者であり、結局、南北戦争後に行われた奴隷解放も、南部に混乱をもたらしたただけだ——という主張を暗に示す画面としようとしているのだということが、冒頭から観客に伝わることになる。

しかしその画面全体に浸透していた単一の価値観が、ひとりの老黒人の登場によって、急速に観客の意識から後退してゆく。わたしたちの意識はこの腰の曲がった一人の老黒人のダンスに釘付けになり、彼の存在感に魅了され、一瞬

とはいえこの画面全体が担っているイデオロギー的な意図を忘れかける。グリフィスは才能ある映画監督として、どのような場面が観客を惹き付けるかを熟知しており、彼は直感的に、この老黒人が画面に登場することによって観客に強い効果が与えられることを見て取り、その存在感が画面全体の調和を破壊しかねない危険をあえて犯して、魅力ある画面を作り出すためにこの素人の黒人を採用しているのだ。

そしてその老黒人は、グリフィスの即興的な演出法の輝かしい成功と、その演出が常にはらむ危険性を同時に体現するかのような仕草を行う。老黒人は、その歴史的な意義も担うダンスを披露してわたしたちを魅了すると同時に、その画面全体の意味の生成する方向さえ一瞬根底から揺るがすかのように、天真爛漫に帽子を上げると、この映画の中では誰もいないはずの方向——すなわちカメラの方向へ、そのカメラのかたわらに立つグリフィスの方向へ、そしてわたしたち観客の方向へ、目を向け、合図をする。

この圧倒的な存在感を放つ素人の老黒人の様子を見ながら、わたしたちはこういぶかる——わたしたちのしているのは、何なのか。見ているのは、南北戦争以前の、南部の黒人奴隷と白人の主人の幸福な関係を主張する、この映画のイデオロギーを担う一場面なのか。あるいは南北戦争と奴隷解放の時代を生き抜き、カメラの前で昔日のダンスを披露する老黒人の、歴史的資料としても貴重な実写なのか。それともわたしたちは、この場面は、ときに即興的に撮ることによって画面に生命力を与えようとする映画監督、グリフィスが招いてしまった傷、ただグリフィスの演出の限界をあらわにした場面を見せられているだけだと考えて、この場面の不首尾を不問に付せばよいのか。わたしたちは、これらの疑問を一瞬のうちに思い浮かべながら、この映像を見終わる。そして観客の意識は引き裂かれたままに放置される。観客の意識は、一方でグリフィスの撮影した（そしておそらくは二度と再現できない）素晴らしい老黒人のダンスを目撃したことに満足しながら、それと同時に、そののびやかな場面のはらんでいる意味の生成の不安定さに、さもなければ感じないままに済んだはずの、現代の観客としての自意識からくる様々な問題点を発見し、それらを整理しきれずに混乱に突き落とされるだろう。

『国民の創生』がアメリカ映画史の端緒を飾る長編映画の傑作であるという評価はゆるぎようがない。フィルム巻数にして12巻、前後編あわせて上演時間が二時間半のこの映画は、映画史上もっとも激しい論争を巻き起こしながらも、もっとも成功した映画となり<sup>2</sup>、アメリカのそれまでの映画興行の形態を全く変え、映画を巨大な収益を上げることができる産業にしまった<sup>3</sup>。その内容においても、アメリカで最も重要な歴史的事件が次々と、効果的な演出と流麗な語り口で語られるこの映画は、映像そのものが文学と同じように劇的な内容を叙情豊かに描出することが可能であることを、初めてありありと証明したのである。映画というものを一つの芸術型式として、少しでも真剣に考えたり、そこで語られる内容とその演出の技法にふかく思いを致すものにとっては、グリフィスの『国民の創生』は常に強烈な印象を残す作品だろう。

だが問題は、グリフィスのこの映画のもっとも素晴らしい場が、しばしば、わたしたちが良識ある現代人として批判すべき、あるいは否定すべき多くの偏見と強固に結びついた上で成立している点にある。この映画はアメリカの南北戦争とその後の南部の再建期を描き出すに際して、黒人へのあからさまな脅迫で悪名高い白人結社、クー・クラックス・クラン (Ku Klux Klan) を英雄として描いた映画であった。そのため、映画を楽しむと同時に自分を良識ある一人の成熟した人間と考えたがる現代の観客は、この作品を一つの芸術的傑作、他の同時代の作品と伍する価値のある、熟達した芸術家の手になる芸術作品と言い切ることに常にためらいを感じるようになるだろう。冒頭に取り上げた老黒人のダンスの場面も、グリフィスが声高にこの映画で主張するイデオロギーを肯定するために描写された場面でもあるために、わたしたちにその場面を評価することをいっそうためらわせる。

南北戦争に参戦し、それを生涯誇りとしていた男を父に持つグリフィスは、この映画のフィルム全体を伝統的な南部白人の旧弊で歪んだイデオロギーに浸してしまっているので、その中で生成する全ての出来事は、一見するとわたしたちに一つの価値観、一つの単純な託宣——アメリカにおける黒人の跳梁跋扈は亡国のもとである——を告げ知らせるかのように見える。その主張の単純さと陳腐なまでのセンチメンタリズムは現代の観客に嫌悪感さえおこさせるが、

それと同時に観客は、その黒人を悪の元凶へと仕立て上げるイデオロギーこそが、この映画に見かけ上の一つの統一感を感じさせ、さらには劇的な結末へと物語を強力におしすすめる動力源となっていることを認めざるを得ないだろう。

『国民の創生』は、その所々でグリフィスの生き生きとした即興的演出をさしはさんで、現代の観客の情動を揺さぶりながら、特にその後半において、黒人の醜悪さを強調し、彼らをついには討伐すべき悪の権化に仕立て上げる。そのため、『国民の創生』を映画として評価しようとする者は常に、次のような問題に直面する。——すなわち、映画の内容が明らかにイデオロギー的な偏りを持ち、しかもそれが作品の動力源になっている場合、そのいわば生命の核心とも言うべき内容を無視した上で、この作品を芸術作品として評価することは可能だろうか、という疑問<sup>4</sup>や、そしてさらに、この映画がひとつの芸術作品であるとするなら、この作品を他の他の同時代のモダニズム芸術と比肩するものとして位置付けてよいのだろうか<sup>5</sup>という問題である。

おそらくグリフィスの才能のなかの本質的な部分に、現在の観客が彼の映画をみて感じるその嫌悪感を生み出す要素と、賞賛を引き出す要素とが同居しているのだ。映画の前半、南部白人の主人の前で楽しげに踊る黒人奴隷の人間らしい感情にあふれた場面を作り出す彼の技術は、同様に映画の後半において黒人を極端に醜く描き出すことにも遺憾なく発揮されるのである。

グリフィスが無意識のうちにも価値判断の基準としていた、伝統的南部白人の視線は、彼が作り出した画面ばかりなく、彼の製作現場全体に浸透していたであろうことは、ここで取り上げた短いダンスの画面からもよく窺える。ここではグリフィスは自然にカメラの視線を画面の中の白人の視線と同化させているので、カメラ（グリフィス）の方向に目を向けて彼に手を挙げる黒人の仕草は、映画の中で不自然なものとは決して受け取られていない。無邪気にカメラの方向に目を向ける老黒人の表情は、本来なら画面の奥に位置する白人の主人に向けられるべきものだが、老黒人はこの撮影現場全体を支配している真の主人の視線がどこからくるかを知っているのだ、そちらに彼の視線を向け、手を挙げて合図を送っているだけなのである。グリフィスにとって、その動作は決してこの場面の傷とはならない。老黒人にとっても、そしてグリフィスにとっ

でも、この場面でカメラに向けて視線を送り、手を挙げることは、すなわち画面中央にいる白人の主人に目を向けて手を挙げることと同義なのだ。そのためこの演出は、グリフィスが無意識のうちにも、観客に、グリフィスの映画のイデオロギーを支持する者の一人として——つまりは南部白人の伝統的価値観を受け入れる一人として——このダンスを見物するように要求していることを示している。

だが、現代の観客は、グリフィスが要求する南部白人の伝統的な価値観からすでにとおい離れている。グリフィスがアメリカの南北戦争とその後の南部の再建期を描き出すに際して、南北戦争以前の白人と、主人に忠実な黒人奴隷とのうわしい関係を賞賛するように描き出し、南北戦争後の描写においては悪名高い白人結社、クー・クラックス・クランを英雄として描いたことに対して、現代の多くの観客は否定的な感情しか抱かないだろう。そのため、カメラのレンズを通して、観客に伝統的な南部白人の立場に立って自分を見つめることを求める老黒人の視線は、かえって現代の観客には、みずからをこの映画の提示する価値観から遠く隔たった観客として自覚させる作用しかもたない。

そのため、わたしたちは、グリフィスの『国民の創生』を、映画を観ることそのものに意識的な、自覚ある観客として鑑賞することを余儀なくされる。わたしたちの視点からは、グリフィスの示す歴史観は受け入れがたいものである。わたしたちは『国民の創生』を正当に評価するためには、グリフィスの歴史的描写がどのように史実をゆがめているかをきちんと検討しなければならない。また、その歴史描写の偏狭さにもかかわらず、彼の画面に焼き付けられた登場人物達の演技がいまだに保っている生き生きとした自発性がどのような意味を持つかを考えるために、映像作品に制作者（この場合はグリフィス）が与えるイデオロギーの方向性と、それにもかかわらず画面上で演技する人物達が持つてしまう、その偏狭な価値観さえ内側から突き崩してゆくような、のびやかな演技との齟齬を明らかにし、それが最終的には現代の観客に、どのような意味を持つかについて考えることを迫られる。

また、わたしたち観客は、その語られる内容如何にかかわらず、グリフィスの映画の語り口、その洗練された映像の編集技術が、わたしたち現代の観客の

興味をも惹き付けてしまうのを知るとき、果たしてその編集技術それ自体に何らかの価値があるのかどうかも考えなければなるまい。

私が最初に取り上げた場面はこの論の一つの結論ともなる部分だが、この論の最後で、もういちど、グリフィスの才気がほとぼしるようにして作り上げたこの場面をとりあげることになるだろう。そしてこの場面が端的に示すグリフィスの映像の特質を、その他の映像作品、グリフィスの同時代を代表する写真芸術の一つとも比較することで、このむしろ偶然出来上がったように見える映像が、それでもやはりグリフィスの本質からあふれ出たものであり、そしてまた、その画面が観客にもたらす内的な分裂は、それを生み出した社会をも照らし出すものであることが、さらに明確にすることになるだろう。現在のわたしたちが、グリフィスの『国民の創生』のすぐれた映像を鑑賞することは、いわば自分達が冷静な観察者、価値の裁定者であるべき立場を離れて、自分自身さえも巻き込む、ある混乱のさなかに身を置くことでもあるのだが、その混乱のさなかに開示される可能性は、実際にはその後のハリウッド映画の発展と、その鑑賞者達（あるいは現代の観客）が作品の洗練のもとに忘れ去ったものであるかも知れないのだ。

だがその結論に至る前に、まず、グリフィスについての一般的な知識をおさえた上で、彼の歴史的描写がどのように史実をゆがめているか、そして具体的には、どのような材料をもとにして彼が『国民の創生』の画面を作り上げたのかを検討することにしよう。その上で、彼が常に画面上に求めたものは何だったのか、そして彼がそのイデオロギーにもかかわらず、その内面からの直感に従って作り出す画面の輝きは、わたしたちにどのような意味を持って迫るのか、を論ずることにしたい。

## 1. G・W・グリフィスと『国民の創生』の位置付け

グリフィスの代表作、『国民の創生』の具体的な内容の検討に入る前に、まずこの章では、この映画の監督であるグリフィスの映画史の中での位置づけを簡単に確認しておくことにしよう。またそれに伴い、この映画のあらすじと、その当時の評価についても簡単にまとめることとする。



デーヴィッド・ワーク・グリフィス(David Wark Griffith, 1875-1948)は、現在の映画が土台としている技法をほとんど作りだし、そしてまた大衆的な娯楽映画を作るためにその技法を洗練させた映画監督であった。技術的な意味では、映画は19世紀末にフランスのリュミエール兄弟、アメリカのトーマス・A・エジソンによりほぼ同時期に発明されてはいたが、最初期の映画は、固定したカメラを使って、一定期間、動く対象を撮影しただけのものがほとんどであり、そのころはまだ、映画によって物語を語るという自覚はほとんどなかった。

その後、フランスではジョルジュ・メリエス、アメリカではエドウィン・ポーターなどによって、一貫した筋を持った物語を様々な場面によって描き出すための映画技法(カメラ・ポジションの変化やクローズ・アップ)が発明されたが、アメリカ映画において、それらの技法を集大成し、さらに劇的な展開と人間らしい感情に満ちた長編映画を作り上げたのはデイヴィッド・ワーク・グリフィスである。彼は19世紀末のエジソンやリュミエール兄弟のように、実際に映画を発明したわけではないが、映画を長編の娯楽作品として巨額な資金を投資して作り上げ、それによって莫大な収益をあげるといった現在の映画のシステムを作り上げた。また、その最初の大きな成功を収めた作品が『国民の創世』であった<sup>6</sup>。

巨大な利益をもたらすアメリカの長編映画の歴史はこの1915年に公開された『国民の創世』で始まったと言ってよい。その内容は、61万人以上というアメリカの歴史上最大の死者を出し、国家を二分する内戦となった1861-65年の南北戦争と、その後の南部の戦後の混乱期、いわゆる再建時代を描き出すという壮大なものだった。この映画はホワイトハウスで上映された最初の映画となり、当時の大統領であったウッドロー・ウィルソンから「これは光で綴られた歴史だ」という賛辞を引き出した作品である<sup>7</sup>が、一方でこの映画の中に描かれる黒人があまりに野蛮で、残酷、見下すべき存在として描かれているために、最初から黒人団体から大変な非難を浴び、結局アメリカでは長いこと完全な形では上映できない時期が続いた<sup>8</sup>。しかしその問題点も含め、グリフィスの『国民の創世』が、アメリカ映画の原点であることは、疑いようもない。

『国民の創世』はグリフィスの映画監督としての人生の中でも特別な位置を

占めている。ここで、彼の生涯もざっとおさらいしておこう<sup>9</sup>。グリフィスは1875年にケンタッキー州に生まれ、青年期にさまざまな職業を遍歴、俳優として舞台に立ったのち、映画界に転身し、俳優、脚本家を経て、1908年には短編『鷹の巣からの生還』によって映画監督となり、同年には短編『ドリーの冒険』等を発表した。以後矢つぎばやに作品を発表して、1913年までに400本以上の短編映画を作り上げた。その後、1913年、長編映画『ベスリアの女王』<sup>10</sup>を完成させた。この長編の延長線上に作られたのが、1915年の『国民の創世』である。この映画が大変な成功を収めたため、これに勢いを得て、彼は『国民の創世』で得られた利益を全て注ぎ込んで、1916年公開となる彼のもう一つの代表的長編映画『イントレランス』に取りかかった。この映画は、4つの物語が次々と、入れ替わり立ち替わり語られながら同時進行で進んでゆくという野心作であったが、その複雑な構成のために一般的には受け入れられず、興行的に失敗した。その後も彼の片腕である名カメラマン、ビリー・ビッツァー<sup>11</sup>とともに、『国民の創世』や『イントレランス』で重要な役をこなした女優、リリアン・ギッシュをアメリカを代表する女優に育て上げながら、1918年の『世界の心』や、1919年の『散りゆく花』、1920年の『東への道』などの傑作を撮った。ことに1920年の『東への道』は『国民の創世』に次ぐ興行成績を記録した。ただし、これらグリフィスの代表作は全て無声映画<sup>サイレント</sup>であって、映画全体が1920年代後半に発声映画に移行すると、無声映画時代には効果的であったグリフィスの演出や感情表現は時代遅れとなってゆき、その後は目立った新作を発表することもなく、1931年に監督を事実上引退し、1948年に亡くなった。

グリフィスの簡単な略歴から見ても、内容的、興行的に、彼の最大の成功作が1915年の『国民の創世』であったことは間違いない。彼は南北戦争を中心とした歴史的スペクタクル映画を撮ろうという野心をもっており、当時よく知られていた<sup>12</sup>トーマス・ディクソンの小説『克蘭ズマン』<sup>13</sup>を原作にして、二つの家族、北部のストーンマン家と南部のキャメロン家を中心に話が展開する歴史絵巻を作ろうと思い立った。彼はこの作品の構想を1914年の春頃に明らかにし、撮影は九週間で終えたが、その後3ヶ月以上をかけて編集を行い<sup>14</sup>、

この映画を作り上げた。南部の悲惨な歴史——奴隷解放を主張する北部に反対し、アメリカ合衆国から勝手に脱退しようとし、結果的に南北戦争を引き起こした後、敗北してしまい、貧窮のうちに再建の時代を送ることになった、その歴史——を、南部出身のグリフィスは、南部人の側から、同情をもって描きだそうという意図が最初からあった。その根底には南北戦争以前の南部社会を肯定する価値観があったため、南北戦争後、台頭する黒人に脅威を感じた白人が黒人のみならず黒人に対して好意的な白人に対しても脅迫やリンチを行ったことで歴史上悪名高い秘密結社、クー・クラックス・クランをも、大変美化して描く結果となった。

この映画は前半と後半に分かれているが、そのあらすじは次のようなものである。この映画の前編では、物語は南部のキャメロン家と北部のストーンマン家との交流を軸に展開する。1860年、北部に住む下院議員のオースティン・ストーンマン氏の息子達、フィルとトッドが南部サウス・カロライナに住むキャメロン家を訪問する。典型的な南部旧家のキャメロン家に、フィルとトッドが到着すると、もともと親友同士だったフィルとキャメロン家の長男ベンは旧交を温め、トッドとキャメロン家の三男デュークもすぐに親友になった。フィルはキャメロン家の長女マーガレットに一目惚れし、ベンはフィルが持っていた妹エルシーの写真を見てその美しさに会わないうちから恋に落ちる。楽しい訪問の時を過ごして後、ストーンマン家は北部へと帰ってゆく。だが、この二つの家族の友好的な関係を南北戦争が引き裂いてしまった。

親しかった両家の息子たちは戦場で敵味方として出会うこととなる。まずキャメロン家の三男のデュークとストーンマン家の次男トッドが戦場で出会い、お互いを目の前にして戦死する。一方、兄のベンは戦場では大佐となって兵士を率いていたが、圧倒的な戦力の北軍に対して最後の意地を見せようと突撃し、負傷してしまう。そこで力つきたベンを、もう一方で北軍の兵士として戦っていたフィルが助けた。そしてベンは北軍の捕虜となり、エルシーが看護婦として働く病院に収容される。

その病院で意識を取り戻したベン・キャメロンが目の前を見ると、そこにはいままで写真でしか見る事が出来なかった自分の恋慕う女性、フィルの妹

のエルシーがいる。さっそくベンはエルシーに恋心を伝え、戦場で恋を实らせることが出来た。

この後、アポマトックスで南軍のリー将軍が北軍のグラント将軍に降伏し、南北戦争は終結した。平和が戻り、ストーンマン家の長男フィルはエルシーと共に観劇に出かける。だがこのときアメリカ全土をゆるがす悲劇が起きた。1965年4月14日、時の大統領リンカーンが、フィルとエルシーの出かけた劇場で暗殺されたのである。南北戦争で勝利したにもかかわらず、南部に対して寛容な政策を行っていたリンカーンの暗殺は南部にとっても大変な損失であった。そしてこれ以降、南部は政治的にも経済的にも北部より劣る悲惨な時代、いわゆる「再建の時代」を迎える。ここで映画はその前半を終了する。

後編は、リンカーンの暗殺後からその物語がはじまる。リンカーンの暗殺後、政治の実権を握ったのは下院議員のオースティン・ストーンマンであった。そのストーンマンの周りには、ストーンマンに取り入ろうとする政治家達が集まる。そこに黒人と白人の混血のサイラス・リンチという男がやってくる。この男は権力の野心に燃えてストーンマンに近づく。白人と黒人の平等を急進的に進めようとするストーンマンはこれを歓迎し、ついに黒人と白人が平等である旨の宣告を行う。一方、サイラス・リンチは、黒人と白人が平等であるとの言葉にほだされて、白人のストーンマンの娘エルシーに恋心を抱いてしまう。ストーンマンはサイラス・リンチを南部サウス・カロライナに送り込む。南部でも黒人に対する投票権が与えられ、サイラス・リンチはそこで黒人たちを扇動する役割を与えられたのだ。黒人の多くが投票日当日に投票を行い、かえって白人には投票権が与えられないという事態さえおこった。そしてサイラス・リンチは副知事となり、黒人の議員の数が白人の議員の数を上回るという事態も生まれたのである。ところが議会の大半を占めた無教養な黒人は、机の上で靴を脱ぎ、こっそり酒を飲む議員もいる始末であった。そんな中、黒人と白人の結婚を認める法律が可決される。

このように黒人が優勢になる状況を、南部の名門出身のベン・キャメロンは憂慮していた。一体南部の白人が誇りを取り戻すにはどうしたらよいのか、と彼は悩む。そんな中、ふとしたことから彼は白人秘密結社、クー・クラックス・

クランの結成を思いつく。彼は白人と黒人の子供がともに遊んでいるところをたまたま見かけ、シーツをかぶった白人の子供の様子に黒人の子供が怯えるのを目撃した。ベンは、増長する黒人達を脅すのに、白い着物をかぶって黒人どもを脅し、白人の世界を黒人から守る集団、クー・クラックス・クランを結成しようと決意したのであった。この集団は巷間にはびこる黒人を脅し、町を再び白人の手に取り戻す目的を持っていた。

かくしてクー・クラックス・クランの活動がはじまる。白人の男達が白装束に身を固め、わざと不気味な振る舞いを行い、黒人達を怯えさせる。

ところがそのころ、ベンの妹フローラは黒人のガスに求愛され、追い回されたあげく自らの貞節を守るために崖から身を投げてしまった。妹の復讐を行うためベン・キャメロンはクー・クラックス・クランを召集し、ガスを私刑に処し、その死体を副知事サイラス・リンチの家の前に投げ捨てる。それに対し、サイラス・リンチは黒人兵を収集してキャメロン家の征伐へと出動させ、自らは前々から好意を抱いていたストーンマンの娘エルシーを自分の部屋に誘い込み、強引に結婚を迫る。ことにリンチが副知事に就任した州では、黒人達が町を占拠し、白人達が黒人の横暴に怯えていたため、リンチは凶に乗って、自分は黒人の王国を作ると宣言し、エルシーには、あなたを女王にしよう、とさえ言うのであった。

エルシーがリンチによって監禁状態となっていたのとおなじころ、ベン・キャメロンの父キャメロン博士もまた、黒人兵の襲撃にあい、生命の危機に立たされていた。自分たちの町がサイラス・リンチの指導のもとに、武装した黒人達に占拠され、エルシーもまたとらわれの身になっていることを知らされたベン・キャメロンは、クー・クラックス・クランを召集し、自分たちの町とエルシーの救助に向かう。そして町を占拠する黒人を蹴散らし、エルシーの父とエルシーを助け出し、また、今度は父親と妹が黒人兵に襲われていることを知ると、とって返してキャメロン博士らも間一髪のところを救助した。

クー・クラックス・クランが無法者の黒人達から銃を取り上げると、クー・クラックス・クランは町の英雄として町の白人達に迎え入れられた。翌年の選挙において、黒人達はもはやクー・クラックス・クランにおびえて選挙に行か

なくなる。クー・クラックス・クランによって町は再び平和を取り戻し、そして白人は自分たちの支配と秩序を取り戻す。ベンとエルシー、マーガレットとフィルはそれぞれ結婚し、新婚旅行へと飛び立つ。こうしてアメリカは国家的危機を乗り越え、一つの新たな国家として新たに生まれることとなった。アメリカの南部と北部もまたひとつとなり、アメリカは国家の統一を取り戻したのであった。

このようにあらすじを見ただけでも、『国民の創生』が黒人に対する偏見に満ち、歴史的事実に対する歪曲も非常に大きい映画であったことは容易に見て取れるだろう。ことにこの映画の内容に描かれた黒人の姿に対しては、最初から大きな批判が黒人の側から巻き起こった。全国黒人地位向上協会(NAACP)のボストン支部は、「悪質映画との戦い——『国民の創生』に対する抗議の記録」と題されたパンフレットを広範囲に配布し<sup>15</sup>、ボストンでの試写会の一週間後、1915年4月17日にトレモント・シアターでこの映画が上映されたときには、500人の反対デモが会場を取り囲んだ<sup>16</sup>。だが、それはかえって多くの観衆の好奇心を刺激し、映画の興行成績はかえって上がることとなった。

その南北戦争という歴史的テーマ、作品としての長さ、2ドルという破格の高額な入場料——当時は通常の映画は5セント、高い席でも25ドルだった<sup>17</sup>——を設定したことから、グリフィスはこの作品を知識階級や社会の白人支配者層に向けて作っているという態度を最初から明確にしたと言える<sup>18</sup>。グリフィスはいわば映画の観客における新たな顧客層を作りだし、そしてその観客に向けるメッセージを明確に示したわけだが、それはまた、多くの白人の指導者的な立場に立つ者の考え方に完全に受け入れられるものでもあった。

一方、映画公開当時の1915年のこの映画についての批評は、ほとんどがグリフィスの映画的達成を手放しで賞賛している。この映画の示す黒人への偏見について触れる場合でも、この映画が黒人に対する蔑視をあからさまに示していることを認めはするが、それが作品の傷であるとは考えない批評が多かった。その中でも、ウォード・グリーン「人種的偏見？不公平？もしあなたが『国民の創生』を実際に見たらこれらの問題などには思いも及ばないだろう。それというのも、この映画のように偉大で心を揺さぶる巨編のあら探しをするのは、

言うに言われぬほどひどく了見が狭く、根性のねじ曲がった輩<sup>やから</sup>だけだからだ。そもそも、この映画は黒人にあらゆる名誉を与えている。反乱を起こした黒人達に怒りを向け、主人に忠誠を尽くす黒人をほめたたえ、文明と教育のなかに置かれて以来の、黒人が示した真の進歩を示しているのだ。この映画はそれらのこざかしい批判に煩わされるにはあまりに偉大なのである。』<sup>19</sup> という評価は、多くの白人の観客のこの映画に対する感想を端的に示しているだろう。

ただし、同時代にも、この映画を批判する批評はあった。フランシス・ハケットは、グリフィスが、南北戦争後の黒人に対するひどく偏見に満ちた描写の後、その字幕の上でその黒人に対するリンチを正当化し、所々で権威ある文章をくりかえし引用しながらみずからの映画の描写を正当化している部分を批判して、次のように論じた。

黒人のリーダー（サイラス・リンチ）にそそのかされて、裏切り者の黒人、ガスが白人の娘（フローラ）の家の周りをうろつく。それから音楽に合わせて、この欲情に狂ったこの黒人が罪のない白人の娘を長々と追い回すシーンを我々は見ることとなる。そして彼女がこの危機から逃げるために崖から飛びおりて死に、「死の門をくぐって」貞節を守ったことが示される。

この無節操で、けだものじみた、恐ろしい人種について、こんなふうにひどく人を不安にさせるような描写が行われた後、茶番めいた息抜きの場面が申し訳程度に差し挟まれてから「(黒人のガスを探し出そうとする) 厳しい探索が始まる」のである。そして「黒人の無法な振る舞いから南部を守ろうとする団体」クー・クラックス・クランの活躍がはじまる。そして「アーリア人種（白人）の生得の権利」とかいうものを「守る」ため、北部と南部の人々が一致団結して黒人に対する聖戦を行う場面を見ることになるのだ。そして黒人は追い立てられ、たたきのめされ、殺される。・・・

私がこの映画に対して反対するのは、部分的にはその映像がもつ偏りのためでもあるが、しかし主な理由としては私が上記のカギカッコ内に示したような映画の字幕がもつ悪質な目的のためである。ウッドロー・ウィル

ソンの言葉の抜け目のなく引用し、映像が公正無私で善意から作られたものであることを何度も繰り返し保証しているこれらの字幕の効果によって、観客は否応なく、黒人は何か邪悪なことをしでかす存在なのではないかという強い感情を持つようになるし、また、クー・クラックス・クランに関してはたいへんな正当性があり、敬虔な人々という印象を抱いてしまう。(中略) この印象が大変強いものだから、観客は白人の主人公が黒人との握手を拒むシーンに拍手喝采をすることになる・・・<sup>20</sup>

『国民の創生』においては、その映像とその字幕が一体となって「公正無私」であるかのようにふるまうが、それに対して、その最初からすでに批判はなされていたのだ。この映画は、リンカーン大統領の暗殺の場面を筆頭に、歴史的資料に基づいてそれぞれの場面を作り上げたことをその字幕で保証している場面が多いため、観客に、この映画は歴史的な事実に基づき、客観的な視点でアメリカの歴史を描いたものだという印象を最後まで与え続けかねない。後半の冒頭でも、歴史家でもあり後にアメリカ大統領にもなったウッドロー・ウィルソンが、クー・クラックス・クランを肯定している文章が引用されている。そのため、国の治安を揺るがす黒人の横暴な振る舞いに対して、クー・クラックス・クランは称賛に値する行為を行ったと公認されているかのような印象を与える。だが、実際のところは、この映画はその前半において歴史的事実に基づいた記述が多いことも事実だが、ことに後半の黒人の描写に関する部分、クー・クラックス・クランの描写においては、ほとんど歴史的事実を歪曲した描写になっていることは明らかだ。

そのため、現代の観客がこの『国民の創生』という映画を正当に評価しようとすると、この『国民の創生』という映画が持つ偏見は最初から深刻な問題となって迫るだろう。この映画には現在の映画の技法の水準にも迫るような魅力ある場面にあふれている。たとえば、南部の綿花畑から奴隷の居住区を主人公達が訪れるシーンなどは、観客に実際の1860年ごろの南部の生活ぶりを目の当たりにするかのような感覚を覚えさせ、また、リンカーン暗殺のシーンは、歴史的な場面が、いまでも効果的と思われる緊迫感を持って描かれていると感



じさせる。そしてまた、後半のクー・クラックス・クランによる救出劇も、その偏った人種の偏見を別にすれば、娯楽作品としては非常に良くできている。私達はこの映画のどの場面を取っても、それが当時の最高水準を達成した映像であったことを如実に思い知らされる。そしてそのクライマックスに用いられた技法、危機に陥ったヒロインが、あわやというときになってやっと救出されるという最後の一瞬の救出の技法は、いまだに娯楽映画のクライマックスに用いられている技法と本質的には全く同じである。グリフィスはこの映画によって娯楽映画の技法を一気に押し進め、現代にまで通ずる映画の語り口を作り出したと言っても過言ではない。

そのため、わたしたちは、この映画をいざ評価するとき、困惑を覚えざるを得ない。この映画の完成度の高さを理由に、その人種の偏見に目をつぶるのか。それとも、逆にその人種的偏見があるからこそこの作品が成り立っていることを理由に、この作品を根底から否定するのか。

しかし、この困難な問題にここで性急に答えを出さずに、ここではまずグリフィスが歴史的資料にのっかっていくつかの場面を作りだしていると主張している以上、それがどこまで正当な主張なのか、そして、グリフィスが、ことにクー・クラックス・クランに関しての描写において歴史的事実を歪曲したというなら、どのような態度でその部分を創り上げ、それは歴史をどう歪曲しているのか、ということを検証しておかねばならないだろう。その課程で、グリフィスがこの映画を作るさいの演出において一貫した態度があるとしたら、それは何であるかが明らかになると思われる。その上で、再び現代の私達がこの映画をどう評価すればよいか、という問題に戻ってくることにしたい。

## 2. グリフィスの演出

『国民の創生』で、この映画が歴史的事実をそのまま映し出しているとその字幕が主張しているからといって、現代の我々がそれを頭から信じる必要はない。また逆に、この物語の後半が明らかに黒人に対する偏見を助長する内容だからといって、この映画の全てが史実に反しているという非難をすべきでもないだろう。一体どのような点でグリフィスが歴史的事実にも忠実にその画面を作

りだし、そしてまた一体どんな場面でその歴史的事実をゆがめたのかを知らないことには、この映画の評価を正しく下すことはできないように思われる。そのため、この章ではこの映画の前編でその字幕でも史実を描いていると主張している場面を取り上げ、その映像がどのような過程を経て作られたかを見てみよう。また、グリフィスがその後半において史実をゆがめた描写をしたというなら、グリフィスがどのような考えにのっかってそのような描写を行ったのかも考察しておかねばなるまい。そして、グリフィスがこの映画を作る際に一貫して保っていた態度があったとすれば、それが何であるかを検証してゆくことにしたい。

まずは映画の前半において、グリフィスが歴史的に忠実な模写を行ったと主張する場面をとりあげてみよう。グリフィスは映画の前編の字幕の中で、主に三つほどの場面が、「歴史的模写(A HISTORICAL FACSIMILE)」であると告げている。一つはリンカーンの書斎において、リンカーンが7万5千人もの義勇兵を募ることにサインをするシーン<sup>21</sup>。もう一つはリー將軍とグラント將軍のアポマトックスの降伏のシーン<sup>22</sup>。そしてリンカーン大統領暗殺のシーン<sup>23</sup>である。字幕では、リンカーンの執務室のシーンと暗殺のシーンについては、ニコレイとヘイによる『リンカーン史伝』(*Lincoln: A History*)に基づいており、また、アポマトックスでの降伏のシーンは、ポーターの『グラント將軍との出征』(*Campaigning with Grant*)に基づいていることが示されている。

ここでは、グリフィスがどの資料を用いて画面を作り出したのかが視覚的にもはっきりとわかりやすい、アポマトックスでの降伏のシーンを取り上げよう。南部連合の首都リッチモンドが北軍の手に帰した1週間後の1865年4月9日、アポマトックスで南軍のリー將軍は北軍のグラント総司令官に降伏し、4年にわたる内戦が終わりを告げた。この場面をグリフィスの『国民の創生』は緻密な道具立てで再現している(図版1)。この場面の再現にあたって、グリフィスが資料として用いたのは、グラント將軍と行動を共にした北軍将校ポーター(General Horace Porter)による『グラント將軍との出征』<sup>24</sup>における記述と、ことにそのなかに用いられたイラスト(図版2)であった。グリフィスの忠実さはその道具立てにまで及んでいて、たとえばこの場面に用いられた机は、彼

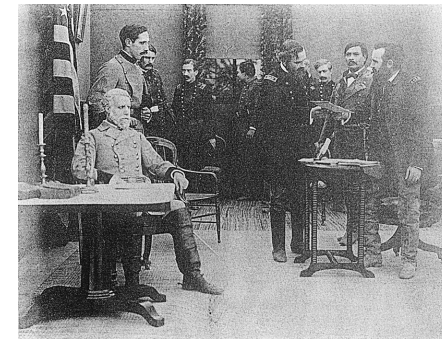
がその資料とした『グラント将軍との出征』の中に掲載されたイラストを忠実に模したものである<sup>25</sup> (図版3, 4)。南軍降伏直後にアメリカの通俗画家が描いて流布したリー将軍の降服する場面のリソグラフが、純粋に想像によって描かれた不正確なものであった<sup>26</sup> (図版5) ことと比較して考えれば、グリフィスがより史実に近い資料を基にしてこの場面を作っていることがよりはっきりするだろう。

だが、そのなかに盛られたドラマはあくまでグリフィスによって作られたフィクションである。映画を見てみればすぐにわかることだが、グリフィスは各人物の動作に対しては、さほど資料に縛られることなく、自由に演技を行わせている。特にグラント将軍とリー将軍のうしろに控えている将校達の演技は、資料に基づくことなくむしろ即興的に行われているようだ。

道具立てが史実に忠実であっても、そこで行われた各人物の行動が史実に忠実なわけでないことは、『国民の創生』でのリンカーンの執務室のシーンでも同様である。この場面は、物語の前半、南北戦争を開戦するに際して、リンカーンが7万5千人もの義勇兵を募ることにサインをするシーンである。グリフィスはここでも、字幕によって、リンカーンの執務室は資料に基づいて忠実に再現したと解説している。ただしグリフィスはその部屋の中でリンカーンが孤独に、官吏達から離れてただ一人、義勇兵召集の布告書にサインをしたシーンを描き出した (図版6)。

ここから先にグリフィス得意の演出が付されている。この、一般の民衆を戦争に巻き込む義勇兵の召集という重い決断をした図版6の場面に続き、リンカーンは官吏達がすべて退いた後の空っぽの執務室で、ただ一人深い苦悩と共に物思いに沈む場面が示される。これによっておおきな歴史的情况が一人の人物の苦悩に集約され、これが映画の劇的な効果を高めることになった<sup>27</sup>。

グリフィスはリンカーンに対して好意を抱いていたため、映画の画面上では歴史的史実に基づいた場面を再現しながらも、人の情に厚く、南北戦争以降も南部に対して寛容な政策をとるリンカーンの姿が強調されている。そのためおなじ執務室を背景に、南北戦争中、南軍の捕虜に対する重い処罰を軽減して欲しいと訴える南軍の捕虜(主人公のベン)の母親に対して、恩赦を約束する、と



図版1 『国民の創生』より、アポマトックスでの降伏の場面 (Griffith, 84)



図版2 『グラント将軍との出征』において「アポマトックスでのグラント将軍 (Grant at Appomattox)」と題されて掲載されたイラスト (Porter, 16-17)



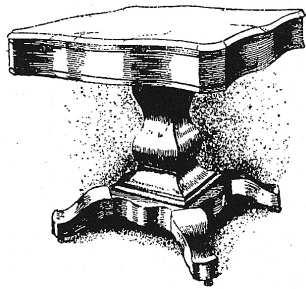


TABLE AT WHICH LEE SAT.

図版3 『グラント將軍との出征』において「リー將軍側の机 (Table at which Lee sat)」と題されて掲載されたイラスト。図版1の左側のリー將軍側に据えられた机はこれを模している。(Porter, 472)

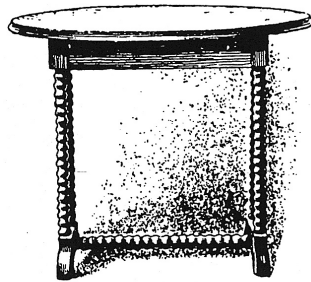
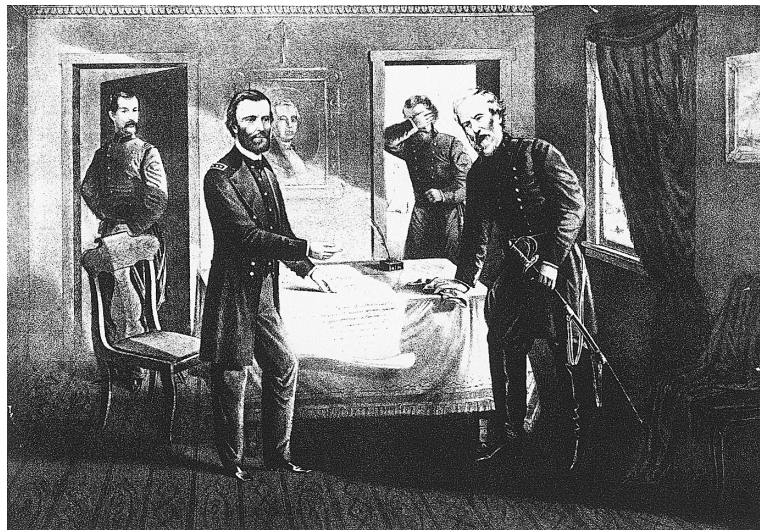


TABLE ON WHICH GRANT WROTE THE ARTICLES OF SURRENDER.

図版4 同じく『グラント將軍との出征』において「グラント將軍が降伏の条文を書いた机 (Table on which Grant wrote the Articles of Surrender)」と題されて掲載されたイラスト。図版1の右側のグラント將軍側に据えられた机はこれを模している。(Porter, 472)



図版5 1865年、「リー將軍、グラント總司令官に降伏す」と題され、南軍の降伏直後に出回ったリソグラフ。リー將軍の背後で南軍の副官が大袈裟に泣く仕草も含め、場面のほとんどは想像で描かれている。(Neely, 70)

いうセンチメンタルな場面も描きだした(図版7)。

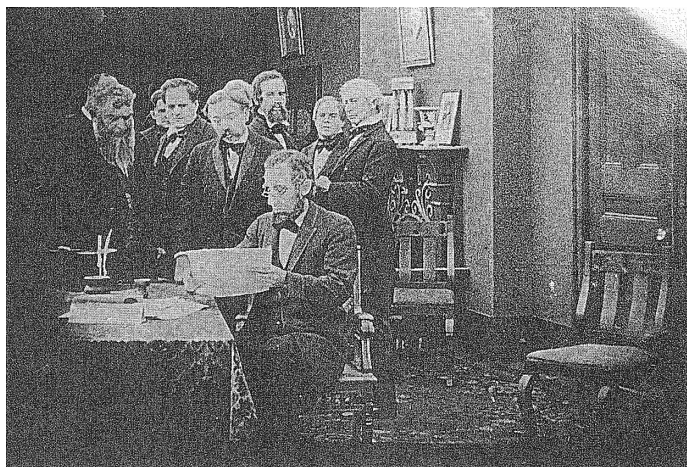
三番目の歴史的なシーンは、おなじ資料に基づいたリンカーン暗殺の場面である(図版8)。これは傑作として名高く、「偉大な悲劇が最も非難のつけようのない感動的な手法で再現された<sup>28)</sup>」と絶賛された場面だった。大統領暗殺の時の決定的写真などがあるわけでもなく、その時の様子の視覚的再現はそれまでは稚拙なりソグラフ<sup>29)</sup>(図版9)などでしか叶わなかったわけであるから、この映画によって当時の観客はまるで大統領暗殺の現場を目の当たりにするような興奮を味わっただろう。その意味でこのシーンはアメリカの歴史が映像によって重厚に再現されている印象を強烈に観客に与えた<sup>30)</sup>。ただしこの場面でもグリフィスは彼独自の解釈を行い、図版8の暗殺者ブース(John Wilkes Booth)の右足が示すように、リンカーンの暗殺者がアメリカの国の尊厳自体を踏みじめる行為を行った事を示すために、わざわざ暗殺者が高欄に掛け渡されたアメリカの国旗を踏み、引きずり落としながら逃げるというシーンを作り出した。

これら三つの例から、グリフィスが、自らの映像を「歴史的模写」と呼ぶとき、それは正確には、ある種の映像資料、あるいは記録の、表面的な模倣を指して、それを忠実な再現と述べていることがわかる。

つまり、ある種の詳細な記録、あるいはイラストがあって、その描写を忠実に再現したセットを背景にしなが、迫真の映像を作り上げる——それが、グリフィスの言う「歴史的模写」の実務的な意味であった。それはある種の職人的な自負の表明であって、いわば映画の小道具係が、歴史的な情景や歴史的人物の衣服や相貌を当時そのままに再現したことに素朴な誇りをもつものと同質のものだろう。ただし、その背景のもとに展開される人間のドラマは、グリフィスの演出によってその歴史的制約を大きくはみ出している。彼は歴史的場面の道具立てに関しては忠実な「歴史的模写」を約束するが、そこで演じられる人物にそのような資料の記録からくる歴史的忠実さの制約が及ぶとは考えていないのである。

そのため、彼が後半の冒頭における字幕で、「これは南北戦争とその後の再建の時代の歴史的再現であり、今日のどの人種、あるいは団体に対する中傷も意図していない。(This is an historical presentation of the Civil War and

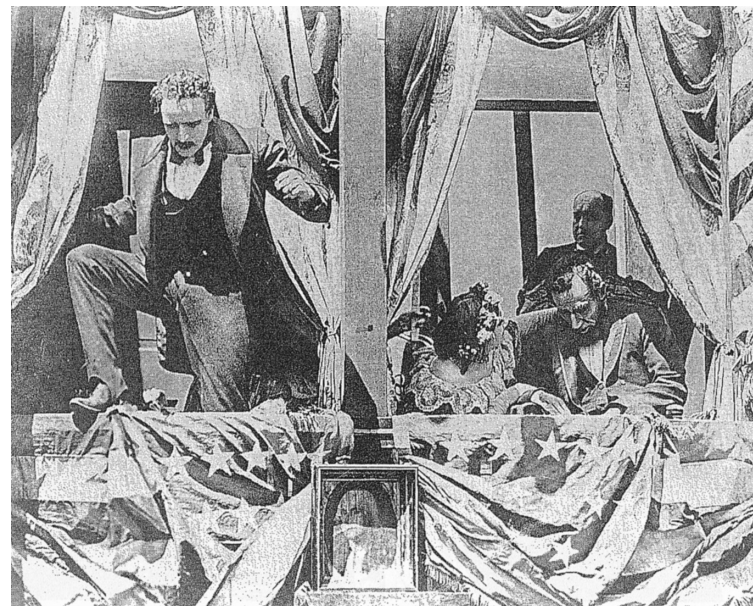




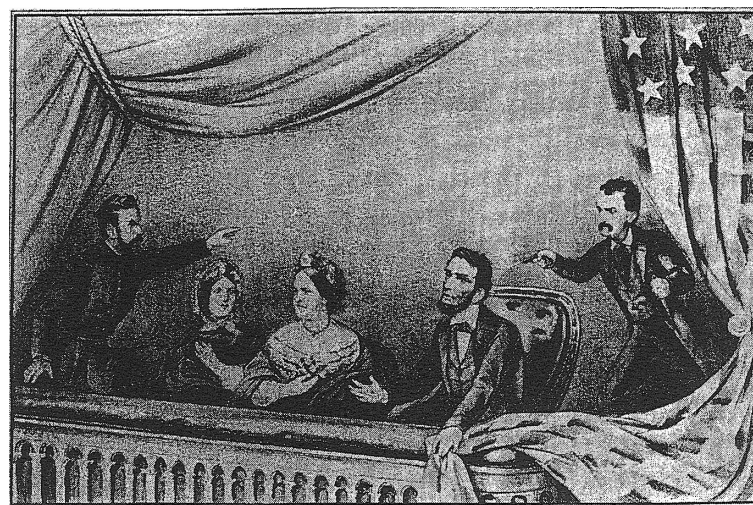
図版6 『国民の創生』より、リンカーンが執務室にて義勇兵召集の布告書にサインをする場面 (Griffith, 53)



図版7 『国民の創生』より、リンカーンが南軍の捕虜(ベン)の母親に対して、恩赦を約束する場面 (Griffith, 81)



図版8 『国民の創生』より、リンカーン射殺直後に暗殺者のブースが国旗を踏みにじて逃げる場面 (Griffith, 91)



図版9 リンカーン暗殺の場面を描いた1865年のリソグラフ (Boritt, 110-111)

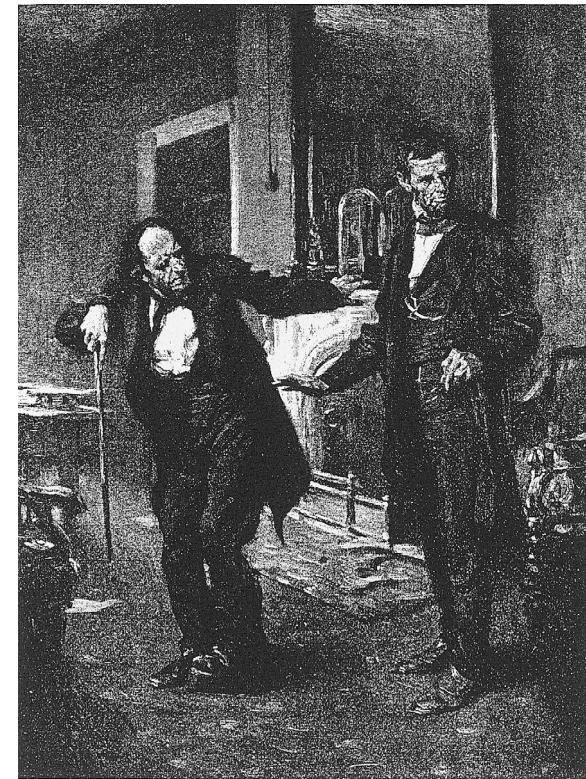


Reconstruction Period, and is not meant to reflect on any race or people of today.)」と主張するときも、グリフィスは、その「歴史的再現」(an historical presentation)という言葉によって、自分が、後半においても、前半における三つの歴史的場面を作り上げたのと同じような態度で最も効果的な資料によりかかり、その他愛もない忠実さをもって、前半と全く同じように「歴史的再現」を行っている、と主張しているのだ、と言っていいだろう。

そこで高らかに宣言されているのは、学問的な意味での歴史的資料への忠実さではなく、むしろ歴史をもっとも効果的に描き出したことへの誇りである。実質的には、前半において、グリフィスが無邪気にいくつかの資料に寄りかかって「歴史的模写」を作り出したのと同じように、グリフィスはその後半においても、その道具立てに関して、ディクソンの『クランズマン』の挿絵に寄りかかってその映像を作り上げている。これを、たとえばその前半の大半の映像が史的資料に従っているから、史実に忠実だと賞賛し、その映画の後半の多くの映像が小説『クランズマン』の挿絵をもとにしているために、不正確だ、と論じることには、ほとんど意味がない。グリフィスにとっては、そのどちらも、観客の関心に応える最も効果的な資料であることに変わりはない。グリフィスがどちらにおいても、彼にとっての真実の資料に依存しながら映像を作っていることに関しては全くおなじであり、それを論難する言葉は、グリフィスにとってはほとんど無意味に響くだろう。グリフィスにとって、『リンカーン史伝』と『クランズマン』は同じ価値をもっているのだ。

たとえば、この映画の主要な登場人物の一人であり、映画の中でリンカーン大統領暗殺後に政治の実権を握ったストーンマンは、あたかも実在の人物であるかのように原作『クランズマン』の挿絵に忠実に模写されている。グリフィスがストーンマンを画面の上に登場させるとき、原作の人物造形とそこに描かれた挿絵を参考にしたことは、映画中のストーンマンが原作に付された挿絵そっくりりに人物造形されていることから明らかだ(図版10, 11)。

この、歴史上実在の人物ではないストーンマンが急にリンカーンの後継者として登場するというのは、当時の観客のなかにも奇異な印象を持った人もいたようだが<sup>31</sup>、このストーンマンのモデルとなったのは、どうやら実在の人物と



“The South is conquered soil. I mean to blot it from the map.”

図版10 『クランズマン』より、リンカーンに南部分離を訴えるストーンマンを描いた挿絵 (Dixon, 50-51)



図版11 『国民の創生』より、『クランズマン』の挿絵そのままに造形されたストーンマン (Griffith, 50)



図版12 『国民の創生』より、ストーンマンと混血の女中との愛人関係を示唆する場面 (Griffith, 52)

して、再建計画に当たって南部に対して厳しい政策を行い、リンカーン大統領の南部に寛容な戦後処理の政策を挫折に追いやった人物、サディアス・スティーブンス(Thaddeus Stevens, 1792-1868)であったらしい<sup>32</sup>。しかしグリフィスはこのモデルとなった人物に歴史的に正当な評価を与えようとはせず、『クラランズマン』の設定に忠実に従い、ストーンマンを単純な北部出身の悪漢として描いている。グリフィスはストーンマンが混血の家政婦を愛人に行っていることを画面上で示して(図版12)、それが彼の白人と黒人の平等を主張する根拠となっていることを暗示し、ストーンマンの主張の背景に彼の腐敗した精神があることを強調した。

このような歴史的事実の歪曲が最も手ひどく行われているのが、映画の後半におけるクー・クラックス・クランの描写である。どうやらグリフィスはクー・クラックス・クランを描写するさいに、J・C・レスターとD・L・ウィルソンによる『クー・クラックス・クラン：その起源、成長、そして消滅』<sup>33</sup>を参考にしようだ<sup>34</sup>が、実際には彼はこの小冊子の都合の良い部分のみを利用し、実際に映画においてクー・クラックス・クランを英雄的に描くために邪魔になる歴史的事実をことごとく無視している。結果的に、グリフィスはこのクー・クラックス・クランの描写を行うに際して、『クラランズマン』とそれに付されたイラストに忠実に従った映像を描き出す以上のことはほとんどしていないという印象を与えることとなった。

グリフィスが参考にしたとされる『クー・クラックス・クラン：その起源、成長、そして消滅』と『国民の創生』を比べると、その史実と映画との乖離がはっきりとする。たとえば映画の中では、ベン・キャメロン大佐がたった一人でクー・クラックス・クランのアイデアを思いつき、その衣装に関しては、子供の遊びからその白装束を思いついたことになっているが、実際のクー・クラックス・クランは、1866年の5月のある晩、テネシーの法律事務所に集まったプラスキー・バーの常連客が、何かもっともらしい白人のクラブを作ろうと発案し、たまたま出来上がったものである<sup>35</sup>。そして顔を隠して夜活動するのは、それが楽しいからと言う理由だけであった<sup>36</sup>。会員が多くなり、その秘密めいた会合がその秘密にふさわしい目的が必要だとなってからやっと集会の大義名

分を考えはじめた。そして自分達の集会をたまたま見かけた白人の浮浪者や黒人達が怯える様子にヒントを得て、町の治安を守ることをこの集団の目的としたのである。また、レスターとウィルソンによる資料には、当時の衣装が実際にどのようなものであったかを示すイラストも添えられている(図版13, 14)。図版13, 14を見ればわかるように、クー・クラックス・クランのコスチュームは決して統一されたものではなく、あり合わせの白い布を縫い合わせたものであり、布の中に段ボールを入れて背を高く、不気味に見せる等の工夫をした程度の簡単なものであった。

史実の上でのクー・クラックス・クランの最大の成功は、クー・クラックス・クランの結成一年後、1867年7月4日のアメリカ建国記念日の夜に行われたクランのパレードである。それ以前から、覆面の状態で集まるクー・クラックス・クランの正体は誰なのかということに人々の関心が集まっていた。その人々の期待に応えるかたちでパレードが計画され、街角に「クー・クラックス・クランは今夜通りをパレードする」という張り紙が貼り付けられると、多くの人々が見物に訪れた。そしてパレードの夜は、クー・クラックス・クランは一言もしゃべらず、笛の合図に従って整然と行進し、町の大通りを静かに行進して去っていった。クー・クラックス・クランの会員はもと南軍の軍人が多かったので、隊伍を組んで整然と行進することには慣れていたので。これがどうやら公式のクー・クラックス・クランの行動で最も成功した行動だった。その後、クー・クラックス・クランは会員がふえるにつれて、系統だった連絡手段もない、統率の取れない集団となっていった。正式には1869年の3月には解散が宣言されている。しかし、その後も様々な地域、モンゴメリー、アラバマ、サウスカロライナといった各所で、クー・クラックス・クランを名乗る白人集団が、黒人や、黒人の政治参加を先導するために北部から南部にやってきた白人の政治家達(カーペットバガー)に対する脅迫やリンチを行った。

『クー・クラックス・クラン：その起源、成長、そして消滅』では、1866年にはじまり、1869年には消滅したクー・クラックス・クランの記録を、その一員であった、ジョンL.レスターが証言し、それをD.L.ウィルソンという、クランの会員ではないがそれにごく近い人物がまとめたものが本文になってい

る。基本的には、クー・クラックス・クランの行動に同情的な書き方がされている記録である。それが1905年に出版されるに当たって、あまりにクー・クラックス・クランにたいして好意的な書き方であるため、ウェストバージニア大学の歴史学者ウォルター E. フレミング(Walter E. Fleming)教授の序文により客観的な解説が付されて発行された。

クー・クラックス・クランにたいして好意的な書き方をしている本文においても、クー・クラックス・クランがたまたま楽しみのために出来上がった無目的のクラブとして出発したこと、そして楽しみを倍加させるために覆面をかぶっただけであること、そしてクー・クラックス・クランの、無法な黒人から地域の治安を守るという目的は、後から思いつきのように付け加えられたものであること、などが率直に述べられている。そしてクー・クラックス・クランが、「たまたまはじまり、喜劇的に発展し、悲劇的に滅んだ」という結論<sup>37</sup>も記されている。これを受けて、フレミング教授も、1905年の序文で、クー・クラックス・クランの評価を定め、次のように述べることとなった。すなわち、その実体として、クー・クラックス・クランは、その起源を非常に日常的な些細な集まりとしてはじめ、その成果は重要なものではなく、少々の成功の後、その目的であるはずの社会の更正という使命を果たさずに、こういった集団にありがちな無秩序へと陥ってゆき、消えていったのだ<sup>38</sup>。

みずから参照した学術書が、すでに1905年の時点で、このような評価を定めていたにもかかわらず、グリフィスはこれを無視した。その代わりに、『クラランズマン』が示す英雄的で、秩序をもち、最初から目的意識を持ったクー・クラックス・クランの姿を描き出すこととなる。

グリフィスが行ったイメージ操作がどのようなものだったかは、視覚的な資料を見るとよりはっきりする。図版13~16は、グリフィス自身が参考にしたJ・C・レスターとD・L・ウィルソンによる『クー・クラックス・クラン：その起源、成長、そして消滅』から取った図版である。次の図版17、18の二枚は、トーマス・ディクソンの『クラランズマン』に描かれた挿絵。そして図版19と20は、映画『国民の創生』の中に描かれたクランの装束と、その儀式の様子である。図13、14のイラストを見るとすぐにわかるが、1866年当時、現実

のクー・クラックス・クランの装束は、統一されておらず思い思いの格好をしていた。また、図版15はアラバマでのクー・クラックス・クランの一員が編集するクー・クラックス・クランの機関誌『インディペンデント・モニター』(*Independent Monitor*)に掲載されたリンチを誇らしく報じる記事である。木につるされているのは右側が北部のオハイオからやってきた白人の黒人扇動政治家(carpetbagger)、左側がそれに協力していた北部に味方する地元の南部白人(scalawag)である。これら二人の白人を私刑にしたことが誇らしげに書かれており、クランが白人をも私刑の対象としたことが示されている。

また、図版16の稚拙な絵が添えられた文書はおそらく黒人を平等に扱おうとした白人をクランが脅迫した文書だが、これには稚拙な絵が添えられている。絵の意味は、左上から時計逆回りに、生首をハサミで切る、死体を棺桶に詰める、等を表しているだろう。そして右側にはクー・クラックス・クランをあらわすフクロウ(クランはしばしば合図にフクロウの声色を用いた)とともに、おそらく夜にお前の家を持って襲撃する、と脅迫している略図がある。下に幼稚な筆致で描かれた列車は、この列車に乗ってクー・クラックス・クランの重要なメンバーが到着したことを示しているようだ。脅迫文のほうでは、この手紙の差出人であるこの地域のクランの一員が、黒人の地位を高めようとする黒人を公の役職に推薦したある白人に対して憤慨していることが示され、その白人の推薦者に対して、お前が黒人の推薦を行えばリンチにかける、との脅し文句が書かれている。ここでは、冒頭の段落の部分の原文そのままの再録を、訳とともに示してみよう。

Dam Your Soul. The Horrible *Sepulchre* and Bloody Moon has at last arrived. Some live to-day to-morrow "Die." We the undersigned understand through our Grand "Cyclops" that you have recommended a big Black Nigger for Male agent on our nu rode; wel, sir, Jest you understand in time if he gets on the rode you can make up your mind to pull roape. If you have any thing to say in regard to the Matter, meet the Grand Cyclops and Conclave at Den No. 4 at 12 o'clock





COSTUMES WORN IN MISSISSIPPI AND WEST ALABAMA

図版 13 ミシシッピとアラバマ西部の当時のクランの衣装



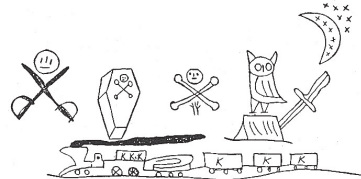
COSTUMES WORN IN TENNESSEE AND NORTH ALABAMA

図版 14 テネシーとアラバマ北部の当時のクランの衣装



THE FATE OF THE CARPETBAGGER AND THE SCALAWAG  
Cartoon by Ryland Randolph in *Independent Monitor*, September 1, 1868.

図版 15 『インディペンデント・モニター』誌に掲載された二人の白人(カーペットバガーとスキャラワグ)へのリンチを報告する記事



"That Your Soul, The Horrible Spectre and Bloody Moon has at last arrived. Some live today tomorrow "die." We the undersigned understand through our Grand "Captains" that you have recommended a big Black Nigger for Klan agent on our territory; well, sir, just you understand in time if he gets on the rode you can make up your mind to pull rope. If you have anything to say in regard to the Matter, meet the Grand Captains and Consulate at Den No. 4 at 12 o'clock midnight, Oct. 1st, 1871.

"When you are in Cities we warn you to hold your tongue and not speak so much with your mouth or otherwise you will be taken on surprise and led out by the Klan and burnt to steech being. Beware, Beware, Beware, Beware.

(Signed)

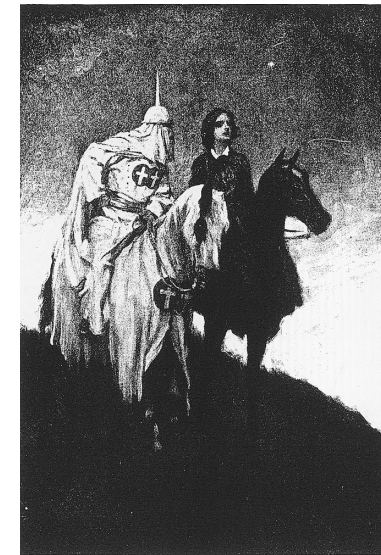
"PHILLIP EISENBAUM,  
"Grand Captains.  
"JOHN BANKSTOWN,  
"ISAAC DAVES,  
"MARCUS THOMAS,  
"BLOODY BONES.

"You know who. And all others of the Klan."

WARNING SENT BY THE KLAN

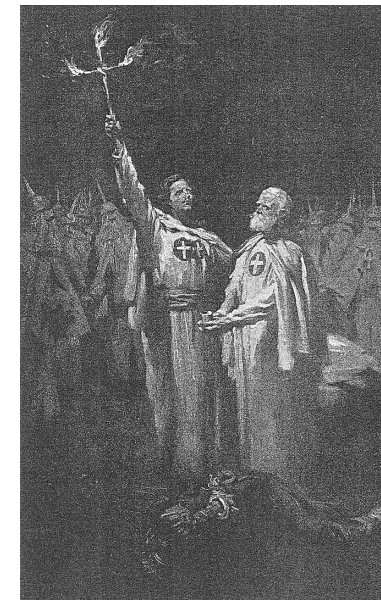
From Ku Klux Report, Alabama Testimony.

図版 16 クランの脅迫文書



"Do you not fear my betrayal of your secret?"

図版 17 『クランズマン』挿絵でのクランの衣装



"The Fiery Cross of old Scotland's hills!"

図版 18 『クランズマン』挿絵でのクランの儀式の様子





図版 19 『国民の創生』におけるクランの衣装



図版 20 『国民の創生』におけるクランの儀式の様子

midnight, Oct. 1st, 1871.

呪われし者よ。ホリブル・セバルカーとブロッディ・ムーンがついに到着した。きょう生きている者も、明日には『死』だ。以下に署名した我々（本文では文末に署名がある）は我々がグランド・キュークロープスを通じて、貴様が大男の黒人を新たな道路の男子職員に推薦したことを知った。いずれこの黒人が役職に就くこととなったら、貴様が縛り首の目にあうと覚悟しておいた方がいいぞ。もしこの件について言いたいことがあるなら、1871年、10月1日、真夜中の12時に、第4の根城に来て、ホリブル・セバルカー、コンクラーヴェらに会うがいい。<sup>39</sup>

ホリブル・セバルカーやブロッディ・ムーンといった名称は全てクランの会員が自分の本名を隠すためにそれぞれが名乗った呼称である。スペルミスの多い、書き手の無教養が剥き出しになっているような文章は、私刑を示唆する拙劣な描画とともに、幼稚で短絡的な書き手の思考を示しているだろう。

『クー・クラックス・クラン：その起源、成長、そして消滅』に述べられた史実からいえば、クー・クラックス・クランは本来目的のないただの楽しみのための団体であった。また、衣装はほとんど統一されておらず、また、それぞれの支部もほとんど統制されていなかった。一部の会員によって恣意的に私刑が行われることがあり、その際の発想、行動はしばしば非常に幼稚で、短絡的で、残忍である。また、時に黒人と白人を平等に扱おうとする黒人びいきの白人を私刑にかけることもあった。

これらの事実が、グリフィス自身が参考にしたはずの資料にはっきりと書いてあったのだが、彼はこれらを無視して、グリフィスは主に『クランズマン』に描かれるクラン像を忠実に映像化することになる。図17、18と図19、20を比べると、それははっきりとするだろう。『国民の創生』で映像化されたクー・クラックス・クランの衣装は、トーマス・ディクソンのクー・クラックス・クランの衣装をほとんど忠実に映像化しており、また、その儀式の様子もほとんど『クランズマン』のイラストと同じであることがわかる。いわばグリフィス

は現実のクー・クラックス・クランの特徴——無目的、統制の欠如、無教養、幼児性——を無視し、主にトーマス・ディクソンによる原作『クランズマン』に描かれた誤ったクー・クラックス・クランの特徴——崇高な目的をもち、統一された衣装と規律があり、教養のある成熟した人間によって構成された団体——をほぼ忠実に映像化したのである。

さらに、この映画の結末（図版 21）に見られるように、グリフィスはあたかもクランによって国家の治安が保たれ、クランがアメリカに秩序と南北の統一をもたらしたかのような印象を与えているが、実際にはそのような歴史的事実は全くない<sup>40</sup>。

結果的にみると、映画の前半においては、グリフィスはほとんどの場面で歴史的に正しい映像を作り出す努力をしたのだが、その一方でそれと同じくらいに、あるいはそれ以上の労力を用いて、その後半において彼の完成させた映画技法を極限まで使って歴史的事実に背いた映画を作ろうとしたといっていることになるだろう<sup>41</sup>。ただし、だからといってグリフィスが、その前半と後半を全く違った態度でこの映画を作ったというわけではないということはすでに述べたとおりである。グリフィスは単純に最も効果的な資料に基づいて映画を作



図版 21 『国民の創世』より、黒人を征圧したクランが町の人々に歓迎される場面(Griffith, 154)

ろうとしただけであり、そのさいに資料の正当性はあまり問題にならなかった。もしも効果的であれば、それがたとえフィクションにもとづいた資料であっても、それを用いただけである。

たとえば映画中、南北戦争後の議会で黒人が大多数を占める場面についても、南部のサウスカロライナ州の首都コロンビアでは、州議会の過半数を黒人が占めた事実があったようだが、歴史上において黒人が議会において過半数を占めた州はたった二つだけ、それも短い期間だけであった。実際には南北戦争終結後 1868 年から 1869 年の南部では、白人が圧倒的に議席を占めていた。たとえばアラバマでは白人の議員が 106 に対して黒人が 27、アーカンサスでは白人 96 で黒人が 8、ジョージアでは 186 が白人で黒人が 33、など<sup>42</sup>。この場合でも、グリフィスは南部の一部で起こった歴史的事実を誇張してこの映画の中で活用している。

グリフィスにとって資料は効果を得るための手段に過ぎない。最大限の効果を得るためなら、グリフィスは史的資料に反していることが明らかにわかっている小説の記述や挿絵を史的資料と同列に用いたり、一部の歴史資料を誇張することもいとわない。それがグリフィスのやり方だが、ただし、彼の才能は、それによって作り上げた画面を、最終的にはこの当時の一般の白人の観客が無意識にも抱いていた欲望、その望んでいた結末と一致させた点にある。それはもはや歴史的な正確さにあふれた映画と言うより、むしろ「南部のことを良く知っており、あらゆる階層の白人を喜ばせるのはどんな種類の映画かを良く知っている<sup>43</sup>」グリフィスが、みずからの直感に忠実に従って作りあげた映画といったほうがよい。それが同時に、ある人々にとっての理想の南北戦争を映画の中に実現したものとさえなった。それは、映画評論家のジェームズ・エージーによって、「『国民の創世』での南北戦争の戦闘のシーンは私が今までに見た中でも最も美しいショットだった。その場面は、そのリアリズムゆえに以前から賞賛されてきたし、たしかにその賞賛に値するけれども、その場面はまたリアリズムをはるかに越えているのだ。私にはその場面は、南北戦争はかくあるべしという私達の夢の集合体を完全に映像化したもののように思える。その戦争を経験した老兵が 50 年後にその様子を思い出したり、あるいは戦争



のことを伝え聞いた子供が南北戦争後 50 年にしてその戦争の様子を思い描いたとき、それがどんなふう思い描かれているかが、完全に表現されているのだ。・・・<sup>44</sup>」と賞賛される画面へと結実したのである。

グリフィスの父は外科医であり、その義父から譲り受けた農地を所有する農民でもあった。彼は南北戦争に参戦し、戦争中には二度負傷しながらも大佐にまでなった。彼は戦後は飲酒癖を募らせ、ギャンブルに手を出し、生活を貧窮させながらも、自らの南北戦争時代の英雄的行為を延々と人々に話し続けた男であった<sup>45</sup>。その父はグリフィスが 10 歳の時になくなったが、それまでにグリフィスは父の話聞き、自らのなかに南北戦争の記憶を焼き付けてゆくことになった。『国民の創生』について、グリフィスは次のように語っている。

こういう作品を作りたいという構想はすでに私の子供の頃から私の中に宿っていた。わたしはよくテーブルの下にいて、私の父や友人が南北戦争の戦闘の様子や、どうやって生き残ったか、そして戦後度のような苦勞をしたかと言ったことを語り合うのを聞いていた。こう言ったことは人間の心に長く深い印象を与えるものだ——そしてそういったものが、『国民の創世』の中にも深く入り込んでいることは確かである<sup>46</sup>。

このような態度で製作された映画では、グリフィスが画面上で、ある場面を「起こったとおりに」再現した、というとき、同時にグリフィスは、その場面を、彼自身が最も気に入った資料に基づきながら、彼自身の心の中で起こったとおりに再現した、ということを告白しているのと同じ事になるだろう。

グリフィス自身は、そのやり方にいささかの疑念も差し挟まなかった。この映画は、その映像を貫く強い偏見のために、その上映当初から激しい非難とのに会うこととなり、全国黒人地位向上教会がその年次報告書で、「(映画という) 新たに偉大な技術のあらゆる資源が、黒人を考え得る限り悪意ある見方のもとに映し出すという疑いようもない試みにすべて注がれてしまったのだ」と宣言するまでであったが<sup>47</sup>、しかしグリフィスは、これらの非難に対し、決して自分は人種的偏見からこの映画を撮ったのではないと宣言し、次のように

語った。

再建期の南部で黒人がどのように扱われたかは、私達の映画でも効果的にありありと描き出している。私達はこの問題の様々な側面を描き出し、特に以前の主人のもとに止まり続け、この白人の友人のためなら自分たちの命も喜んで投げ出したこれら忠実な黒人には特別な注意を払ってきた。この物語の中で、そういったよき黒人以上に大きな熱意をもって賞賛を与えられている登場人物はいないし、また、彼らの献身ははっきりと描かれている。もし偏見を持った観客が映画全体のこの部分に含まれている主張を見逃していなければ、我々もこれほど非難されることはなかっただろう<sup>48</sup>。

「以前の主人のもとに止まり続け、この白人の友人のためなら自分たちの命も喜んで投げ出したこれら忠実な黒人」を称揚する態度自体が問題となることなど、グリフィスには思いもよらなかったようだ。彼はそれよりもまず再建期の南部の黒人の描写を「効果的に(effectually)」「ありありと(graphically)」描いたことを誇っており、彼の自信はどうやらそこから湧き出ているようである。

グリフィスの歴史記述に対する考え方はたいへん単純なものであった。彼は映像の力を素朴なまでに信じていて、グリフィス自身が映像の可能性を論じたある文章の中では、将来、学生はその教科すべてを映像で学ぶことになるであろうし、歴史も映像によって学習され、「・・・部屋全体も科学的に配慮された場所で、ただ適切に調節された画面の前に座り、実際に何が起こったかを見ることになるだろう」と予想している。「あなたはただ歴史が作り出される場面に居合わせることになる。あらゆる記述、訂正、校合、再現には、深い理解を持った専門家達によって、注意深く配慮がなされ、生き生きとした、完全な表現を目の当たりにすることになる<sup>49</sup>」。もちろん、今のわたしたちの考えからすれば、グリフィスのいう「深い理解を持った専門家」もまた、彼ら自身の歴史に対する特定の見方から自由になれるわけではないことは明らかだ。誰もが何らかの視点からしか歴史を見られない以上、歴史を「起こったとおりに見る」

ことは不可能であり、私達はただ何らかの視点から構成された視点から歴史を見ることができるだけだ。だが、グリフィスの考えの中にはそのような映像の持つ危機に対する視点はなく、むしろ彼は、現代のわたしたちがすでに失ってしまった、映像への無邪気な信頼を強く持ち、それを終生疑うことがなかった。

このグリフィスの単純さを、これ以上追求してもさほど有益とは思えない。グリフィスが歴史的再現として考えているものが、基本的には彼が最も効果的だと考えた資料をありありと再現することである以上、彼はみずからの映像に誤謬を見つけだす必然性をほとんど認めないだろう。グリフィスは『国民の創生』について<sup>50</sup>、彼本人と『国民の創生』とに対する12件に及ぶ訴訟について争い、その全てに勝訴している。彼自らの正しさの信念の裏付けとなっていたのは、彼の単純な映像の客観性への信頼と、みずからの最大の効果を与える映像を作り出す才能への自信であった。

そして結果的に、グリフィスは映像が客観的な「歴史的模写」を行っているという幻想を確立しながら、人々のなかに最も強い偏見を植え付ける映画を作り上げてしまった。この映画では、流麗な物語によって善玉の主人公たちがクー・クラックス・クランに加担する必然性がはっきりと示され、その物語が人種に対する「公正無私」な視点から描かれた映画であることが強調される。この映画の中で、黒人は文字通り白人に征服されてゆくが、それはもっとも「効果的」な描写の中で征服されてゆくことになる。そのため、現代の観客としては、わたしたちは、もちろん、このようなかたちで一見公平性を装いながら、暴力的なまでに一つの価値観に偏った物語を作り出すグリフィスの才能に驚嘆する一方、彼のまやかしの公正さなどから距離を取ってこの映画を見なくてはなるまい。そしてそのような視点からこの映画を観たとき、わたしたちが突き当たるのは、その偏狭なイデオロギーにもかかわらず、グリフィスの画面が放つ魅力はどう評価するかという問題である。

グリフィスは観客にとってどのような映像が魅力的で、効果的であるかを、直感的に知っていたが、その直感は彼に偏狭なイデオロギーに満ちた物語を説得力を持って描き出す力を与えると同時に、彼をその映像の中に目覚ましい自発性、生命力を持たせた映像を作り出す力を与えてもいる。そのため、現在で

さえ、グリフィスの画面は、それがグリフィスの偏狭なイデオロギーを表現するために作り出されたものであっても、現代のわたし達を惹き付ける力をまだ持っている。そうである以上、そこでグリフィスが作りだした映像の持つ意味とはなにか、そこにある価値とは何か、ということをはっきりさせてゆくべきだろう。私はグリフィスの映像の価値を、それぞれの役者ののびやかな演技とその優れた描出、そしてその卓抜した編集技術に求めたいと思うのだが、それは再度、自分自身の目で見るとグリフィスの映像の魅力を語ることでもある。次に、この論をまとめるに当たって、それを試みてみることにしよう。

### 3: モダン・アメリカ、あるいは分裂する自我

グリフィスはその歴史的描写における道具立てをほとんどそれまでの資料を貼り合わせることによって行い、後半の物語においてはその画面上の道具立てをほとんど原作の『クランズマン』から借用している。全編に行き渡らせようとしたイデオロギーに関しても、それは彼が根拠として映画の中にも言及したウッドロー・ウィルソンや、あるいは原作としたディクソンの『クランズマン』が示す域を出るものではない。グリフィスはこれらのいわば道具立てに関しては、彼も含めて観衆が見たがっていたものを正確に再現しようとし、そして政治的意見に関しては、彼はこのころの多くの白人が抱いていた考え方を端的になぞっていることが窺える。

しかし、こうして、歴史的道具立てを「公正無私」に再現する一方、グリフィスはその道具立ての中で一瞬一瞬に作り出す画面のなかでは、役者達がのびやかに演技をする効果的な画面が作られた。この映画の内容が示す偏狭なイデオロギーにもかかわらず、それぞれの役者の感情が完璧に画面の上で表現されている『国民の創生』の映像は現代でもその価値を保っている。たとえば映画の前半、リンカーンが義勇兵を募りながら、それが一般市民とその家族にもたらす悲劇を予想して、沈痛な面もちで顔を伏せるシーン。また、マーガレットが南北戦争に赴く兵士を送り出す熱狂の中で一人取り残されて悲しみに浸るシーン。こういった描写によって、グリフィスが大きな時代のうねりを個人の感情と結びつける事に成功していることは、すでに指摘されてきた<sup>51</sup>。そしてグリ



フィスはこのように歴史的事実と個人の抱く感情描写と織り交ぜてゆくことによって、彼自身の思い描く歴史を効果的に作り上げたのである。『国民の創生』がいかにも批判すべき内容を備えていようが、少なくともグリフィスは映像のみによって人間の感情を十分に表現することが出来ることを完璧に証明してみせた映画監督であった<sup>52</sup>。この章では、グリフィスが作り上げたその映像の輝きと、それを編集する技術が、今ではどのような意味を持って観客に迫るかを考えることにしたい。

まず、人間の感情描写に関して、グリフィスがどのような才能を持っていたかの例として、有名なシーンを二つあげることにしよう。

ひとつめは、ヒロインのエルシー(リリアン・ギッシュ)にある名もない歩哨が見とれる場面である。これは、北軍の捕虜となったベン・キャメロンを見舞いに来て、息子ベンが北軍によって絞首刑になる(ただし、のちにリンカーン大統領の恩赦によって絞首刑を免除される)ことを知って気落ちするベンの母親を、エルシーが慰めつつ見送った後につづく場面である。これは映画のなかの筋にはほとんど関係がなく、深刻な場面の後に、観客の笑いを誘うためにおかれた場面ようだ(図版 22)。

このシーンの向かって右側の歩哨に注目しよう。この歩哨役を演じている若者は実際には役者ではなく、ただの衣装係だったが、たまたま美しいリリアン・ギッシュに見とれる素朴な様があまりにユーモラスだったので、この場面の歩哨として抜擢された人物である。この魅力的なシーンがグリフィスの即興的な演出の中で生まれたことは、リリアン・ギッシュの証言からもうかがえる。

彼(グリフィス)はどんなシーンでも念入りに準備をした上で撮影をしていったけれども、何かとても良い感じの自然の仕草が目にとまるといつでもビリー(グリフィスの片腕で、20世紀を代表するカメラマンの一人、ジョージ・ビルヘルム・ビッツァー。ビリーは愛称)を呼んで撮影させた。病院の場面で銃にもたれた兵士が私をじっと見つめるところはそういう撮影の一例だった。

それは、負傷した兵士達がひしめき合う病棟のシーンで、後景には看護

婦や看護兵たちが患者に付き添っている姿が見える。そして病棟の入り口には北軍の歩哨が立っている。エルシー・ストーンマンこと私は、バンジョーを鳴らして歌いながら負傷兵達を慰める手伝いをしている。その歩哨は歌う私をいかにも恋い焦がれているという様子で眺めていて、歌い終わったわたしが彼のそばを通り過ぎると卑屈そうに顔を上げて、恋わずらいの男のように深いため息を漏らす。全体で一分ほどのシーンとは言え、観客の爆笑を巻き起こして、映画の中でも最も忘れられないシーンのひとつになった。<sup>53</sup>

この歩哨のシーンはその当時の観客にとっても印象深いものだったらしく、リリアン・ギッシュはその後もしばしばあの歩哨はあの後どうしたのかと聞かれることがあった。リリアン・ギッシュはその後一度だけ彼にあったことがあるそうだが、彼はその後は映画作りから離れ、家庭を得て幸福な生活を送ったらしい。彼はこの場面に出演しただけで、今に至るまで名場面の登場人物として人々に記憶されているのである。これはおそらくグリフィスの作り上げたユーモラスなシーンのなかでも、もっとも効果的なもののひとつであるが、ここではグリフィスの即興性が、ある素人の青年が素朴に女優をみつめる様をそのままとらえて、観客に普遍的に訴える映像に仕立て上げたことに注目しておこう。

ふたつめは、晴れてリンカーンの恩赦を得たベンが故郷へと帰還し、それを迎える家族とのシーンである。南北戦争が終わり、傷の治療も終わったベン・キャメロン大佐が南部の自分の家に帰還する。南北戦争以前には華やかだった屋敷が、今ではすっかり荒れ果てていることにベンにはショックを受ける。そして出迎えた妹のフローラは、粗末な着物の上に生の綿花をくっつけて飾りにしている。お互いのひどいありさまを笑いながら、彼等はふと黙り込む。しかしその短い沈黙は、たちまち彼らの再会の喜びに押し流され、彼らは荒れ果てた屋敷の玄関へと向かう。開け放たれたドアの向こうには、長男の帰還を喜んで待っている家族がいるはずだ。だが、その家族をカメラは写さない。カメラはただ、外からやや斜めに屋敷の戸口を映し出して、ベンを迎える母親が、戸口からその手を伸ばして息子の首をいとおしく抱く様子を写し取るだけである。



図版 22 『国民の創生』より、エルシー（リリアン・ギッシュ）を見つめる歩哨の場面(Griffith, 83)



図版 23 『国民の創生』より、傷の癒えたベンが帰宅し、家族に抱擁される場面 (Griffith, 86)

(図版 23) この控えめな表現によって、かえってこの場面では、映像だけで表現された感情としてはそれまでにない深みが表現されているだろう。

前章で述べた「歴史的模写」の場面も含めて、グリフィスがこれらの画面で常に追求しているものは、ひとつの画面上の最大の効果である。グリフィスはその画面上で、史実に忠実な場面ではあくまでも資料に忠実であり、深刻な場面はあくまでも深刻で、息抜きの場面では少々羽目を外してでも観客の笑いを誘う場面を求める。女優の美しさに恋い焦がれる歩哨がエルシーを眺める場面が、観客の「爆笑」を巻き起こし、ベンの帰郷の場面が観客の胸を打つのは、グリフィスの狙い通りであるだろう。

だが、わたしたちはここで、グリフィスの効果的な画面の中には、それとともにある心理の分裂を観客に強いる要素が紛れ込んでいることにも気付く。たとえば、ほとんど本筋とは関係のない、歩哨とエルシー（リリアン・ギッシュ）の場面は、歩哨が美しい娘のエルシーに恋い焦がれる滑稽な場面であると同時に、美しい映画女優とそれに見とれる観客との関係をも浮かび上がらせている。観客はうっとりとした忘我の表情で美しいリリアン・ギッシュを見つめるこの年若い歩哨の素朴な様子を笑うけれども、同時に、映画の中の美しい女優をばかんと見つめている自分自身を笑っていることになるかもしれない。また、ベンを迎える家族の喜びが、大げさな身振りや喜びの表情もなく撮影され、ベンを迎える家族のその手先の動きのみを撮影した場面がかえって痛切に観客の胸を打つとき、それは見えることのないベンの母親や妹の立場に、観客がその身をおくことを強いている。

このとき、グリフィスがここで提示しているのは、見ることがおのずから観客にうながす、自我の分裂状態である。グリフィスの映画は、そのもっとも効果的な画面において、本来なら意識しなくてもよい、見るものと見られるものの関係を、あるいは画面から隠されて見えるはずのない人物の感情を、映画の提示する物語のうねりを楽しむ観客という立場を保持しながら、意識することをわたしたちに強いるのである。そのとき、わたしたちはわずかの間ながらもみずからの身のうちにいくつかの自己を同居させることになり、そして同時に、その自我の分裂からあたかも目をそらそうとでもするように、観客は画面の提

示する単純で最もわかりやすい意味——その場面が滑稽な場面であるのか、悲しみの場面であるのか、古き良き南部を懐古する場面なのか、白人との平等を主張する黒人を蔑視する場面なのか——にすぎなくて、その画面を解釈しようとする。観客はグリフィスの提示する画面を目の前にして爆笑するかも知れない。あるいは涙さえ流すかも知れない。観客はそのような単純な感情の高ぶりによるによって、みずからの身のうちに起こったやっかいな、解決しがたい分裂からかろうじて逃れようとするともいえるのだ。だが、いったんその興奮が冷めれば、グリフィスが観客に求める感情の高まりは、その効果を得るためにその背後に常にこの自我の分裂を内包していることに、わたしたちは否が応でも気付くことになるだろう。

それがグリフィスのはからずも招いた結果とは言え、グリフィスのあくまで効果を高めようとして求めた結果の画面は、必然的に観客の自我に分裂の自覚をもたらす。そのことが、最も鮮明に現れたのが、この論の冒頭にも取り上げた、映画の冒頭近くにある、黒人奴隷の集落でのダンスのシーンであろう。ここで、この論の冒頭に取り上げた場面に戻って、この場面の撮影がどのように行われたかを見てみながら、再度検討してみることにしたい。

『国民の創生』の冒頭に見られる、奴隷居住区のダンスで、エキストラとして雇われた老黒人——実際に南北戦争を生き抜き、奴隷解放を経験した一人の黒人の老人——が人々の前で闊達に踊るシーンの撮影の様子については、リアン・ギッシュとセルウィン A. スタノップ (Selwyn A. Stanhope) の記録が残っている。ギッシュによると、その当時のカリフォルニアには黒人の役者はおらず、アメリカの東部にほんの 2、3 の黒人役者がいるだけだったらしい。役者ではなく、エキストラとして、『国民の創生』のなかで実際に黒人が出演しているのは、このベン・キャメロンがフィル・ストーンマンらを伴って奴隷居住区を訪ねる場面だけであったようである。このシーンはデス・ヴァレーの、実際に黒人達が働いている場所で撮影されたとのことだ<sup>54</sup>。

セルウィンの記述はさらに細かい。グリフィスはこの場面の撮影に当たって、あらゆる年齢層の黒人を集めて、ダンスをさせた。グリフィスはダンスを踊る集団の正面に据えた撮影台の上ののぼり、カメラの横椅子に座って、煙草をく

わえ、ぼろぼろの麦わら帽子をかぶり、撮影の指示を出すメガフォンを持っている。そして、カメラの前で指示を飛ばす。「あのバンジョー弾きの帽子を取れ——顔に影ができるからな。よし——それでいい。それでは踊ってくれ、さあ——ダンスだ！そうそう！子供達は今度は群衆のうしろに廻ってくれ。君ら白人は真ん中に来る！・・・」彼は指示を出しながら、一度目のダンスのシーンを撮り終える。しかしグリフィスはある老黒人に目を留め、その老人が実に魅力的であるために、その老黒人を登場させて、ダンスシーンをもう一度取り直そうと考えたようだ。この部分はセルウィンの文章をそのまま引用してみよう。

するとグリフィスは通りを見下ろすとある老黒人に目をとめた。カメラはもう止まっている。その部分のシーンの撮影は終わっていたが、彼は助監督をこの黒んぼのところに行って、彼を上から下までじっと見つめるとにやりと笑った。グリフィスは黒人の典型のような人物を見つけたのだ。

この老黒人はただのエキストラだったが、グリフィス監督の目に強い印象を与えた。この老黒人は自分自身ではそれと知らないうちに、人物として「出来上がって」いたのだ。この老黒人は踊り手たちに混じって画面手前に据えられた。音楽とダンスが再び始まる。グリフィスはカメラマンに早く撮影しろと指示を出す。この老黒人は彼の若い日々の夢を見ており、彼は若者達よりもずっとうまく踊る。彼は昔日の南部の荘園農場で働く黒人達の踊りのステップを踏む。彼は自分の禿頭のとっぺんを掌で叩き、カメラの前で演技していることを忘れてしまう——彼は昔なつかしい日々へと戻っており、彼の周りの人々は彼の仲間なのだ。

『クランズマン』（この映画評はその映画がまだ原作と同じ『クランズマン』と題されていた試写会の後に書かれたものであったため、映画の題名は『国民の創生』ではなく『クランズマン』として記述されている）を見ていただければ、スクリーンの前面に老黒人が躍り出る様を見ることができよう、彼の表情にあらわれる熱狂を見て取れるだろう。観客が彼のことをよく知らなければ、観客は彼を偉大な俳優だと言ってしま



かも知れない。しかし違うのだ。彼は俳優などではさらさらしない。彼はただ自分の若い頃の日々を再び生き直している老黒人なのだ。彼の若々しい気分はグリフィスの天才によって再び彼の中から引き出されたものであり、——そのためにこのシーンはこれほどまでに効果的になっているのである。<sup>55</sup>

ここには、グリフィスの目覚ましい演出とその効果への驚きと同時に、セルウィンが観客へ説明の必要を感じた、まったく相反する意味の同居、意味の二重化が、記録されてもいるようである。素人の老黒人はグリフィスの狙い通り、カメラの前で演技していることを忘れたかのように昔日のダンスを踊る。その自然で貫禄のあるダンスのためにこの老黒人は一方で「偉大な俳優」であるかのようにも見える。だが、その一方でこの記録者は、急いで観客に、彼は俳優などでは「さらさらしない」こと、彼はただ「自分の若い頃の日々を再び生き直している老黒人」なのだということを強調する。セルウィン自身、明確にその意味を理解はしていないようだが、この記述によって、セルウィンはおそらくみずからがこの場面を感じた奇妙な意識の二重化の感覚を思いがけずに語っているだろう。彼の意識は一方でこの老黒人を「偉大な俳優」とみなしながら、もう一方ではこの老黒人が、「ただのエキストラ」であり、素人でしかないことをも意識しているのである。その自己の意識の分裂を、セルウィンはこの場面をこれほどまでに「効果的(effective)」にしているグリフィスの天才への礼賛に逃げ込むことで何とかまとめあげようとしているようだが、ここではそのような礼賛に逃げ込むことなく、この画面をみることによってわたしたちが経験する、自己の分裂の意味をもうすこし明らかにしておこう。

たとえセルウィンの記録がなくとも、現代の観客はこの分裂する二重の意味をこの画面を見ることだけで十分に感じ取ることができる。この老黒人はその堂々とした踊りと他を圧倒する存在感でわたしたちを虜にするが、その魅力は常にわたしたちになにか居心地の悪いものを感じさせる魅力であることが、現代の観客には漠然とながら意識されるだろう。しかもその老黒人は踊りながら、その過程で、ふとカメラとグリフィスの方を見て朗らかに手を挙げて合図をするのだ。この老黒人の仕草は、カメラを意識させない洗練された演出に慣れた

現代の観客には十分に奇異に映る。そしてその仕草から、わたしたちはこの老黒人がおそらく映画の演出法に慣れていない素人の老黒人であること、しかしその身についた自然なダンス、一つの状況の中における主人——この場合であればグリフィス、あるいはカメラ——に対して何らかのジェスチュア（会釈や慇懃な態度）を行わずにはいられないその身体の動作から、おそらく自分の生きた南北戦争以前の時代の経験をふかくその身体にしみこませた黒人であろうことを、推測できる。そしてわたしたちは、自分達の感じた居心地の悪さの正体が何であるかを理解する。そうだ、この老人は、一見、「偉大な俳優」であるかのように見えるが、そんなものでは「さらさらしない」のだ、彼はただ「自分の若い頃の日々を再び生き直している老黒人」なのだ。彼はカメラを、グリフィスを、わたしたちを、昔日の彼の主人を見るのと同じ目で、見つめているのだ。

老黒人から送られる親密な合図から、わたしたちは、彼が心の残像にとどめている昔日の白人の主人の立場に立つことを求められていることを理解する。けれども、それを求められるわたしたちは、良識ある現代の観客として、自分を黒人の親密な合図を快く受け取る白人の主人の立場に立つことをいさぎよしとしない。この画面を見つめるわたしたちは、みずからの引き裂かれた心理の中で、この老黒人のダンスに魅了される自分、この荘園の主人の立場に立つ視点からそのダンスを見つめている自分、そして現代の良識ある観客として、思いがけずに昔日の荘園主の立場に立ってこのダンスを楽しんでしまったことに恥じ入る自分、などを見出し、しかもなおそのどれにもみずからの全感覚を没入させることのできない、観客というみずからの立場を意識する。ただの素朴な黒人のダンスが披露されている画面を目の前にして、わたしたちは、その心理の中にもはや統合されることのない分裂した自己が乱立するさまを見出すだろう。

だが、おそらくグリフィスのほうとしては、彼の作り上げるシーンの中に、意識的にこのような批評性を盛り込もうとしたわけではない。彼はただもっとも効果的な演出が何かを直感し、ダンスのシーンにおいて昔日のダンスを覚えている老黒人の登場が効果的であると考えて、彼を登用しただけのことである。



そのときのグリフィスが、それ以上先の、これらの映像自体が持つ意外な批評性の広がりや、映像と観客の関係さえも皮肉に浮き上がらせる効果を見据えていたわけではない。グリフィスはその画面において常に最大限の効果を求め、その結果、カメラマン(ビリー・ビッツァー)もまた必然的にその効果をカメラに収める技術を発展させてきた。グリフィスはカメラマンのビリーとともにカメラを覗きながら、生命力にあふれた、効果的な画面を常に追求し、それが結果的に、観客の心理を分裂させ、最大限の振幅を与えることになる。

観客は常に、異なる二つ以上の立場に同時に自分の心理を分裂させることを強られる。しかしグリフィスの映画においては、それがもっとも肝要な観客の心理の状態となるだろう。グリフィスは本能的に、その状態を維持することにもっとも大きな観客の娯楽要素を見出した。結局、観客は、自分の心理を、最大限にゆさぶられたいのだ。グリフィスは、その振幅を最大限にするために、あらゆる手段を尽くしたのである。

グリフィスの場合、この観客の心理を分裂させ、情動を最大限にまで振幅させる技法は、それぞれの画面をつなぐ編集技術にも発揮される。それが映画の物語を語る手法として端的な形で結実したのは、グリフィスがほぼ独力で洗練させてきた映画の語りの技法、「クロス・カッティング」の手法であろう。「クロス・カッティング」とは、異なる二つ以上の場面を短いカットの連続の中で交互に映し出す技法である。

たとえば『国民の創生』の結末の場面においては、ベン・キャメロンの父親と妹が共に黒人の暴徒に追いつめられて一軒家に閉じこめられてしまう様子と、その一方で、ベン・キャメロンの恋人であるエルシーも混血黒人のサイラス・リンチによってリンチの家に軟禁され、サイラス・リンチから結婚を迫られる危機が短いショットの中で交互に描かれる。クー・クラックス・クランの首領として、ベン・キャメロンは黒人の暴徒に蹂躪される故郷を救うと同時に、自分の恋人をサイラス・リンチから奪い返し、さらには人里離れた一軒家に追いつめられ、父と妹を不名誉な死の瀬戸際に追いつめる黒人の暴徒を追い散らさねばならない。

クー・クラックス・クランが召集され、それを率いてベンがまず故郷の町と

恋人のエルシーを救いに疾走する場面が短いショットで挿入されながら、エルシーがサイラス・リンチの手にかかってしまう危機が描かれる。観客は目の前の疾走するクー・クラックス・クランの馬の群れの疾走に心を奪われながら、もう一方でこの軍団とそれを率いるベン・キャメロンが窮地に陥ったヒロインを邪悪な混血黒人から救うことができるかどうか常に気をもまなければならない。そしてベン・キャメロンが自分の恋人を救い出したとたん、こんどは町から離れた一軒の小屋で、ベンの父親と美しい妹が武装した黒人の群れに取り囲まれているという情報を得る。ベンは再び、馬を駆って、クランの一団とともに父と妹のもとへと飛び出してゆく。同じような「クロス・カッティング」の連続によって、観客は再び疾走するクー・クラックス・クランの胸がすくようなアクションシーン(図版24)の爽快さを味わいながら、再びベンが父親と妹を黒人の暴徒から救い出せるかどうかを、手に汗握って見つめることとなる。

これらの場面が観客に強いるめまぐるしいとさえ言える観客の心理の動きを、言葉に頼ることなく映像に結実することによって、グリフィスは観客の心理が空間を超えて、二つの場所、時には三つの場所で同時に起こっている出来事の

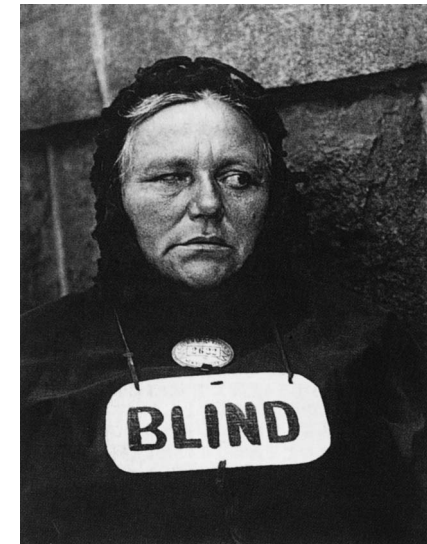


図版24 『国民の創生』より、クー・クラックス・クランの一団が疾走するシーン (Griffith, 138)

どちらにも遍在できることを証明した。この技法は過剰なまでの反応を観客から得ることとなるが、彼はそのように揺れ動き、ともすればばらばらに対立してゆく観客の心理を、結局は彼がこの作品の中でみなぎらせるイデオロギーと、そしてグリフィスが観客に約束し、そして以後の娯楽映画の多くが踏襲することになる、ヒーローによるヒロインの最期の一瞬の救出によって、強引にまとめ上げようとする。この映画が持つモニュメンタルな印象は、その内容が観客に与える情動の振幅にもかかわらず、一見すると大きく単純な一つの意味をもった印象をわたし達に与えているという点に由来するだろう。この映画は、グリフィスが作り上げた、観客の情動を最大限に揺さぶりながら、しかもなお単一の巨大な作品たるにはどうしたらよいかについての、グリフィスなりの解答なのである。

1910年代の半ばに、グリフィスはその映像において達成した手法をもう少し端的に説明するために、ここでグリフィスの『国民の創生』と同時代に作品を発表しはじめた写真家、ポール・ストランド(Paul Strand, 1890-1976)が、1916年に発表した作品「盲目 (Blind)」をみとめることにしよう<sup>56</sup>。映画と写真という分野の違いはあるが、『国民の創生』と「盲目」は、どちらも1915年前後の社会状況の中に生きる人々を、それぞれの演出の中で画面に収めながら、あるモニュメンタルな達成を行った芸術作品である。ここでモニュメンタルな芸術という言葉で示しているのは、わたしたちの内側に深く蔵された分裂をさしめしめしながら、しかもなおその分裂がついには私達の自我をも引き裂き、ばらばらにしてしまうことを、ある巨大な力でおしとどめている、そのような芸術のことだが、これらの作品は、20世紀初頭の映像芸術がアメリカで達成したものが何であるのかを示してくれるだろう。

ポール・ストランドは高等学校で写真を学んだ後、アメリカを代表する写真家のひとり、アルフレッド・スティーグリッツの指導を受けながら写真を撮り続け、のちには主に一つの地域に生きる人々の生活感にあふれたドキュメンタリー・タッチの肖像写真を撮るようになった、20世紀初期のアメリカを代表する写真家の一人である。1915年頃のストランドは、スティーグリッツの画廊で1914年から15年にかけて行われたピカソ、ブランクーシ等の作品の展覧



図版 25 ポール・ストランド「盲目」  
(1916) (Peeler, 97)



図版 26 ポール・ストランド「スーザン・トンプソン」(1945) (Strand, 211)

会を通じて、当時のヨーロッパ美術についての様々な知識を吸収しながら写真を撮り続けていた20代半ばの若い写真家であった。1916年、ストランドは、ニューヨークに生きる市井の人々を撮影した一連の肖像写真を撮り、ニューヨークに生きる人々のドキュメントでありながらも、現代的な構図をそれぞれの画面に与えたモニュメンタルな肖像作品を作り上げている。「盲目」(図版25)は、スティーグリッツの主催する写真雑誌に掲載され、ただちに評判を呼んだ作品であった。

この肖像写真は、それを見る観客につねに何かしらの居心地の悪さを感じさせながら、同時にその造形に観客の目を否応なく惹き付けることに成功している作品であり、時代のドキュメントとしての意味と同時に、作品にひとつのタブーとしての自律的な印象を与えることに成功した作品である。

この「盲目」がわたしたちに与えてくれる感覚は、後年の円熟期に入ったストランドが撮った肖像写真、「スーザン・トンプソン(Susan Thompson)」(1945)(図版26)<sup>57</sup>が私たちに約束してくれる、郷愁に満ちた甘やかな感情とはまったく別のものだ。後年の成熟したストランドの作品では、写真家のレンズを介して被写体と見るものとはある種の連帯の中にあることが約束され、そのゆったりした雰囲気の中で、肖像写真のモデル達が人間的な尊厳を与えられている。1945年の「スーザン・トンプソン」では、写真芸術さえもが、アメリカは1930年代の不況と第二次世界大戦の苦難をへて、それなりの人生の傷を経ながらも一つの人間的成熟を達成したと示しているかのようだ<sup>58</sup>。だが、彼がまだ無名で、アルフレッド・スティーグリッツの指導を受けていたとき、ニューヨークの片隅で撮った肖像写真「盲目」は、全く別の意味を持った作品である。これは20世紀初頭のニューヨークが彼に撮らせた写真であり、そして私たちが居心地悪くする様々な断層がひとつのまとまりのなかに映し出されている作品であるだろう。

「盲目」をみつめる目にまず最初に飛び込んでくるのは、BLIND(盲目)と書かれたこの女性の首にかかるプラカードである。このプラカードによって私達はまず真っ先にこの女性が全盲であることを知らされ、そこで改めて彼女の顔、鈍い灰色の無表情の中に沈む右目と、それと対照的に、大きく見開かれた

左目を見つめることになる。

人間の表情はその人物の何らかの内的な感情を伝えるものだという、私達の感受性に頑固に染みついた習慣から、鑑賞者はつい、大きく見開かれた左目が一体何を見ているのだろうと考えてしまう。彼女の左目はその視線の向こうにある何かに、あたかも驚いたかのような表情を湛えているのだが、けれども、私達はそれを見つめながら、改めて思い出すことになるだろう。彼女は盲目なのだ。彼女の左目が何かを見つめているかのような表情を示していても、それは彼女の周囲にある事物とは何の関係もない。そこでわたしたちは今度はこの否応なく目を惹き付ける彼女の内面に立ち入り、その力強い表情の奥にあるものを探ろうとするが、そこで私達は困惑して立ち止まる。たとえこの写真が社会のドキュメントであるとは言っても、彼女の肉声も手記もそして来歴も知らない私達は、この、ニューヨークの片隅に住む盲目の女性の人生に何が起こったのか、何も知ることが出来ない。彼女についての写真だけが与えられる我々は、むしろ彼女を鑑賞すべきひとつの芸術作品として消費していると感じ、その娯楽を得たことの代償として、彼女の内面に踏み込むことのないままに彼女を一つの芸術的なモニュメントとして称揚しなければならないと感じる。あるいは盲目の彼女に対して、大いにセンチメンタルな同情や社会的義憤を感じることで、かろうじてみずからの困惑から逃げようとする。

彼女の内面を知らない私達は、彼女を見つめる自分たちの視線の意味さえあやふやなままに、彼女を現代の、20世紀初頭の、アメリカの現実を表明した偉大な肖像、ひとつの代表的偶像として考えることに、やっと逃げ道を見出す。あるいは、わたしたちは、ストランドの肖像写真が一見するとわかりやすく提示しているように、この肖像を、この頃のニューヨークの路上に見かける貧しい人々の代表として、センチメンタルな同情を見るものに要求する肖像であると考え、彼女の内面も知らぬままに彼女への同情に逃げ込むかも知れない。だが、そのいずれであれ、わたしたちがこの写真を見ることによっておちいる混乱に対しては、目をつぶることによってしかわたしたちは安穏とした観客という立場にすることができないだろう。彼女が首から下げたプラカードに示す「盲目」という言葉は、同時に、ひとつの写真の鑑賞者としてのわたしたちが、



どれほど多くのものに盲目になることによって、かろうじて写真の鑑賞者となりおおせているかについての、辛辣な批評でもあるのだ<sup>59</sup>。

対象の内面を知ることなく行われる同情、画面に意味を与えるためにみずからには盲目にならなければならない視線。この肖像写真の画面上において、わたしたちは、様々な相矛盾するはずの要素が、ひとつの均質な画面の中で一見安定して共存している場面を目撃する。この写真にわたしたちが何らかの、現代的で、偉大な芸術にしかない要素を見出すとすれば、それは内側から断裂の予感が押し寄せ、その崩壊の予兆がいっばいに詰まっているにもかかわらず、この肖像のモニュメンタルな重々しさがその分裂をたった一人、その瀬戸際でせき止めているかのように見えるからだ。

これはグリフィスの映画が、様々な要素を抱え込みながらも、一見するとなめらかで破綻のない、一貫したイデオロギーをもっている印象を観客に与えるのとよく似ている。たとえばグリフィスの、黒人奴隷居住区でのダンスの場面においては、わたしたちは鑑賞者の心理を激しく分裂させる画面を目撃している。そしてその分裂の激しさから逃れるために用意されているのは、失われた古き良き南部の世界への甘美な同情や、懐古的郷愁といった感覚である。そこに逃げ道を見出す限り、わたしたちはこの場面に何ら複雑な要素を見出す必要はない。だが、それらの逃げ道に逃げ込まずにこの画面を見るとき、私達にあらわになるのは、観客としてのわたしたちの全くの非力さであるだろう。

画面の向こう側から、統合することを求められているのに、画面のこちら側の人間は、みずからの統合もままならぬ身であることに気がつくばかりだ。こうして、わたしたちは、不完全な観客として、自分達が結局は統合の力のない分裂した自己であることを意識したまま、この状況を見続けることを要求されるのである。

グリフィスの画面も、ストランドの画面も、わたしたちの安穩とした自己像を引きはがしてその分裂した内面を見せるだけの十分な破壊力を秘めている。破壊されるのは、私達の安住している観客という位置である。また映画、写真、といった映像芸術が、ある種の単一の価値観や、ひとつの丁寧に刈り込まれた統一体を提供してくれる、といった素朴な信仰も、そこでは同時に壊されてゆ

くことになるだろう。

この特徴は、グリフィスの映画作品においては、二つの傑作『国民の創生』および『イントレランス』において、もっとも観客に意識されるものである。これらの二つの作品においては、多くの場面がグリフィス一流の「クロス・カッティング」によって、二つ以上のエピソードを同時並行的に語ることによって物語が進む。そして観客はそのサスペンスに満ちた画面を、みずからつなぎ合わせなければならない。そして、それぞれが本来はばらばらのエピソードを見つめながら、私達は、あらためて、みずからが分裂したまま存在することのできる自己であることに、驚きを覚えるだろう。その場合、わたしたちは、自分たちの中にあるいくつかの感受性が、お互いに齟齬をきたしたまようごめくのを感ずるが、同時にわたしたち観客には、到底その矛盾を統合する立場を獲得することはできないことも意識される。

そしてその分裂した自己にどうにかして統合を与えるためには、わたしたちは相変わらず、グリフィスの映画が与えてくれる、一見するとなめらかに統合されたイデオロギー(白人至上主義)にもとづいた英雄的な結末にすがったり、『イントレランス』において示される各時代の人々の不寛容(イントレランス)に対する単純な怒りに身を任せなければならない。それはストランドの写真が、芸術作品を消費するときに一番手っ取り早いやり方である偶像への拝跪や、作品が一見すると主張しているかに見えるセンチメンタルな同情に、無批判に同化する逃げ道を見つけなければ、わたしたちがその写真を見つめる単一の自我となることができないこととおなじである。わたしたちが驚くのは、これらの映画や写真がわたしたちにあたえる混迷から逃げ出すためには、いまだにこれらの白人至上主義のイデオロギーや、感情的で単純な社会的義憤、あるいは無批判な偶像への拝跪や、無邪気な同情の感情に頼らなければならないということである。これらが巨大な力となって、相変わらず、わたしたちをひとつの統合した存在としてくれようというのだ。

この、お互いに齟齬をきたし、ひとつの画面の中でそれぞれの要素が独立しうごめくのを許しながら、それぞれが分裂してしまうのを単純で巨大な力でおしとどめるやり方は、数多くの共同体が異質なままに絡まり合う中で、アメ

リカの20世紀初頭の社会とそのメディアがその体質に深く染みこませることとなった特徴だ、といってもいいかもしれない。アメリカはその国家のもともとの成り立ちから、異質な人々の民意を常に統合する必要があった。南北戦争後のアメリカの再統合が一段落した1890年ごろから1920年ごろにかけては、アメリカには、こんどは新たに南欧・東欧から続々と移民が流入する。広大な国土に点々と居住する様々な移民達の民意を掌握する必要があらためて生じ、技術革新による交通網、通信網の発展とともに、アメリカではマスメディアがその広範囲な民意を統合する最も重要な手段となった<sup>60</sup>。

すでにアメリカでは資本主義が浸透し、それぞれの移民や社会階層は常に貨幣によって交流しながら、それにもかかわらずその相互の内面に深く関わることなくお互いに通り過ぎてゆく消費社会をつくりだしていた。その社会の特徴は、内部に様々な内的理解を深く感受しあえる小さな社交グループをそれぞれに作り出しながら、しかも大局的にはそれらが決して混じり合うことのない社会である。

多くのまずしい移民達は、その広大なアメリカの土地の中に放り出され、しばしば同じ出身地の者同士でよりそいあう。同じ母国語を話し、同じ生活習慣を共有するその交流の中には心の琴線に触れる価値観が共有され、貧しさからくる赤裸々な生活に拍車を掛けられて、彼らの疑似家族のような血縁的つながりはいっそう強められる。けれどその一方で、彼らが生活の糧を得ようとするアメリカの技術的に高度に発展した資本主義社会は、彼らが形成する共同体とはまったく別の、労働者としての機能のみを重視する価値観を彼らに押しつけるだろう。円滑な経済活動を営むことがまず第一である経営者や雇用者達は、これら移民労働者の内面にある、祖国の根を引きずった素朴な感情や、その人間らしい感情を圧迫する困窮した生活ぶりをあえて見ようとはしない。

19世紀末から20世紀初頭に起きたアメリカ社会の地殻変動は、古く雄々しい労働の時代を終わらせ、搾取と階級闘争に満ちた賃金労働の幕開けを告げた<sup>61</sup>。そして社会全体が重視する経済活動からこぼれ落ちた素朴な人間らしい感情や、社会の底辺の人々の陰惨な私生活をほのめかす様々な事件は、巨大になってゆくジャーナリズムの紙面に掲載される個々人の投書欄やスクランダラ

スな事件報道、あるいは小さなコミュニティが発行するパンフレットや記者によるドキュメンタリーなどにその表現の場を見出すだろう。

ジャーナリズムは、様々な、全く異質なものと感情がお互いにその異質さをさらけ出しながら並置される場となってゆく。社会のドキュメンタリーとしての記録写真もまた、そういった異質なものと、価値観、感情同士が混在する場面(決定的瞬間)を切り取るにふさわしい視覚表現として発達してゆくため、その写真にはしばしば様々な感情の混乱や、異質な価値観のぶつかり合いが表現されることが多くなる。そのため、社会のドキュメンタリーとしての意味を幾分でも含んだ写真は、たとえそれが芸術的価値の高いひとつのタブローとして制作された場合でも、しばしばその画面上には深く相対立する価値観をはらむことになるだろう。

このような社会においては、その作品の一貫性が断絶しかねないほどの異質な価値観や立場を一挙に提示する映像作品が作られる。鑑賞者は、その画面全体に均等に視線をゆきわたらせつつ、それぞれの価値観や立場のどちらにも共感してゆき、自己の感受性の中に必然的に分裂を内包せざるを得ないだろうが、そのような効果は作品の価値を高めていると感じられることになるだろう。そしてそのような心理をすでに知ってしまった20世紀初頭の観客に、最も効果的な画面を与えるために、グリフィスもまた、彼の作品を「歴史的模写」として「効果的に」作り上げようとする。それはかたよった視点から行われた試みではあったが、ともかくもグリフィスは歴史を「ありありと」描こうとし、映画をいわばひとつのドキュメンタリーのように記録しようとしたのである。そのさいに、彼は、意識的にせよ無意識的にせよ、本来なら相容れないはずの深い断絶をその背後に抱えた映像を作り出し、それを単純で巨大なイデオロギーで包みあげた画面を作り上げた。

グリフィスやストランドの生きた社会の構造は、現在でも基本的にはかわっていないであろうし、そしてまた、彼らがつくりだした映像芸術を見つめるわたしたちも、それら作品の提示する混乱に器用な解決を与えられるほどに感受性を発達させたとは思えない。いまだに、わたしたちの心理は、一見すると破綻がないようできて、どこかで常に齟齬をきたしている。まるでグリフィスの

映画が、その映画全体において声高になめらかで均一なイデオロギーの響きでその映画全編を朗々と響かせようと言うのに、その細部ではすでにあちこちで全く別の意味を生成する場面を内包してしまうように。また、アメリカの大都市が、その経済的成長によって均質な利便性と繁栄を獲得しているかのように見えながら、その細部において様々な差異を生み出し、相互の齟齬と対立を生み出しているように。そしてそのような一見なめらかな統一体がいったんその内部の混乱をあらわにする現場に立ち会ったときには、わたしたちはただ、麻痺したかのようにその場面の前で立ちすくむだけだろう。映画において、あるいは衝撃的な写真において、そのような混乱をわたしたちに与える場面を見るときも、私達はただ、身動きすることもできずに画面の前において、しんとして画面を見つめるだけである。

画面全体に均等にその視線を浸透させながら、分裂し、同時に二つ以上の立場に身を置くことができ、そして時には時空を超えた遍在を行うことの出来る観客という存在を、グリフィスは彼の次作『イントレランス』において自覚的に表現することになる。そこではおたがいに時代も、場所も違う4つのエピソードが、入れ替わり立ち替わり語られ、観客はそれぞれのエピソードの筋を意識し、時にそれらの状況を対照させ、ときにはつなぎ合わせながら、その映画の一つの一貫した意味を与えることを求められる。そこでは観客の分裂する心理は、より洗練した形で分裂と統合を経験することになる。その意味では『イントレランス』こそは、観客が自己の分裂と統合そのものを体験することのできる、グリフィスの技法の成熟を示す映画である。だが、ここではむしろ、そのあまりに強引なイデオロギーのために、もはや観客が分裂した自己を統合する方途を失い、途方に暮れることとなる『国民の創生』のほうを評価しておこう。ここにはグリフィスが、彼自身の単純な効果を求める努力にもかかわらず、彼自身の発展させた技法と映画のもつ可能性そのものが必然的に招くこととなる破壊的な画面の力が、裸のまま投げ出されているように思われるからだ。

『国民の創生』は、そのイデオロギーの偏狭さにもかかわらず、常に映像の持つ効果を最大限に広げようとした映画監督の作り出した、映画史上最も意義深い作品の一つである。それはまた、グリフィスの生きた20世紀初頭のアメ

リカの作り出した、陰影の深い社会を照らし出すものでもあるだろう。

### おわりに

ある種の混乱状態に、グリフィスの映画はわたしたちをいざなう。その映画の結末につけられた決着は、いまではただ付け加えられたものに過ぎないように見えるだろう。彼の効果的な映像のはらむ多様な可能性が、映画がその結末で示そうとする単純なイデオロギー自体を破壊してしまうのだから、グリフィスの示す物語がわかりやすいからといって、そのどこに身を置くかが難しいことになりはしない。その結末にある種の苦みを感じることも許されるし、拍手喝采もすることもできるのは、グリフィスの映画が、現代の芸術のひとつとして、多様な価値観の混在する世界と、その混乱を観客に自覚させたことを意味するのだ。グリフィスの映像は優れている。ストランドの「盲目」が優れているのと同じように優れている。そしてここである種の苦みさえ伴って行われた先鋭的な技法の追求は、グリフィスを駆り立ててさらに突き詰めた形にまで押し進めることを要求し、彼に『イントレランス』を撮らせ、そしてそのあまりの先鋭さゆえに、グリフィスを大衆的な成功から遠ざけさせた。

『国民の創生』を観ているときに我々が感じていることについては、いまだ言い尽くされたとは思えない。もしもこの作品に現代的な芸術としての価値がないなら、私達はこれを単なる歴史的な文化的遺産の一つとして、好奇の目で見つめるだけでよいだろうが、グリフィスの作品は、実際にはそのほかのモダニズム芸術と同時期に生まれた、重要な芸術の一つでもあり、彼がその映像によって切り開いた領域は、今でもその価値を保っている。

現代の観客がグリフィスの映像から読み取るものは、もはやグリフィス自身が意図したものを超えている。だが、グリフィスがあくまで画面上の効果を狙って撮った映像が、彼の意図した以上の意味の広がりを持っていたとしても、それはおそらく他のモダニズム芸術がいまだにわたしたちを魅惑し、その作品が作られたときの作者の意図以上のものをわたしたちに与えてくれるとおなじ意味合いにおいてである。グリフィスはただ「わたしたちのうち誰一人として十分に映画を知っている人間がいない」ので、「私が知っていることが僅か」で



も、「こうして働きながら学び続けていられるように願って」いた<sup>62</sup> だけだ。彼の作り出した映像を見ると、現代のわたしたちのおおくも、やはりまだ十分に映画を知らないことを思い知らされるのである。

\*本稿は2004年4月12日、西南学院大学2004年度前期公開講座：「映画、まなごしの欲望」第一回「グリフィス『国民の創生』：アメリカの光と影」で口頭発表した原稿を大幅に加筆修正したものである。

<sup>1</sup> D.W. Griffith, dir. *The Birth of a Nation*, ed. Robert Lang (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994), 49.

<sup>2</sup> Ibid., 30.

<sup>3</sup> Lillian Gish, and Ann Pinchot. *Lillian Gish: The Movies, Mr. Griffith, and Me*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), 164.

<sup>4</sup> Fred Silva, "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, ed. Fred Silva (Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, NJ), 2.

<sup>5</sup> Robert Sklar, *Movie-made America : a cultural history of American movies* (New York: Vintage, 1994), 49.

<sup>6</sup> *Lillian Gish*, 164.

<sup>7</sup> Ibid., 160.

<sup>8</sup> James Agee, "David Wark Griffith," *Focus on The Birth of a Nation*, 17.

<sup>9</sup> グリフィスの略歴については、主に "D.W.Griffith, Biographical Sketch," *The Birth of a Nation*, 25-33. を参考にした。

<sup>10</sup> 原題は *Judith of Bethulia* である。邦題としては『アッシリアの遠征』と訳されることもある。

<sup>11</sup> 本名は George William Bitzer (1872-1944)。ビリー (Billy) は愛称だが、グリフィス関係の文献では単にビリー、あるいはビリー・ビットザー (Billy Bitzer) として言及されることも多い。

<sup>12</sup> Mark Vance, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 22; W. Stephen Bush, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 25.

<sup>13</sup> Thomas Dixon Jr., *The Clansman* (1905, Ridgewood, NJ : Gregg Press, 1967)

<sup>14</sup> *Lillian Gish*, 154.

<sup>15</sup> Ibid., 165.

<sup>16</sup> Silva, "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, 4.

<sup>17</sup> *Lillian Gish*, 161.

<sup>18</sup> *Movie-made America* , 58.

<sup>19</sup> Ward Greene, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 31.

<sup>20</sup> Francis Hackett, "Brotherly Love," *Focus on The Birth of a Nation*, 85. 括弧内に藤野による説明を付す。

<sup>21</sup> *The Birth of a Nation*, 52.

<sup>22</sup> Ibid., 83.

<sup>23</sup> Ibid., 89.

<sup>24</sup> Horace Porter, *Campaigning With Grant* (1897. Introd. William S. McFeely. New York : Da Capo, 1986)

<sup>25</sup> Ibid., 16-17.

<sup>26</sup> H. Thomas, *Gen. Lee Surrendering to Lieut. Gen. Grant*. Published by J. Kelly and Sons, Philadelphia, 1865. Lithograph, 167/8x245/8 inches. from Mark E. Neely, Jr., Harold Holzer, and Gabor S. Borritt, *The Confederate Image: Print of the Lost Cause* (Chapel Hall: U of North Carolina P, 1987), 70.

<sup>27</sup> Silva, "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, 14.

<sup>28</sup> W. Stephen Bush, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 27.

<sup>29</sup> Gabor S. Borritt, Lincoln, the War President (New York: Oxford UP, 1992), 110-111.

<sup>30</sup> Bush, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 27.

<sup>31</sup> Ibid., 26.

<sup>32</sup> *Lillian Gish*, 140.

<sup>33</sup> J.C. Lester and D.L. Wilson, *Ku Klux Klan: Its Origin, Growth and Disbandment* (1905. AMS Press: New York, 1971)

<sup>34</sup> *Lillian Gish*, 143.

<sup>35</sup> *Ku Klux Klan*, 53.

<sup>36</sup> ibid., 59.

<sup>37</sup> Ibid., 131.

<sup>38</sup> Ibid., 18.

<sup>39</sup> Ibid., 196-197.

<sup>40</sup> Silva, "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, 8.

<sup>41</sup> Ibid., 7.

<sup>42</sup> Ibid., 6.

<sup>43</sup> Mark Vance, Review, *Focus on The Birth of a Nation*, 23.

<sup>44</sup> James Agee, "David Wark *Focus on The Birth of a Nation*, 16.

<sup>45</sup> "D. W. Griffith, Biographical Sketch," *The Birth of a Nation*, 25.

<sup>46</sup> Silva, "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, 3.

<sup>47</sup> Thomas R. Cripps, "The Reaction of the Negro to the Motion Picture, *Birth of a Nation*," *Focus on The Birth of a Nation*, 118.

<sup>48</sup> D.W. Griffith, "Reply to the New York Globe," *Focus on The Birth of a Nation*, 78.

<sup>49</sup> Robert Lang, " *The Birth of a Nation*, History, Ideology, Narrative Form," *The*

*Birth of a Nation*, 4.

<sup>50</sup> *Lillian Gish*, 167.

<sup>51</sup> Silva. "Introduction," *Focus on The Birth of a Nation*, 14.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>53</sup> *Lillian Gish*, 147-148. 括弧内に藤野による説明を付す。

<sup>54</sup> *Lillian Gish*, 140.

<sup>55</sup> Selwin A. Stanhope, "Watching D. W. Griffith Shoot *The Birth of a Nation*," *Focus on The Birth of a Nation*, 63. 括弧内に藤野による説明を付す。

<sup>56</sup> David P. Peeler, *The Illuminating Mind in American Photography: Stiegriz, Strand, Weston, Adams* (New York: U of Rochester P, 2001), 97.

<sup>57</sup> Paul Strand, *Time in New England*, ed. Nancy Newhall (New York: Oxford UP, 1950), 211.

<sup>58</sup> この作品に対応するような人物像を描いた映画は、たとえばウィリアム・ワイラー (William Wyler, 1902-1981) の『我等の生涯の最良の年 (The Best Years of Our Lives)』(1946) かも知れない。これは第二次世界大戦後の復員兵が戦後のアメリカ社会との齟齬に傷つく映画だが、この映画は終始、その心身の傷が何らかの形で人間の成熟につながるものだという見通しを、堂々とした構図と隅々まで配慮の行き届いたパン・フォーカスによる画面によって示している。

<sup>59</sup> *The Illuminating Mind in American Photography: Stiegriz, Strand, Weston, Adams*, 98

<sup>60</sup> Ann Douglas, *Terrible Honesty* (New York: Papermac, 1997), 189-190.

<sup>61</sup> Henry Steele Commager, *The American Mind* (1950, Hew Haven: Yale UP, 1977), 45.

<sup>62</sup> *Lillian Gish*, 65.

#### 参考文献

日本語訳のある書籍に関しては、( ) 内に示した。

Barry, Iris. *D.W. Griffith, American Film Master*. New York: Museum of Modern Art, 1965.

Boritt, Gabor S., ed. *Lincoln, the War President*. New York: Oxford University Press, 1992

Bowman, John S. et al., eds. *The Civil War Almanac*, New York: Facts on File, 1983.

Commager, Henry Steele., *The American Mind*, 1950, Hew Haven: Yale UP, 1977

Dixon, Thomas, Jr. *The Clansman*, 1905, Ridgewood, NJ: Gregg Press, 1967.

Douglas, Ann. *Terrible Honesty*, New York: Papermac, 1997.

Gish, Lillian, and Ann Pinchot. *The Movies, Mr. Griffith, and Me*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1969. (リリアン・ギッシュ, アン・ピンチョット著, 鈴木圭

介訳『リリアン・ギッシュ自伝／映画とグリフィスと私』筑摩書房, 1990.)

Griffith, D.W., dir. *The Birth of a Nation*, ed. Robert Lang, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.

Lester, J. C., and D. L. Wilson. *Ku Klux Klan: Its Origin, Growth, And Disbandment*, 1905. New York: AMS Press, 1971.

Neely, Mark E., Jr., Harold Holzer, and Gabor S. Borritt, *The Confederate Image: Print of the Lost Cause*, Chapel Hall: U of North Carolina P, 1987.

Peeler, David P., *The Illuminating Mind in American Photography: Stieglitz, Strand, Weston, Adams*, New York: U of Rochester P, 2001.

Porter, Horace. *Campaigning With Grant*, 1897. Introd. William S. McFeely, New York: Da Capo Press, 1986.

Sann, Paul. *The 20s, the Lawless Decade*, New York: Da Capo Press, 1957.

Silva, Fred, ed. *Focus On The Birth of a Nation*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.

Sklar, Robert. *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*, New York: Vintage Books, 1994. (ロバート・スクラー著, 鈴木主税訳『アメリカ映画の文化史 : 映画がつくったアメリカ』上, 下. 講談社, 1995.)

Strand, Paul. *Time in New England*, ed. Nancy Newhall, New York: Oxford UP, 1950.

村山 匡一郎 (編集) 『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ』 フィルムアート社, 2003.

#### 映像資料

『D・W・グリフィス傑作選』(パイオニア, 1992.)