

カウボーイ戦域／劇場 Cowboy Theater ニューシネマ／ヴェトナム／ジェンダー・トラブル New Cinema/Vietnam/Gender Trouble

塚田幸光
TSUKADA Yukihiro

私たちはテクニックとカメラアングルによって
今ある強迫観念の向こう側に行かねばなら
ない。

ジョン・カサヴェテス¹

序

広義の「ヴェトナム戦争」をめぐる映画表象は、60年代後半の混迷する時代を多角的に映し出した。反戦運動の高まりは、若手映画監督のニューズリール運動と呼応し、例えばジャン＝リュック・ゴダールやヨリス・イヴェンスらはヴェトナム人民との連帯を掲げ『ベトナムから遠く離れて』(Loin du Viêt Nam、1968)を撮り、ロバート・クレイマーらは反戦デモの取材にとどまらず、ヴェトナムで『人民の戦争』(People's War、1969)を製作するに至った²。ドキュメンタリー形式で映し出される「ヴェトナム」が、時代のある真実を映し出したことは疑いようがない。反戦映画やインディペンデント映画がスタジオ・システムの殻を破りリアリズムへ接近したことは、真実を自らの目で見極めようと欲する映画人たちの信念の結果であり、映像というメディアが彼らの思想を代弁するにとどまらず、それが内包する社会性、政治性を我々に知らしめたと言って良い。

だが、反戦運動がドキュメンタリーと手を携える一方で、奇妙にもこの時期のハリウッドは、ヴェトナム戦争に直接言及する映画を製作すること

は極めて少なかった³。フィルム・メイキングとナショナリズムの関係が、戦争を媒介に相互依存してきた歴史的経緯をふまえると、プロパガンダ映画を持ち得ない戦争は異常な事態なのだ。例えば第二次大戦中、フランク・キャブラが「我々はなぜ戦うか」シリーズを製作し、総動員体制下の国民の戦意高揚に寄与したことや⁴、日本の真珠湾攻撃のわずか数ヶ月後にハリウッドでプロパガンダ映画が製作されたことをふまえれば、映像と政治の密接な関係を容易に理解できるだろう。さらに言うなら、ナチス・ドイツとレニ・リーフェンシュタールのドキュメンタリー映画との関係を見れば、意図的に編集されたプロパガンダ映画が、大衆に与える効果の大きさ、そしてその重要性を無視できるものではないはずだ⁵。ヴェトナム戦争が迷走へ、泥沼へと歩を進める60年代後半、キャブラもリーフェンシュタールも持ち得なかったアメリカは、何をスクリーンの肌理に映し出していたのだろうか。

1968年、テト攻勢、ケ・サン攻防戦というヴェトナム戦争のキー・ストーンとなる戦闘が起こったこの年は、リンドン・ジョンソンが引退を表明し、マルティン・ルーサー・キングJr.とロバート・ケネディが暗殺された政治の年であり、映画製作上のある枷がはずれた年でもあった。1930年代に成文化された映画製作倫理規定（通称ヘイズ・コード）が、66年の改訂を経て、68年には完全廃棄されたのだ。これにより、性や暴力・麻薬幻覚描写などに関する表現が可能になり、この流れは「アメリカン・ニューシネマ」という一連の映画運動へと接続されていった。この映画運動は、加藤幹郎が指摘するように、「ヴェトナム戦争を迂回しつつ、そこに目配せする」という（加藤『映画ジャンル論』153）、いわばヴェトナムの直接表象を避けながら同時にそれを暗示するという複層的な構造を有する映画群を生み出したのだ。ドキュメンタリーでもなく、プロパガンダ映画でもない、「暗示」されるだけの「ヴェトナム」。ニューシネマ考察の意義は、描かれている物語ではなく、描かれていないヴェトナムとその時代を見つめることではないのか。

本稿では、1969年公開のニューシネマ、『ワイルドバンチ』（*The Wild Bunch*、サム・ペキンパー監督）と『真夜中のカーボーイ』（*Midnight*

Cowboy、ジョン・シュレジンジャー監督）に焦点を当て、作品を成立せしめた時代とフィルムの肌理の双方から、ヴェトナム戦争とニューシネマの関係を考察する。ニューシネマ西部劇とも言えるこの二作品のジェンダー表象、特に「カウボーイ」に関する映像のあらわれ方とその変容を見ていこうと思う。

1. ニューシネマ前史： ヘイズ・コード廃棄とスタジオ・システムの終焉

「ニューシネマ」という、マニフェストもグループも持たないこの括弧付きの映画運動は、漠然としたイメージのみが先行、継続し、現在に至るまでその明確な定義づけを拒んでいる。その呼称は、1967年12月8日号の『タイム』誌において、「ニューシネマ／暴力、セックス、芸術」という表題で『俺たちに明日はない』（*Bonnie and Clyde*、アーサー・ペン監督、1967）が特集されたことがその始まりであることは周知だが、以後アメリカでその呼称が使われ続けた形跡は乏しく、奇妙にも日本でのみ有効な批評タームと化している感すらあるのだ。⁶ 実際、ニューシネマの特徴が何であるのか、そのジャンル区分すら曖昧なままであるからだ。一般的にニューシネマとは、『俺たちに明日はない』から、70年の『ファイブ・イージー・ピース』（*Five Easy Pieces*、ボブ・ラフェルスン監督）を経て、76年の『タクシー・ドライバー』（*Taxi Driver*、マーティン・スコセッシ監督）を含む、いわばヴェトナム戦争時代、或いは反戦運動や人種問題が激化し、ヒッピーやドラッグに象徴されるカウンター・カルチャー時代の映画群を指している。プロットや手法の特徴は、晩年型の青春を扱い、時代の混乱が主人公の苦悩として表象される場合が多く、ヘイズ・コード廃棄に伴い可能となった暴力描写や性描写などを様々な視点から映し出していることが挙げられる（マルチ・アングルとスローモーションなどが手法の顕著な例だろう）。さらにいうならニューシネマは、スタジオではなくロケーション撮影による低予算の映画製作でありながら、配給はメジャーであり、非商業性を志向した実験映画群とは一線を画している。⁷

そもそもなぜニューシネマという現象がヴェトナム戦争の裏側で生じたのだろうか。そしてこれ以前と以後の映画を峻別しうる特徴は何であるのか。まずは、ニューシネマ成立の前史を見ていこうと思う。

1930年代から強制力を発揮したヘイズ・コードが68年に廃棄され、レイティング・システムへと映像表現に関する倫理規定が移ったことで、ハリウッド映画はそれまでとは決定的に異なる映像の自由を獲得することになった。性描写や暴力描写だけでなく、不倫や堕胎、売春に至る倫理的な項目や、異人種混交など人種に関するセンシティブな項目までもが上映可能となったのだ⁸。

もちろん、コード廃棄に至る道程は困難を極めた。映画製作者配給者協会(MPPDA)とその下部組織、映画製作倫理規定管理局(PCA)による検閲のみならず、それを支持するカトリック教会系団体の執拗な圧力が存在したからだ。だが、50年代に入ると、その拘束力は段階的に緩和されていく(Jowett 258-276)。まずは、『月蒼くして』(*The Moon Is Blue*、オットー・プレミンジャー監督、1953)と『黄金の腕』(*The Man with the Golden Arm*、オットー・プレミンジャー監督、1955)がPCAの承認シールなしで公開され、高い興行収入を得たことで、56年の改訂(麻薬中毒者、売春、異人種混交を主題とすることに対する禁止の廃止)への契機となったことが挙げられる。そして59年には不倫／不義密通に関する規制も緩和され、61年には同性愛や性的逸脱を表現することが部分的に許可された。これによって、『噂の二人』(*The Children's Hour*、ウィリアム・ワイラー監督、1961)や『荒野を歩け』(*Walk on the Wild Side*、エドワード・ドミトリク監督、1961)に見られるレズビアニズムや、『野望の系列』(*Advise & Consent*、オットー・プレミンジャー監督、1962)でのホモセクシュアル描写が可能になった。さらに、『ロリータ』(*Lolita*、スタンリー・キューブリック監督、1961)の性倒錯描写、『ねえ！キスしてよ』(*Kiss Me, Stupid*、ビリー・ワイルダール監督、1964)での不倫と性描写、さらには『質屋』(*The Pawnbroker*、シドニー・ルメット監督、1965)におけるハリウッド史上初の黒人女性の裸体までもが検閲を通過するに至る⁹。結果、66年にコードは改訂され、「成人観客向け」という分類事項を含むものへと簡素化される。しかしながら、

規制は緩和されはしたが、依然として多くの禁止事項を含み、「成人観客」の年齢すら明確に定められていなかった。このことが意味するのは、PCAの恣意的判断が依然にもまして有効であることの証左に他ならない¹⁰。だが、このMPPDA／PCAの権威も、「ポルノグラフィック」な多くの場面を有する『欲望』(Blow-Up、ミケランジェロ・アントニオーニ監督、1966)の公開を許可したことで形骸化し、68年のレーティング制導入に繋がるのだ。ヘイズ・コード廃棄という一大事は、もちろん『イーザー・ライダー』(Easy Rider、デニス・ホッパー監督、1969)のLSDが生み出す幻想的映像や『真夜中のカーボーイ』の性描写に寄与したと考えるのは妥当だろう。『ポスト』誌が指摘したように、「公式や慣習や検閲からの自由」を享受するニューシネマは、一方で、ヘイズ・コードの廃棄なくしてはあり得ないからだ。だが他方で、ハリウッド・システムを俯瞰するとき、ニューシネマの成立は、検閲問題のみに集約されるわけではない。この時期のハリウッドは、まさにその存亡に関わる転換点に差しかかっていたからだ。

60年代のメジャー・スタジオは最悪の経営難に直面していた。それは例えば、20世紀フォックスが、『クレオパトラ』(Cleopatra、ジョゼフ・L・マンキーウィッツ監督、1963)の失敗により6,000万ドル以上の損失を出したことや、二本のミュージカル映画、『ドリトル先生不思議な旅』(Doctor Dolittle、リチャード・フライシャー監督、1967)と『スター!』(Star!、ロバート・ワイズ監督、1968)で2,500万ドル以上の損失を出したことに象徴される(これによりダリル・F・ザナック(20世紀フォックス社長)が引退)。メジャー・スタジオは、歴史劇やミュージカルの大作映画を作ること、テレビに奪われた観客を取り戻そうと必死になるあまり、必要以上の大金を大作に投資し続けたのだ¹¹。人件費もまかなえないほどの悲惨な興行収入しか得られない事態に直面したメジャー各社は、結果、前出のフォックス、コロンビア、ディズニーの三社を除いて、すべて映画とは無関係の企業に買収されてしまうのだ¹²。

メジャー・スタジオの買収と、ハリウッドに一時代を築いたザナックの引退。大作重視と巨額投資、そしてシステムの崩壊。機能不全に陥ったメジャー各社は、その結果、資本を独立プロダクションに投資して、低予算

で映画を作らせ、配給のみ担うというスタイルを取るようになる。メジャーほど検閲に敏感にならずに、作家性を十分に発揮できるインディペンデントでの映画製作は、それだけで有望なスタッフを魅了するに十分だった。このような脱メジャーの流れは、一方で60年代前半に文化的現象となるアンダーグラウンド映画に結びつき、ジョン・カサヴェテスの作品に顕著な即興的で実験的な映画群を生み出す契機となったことは確かだ。¹³ また他方では、スタジオお抱えの人材ではなく、テレビや舞台出身の人材が、映画製作に参加しうる門戸を開く結果ともなった。¹⁴ ニューシネマは、ヘイズ・コード廃棄とメジャー・スタジオの終焉というハリウッド混乱期に生じた特異な現象であったのだ。ハリウッドの迷走は皮肉にも、業界の棲み分けを緩和し、多くの才能がハリウッドに逆輸入する契機にもなっていたのだ。また、後期アンダーグラウンド映画に見られる非商業性とは異なり、配給をメジャーにのせたニューシネマは、弱体化するハリウッドを再び財政面で持ち直させた映画群でもあった。『イージー・ライダー』が適例だろう。この映画は、約30万ドルの低予算でオール・ロケーション撮影という実験的な映画でありながら、2,600万ドルの収益を上げる。60年代初頭から減少傾向にあったハリウッドの興行収入は、68年には10億ドルを突破し、以後74年ごろまでは増加の一途を辿るのだ (Coyne 143)。

だが果たしてニューシネマは、ハリウッド変革期に、皮肉なバブルを映画業界にもたらしたただけなのだろうか。この現象の裏側にヴェトナム戦争があり、カウンター・カルチャー期の混乱がある以上、そこに政治的、社会的な意味を見いだすことは可能なのではないか。擬態化した「ヴェトナム」がニューシネマのどこに潜み、それがどこに接続し、アメリカの何を映し出そうとしているのか。以下で考察されるのは、この隠蔽と開示の瞬間を探る試みである。

2. ウェスタン・イン・メキシコ： カウボーイとナショナリズム

1969年のハリウッド映画にはある明瞭な特徴がある。それは、西部劇、

或いは疑似西部劇の多さである。¹⁵ 父を殺した男を追う14歳の少女の復讐劇を描いた『勇気ある追跡』(True Grit、ヘンリー・ハサウェイ監督、1969)や、恋人の父を殺してしまったインディアンのお話『夕陽に向かって走れ』(Tell Them Willie Boy Is Here、エイブラハム・ポロンスキー監督、1969)、動乱のメキシコを舞台にした『ワイルドバンチ』、さらに、『明日に向かって撃て!』(Butch Cassidy and the Sundance Kid、ジョージ・ロイ・ヒル監督、1969)や『真夜中のカーボーイ』などを加えれば、この年の主要な映画は西部劇に何らかの関わりを有していると言える。ハリウッドは、ヘイズ・コードの廃棄によって、より現実接近しうる映像表現上の自由を獲得したにもかかわらず、なぜ「ヴェトナム戦争映画」ではなく、「西部劇」というジャンルを選択したのだろうか。ハリウッドが本格的なヴェトナム戦争映画に取り組むのが、『ディア・ハンター』(The Deer Hunter、マイケル・チミノ監督、1978)や『地獄の黙示録』(Apocalypse Now、フランシス・F・コッポラ監督、1979)などが製作される70年代後半であることを考えると、¹⁶ この現象はいささか奇妙にうつる。もちろんこの背景には、テレビによるヴェトナム報道の影響があることは否めないが、¹⁷ フィクションとしての映画がドキュメンタリー以上のリアルさに接近し、現実を開示する可能性を有することに映画作家たちが気づいていなかったはずはないのだ。では、西部劇に描き出された「現実」とは一体何であったのか。

旧来の西部劇が、善悪の二元論／二項対立的思想を踏まえている以上、その物語構造が父権的枠組みの再強化に繋がると考えるのは妥当だろう。¹⁸ 白人側の幻想の正当性と、強きアメリカの再構築は、正義(白人)が悪(インディアン)を駆逐するという勧善懲悪の古き良き西部劇では可能だったからだ。『アパッチ砦』(Fort Apache、1948)や『黄色いリボン』(She Wore a Yellow Ribbon、1949)のように、白人対インディアンというステロタイプな物語を西部へのノスタルジーを込めて描き出したジョン・フォード監督の『騎兵隊西部劇』などはその適例だろう。大義と正義は白人の側にあり、インディアンはあくまで彼らの生活を脅かすアウトサイダーとして描かれているにすぎないからだ(French 135-150, Coyne 48-65)。では60年代の西部劇はどうだろうか。『プロフェッショナル』(The Professionals、

リチャード・ブルックス監督、1966) の例を見よう。以下はバート・ランカスターとロバート・ライアンの対話である。

Ryan: What were Americans doing in a Mexican revolution, anyway?
 Lancaster: Maybe there's only one revolution, since the beginning. The good guys against bad guys. Question is: who are the good guys? (Coyne 134)

アメリカ人の主人公らがメキシコ革命の元闘士であった山賊に誘拐された妻を助けに行く、というこの物語には、西部劇の変化、言い換えれば白人側の自己意識の変化が見いだせる (Carroll 55)。メキシコ革命に対するアメリカ人の立場や、正義がどちらの側にあるか判然としないことをアメリカ人の主人公が吐露しているからだ。だが、アメリカ人であることへの懷疑や戦争への疑問がセリフとして語られる一方で、物語構造は旧来の西部劇的構造を反復してしまう。つまり、妻は助けられ、数十人のメキシコ人が死ぬにもかかわらず、アメリカ人は誰一人死ぬことはない。マイケル・コインが指摘するように、『プロフェッショナル』の基本的枠組みは、ヴェトナム戦争の暗喩であり、そこには屈折した白人心理と、メキシコ／ヴェトナムをあくまで他者にとどめようとする欺瞞が見え隠れする (Coyne 120-141)。また、このような安易なプロット、露骨なヴェトナム表象では、同時代のアメリカが抱える精神的葛藤や矛盾を何一つ代弁したことにはならない。『プロフェッショナル』は、第二次大戦中の西部劇と本質的には地続きであり、アメリカの正義は保証されたままなのだ。しかしながら、ここで我々は『プロフェッショナル』を含む60年代ハリウッド西部劇のある特徴に注目すべきだろう。それは物語の舞台が、西部ではなく、「メキシコ」であることだ。

メキシコを舞台とした西部劇は、例えばハリウッドでは、『荒野の七人』(The Magnificent Seven、ジョン・スタージェス監督、1960) や『ダンディー少佐』(Major Dundee、サム・ベキンパー監督、1964)、『プロフェッショナル』、そして『ワイルドバンチ』などがあり、セルジオ・レオーネ監督らによるいわゆる「スパゲッティ・ウエスタン」の舞台もメキシコであるこ

とが多い。¹⁹ 西部ではなく、メキシコ。60年代に西部劇の舞台が南下することはいったい何を意味しているのか。

もちろんノエル・キャロルが言うように、国境地帯やメキシコを舞台とする西部劇は、カウボーイが弱者に与し、レジスタンスに積極的に関わることで、「圧政との対決」や「社会的解放への支援」(Carroll 60)を肯定する視座を有するフィルムとなることは確かだ。しかしながら、メキシコの人々を暴君から救い出し、彼らに自由を与えるカウボーイの姿は、その仕事によりプロフェッショナルであればあるほど「軍隊」の形象に酷似し、その暴力は正当性を帯びてしまう。『荒野の七人』や『プロフェッショナル』では、個々の能力が描き分けられ、集団での任務遂行が強調されている点は注目すべきだろう。メキシコでのカウボーイ集団はいわば軍隊の暗喩であり、海外における合衆国のふるまいがそこに暗示されているからだ。

当然のことながら、ここに60年代の政治学を読みとることは容易い。両者の争う土地がアメリカ国内であるゆえに成立した白人対インディアンという構図が、いわば「内戦」の構図から説明できるのに対し、舞台がメキシコに移ることで、対立の構図は、アメリカ人对メキシコ人という、侵略戦争の暗喩として措定できるからだ。しかしながらこのポストコロニアル的解釈は、単なるプロット上の差異を照射するにすぎない。なぜなら、白人側の倫理や正義は保証され続けるし、舞台がメキシコに移ることで、西部劇はよりステロタイプに、より保守的な結構を有し、西部を離れることのノスタルジーが、かえって西部をロマンティックに肯定する視座へと反転してしまうからだ。つまり重要なことは、舞台がメキシコであることで、その裏側にある「ヴェトナム」はより隠蔽され、むしろ白人側のイデオロギーの再構築に、カウボーイが担うアメリカ的正義の肯定にさえ接続してしまうことなのだ。

『プロフェッショナル』における否定的自己言及が一時的なものでしかあり得ず、メキシコを舞台とすることでアメリカ人であることの自意識を呼び覚まし、勝ち続けるカウボーイの物語は、ナショナリズムの必要性を執拗に訴える。加えるなら、60年代ハリウッドはこのようなメキシコ西部劇だけでなく、旧来の西部劇をも量産することで、より保守的に、より自

国の「正義」をスクリーンに映し出そうとする。²⁰ 映像における対インディアン戦争が、仮託されたヴェトナム戦争であり、ヴェトナム戦争の深刻化と呼応するように西部劇を作り続けることは、スキゾフレニックなアメリカの現実を逆照射するだろう。リチャード・スロトキンやリチャード・ドゥリノンらは、文明が野蛮を馴致し、教化するというマニフェスト・デスティニーの論理がいかにインディアンへの暴力を肯定し、アメリカニズムの拡大を容認する視座を有していたかを述べる。²¹ カウボーイの勇姿はアメリカのナショナリズム構築には不可欠であり、カウボーイはマニフェスト・デスティニーの実践者でなければならないのだ。

西部劇を通して、ハリウッドがアメリカ的正義のイメージの再生産に寄与していることは疑問の余地がない。²² このことは、例えばサイゴン陥落の翌年に『ロッキー』(Rocky、ジョン・G・アヴィルドセン監督、1976)が、レーガン政権下では『ランボー』(First Blood、テッド・コッチェフ監督、1982)シリーズがこぞって製作、受容されたことを考えると分りやすい。²³ アメリカは強くなければならないし、自らの行動は正当化されねばならないからだ。70年代のロッキー、80年代のランボーは、勝ち続けなければならない。60年代のカウボーイもまた、勝たなければならないのだ。

強いアメリカ・イメージの再確認と、正義を暴力によって勝ち取ることを厭わない独善的な思考。西部へのノスタルジーという、いわばアメリカ人に共有されるイメージの裏側には、まるでプロパガンダとみまがう、双方向性を欠いたメッセージが潜んでいる。問題は、メキシコがヴェトナムの暗喩であることや、カウボーイがマニフェスト・デスティニーを暗示する記号として機能することにとどまらない。ここで我々が考察すべきは、アメリカン・イメージの否認に繋がるウエスタン、そしてカウボーイ・イメージを解体する瞬間を探ることではないだろうか。

3. アリとサソリの政治学： 『ワイルドバンチ』とカウボーイのジェンダー

アメリカ的正義が正当化されず、あらん限りの暴力描写と壮絶な死を描

き出すニューシネマ西部劇に『ワイルドバンチ』がある。細部を見る前に、ある象徴的な場面に言及する必要があるだろう。それは、物語の冒頭で少年たちが数匹のサソリをアリの群れの中に入れて殺し（図1）、それを焼く場面である。



図1

ここにあるのは力／権力の反転の構図だ。このシーンではアメリカ人パイク（ウィリアム・ホールデン）ら5人のショットと子供たちのショット、そしてアリの中に投げ込まれたサソリのショットが交互に映し出される。図2のショットでアリとサソリを覗く子供たちの背後にパイクらが同一画面に収まることで、サソリが彼らの今後を予告する暗喩となる²⁴（そのヴァリエーションとして、子供たちが、車に引き回されているエンジェルをまるでアリの中にいるサソリのようにいたぶるショットが「図3」であり、望遠鏡から覗かれる戦闘シーン「図4」のショットでは、人々はまるでアリだ）。



図2



図3



図4

最終的にパイクらは、数百人のメキシコ軍を相手に壮絶な死を遂げるのだが、本来強者であるサソリがアリによって死に至るこの象徴的シーンが物語の冒頭にあることが重要なのだ。このシーンが持つ映像の予示作用によって、観客は、未知であると同時に既知であるという奇妙な既視感を抱きながら、クライマックスに至るまでサソリとパイクらの運命を重ねながら見ることになる。アメリカ的正義は始めから死のイメージを伴い、観客に潜在的な不気味さを与えるのだ。

まずは『ワイルドバンチ』の舞台設定を確認しておこう。

1913年、内戦のまっただ中のメキシコ。パイクをリーダーとする流れ者の強盗団ワイルドバンチは、彼らを追う賞金稼ぎたちをかわしながら、テキサスからメキシコへとたどり着く。パイクらは一山当てて、引退を考えている中年強盗だ。彼らは、アメリカ軍の輸送列車を襲い、武器弾薬を強奪すれば一万ドルを与えようというメキシコ政府軍からの申し出を受ける。政府軍は、反政府軍との戦闘に使用する武器を早急に手に入れる必要に迫られていたからだ。

列車から首尾良く武器を強奪したパイクらは、仲間のメキシコ人エンジェルに武器の一部を横流しする（エンジェルはメキシコ人民兵を支援していた）。だが、そのことが政府軍にばれ、エンジェルは捕らえられてしまう。拷問を課せられるエンジェルを助けるために、パイクら4人のアメリカ人は、政府軍に戦いを挑む。結果、それは誰も生き残らない壮絶な銃撃戦となる。

物語を概観して気づくことは、これはカウボーイの自己復権のドラマではないのか、ということだ。そして、『ワイルドバンチ』は殺戮シーンを美的に表現し、暴力の美学、男の美学を追究した作品であると、とりあえずは首肯できるだろう。パイクたちは、仲間のために、カウボーイとしての正義を貫き、死すら恐れない。まるで規範化したマチズモに自らを重ねるように男たちは戦いに挑む。カウボーイとはこうあるべきという、いわばカウボーイの男性性／男らしさを、銃撃戦を通して再確認しているように見えるからだ。

実際、『ワイルドバンチ』の基本プロットは、他の西部劇と目立った差異を示してはいない。それどころか、パイクらアメリカ人が、マパッチ将軍に捕らえられたエンジェルを助け出すプロット自体、メキシコ人山賊に捕らえられた妻を助け出すという『プロフェッショナル』のプロットをなぞっているにすぎないからだ。また、メキシコの内戦や、民兵らゲリラの活動など、ヴェトナムを暗示する構図も目新しいものではない。あえて言うなら、黒沢映画の影響を多分に受けた速度の異なる画面編集による斬新な

戦闘シーンや、ヘイズ・コードの恩恵がもたらした暴力描写、つまりはプロットではなく、手法／編集／映像こそがこの映画を特徴づけていると言えるのだ。²⁵

マチズモとマスキュリニティの美学、そしてホモソーシャル的友愛。男と男が銃を交えて対話し、殺し合う世界。一見すると、ここに既存の男性性を覆す兆しを探すことは無謀な試みに思われる。だが、カウボーイの男性性を最も保証し強化するクライマックスの「銃撃戦」の映像は、果たしてその役割を十全に担っているのだろうか。

この最後の戦闘シーンにはある明瞭な特徴がある。銃撃のショットに女性のショット、或いは女性の死のショットが挿入されていることだ。²⁶ 典型的な例を見てみよう。以下は、ダッチ（アーネスト・ボーグナイン）とメキシコ兵士との戦闘シーンだ。



図5
ダッチ、入り口に潜むメキシコ兵に
手榴弾を投げる



図6
テーブルの下に隠れるメキシコ人女性

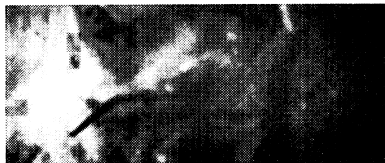


図7
手榴弾が爆発。
爆風で飛ばされるメキシコ兵



図8
爆風を気にするメキシコ人女性
(胸元はさらに開く)



図9
別の入り口からメキシコ兵が
飛び出してくる

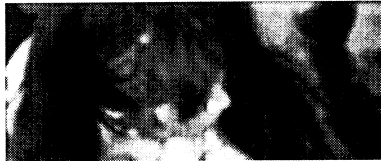


図10
まわりを見回すメキシコ人女性



図11
テーブルの下から出てきた
メキシコ人女性を捕まえるダッチ



図12
メキシコ人女性を盾にして、
敵に向かうダッチ

これは奇妙な戦闘シーンと言わざるを得ない。このシーンは、一秒にも満たないショットの連続で構成されているのだが、メキシコ兵士を映すショットがダッチの視点ショットであるのに対し（図5、図7、図9）、女性を映したショット（図6、図8、図10）は誰の視点ショットか不明であり、図11や図12のショットになるとメキシコ兵士の視点ショットへと切り替わっている。つまり、このシーンだけの例を取ってみても、視点ショットはダッチだけのものではあり得ず、加害者／銃を撃つ者と、被害者／撃たれる者とを別個のショットで収め、死の瞬間を強調する従来の西部劇の銃撃シーンとの差異を映し出す。ただしここには留保が必要だろう。素早いモンタージュによるカットの集積、そして死の瞬間のみがスローモーションで、通常速度のショットの間に挟まれる。この編集が意味することは、ペキンパーの銃撃シーンが、方法論の違いはあれ、死を強調する従来の西部劇を図らずも踏襲してしまっていることだ。加藤は次のように述べている「ペキンパーのスローモーションは死の訪れを（どのように銃口から弾丸が発射され、どのようにそれが身体を貫いていくかを）正確にそして審美的に解剖してみせる」（加藤『鏡の迷路』112-113）。だが、問題なのは、女性のショットの意味なのだ。

コインが指摘するように、『ワイルドバンチ』の銃撃シーンは、いわば性交の暗喩として機能している（Coyne 157-8）。つまり、「戦闘」と「性行為」が同一の表現的意味を担い、殺しがエロス化されているのだ。²⁷ 女性のショットは戦闘ショットと交互に配置され、銃撃シーンがもたらす高揚感は性的高揚感へと変換され、スローモーションで映し出される死はエクスタシーの暗喩となる。²⁸ クローズアップで映される身体の一部は^{（けいれん）}痙攣し、口元は笑みに溢れるのだ。ではなぜこのようなシーンが必要なのだろうか。それ



図 13



図 14

はひとえに「カウボーイ」のジェンダーに関係している。クライマックスの戦闘シーンの前に配置された、娼婦館でのシーンを見よう。

娼婦が目を画面の外に向けると（図13）、そこにはシャツを着直すパイクが映る（図14）。画面はすぐさま娼婦のショットに切り替わる。死を賭した戦闘の前に、パイクらは娼婦にひとときの安堵を求めるシーンだが、上半身をあらわに、濡れタオルで体を拭き、しきりにパイクを見る娼婦に対し、彼は彼女から目を背けたがる。ここで暗示されていることは、パイクが「不能」であり、彼が女性に対して男性として振る舞えないということだ。

不能のカウボーイ。ニューシネマのカウボーイが、従来のカウボーイと決定的に異なるのはまさにこの不能を表象している点なのだ。ゆえに、彼らにとっては、男根の代わりに銃が、性交ではなく銃撃戦が、「カウボーイ」であるためには必要であり、そうすることでしか男性性を獲得できない。『ワイルドバンチ』は、逆説的な意味でしか男たりえない不能のカウボーイを描いているのだ。ファルスを求める悲痛さは、例えば、パイクが使う銃が、戦闘開始直後ではピストルであり、ショットガン、そしてマシンガンへと、より大きな銃へ、よりファリックな意味を有する銃へと変化することに見いだせるだろう。またそれは、彼が死んでもマシンガンを離さず、その銃身は屹立したままであることにも見いだせるだろう。さらにいうなら、飛び散る血しぶきがスローモーションで強調されるとき、それは射精にも似た意味を担うことになるだろう。²⁹

メキシコで、メキシコ軍によって、アメリカ人が死ぬ。不能のカウボーイは、ファルスを銃に求めることでしか男性性を回復できない。アリとサソリの権力構造の反転は、カウボーイのジェンダーの不安定性を露呈する。60年代西部劇と『ワイルドバンチ』を峻別する差異はまさにここにあるのだ。では、銃によってもファルスを回復できないカウボーイが現われたら、

男性性の意味はどのように変化するのだろうか。

4. 記憶／トラウマ／フラッシュバック： 『真夜中のカーボーイ』のジェンダー・トラブル

銃撃戦に性的意味が付与され、不能のカウボーイが、執拗に男性性の回復に邁進する物語。或いは「強いアメリカ」のイメージが個人レベルで表象されるカウボーイ像を脱構築する映像。『ワイルドバンチ』の脆弱な男性性は、エロスとタナトスが銃撃戦の過剰な映像に暗示されることで、かろうじて隠蔽され、それを見ている観客は、快楽ではなく違和感をも抱いてしまう。このジェンダーに関する違和感を、ニューシネマ西部劇『ワイルドバンチ』と他の西部劇とを差異化する特徴として措定する場合、我々はこの映画と同年に公開された『真夜中のカーボーイ』に言及する必要があるだろう。なぜなら、この現代版西部劇では、『ワイルドバンチ』が求め続けた男性性が変質し、もはや修復不可能なレベルに達しているからだ。

まずは、『真夜中のカーボーイ』の内容を確認しよう。

テキサスの田舎町で皿洗いをするジョー・バック（ジョン・ヴォイト）は、己の肉体／セックスを武器に、ニューヨークの上流階級女性から金を稼ごうと目論む。カウボーイ姿で意気揚々とテキサスを離れ、彼はニューヨークに向かうのだ。しかしながら、ニューヨークでの生活は彼が思い描いていた理想の生活とはかけ離れたものだった。

中年女性との情事の後にはタクシー代をせがまれ、バーで知り合ったラッツォ／リコ（ダスティン・ホフマン）にも金をだまし取られ、ついにはホテルすら追い出されてしまう。呆然としながら街をさまよい歩くジョーだが、ラッツォと再会し、なんとか和解。ラッツォはジョーを自分の寢床（封鎖されたビル）に案内する。二人は共同生活を始めるのだが、生活は良くなるどころか、その日の食費にも窮する有様だ。冬になるに従い、ラッツォの肺病が悪化する。ジョーはラッツォが夢見るフロリダに、彼を連れて行こうと決意する。

ニューヨークの底辺を生きるしかない二人の男を通して、観客はいわばアメリカの病巣パノラマを見つめることになる。この映画では、カウボーイであることが何の利益ももたらさず、カウボーイが保証する男性性すら否定されているのだ。では、この映画におけるカウボーイのジェンダーは、どのように映像に反映されているのだろうか。

そもそもジョーは、彼の鍛え上げられた肉体からも伺えるように、視覚的には十全な男性性を有している。室内では常に上半身裸であり、カメラが彼の行動を追うことで、観客は彼のマスキュリティを見せられ続けるからだ。だが、カメラが彼の半裸の身体を執拗に映し出すとき、そのフレーム内に「鏡」が映ることに注意すべきだろう。彼は鏡の中に映った自分を見て、自身の男らしさをしきりに確認しているからだ。いくつかの例を見てみよう。

物語の始まりからジョーは裸体で映し出される。シャワーを浴びて、汗止めを脇にふりかけ（図15）、着替えた後、鏡の前でカウボーイのポーズを取る（図16）。フィルムは、一見したところ、ジョーの男性性を称揚し、それをナルシスティックにすら映し出しているようだ。またカメラは、彼が理想とするのがポール・ニューマンであることを伝え（図17）、さらに彼がゲイではなくヘテロであることが、鏡に張られた女



図15
鏡1 ジョー登場のショット



図16
鏡2 テキサスを出る直前のジョー

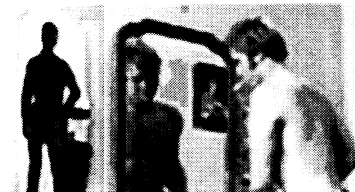


図17
鏡3 ホテルでP・ニューマンのポスター脇の鏡に向かってポーズを取る



図18
鏡4 鏡に映る自分と女性のヌード・ピンナップ

性のヌード・ピンナップに暗示される（図18）。身体の必要以上の露出と、ヘテロセクシュアルであることの強調。ここで我々観客は、ある種の異様に気づくはずだ。なぜ、ジョーはこれほどまでに身体に執着し、カメラはそれを見せ続けるのだろうか。

ジョーが理想とするのが女性と寝ることで金をもらおうというジゴロであり、その行為が男性身体と金銭との交換である以上、そこで確認されうる男性性は、逸脱した性、或いは商品化された性という不安定なものである。鏡による男性性の証明が不可能な現代において、カウボーイであること、男らしくあることの規範が身体／性の商品化にあるとするジョーの思考は、肉体の誇示とカウボーイらしく見えることの（鏡による）確認なしには成立しないのだ。これは皮肉な逆説と言わねばならない。ジョーが鏡に自分を映せば映すほど、観客は彼のジェンダーの不安定さを感じ取ってしまうからだ。³⁰

そもそもジョーの男性性が社会的に不安定なことは、彼には父が不在であり、彼の母や祖母がいわば「娼婦」的な人物として表象されていることから確認できる。彼のそばには、ノーマルな性の規範を与えてくれる人物がいないのだ。例えば、ジョーの母と思われる人物は、図19のショット以外では登場せず、その彼女ですら、ジョーを祖母に預けるだけだ。また、その祖母にしても、恋多き女であり、中年二人が裸体でくつろぐベッドに少年ジョーを呼び込むほどの倫理観しか持ち得ていない（図20）。

また、ジョーの男性性が不安定であるように、彼のヘテロセクシュアリティにも疑問符を付けざるを得ない。彼の性的アイデンティティは曖昧であり続けるからだ。



図19



図20

例えば、金のために映画館でゲイの少年にフェラチオさせる場面（ジョーは、アニーを思い出し、射精までしている）や、ラッツォとフロリダに行く金を得るために、ゲイの男性からの誘いに応じホテルに行くことなどを見れば、彼がホモセクシュアルを偽装することに抵抗を感じているとはいえない（彼はゲイを偽装できることを自覚すらしている）。さらに、サイケデリックなパーティで知り合ったシャーリーとの性交は、ラッツォの病状を気にして集中出来ず、うまくいかない。彼女が言葉遊びをしながら、Lay、Gay、Fayと、まるでジョーがホモセクシュアルであることをほのめかすシーンが象徴的だ。彼は、まるでゲイであることを否認するように、無理矢理彼女を抱くのだ。

ジョーのふるまいは、ヘテロセクシズムと男性性が連動する「カウボーイ」的／父権の立場とは距離がある。ジョーは、不安定な男性性と曖昧なセクシュアリティを鍛え上げられた肉体で隠蔽し、性的アイデンティティを未決定のままに生きようとする。だが、我々観客は、彼の所作が既存のジェンダーやセクシュアリティを錯乱するものではないことに気づいてしまう。なぜなら、彼が性的な事件に関わるときには決まって回想シーン、或いはフラッシュバック・シーン／ショットが挿入されるからだ。ではそこから何が見えてくるのだろうか。

ジョーが想起する高頻度の回想シーンと暴力的なフラッシュバックは、現在のジョーの時間と交互に配置されている。そして、彼の回想／フラッシュバック・シーンは、すべて「祖母」と「アニー」に関わるのだ。シーンの編集速度や長さに違いはあるが、祖母のシーンは8回、アニーのシーンは4回あり、現実のシーンから回想シーンへの移行はヴォイスオーバーによる不気味なささやきに始まり、フラッシュバックは現実の時間軸を突然切断するだけでなく、ときに回想シーンをも切断し、ジョーの記憶の断片だけを提示する。ジョーが、ラッツォの部屋で見るフラッシュバック・シーンを切り出してみよう。暗闇でアニーの声がする「あなただけよ、ジョー」。突然、二人のいる車内を光が照らす。次のショットでは祖母が突然部屋の電気をつけるショットに変わり、そして車内のショットに切り替わる。以下はその後のショットだ。



図 21
祖母に裸のまま尻をたたかれる少年ジョー



図 22
裸のまま男たちに押さえ込まれるジョー



図 23
男たちにレイプされるアニー



図 24
男たちに全裸のまま足を押さえられる
ジョー（レイプを暗示）



図 25
上から見下ろす祖母



図 26
レイプ集団の一人がラッツォに見える

ジョーとアニーが二人ともレイプされるシーンと、少年ジョーが祖母に折檻されるシーンとが交互にショットごとに挿入されて、この一連のトラウマ的シーンが作られている。性と暴力はジョーにとってのトラウマであり、その恐怖は、レイプ集団のような外部からの脅威が原因とは限らず、祖母に象徴されるように、最も身近な「家族」でさえ例外ではない。だから、今一番身近にいる人間であるラッツォすら、ジョーの無意識では恐怖を伴う他者なのだ（図26）。

このトラウマの構図は、女性と寝ることではか男性性を確認できないジョーが、逆説的に去勢状態にあることを意味するだろう。そして、このことは、『ワイルドバンチ』のカウボーイが不能であることと呼応し、ニュー

シネマのカウボーイのジェンダーが、不安定性と曖昧さに特徴づけられたいわば境界の男性性として、従来のカウボーイ像とは峻別されることを示している。不能のカウボーイ、レイプされるカウボーイ。脆弱なアメリカというイメージが、逆説的に描かれるカウボーイ像を通して立ち上がってくるのだ。³¹

5. 擬態する戦域／劇場

ニューシネマはアメリカ的アイコンとしての「カウボーイ」を逆説的に描くことで、カウボーイが担うアメリカン・イメージを脱構築した。ヴェトナム戦争の「再現」によるアメリカ批判ではなく、アメリカのナショナル・アイデンティティである「カウボーイ」イメージを否認することで、ニューシネマはヴェトナムへの「目配せ」、或いはそれを遂行する国家への否定的意志を示したのではないか。我々はここで『真夜中のカーボーイ』にあらわれるヴェトナムの「断片」を見る必要があるだろう。

『真夜中のカーボーイ』において、「ヴェトナム」を暗示する映像は3カ所しかない。テキサスからニューヨークへ向かうバスに途中から乗り込んだ6人ほどのヴェトナム帰還兵のショットであり、ニューヨークでジョーとラッツォの背後に一瞬だけ映る反戦プラカードのショットであり、ジョー自身がヴェトナム帰還兵であることを暗示するショットである（図27）。しかしながら物語は、前半がジョーの過去に、後半がジョーとラッツォに焦点が当てられ、「ヴェトナム」が前景化することはない。では、たった数秒にも満たないこのような「ヴェトナム」への目配せは、一体何を意味しているのだろうか。

先にも述べたように、ニューシネマがヴェトナム戦争を直接表象することはない。だが、ヴェトナム戦争を直裁的に「再現」するこ



図27

とが、「ヴェトナム」の苛烈な現実や、それに関わった人々の「声」を拾い上げ、代弁する唯一的手段ではないはずだ。映像による戦争の再現は、必ずしも相対的、客観的視座を持ち得ないばかりでなく、映像化／言語化されない、語り得ぬ多くの「声」を隠蔽しかねないからだ。ニューシネマの戦略は、あくまでヴェトナム戦争を迂回し、その現実をフィクションという容器に移し替え、個人のドラマとして再現することにある。「カウボーイ」という、いわばアメリカ的アイコンを否定的に描くことで見えてくるのは、暴力の果ての虚無であり、父権の否認であり、脆弱な男性性にほかならない。

実際、『真夜中のカーボーイ』におけるシュレジンジャーの実践は、カウボーイ・イメージを覆しながら、そこに「ヴェトナム」を接続した好例だ。図27のショット、つまりジョーがいつヴェトナムに行ったのか、ジョーとアニーのレイプ事件の前であるか、後であるかは、この場合それほど重要ではない。少なくとも、彼は二重の意味で男性性を剥奪されたのであり、その傷は、「カウボーイ」に同一化することではもはや修復不可能なのだ。彼は物語の中で一度もヴェトナムに言及しない。語られないヴェトナムは、フラッシュバックの裏側に、モノクロの闇の中に潜み続けるのだ。

そもそも戦争を描くことは、何を意味するのだろうか。ドキュメンタリーであれ、フィクションであれ、戦争を撮ることは、それはあくまで一方向的な、アメリカ的正義を表象／代表しうる危険性を孕んでしまう。そして映画を撮る行為に内在するイデオロギーは、ハリウッド／アメリカの帝国主義のそれに限りなく近い。戦争による惨劇や残虐性をどれほど再現しようと、そのフィルムが必ずしも戦争批判に繋がるわけではなく、むしろその「不均衡な視線」による映像は、暗闇の中でスクリーンを凝視する観客に対し、主人公や自国の軍隊に対する過度の同化を促し、シンパシーすら生じさせてしまうからだ。ゴダールらは、この危険性を回避するために、「ヴェトナムに無理やり入り込むのではなく、私たちの内部にヴェトナムを入り込ませる」ように、つまりはヴェトナムを「私」の問題として、『ベトナムから遠く離れて』を撮った³²。一方、ニューシネマは、最もアメリカ的なフィクションであるウエスタンをジェンダーの側から否認し、脆弱なカ

ウボーイを描く。ニューシネマが目指したことは、アメリカを自己否定することに他ならない。このふるまいは、ヴェトナムを描かないことで、そしてそうすることがむしろアメリカの否認へと繋がるという、奇妙な否定的方法論へと接続するのだ。

結論

1960年代後半のハリウッドは、様々な意味における変革期であった。ヘイズ・コードの廃棄は映画が表現の自由を獲得する契機となり、メジャー・システムの解体と再編成は、スタジオに縛られない映画製作の可能性を提示してみせた。もちろんインディペンデント映画やアンダーグラウンド映画、そしてドキュメンタリー映画やアメリカン・ニューシネマは、このような時代の過渡期をうつす特異な映画群なのだ。

そしてこの時期はヴェトナム戦争が暗転する時期であり、反戦運動の波は公民権運動に連動し、時代は混迷を極めた。ハリウッドに限らず、アメリカは先の見えない闇の中に没入していたと言ってよい。少なくともそこには、強いアメリカを保証しうる要因は見つからないし、かつてのフォード西部劇に見られたようなカウボーイは何処にもいないのだ。

この論考で取り上げたニューシネマ、『ワイルドバンチ』と『真夜中のカーボーイ』は共に「ヴェトナム」の直接表象を避けている。『ワイルドバンチ』はその物語背景であるメキシコに、『真夜中のカーボーイ』はジョーが帰還兵であることを告げる数秒のショットに、あくまでヴェトナムは暗示されるにすぎない。だがニューシネマは、ヴェトナム戦争映画ではなく、「西部劇」に、よりリアルな現実を開示しうる可能性を見いだしていた。そして、そこで描かれるカウボーイ表象によって、ニューシネマはそれ以前の映画群とは全く異なる独自性を獲得するのだ。その独自性とは、『ワイルドバンチ』では不能であり、『真夜中のカーボーイ』ではレイプされるカウボーイという、男性性が否認され、性的アイデンティティが不安定であり続ける逆説的なカウボーイ像だ。ヴェトナムやアメリカが抱える桎梏と苦悩は、カウボーイというアメリカのアイコンに、反転したジェンダーを付与

し、それがスクリーンに映し出される。ニューシネマは、戦争ではなくジェンダー表象で、ドキュメンタリーではなくフィクションを表現手段として、「現実」と対峙するのだ。

ワイルドバンチはテキサスからメキシコへ、ジョーはテキサスからニューヨーク、そしてフロリダへ向かう。前者はカウボーイであるために死を選び、後者はカウボーイであり続けることの無意味さを理解する。テキサスから遠くはなれたカウボーイが対峙するのは、彼らを容易には受け入れない現実なのだ。ニューシネマに描かれたカウボーイが、絶望的な死、もしくは否定的な生を選び取る結末は、その後のアメリカ映画の閉塞感とジレンマを予告してはいないだろうか。

註

※文中の全ての図版は、立教大学アメリカ研究所が研究目的で作成したものである。

¹ カサヴェテスのエビグラフは、Joseph Gelmis, *The Film Director as Superstar* より (Gelmis 80)。

² 1969年はやはり特異な年と言わねばならない。『イージー・ライダー』や『明日に向けて撃て!』などのニューシネマが製作される一方で、ドキュメンタリー映画『人民の戦争』が製作されたからだ。1969年、クレイマーはニューズリールの撮影チームの一員として北ヴェトナムを訪れた。ヴェトナム戦争の直中であるにもかかわらず、彼をはじめとする9人のスタッフ（ここにクレイマーと共に『人民の戦争』を監督・撮影・編集・録音したジョン・ダグラス、ノーマン・フラクターも含まれる）は、最先端の軍事力を有するアメリカの攻撃になぜヴェトナムの人々が耐えることができるのかを、つまり帝国アメリカに対するヴェトナム人民の闘争をフィルムに収めた。彼らを含む西洋人が抱くヴェトナム・イメージを西洋の視点から理解し、説明するためだ。

『人民の戦争』が興味深い点は、ヴェトナム戦争の傷跡や人々の証言をフィルムに収め、戦争の悲劇を伝えることに終始するのではなく、ヴェトナムの日常とその風景に焦点が当てられていることだろう。田畑での農作業や自然の美しさ、まるで自然と融合するような人々の生活をフィルムは捉えているのだ。反戦活動家であるクレイマーらが、このような方法論でヴェトナムを撮ったことは、戦闘を再現するスペクタクル戦争映画の虚構性をより強く示すことになるだけでなく、映像の受け手である我々がいかにか「ヴェトナム」を曲解しているか、或いは映像製作者の視座をそのまま鵜呑みにしているかという、映像が内包するイデオロギー的側面を暴き出した。

加えるなら、クレイマーは23年後、再びヴェトナムを訪れ、『スターティング・ポイント』(Point de Depart/Starting Place, 1993)を撮っている。彼は、戦後のヴェトナムの変化、そして人々の変化をフィルムに収める。過去を辿るこの旅は、もはやヴェトナムが他者ではありえず、自身の一部であることを彼に自覚させる契機となっているようだ。さらに彼は98年に『セイコムサ』(SayKomSa, 1998)を撮る。資本主義化し、急速に変化するヴェトナム社会で、忘れられた

過去の痕跡を辿るこのフィルムは、彼自身への自己言及的側面を有している点は注目すべきだろう。

3. ハリウッド最初の第二次大戦映画は、パールハーバー奇襲攻撃直後に公開された『ビルマ・ロードのヤंक』(A Yank on the Burma Road、ジョージ・B・サイツ監督、1942)であり、朝鮮戦争のときも、開戦とはほぼ同時に『鬼軍曹ザック』(The Steel Helmet、サミュエル・フラー監督、1950)や『朝鮮のヤंक』(A Yank in Korea、ルー・ランダース監督、1951)などが公開されている。加藤が指摘するように、第二次大戦期には35本も、朝鮮戦争期には20本の戦争映画が製作されるが、ベトナム戦争期は、その期間の長さにもかかわらず、『肉弾08作戦』(A Yank in Viet-Nam、マーシャル・トンブソン監督、1964)や『グリーンベレー』(The Green Berets、ジョン・ウェイン、レイ・ケロッグ共同監督、1968)などわずか3本のベトナム戦争映画しか製作されなかった(加藤『映画ジャンル論』148-171)。ハリウッドが、ベトナム戦争期に、プロバガンダ戦争映画をほとんど製作しなかったことは、この大義なき戦争の持つ意味を逆照射するだろう。国民を鼓舞し、戦場に駆り立てる理由を欠いているからこそ、そこにプロバガンダの持つ一方向性的メッセージを込めることが出来ないからだ。

ハリウッドと戦争に関しては以下の文献が参考になる。Lewis Jacobs, "World War II and the American Film,"; Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*; Dorothy B. Jones, "War Film Made in Hollywood, 1942-44,"; Roger Manvell, *Films and the Second World War*; Eben J. Muse, *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*; Julian Smith, *Looking Away: Hollywood and Vietnam*.

4. 『或る夜の出来事』(It Happened One Night、1934)や『スミス都へ行く』(Mr. Smith Goes to Washington、1939)で知られる喜劇映画作家フランク・キャブラが、日本軍によるパールハーバー奇襲攻撃後に陸軍少佐として任官をうけ、ワシントンに赴き、『戦争への序曲』(Prelude to War、フランク・キャブラ、アナトール・リトヴァック共同監督、1942)や『ナチスの攻撃』(The Nazis Strike、フランク・キャブラ、アナトール・リトヴァック共同監督、1943)を始めとするドキュメンタリー・シリーズ『我々はなぜ戦うか』製作に邁進した経緯は重要な意味を帯びる。アメリカが第二次大戦に参戦した後、わずか3年の間に374本もの広義の戦争映画が作られたことは(Jones 1-19)、映画製作がナショナリズム高揚には不可欠であることを裏付ける。監督や脚本家ばかりでなく、俳優や技師に至るまで、のべ4万人の映画人が、戦時体制下で愛国心高揚に寄与していたのだ(Morella, Epstein, Griggs 12)。フィルム・メイキングとプロバガンダの関係に関しては、David Culbert, *Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. II, Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. III*、さらにClayton R. Koppes and Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*。が詳しい。また喜劇映画作家からプロバガンダ映画製作へと「転身」したキャブラとその時代の考察は、加藤の「喜劇映画作家がプロバガンダを撮るとき」が有意義な示唆を与えてくれる(加藤『映画 視線のポリティクス』57-102)。キャブラの自伝的側面に関しては、Frank Capra, *The Name above the Title: An Autobiography*を参照されたい。

5. リーフェンシュタールのドキュメンタリー映画とファシズムの親和性に関しては、例えば『意志の勝利』(Triumph des Willens、1935)におけるナチスのニュルンベルグ党大会の映像を見れば、それが単なる事実の記録ではなく、美学化された政治の風景であることに気づくだろう。彼女が作り出したスペクタクルな映像は、その情報の真偽すら確認できないほどの現実感を有する。ここに込められたナチスのイデオロギー性は、違和感なく、それどころか敬意をもって、受容される危険性があるのだ。もちろんリーフェンシュタールの功罪については多くの議論があるが、20世紀のメディアと戦争の関係、そして映像の持つプロバガンダ性を考える際、彼女の映像は有効な議論の場を与えてくれるだろう。ヒトラーと映像の関係は、ジークフリート・クラウアー

の『カリガリからヒトラーへ』、瀬川祐司「ナチ時代のドイツ娯楽映画」を参照されたい。

6. 「ニューシネマ」という批評タームは、日本においては68年4月上旬号『キネマ旬報』で使用されて以来、60年代後半から70年代前半に製作された性と暴力とドラッグを扱うハリウッド映画を指す「便利な」記号として流通してしまう。詳しくは遠山純生の「“アメリカン・ニューシネマ”及び“ニューシネマ”という言葉について」を参照されたい（遠山『American Film 1967-72』6-15）。

7. ポスト誌が『俺たちに明日はない』を指した呼称である「ニューシネマ」は、そもそも『アルジェの戦い』（*La Battaglia di Algeri*、ジッロ・ポンテコルヴォ監督、1965）、『欲望』、そして『女狐』（*The Fox*、マーク・ライデル監督、1967）などアメリカ以外の映画にも使用されていた点は興味深い。ポスト誌は、ヘイズ・コード緩和と改正後のハリウッド映画が、欧州映画の過激な性や暴力描写にいわば追いついた証左として一連のアメリカン・ニューシネマを見ていたのだろう。時間軸やプロットが一貫性を持たず、視座も曖昧であり、主人公の立場も不安定であるというニューシネマは、メジャー・スタジオが製作してきた「分りやすい」ジャンル映画とは一線を画すものであった。ニューシネマは、ジャンル映画を解体させ、より作家性の強い映画の出現を予告していたのだ。

8. 検閲に関する論文としては、冷戦期の検閲に関する政治性とハリウッド・テンとの関係を論じたStephen Vaughn, “The Hollywood Ten.”や、検閲体制が崩壊する50年代から60年代に関しての論考Garth Jowett, “The Miracle Decision and the Decline of Motion Picture Censorship, 1952-1968.”が参考になる。

9. 初老のユダヤ人男性が、黒人娼婦に乳房を見せられる。質草を上げさせるための彼女のパフォーマンスと言葉は、この男性にかつて経験した収容所での体験を思い出させる（彼はナチス将校に妻の裸を強制的に見せられている）。『質屋』はフラッシュバックを暴力的に挿入することで、この男性のトラウマの深さを強烈に印象づけるのだ（この手法は『真夜中のカーボーイ』にも多様されている映画のレトリックだ）。『質屋』がヘイズ・コードの性描写規定を破った初のアメリカ映画であることは周知だが、この映画が孕む視線と観客の関係、そしてホロコस्त・ナラティブとしての重要性は、加藤の「表象問題としてのホロコस्त映画」で詳しく論じられている（加藤『映画とは何か』80-111）。

10. ガース・ジャウエットは、レイティング・システムが映画製作者に創作の自由をもたらししたが、それが「自主規制」という曖昧な枷を嵌めたことを指摘する（Jowett 273）。この件に関しては、Stephen Farber, *The Movie Rating Game* も参考になる。

11. ハリウッドが喪失したのは、資金だけではない。メジャー所属の監督の才能すら摩耗させたのだ。ニコラス・レイは、イエス・キリストの生涯をスーパー・テクニラマで映画化した『キング・オブ・キングス』（*King of Kings*、1961）や義経の乱をテーマにした『北京の55日』（*55 Days at Peking*、1963）で、アンソニー・マンは、スペイン救国の英雄エル・シドの生涯を描いた『エル・シド』（*El Cid*、1961）や、古代ローマ皇帝アウレリウスを描くスペクタクル史劇『ローマ帝国の滅亡』（*The Fall of the Roman Empire*、1964）で、それぞれの才能をすり減らし、監督生命に終止符を打ったことは、象徴的な出来事だろう。この4本の超大作のプロデューサー、サミュエル・ブロンストンが、世界屈指の資産家デュボン家からの資金援助を取り付けることで開始されたプロジェクトは、皮肉にもメジャーの終焉を早めることになった。文字通り『ローマ帝国の滅亡』がハリウッドの滅亡となったのだ。

12. 例えば、62年のユニヴァーサルを買収、66年のパラマウント買収、67年のユナイテッド・ア

ーティストの買収。同年ワーナー・ブラザーズはセヴン・アーツと合併後、キニー・ナショナルに買収される。69年、金融・不動産業者に買収されたMGMは、約15本の映画製作が中止されただけでなく、不動産は売却され、70年にはイギリスのスタジオまで閉鎖され、レコード会社EMIと合併するに至る。

13. ニューシネマは、ハリウッドにおけるスタジオ・システムの改変に起因し、その再構成の途上で生まれたものと定義することは容易い。だが、ここにもう一つの要因を見つけることも可能だろう。それは、老舗スタジオが解体される一方で、スタジオの資本力に頼らない、独自の映画運動が、ニューヨークを中心に展開され、奇妙な映画群を生み出していたことから確認できるからだ。

ハリウッド映画が明確なジャンルを必要とし、商業的成功を目指す代償として、その作家性を削ぎ落としていたのに対し、アンダーグラウンド映画が目指したものは、ストーリーとジャンル、そして商業性の否定であり、作家性、つまりは独自の映像表現の追求であった。20年代のアヴァンギャルド映画、そしてシュールレアリスム映画の影響を受けたアンダーグラウンド映画は、ジョン・メカスが55年に「フィルム・カルチュア」誌を創刊し、アンダーグラウンド映画を擁護／支援したことによって、急速に勢いを増していった。その象徴ともいえるのが、「フィルム・カルチュア」誌設立による「第一回インディペンデント・フィルム賞」をジョン・カサヴェテスの『アメリカの影』(Shadows, 1960)に与え、この即興的な演出を取り入れた映画をメカスが絶賛したことだろう。その後、メカスを筆頭に、カサヴェテスらニューヨーク派の映画人らは、反ハリウッドと作家主義を打ち出す「ニュー・アメリカン・シネマグループ」を結成。メカスはマニフェストを起草し、検閲制度の廃止、配給制度の確立などを訴え、62年には映画作家共同組合(フィルムメーカーズ・コーペラティブ)をも設立したのだ。

カサヴェテスらニューヨーク派のシネアストとメカスとの関係は、しかしながら長くは続かなかった。メカスは、より非商業主義的な、より実験的なアンダーグラウンド映画を支持するようになったからだ。それは例えば、スタン・ブラッケーやジャック・スミス、アンディ・ウォーホルが「インディペンデント・フィルム賞」を受賞したことに顕著だ。メカスは、性や暴力を追求し、既存の映画的手法を脱構築する方向へ、よりメジャーとは馴染みの薄い作品を求めたからだ。

14. 例えば、『卒業』(The Graduate, 1967)や『愛の狩人』(Carnal Knowledge, 1971)、『キャッチ22』(Catch-22, 1971)を監督したマイク・ニコルズは、3回もトニー賞に輝く演劇界の寵児であったし、『明日に向って撃て!』や『スティング』(The Sting, 1973)のジョージ・ロイ・ヒルは、ブロードウェイやオフ・ブロードウェイの俳優としてスタートし、50年代のほとんどをテレビ業界で脚本や演出を手がけ、再びブロードウェイで演出家として成功した後、映画監督に転身した人物であり、さらにいうなら『夜の大捜査線』(In the Heat of the Night, 1967)のノーマン・ジェイソンはBBCでは台本作家として、カナダの放送局やCBSではプロデューサーとして音楽やヴァリエティのショーを担当していた。各監督の簡素な説明は、『世界の映画作家24 アメリカン・ニューシネマの俊英たち』を参照されたい。

15. 60年代は、ヴェトナム戦争を背景に、西部劇だけでなくSFも数多く製作された。66年より開始される『スター・トレック』TVシリーズが適例だろう。『スター・トレック』とヴェトナムの関係の問う論考にH. Bruce Franklin, "Star Trek and Kicking the Vietnam Syndrome."がある(Franklin 131-150)。

16. ハリウッドのヴェトナム戦争映画は、基本的に70年代の『ディア・ハンター』、『地獄の黙示録』、そして80年代の『プラトーン』(Platoon, オリヴァー・ストーン監督、1986)、『フルメタル・ジャケット』(Full Metal Jacket, スタンリー・キューブリック監督、1987)、『ハンバーガー・ヒル』(Hamburger Hill, ジョン・アーヴィン監督、1987)などに見られる「戦闘」映画と、『7月

4日に生まれて』(*Born on the Fourth of July*, オリヴァー・ストーン監督、1989)や『イン・カン トリー』(*In Country*, ノーマン・ジェイソン監督、1989)などの「反戦／帰還兵」映画に区別することは可能だが、それは果たしてどれほどの批評性を持ち、ヴェトナムの真実に迫っているかといえ、やはり疑問符がつかざるを得ないだろう。ハリウッドは、まだ『ショア』(*Shoah*, クロード・ランズマン監督、1985)のような映画を持ち得ていないのだ。

17. ヴェトナム戦争のイメージが、ニュースリールによって映し出される戦場イメージであると考え えることはある種の危険性を孕む。そもそもアメリカのTVにおける戦争報道は、関係者へのイン タビューが中心であったからだ。そして生井英考が指摘するように、「戦時中のアメリカのTV が毎日の定期行事のように放映したのは、戦闘場面の類いではなく、無機的な数字を並べた図 表——すなわち「US」(米軍)、「VC」(解放戦線)、「NVA」(北ヴェトナム軍)、「ARVN」(南ヴェ トナム軍)四者の戦死者の数を並べた表を前に、まるで穀物の収穫高を報告するかのように 淡々と数字を読み上げるニュースキャスターの姿だった」(生井『ジャングル』463)。

また、TVによる戦場イメージの定型化は度重なる検閲が影響していることは確かだが (Epstein 249)、例えば、加藤が指摘するように、TVニュースを再編集した『ディア・アメリカ 戦場からの手紙』(*Dear America: Letters Home from Vietnam*, ビル・クチュリ監督、1987)などに 見られる戦場の断片を再構成したフィルムの存在も無視できないだろう(加藤『映画ジャンル論』 154-7)。TVとヴェトナム戦争の関係は、Michael Anderegg, ed. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*.; Edward Jay Epstein. *News from Nowhere: Television and the News*.などが参考になる。

18. 西部劇、或いはカウボーイに関する考察としては以下の文献が参考になる。Michael Coyne, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*.; Peter A. French, *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns*.; Phil Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia: The Western*.; Jim Kitses, *Horizons West*: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: *Studies of Authorship within the Western*.; Jim Kitses and Gregg Rickman, eds, *The Western Reader*.; J. A. Place, *The Western Films of John Ford*.; Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*.; Jon Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*.

19. セルジオ・レオーネ監督作品の物語背景を見てみると、例えば、『荒野の用心棒』(*Per un Pugno di Dollari*, 1964)の舞台はニュー・メキシコ国境のサン・ミゲルであり、『夕陽のガンマン』 (*Per Qualche Dollaro in Più*, 1965)や『続・夕陽のガンマン』(*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*, 1966)の舞台もニュー・メキシコであり、『夕陽のギャングたち』(*Giu la Testa*, 1971)の舞台はメキシコ革命時のメキシコである。

20. 例えば、『栄光の野郎ども』(*The Glory Guys*, アーノルド・レヴィン監督、1965)のような対 インディアン西部劇や、『大いなる男たち』(*The Undefeated*, アンドリュー・V・マクラグレン監督、1969)、『シェナンドー河』(*Shenandoah*, アンドリュー・V・マクラグレン監督、1965)、『バンドレロ』(*Bandiero!*, アンドリュー・V・マクラグレン監督、1968)のような南北戦争に関連する西部劇や、『エルドラド』(*El Dorado*, ハワード・ホークス監督、1966)や『墓石と決闘』 (*Hour of the Guns*, ジョン・スタージェス監督、1967)、そして『夕陽に立つ保安官』(*Support Your Local Sheriff*, バート・ケネディ監督、1969)のような白人の正義を肯定し、国内を舞台とする西部劇などが挙げられるだろう。メキシコと西部、国外と国内を舞台とする西部劇の量産。スクリーンには、メキシコ人やインディアンの死骸が横たわり、カウボーイはあくまでそのアイデンティティを保証され続ける。

21. スロトキンとドゥリノン、インディアン征服戦争における暴力を肯定するアメリカ的思考が、ヴェトナムにおいても追求されたことを指摘している。例えば、アメリカン・イデオロギーの実

驗場としての南ヴェトナムにおける「戦略村」の存在は、キリスト教化されていないインディアンからの隔離を目的にニューイングランドに作られた「祈りの町」のヴェトナム版であり (Slotkin 495)、兵士たちは、ベトコンが潜伏しているかもしれないジャングルを指して「インディアン・カントリー」と呼んだことなどが挙げられるだろう (Drinnon 368-9)。

22. 60年代において、西部劇は映画だけでなくTVシリーズにおいても製作され続けた。その数は63年から68年にかけては多少の上下変動がある。63年に17シリーズ、翌年には11に落ち込み、67年には20に増え、68年には13に減っている。徐々に減少傾向にあるとはいえ、TVにおいてもカウボーイのイメージが繰り返し映し出されていたことには注目すべきだろう。70年代中頃になると、「カウボーイ vs インディアン」というカップリングは、「刑事 vs 犯罪者」という組み合わせに変わっていく。このことについてコインは次のように述べる。“This boom in police dramas was partly in response to the success of similar big-screen narratives from the latter half of the 1960s, which themselves were largely a response to the violence, decay and hypocrisy infecting modern American society: *The Crowded Sidewalk*.” (Coyne 122)

カウボーイが刑事へと「偽装」した顕著な例は、やはりクリント・イーストウッドだろう。『荒野の用心棒』や『夕陽のガンマン』などに見られるように、イーストウッドは60年代をカウボーイとして、70年代は、『ダーティハリー』(Dirty Harry、ドン・シーゲル監督、1971)に見られる刑事として、その役柄をシフトしている。70年代が興味深いのは、イーストウッドが『刑事』に、バート・レイノルズが『探偵』、そしてチャールズ・ブロンソンが『殺し屋』というように、カウボーイのヴァリエーションが広がっていることだろう。

23. 1980年代のレーガンによる対外強硬政策は、アメリカ社会における愛国心の高揚と呼応し、ヴェトナム戦争の「亡霊」払拭と表裏の関係にあった。ヴェトナム戦争をいかに受容、或いは忘却するか、そして強いアメリカを再生するか、という強迫観念に駆られていた時代でもあった。それは例えば、徴兵拒否者を臆病者と見なす社会的風潮に見いだすことができる。詳しくは以下の文献を参照されたい。John Bodnar ed, *Bonds of Affection: Americans Define Their Patriotism.*; Milton J. Bates, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*.

24. このシーンがバイクらワイルドバンチの今後を暗示する象徴的なシーンとして機能することは明白だが、何よりここでスクリーンに映される子供たちがみな病んでいることは注目すべきだろう。盲目の子供や、白子の子供、顔にアザのある子供など、ノーマルから逸脱した子供たちが、サソリがアリによって殺される舞台を見つめているだけでなく、微笑んでいるからだ。さらにはサソリとアリを火によって殺すのも子供たちであることを考えると、殺戮が快楽へと接続するその不気味な瞬間を観客は見せられることになる。この映画の中で最も「弱者」の位置にいるこの子供たちが、暴力をいわば「自然」に行使し、そこから快楽を得ている様に、暴力の持つ両義性を見いだすことは可能だろう。

25. 黒沢明作品の特徴であるスローモーションとマルチカメラによる撮影方法は、ニューシネマ作品に多大な影響を与えている。『七人の侍』(黒沢明監督、1954)の翻案である『荒野の七人』の興行上の成功が、イタリアの「スパゲッティ・ウエスタン」シリーズの隆盛に寄与し、そのテーマやスタイルが、いわば逆輸入されるかたちでハリウッドのニューシネマに接続するのだ。『俺たちに明日はない』や『ワイルドバンチ』の暴力描写とスローモーションによる死の強調などは、顕著な例だろう。詳しくは遠山「外部の侵入と暴力描写の推進 — 黒沢映画とテレビ」を参照されたい (遠山『60's New Cinema』75-94)

26. 戦闘シーンに挿入される女性のショットによって、そのシーンは、いわばボルノグラフィックなものへと変換されることになる。ただし注意しなければならないのは、男性同士の殺し合いによる「暴力のボルノグラフィ」がホモセクシュアルを暗示してしまうのに対し、『ワイルドバン

チ」の戦闘シーンはそこに女性のショットを挿入することで、そのシーンが生み出すエロスはヘテロセクシュアルなものにとどまる。ベキンバーのカウボーイたちは、ホモソーシャルな関係を維持しつつも、ヘテロセクシュアルであり続けるのだ。

27. 暴力がエロス化し、そのスペクタキュラーな映像が、ポルノ映画と同種のイメージを観客に喚起させることは重要だろう。恐怖映画とポルノ映画の類似性に関しては、加藤が次のように述べている「恐怖映画とポルノ映画はともに個人の欲望をみだし、観客にとって壮観な見ものとなる。それらが壮観なのは、ふたつの肉体の裂目（口唇と内臓、口唇と性器）がかさなりあい、不定形な部分が全体の秩序を蚕食し、体液（血液、愛液／精液、唾液）の流出が混沌をいやすからである。映画とは定義上、静から動への移行のための場所であり、恐怖映画やポルノ映画もその例外ではない」（加藤『映画ジャンル論』227）。身体の欲望が、暴力に向かうか、性的な衝動となるかが、恐怖映画とポルノ映画の差異であり、その差異ですら、ジャンル上の区分にすぎないのだ。

恐怖や暴力がいかにポルノグラフィックであり、性交の暗喩となるかについては、『ワイルドバンチ』とほぼ同年に製作された『ナイト・オブ・オブ・ザ・リビング・デッド』（*Night of the Living Dead*、ジョージ・A・ロメロ監督、1968）や、『エクソシスト』（*The Exorcist*、ウィリアム・フリードキン監督、1973）にその適例を見ることができる。内臓を食らい、血をすする人肉食への欲望を描く『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のゾンビ表象や、『エクソシスト』における12歳の少女リーガンと彼女に取り憑いた悪魔とのメタフォリカルな性交が、いかにポルノ映画と同種の欲望に根ざしたものであるかは明白だろう。暴力が性交の暗喩であり、死がエクスタシーの意味すら担うこのような恐怖映画が、80年代のホラー・ブームへ、さらには現在まで製作され続けているジャンルであることは興味深い。『13日の金曜日』（*Friday the 13th*、ショーン・S・カニングham監督、1980）のジェイソンや『エルム街の悪夢』（*A Nightmare on Elm Street*、ウェス・クレイヴン監督、1984）のフレディの殺戮シーンが持つポルノグラフィックな効果についてはさらなる考察が必要だろう。

28. 銃撃シーンが性的高揚感へと接続する例は、『デスペラード』（*Desperado*、ロバート・ロドリゲス監督、1995）における銃撃戦でアントニオ・バンデラスの次第に大きくなる息づかいなどを見れば理解できるだろう。

29. 図28で放たれた弾丸は、図29の視点ショットではメキシコ兵士を貫き、スローモーションによって死が強調される。死体から吹き出た血は画面の下から上に向かって垂直に伸びる。

ここに置き換えられた射精イメージを確認することは可能だろう。しかしながら、発砲が射精の比喩であり、死がエクスタシーを暗示するこのような例の多さは、『ワイルドバンチ』が男性性に執着していることの証左となる。

30. 鏡に映った肉体とカウボーイの服装、そしてセックスに対する過度の自信。カウボーイのマスキュリニティが、ニューヨークで富を得るために必要であると考えたジョーのアナクロ的思考は、しかしながら、そもその始まりから不安定なジェンダーの裏返しであり、



図28



図29

トラウマからの逃避であることに、観客は気づくことになる。その好例は、ダニエルのシーンであろう。ラッツォがジョーを案内したのは、カルト的宗教を信奉するホモセクシュアルのダニエルの部屋であり、彼はジョーの身体に異様な眼差しを向け、関係を求める。逃げ出したジョーはラッツォがいるはずのバーに向かう。不在のラッツォに気づき、呆然とするジョー。そして粉々になった鏡のフラッシュバック・ショット（少年ジョーが自分で鏡を割るのだ）。ここで観客は、彼の男性性が鏡に映った虚像でしかないことに気づく。そしてその虚像に依存するしかない、彼の精神の危うさを見ることになる。

31. カウボーイ・イメージの変容／反転は、『真夜中のカーボーイ』の基調であり、観客はジョーの視線に同一化しながら、『アメリカ』を体験することになる。しかしながら、奇妙な瞬間がこの映画には存在する。視座が反転し、ジョーやラッツォがこちら側を見るのだ。

サイケデリックなパーティで、主催者の一人が8ミリカメラを廻す。図30はスクリーン・フレームの内側に8ミリのフレームが映り、二人がこちら側を見るショットであり、図31も同様に彼らの目はこちら側を凝視している。これは異様なショットと言わざるを得ない。なぜなら観客は、物語の継起性に従って、彼らを見てきたはずだからである。通常、物語とそこにあらわれる登場人物は、スクリーンに映されたフィクションとして、或いはこちらに視線を返さない安全な対象として、観客によって消費される訳だが、このショットではその関係が反転しているのだ。

スクリーンの向こう側からの視線。この眼差しの瞬間、観客は、物語がいまそこにあるリアルな現実であると知覚してしまう。まるで自分がそこにいる二人と対峙しているような錯覚を覚えるからだ。視座が反転し、フィクションと現実との距離がなくなる瞬間。映像が双方向性を持ちうるのがここでは実践されているのだ。

32. ゴダールは、映画が内包するプロパガンダ性を解体するために、彼自身がカメラを覗く姿を撮らせている（図32）。撮る者と撮られる者が反転し、主体は客体へと横滑りする。ゴダールの実践は斬新だ。



図30



図31

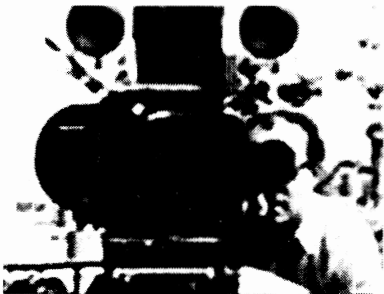


図32

参考文献

- Adair, Gilbert. *Hollywood's Vietnam: From The Green Berets to Full Metal Jacket*. London: Heinemann, 1989.
- Anderegg, Michael, ed. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple UP, 1991.
- Basinger, Jeanine. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan UP, 2003.
- Bates, Milton J. *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*. Berkeley: U of California P, 1996.
- Beattie, Keith. *The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War*. New York: New York UP, 1998.
- Bodnar, John ed. *Bonds of Affection: Americans Define Their Patriotism*. Princeton: Princeton UP, 1996.
- Capra, Frank. *The Name above the Title: An Autobiography*. Vintage Books, 1985.
- Carmen, Ira H. *Movies, Censorship and the Law*. Ann Arbor, U of Michigan P, 1996.
- Carroll, Noel. "The Professional Western: South of the Border." *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Eds, Edward Buscombe and Roberta E. Pearson. London: British Film Institute, 1998.
- Comolli, Jean-Louis and Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism." *Screen* 12, no. 1 (Spring 1971)
- Coyne, Michael. *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*. New York: I. B. Tauris Publishers, 1997.
- Culbert, David. *Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. II*. Greenwood Press, 1990.
- . *Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. III*. Greenwood Press, 1990.
- Dayan, Daniel. "The Tutor Code of Classical Cinema." *Movies and Methods*, vol.1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: U of California P, 1976.
- Drinnon, Richard. *Facing West: The Metaphysics of Indian Hating and Empire Building*. New York: Shocken Books, 1990.
- Epstein, Edward Jay. *News from Nowhere: Television and the News*. New York: Vintage, 1974.
- Farber, Stephen. *The Movie Rating Game*. Washington, D. C., 1972.
- Fischer, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Franklin, H. Bruce. *Vietnam and Other American Fantasies*. Amherst: U of Massachusetts P, 2000.
- French, Peter A. *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- Gelms, Joseph. *The Film Director as Superstar*. Garden City: Doubleday, 1970.
- Handel, Leo A. *Hollywood Looks at Its Audience: A Report of Film Audience Research*. Urbana: The U of Illinois P, 1950.

- Hardy, Phil. *The Aurum Film Encyclopedia: The Western*. London: Aurum Press, 1983.
- 生井英考『ジャングル・クルーズにうってつけの日——ヴェトナム戦争の文化とイメージ』（三省堂、2000）
- Jacobs, Lewis. "World War II and the American Film," *Cinema Journal* (Winter 1967-68)
- Jones, Dorothy B. "War Film Made in Hollywood, 1942-44," *Hollywood Quarterly* (October 1945)
- Jowett, Garth. "The Miracle Decision and the Decline of Motion Picture Censorship, 1952-1968." *Movie Censorship and American Culture*. Ed. Francis G. Couvares. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996.
- 加藤幹朗『映画 視線のポリティックス——古典的ハリウッド映画の戦い』（筑摩書房、1996）
- 『映画ジャンル論——ハリウッドの快楽のスタイル』（平凡社、1996）
- 『映画とは何か』（みすず書房、2001）
- 『映画の領分——映像と音響のポイエーシス』（フィルムアート社、2002）
- Kitfield, James. *Prodigal Soldiers: How the Generation of Offices of Vietnam Revolutionized the American Style of War*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- Kitses, Jim. *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London: Thames & Hudson, 1969.
- Kitses, Jim and Gregg Rickman, eds. *The Western Reader*. New York: Limelight Editions, 1998.
- 小藤田千栄子 編『世界の映画作家24 アメリカン・ニューシネマの俊英たち』（キネマ旬報社、1974）
- Koppes, Clayton R. and Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: U of California P, 1987.
- クラカウアー、ジークフリート『カリガリからヒトラーへ』丸尾定訳、（みすず書房、1970）
- Manvell, Roger. *Films and the Second World War*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1974.
- Moeller, Susan D. *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*. New York: Basic Books, 1989.
- Monaco, Paul. *History of the American Cinema: The Sixties 1960-1969*. Berkeley: U of California P, 2001.
- Morella, Joe, Edward Z. Epstein, and John Griggs. *The Films of World War II*. The Citadel Press, 1973.
- Muse, Eben J. *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1995.
- Newman, Kim. *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Movie From 1968*. Bloomsbury, 1988.
- Place, J. A. *The Western Films of John Ford*. Secaucus: Citadel Press, 1974.
- Polan, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia UP, 1986.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner eds. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- 斉藤綾子「マスキュリン／フェミニン、あるいはフェミニスト映画理論と精神分析の文脈」『imago——映画の心理学』（1992年11月号）
- 瀬川祐司「ナチ時代のドイツ娯楽映画」『へるめす』第41号、第42号（岩波書店、1993）
- Seydor, Paul. *Peckinpah: The Western Films: A Reconsideration*. Urbana: U of Illinois P, 1980.

- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York: Antheneum, 1992.
- Smith, Julian. *Looking Away: Hollywood and Vietnam*. New York: Scribner's, 1975.
- Tompkins, Jane. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Tompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- 遠山純生 編『American Film 1967-72 「アメリカン・ニューシネマ」の神話』（ネコ・パブリッシング、1998）
- 『60's New Cinema 60年代アメリカ映画』（エスクァイア・マガジン・ジャパン、2001）
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.
- Tuska, Jon. *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. Lincoln: U of Nebraska P, 1988.
- 海野弘『ハリウッド幻影工場——カリフォルニア・オデッセイ2』（グリーンアロー出版社、2000）
- Vaughn, Stephen. "The Hollywood Ten". *Movie Censorship and American Culture*. Ed. Francis G. Couvares. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996.
- Weddle, David. *"If They Move .. Kill 'Em!": The Life and Times of Sam Peckinpah*. New York: Grove Press, 1994.
- 四方田犬彦『映像の召喚』（青土社、1983）
- ジジエク、スラヴォイ『斜めから見る——大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳、（青土社、1991）

フィルモグラフィ

『ワイルドバンチ』 *The Wild Bunch* (1969)

製作：フィル・フェルドマン

監督：サム・ペキンパー

原作：ワロン・グリーン、ロイ・N・シックナー

脚本：ワロン・グリーン、サム・ペキンパー

撮影：リュシアン・バラード

音楽：ジュリー・フィールディング

美術：エドワード・キャレア

キャスト：ウィリアム・ホールデン、アーネスト・ボーグナイン、ロバート・ライアン、エドモンド・オブライエン、ウォーレン・オーツ、ジェイミー・サンチェス、ベン・ジョンソン、エミリオ・フェルナンデス、ストロザー・マーティン、L・Q・ジョーンズ、アルバート・デッカー、ボブ・ホスキンス、アンフォンソ・アラウ

配給：ワーナー・ブラザーズ

日本版ビデオ発売元：ワーナー・ホーム・ビデオ

『真夜中のカーボーイ』 *Midnight Cowboy* (1969)

製作：ジェローム・ヘルマン

監督：ジョン・シュレジンジャー

原作：ジェームズ・レオ・ハーリヒー

脚本：ウォルド・ソルト

撮影：アダム・ホレンダー

音楽監修：ジョン・バリー

編集：ヒュー・A・ロバートソン

キャスト：ダスティン・ホフマン、ジョン・ヴォイト、シルヴィア・ミルズ、ジョン・マクギバー、ブレンダ・ヴァッカロ、バーナード・ヒューズ、ガストン・ロッシリ、ジェニファー・ソールト

配給：ユナイテッド・アーチスト

日本版ビデオ発売元：20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン