

# 映画の政治学・再考 Reconsidering the Politics of Cinema 『国民の創生』の受容をめぐって On the Reception of *The Birth of a Nation*

長谷正人  
HASE Masato

## 1. 映画的言説(映画受容)の基本構図

現代における映画をめぐる諸言説は、対立する二つの様態によって構成されていると言えよう。一方で人びとは、ある映画作品が技術的にどれだけ優れたものなのか、あるいはその作品から読み取れる監督の才能はどれほどのものなのかをめぐって、「美学的読解」とでも呼ぶべき言説を交わしているだろう。映画とは何よりも、その面白さや観客の満足度によって評定されるものなのだ。しかし他方で人びとはまた、映画作品をそのように美学や面白さに還元することなく、その内容や主題を社会的コンテクストに置いたうえで分析する「政治的読解」とでも呼ぶべきものを行ってきた。ここでは映画は何よりも、社会的・政治的なメッセージを人びとに伝達するものなのだ。こうして映画とは、美しかったり情緒的な感動を与えたりする芸術として素晴らしいのか、それとも何らかの社会的・政治的状况を反映し、その問題について考えさせてくれるものとして素晴らしいのか、そのどちらかによって問題にされるものとも言えよう。私たちの映画をめぐる言説は、必ずこの二つの価値基準のどちらか(あるいは両方)に係わったものであるはずだ。

前者の言説の典型としては、映画批評家や研究者が行なっているような映画評や作家論が挙げられるだろう。その代表的な例として、アルフレッド・ヒッチコックの映画を称賛する美学的言説を挙げてみよう。1950年代後

半から60年代に『カイエ・デュ・シネマ』派の批評家だったフランソワ・トリュフォーやクロード・シャブロールらは、それまでただの職人として馬鹿にされていたヒッチコックが、いかに素晴らしい才能を持った映画作家であるかを証明する批評活動を行なった。そのときの彼らの評価基準は、ヒッチコック映画の主題や内容などではなく、観客を怖がらせたり情動的な興奮を覚えさせたりするための彼の技術的達成度だった。例えば『断崖』*Suspicion* (1941)においてだったら、ケーリー・グラントが病気の妻のために運ぶミルクに、それに毒が入っているのではないかと観客に疑わせるために、豆電球を入れてポーッと白く浮かび上がらせたという技術的工夫の見事さが強調されたわけだし [図1]、『サイコ』*Psycho* (1960)のシャワー・ルームでの殺人シーンならば、その短く断片的なショットの見事な組み合わせによって観客にサブリミナル的なショックを与えることに成功したことが問題とされた。ヒッチコックに対する評価は、まさにこのような「美学的」言説によって高められたのである。<sup>1</sup>

このような技術的達成を評価する「美学的読解」に対して、近年隆盛中の



図1『断崖』(1941)  
白く浮かび上がるミルク。  
François Truffaut, *Hitchcock* (rev. ed.) (Touchstone  
Book, 1985) p. 143 より(部分)。

フェミニズムやカルチュラル・スタディーズは、映画の内容を性差別問題や人種問題などの視点から、「政治的」に読解しようとする。つまりある映画が芸術として良くできているかどうかということよりも、それがどのような政治的意味を持っているかが問題とされるのだ。ここでもヒッチコック論がその代表的な例となるだろう。斉藤綾子の巧みな説明を借りれば、「70年代半ばからは、フェミニスト批評や精神分析批評は、ヒッチコックを偉大な映画作家というラベルから解放し、セクシュアリティ、女性、家族、アイデンティティといった彼の作品に執拗に現れるいくつかの問題点を美学的な視点ではなく、ヒッチコックがいかに社会に根強く残っている父権制や家族力学、ブルジョワ主体性を描き、あるいは図らずもその制度の脆弱さを物語と映像でもっとも極端な形で押し進めたかについて分析してきた」のである。<sup>2</sup> つまりヒッチコック作品はここでは一転して、男性中心主義の社会の矛盾を具現化した内容を持つ作品として厳しい批判の対象となったわけである。そこではヒッチコックがいかに「美学的」に優れた作家であろうとも、それはもはや問題にされない。それらは、いかに「政治的」に反動的な内容を持っているかという視点から評価されることになる。<sup>3</sup>

こうして、なるほどヒッチコックをめぐる両者の価値基準は鮮やかなほどの対照性を見せていると言えよう。つまり「美学的」には天才と言われた映画作家が、今度は「政治的」には反動的な作家として批判されてしまったのだから。しかし、この両者の言説は見かけほどは対立していないのではないかと私は思う。なぜなら両者はともに、ヒッチコックが観客をたくみにフィクションの世界に浸らせたという点では一致しているからである。「美学的」にヒッチコックを称賛する者たちはもちろん、彼がどれほど見事に観客にサスペンスという快樂の充足に浸らせたかを明らかにしたわけだが、それを「政治的」に読み変えて批判したフェミニストたちもまた、彼が観客をそのような快樂の充足に浸らせたことは認めたくえ、それによって観客が家長制的な差別構造に組み込まれてしまったこと自体を批判していたのだから。だからヒッチコック映画が観客を没入的快樂に浸らせたという事実認識に関しては、両者は一致しているのだ。ただ映画観客がそうやってフィクションのなかに快樂的に浸りこむことを肯定するか、それ

とも否定するかという価値判断において両者は対立しているにすぎない(むしろこの対立こそ重要なのだと「政治派」は言うだろうが)。

むしろこのヒッチコック映画への観客の快楽的没入をめぐる両者の一致は、もっと映画言説一般に拡張して考えることが可能だろう。つまり、映画の評価をめぐる対立してきた「美学派」と「政治派」という二種類の言説は、映画が観客をフィクションの世界に巧みに浸らせてしまうものであるという見解においては一致しているのである。したがってこの一致点こそが、映画とは何かをめぐる、これまでの言説を形作ってきた根源的な「常識」なのである。どのような映画論や映画批評においても、優れた映画とは観客を心理的にフィクションの世界に没入させるパワーを持つものであるという考え方を暗黙の前提としてきたのだ。

しかし私はあえてここで、この映画の言説の常識的前提に挑戦したいと思う。つまり映画が、私たちを上手く騙してフィクションの世界に浸らせているという事実自体を疑いたいのである。本当はそれは違うのではないか。本当は映画観客は、快楽のなかに没入するのは別のやり方で、ヒッチコックを始めとするフィクション映画を楽しんできたのではないか。だから実は映画をめぐる語られてきたあらゆる言葉は、そういう別の楽しみ方を捉え損なってきたのではないか。ここでは私はそうした映画のオルタナティブな見方、つまり潜在的につねに鑑賞行為のなかに存在していながら、あまりに身近であるために理論としては見逃されてきた、映画受容のもう一つの可能性について考えることにしたい。そのときキーワードになるのは、「フィクション性」や「遊戯」である。実は私の考えでは、一見「政治」とは最もかけ離れたところにある、「遊戯」としての映画受容こそが、映画をめぐる本当の政治学<sup>ホリディクス</sup>を構成するものなのである。

## 2. 映画言説の起源——『国民の創生』の受容

映画が観客をフィクションの世界に浸らせるものであるという「常識」は、映画史の最初から人びとに共有されていたわけではない。映画史の初期においては、映画作家はフィクションとして作品を構成していたわけではな

かったし、観客の側もフィクションの世界を楽しもうとして映画を見に行っただけではなかったからだ。例えばエドウィン・S・ポーターの『アメリカ消防夫の生活』*The Life of an American Fireman* (1903) を取り上げよう。この映画は、消防署に火事の連絡が入ったために現場へ馬車で駆けつけた消防夫が、その火事現場のアパートに住む自分の妻と子供を救出して消火活動を行なうという物語を持つものである。しかし観客はここで、この主人公に感情移入して彼が妻子を助けられるかどうかというサスペンスを楽しむことは決してないだろう。何しろ最初に画面に一人現れて妻と子供のことを夢想した主人公の消防夫は、いざ駆けつけるときや救出場面においては、集団のなかに紛れ込んでしまっているのです。どこにいるかが全く見分けがつかないからである。だから観客としては、消火・救出活動を行なう一群の消防夫たちを遠くの方から客観的に眺めつづけるしかないのである。実際当時のこの映画の宣伝カタログを見ると、この映画の最大のセールスポイントは、消防馬車が煙をあげて突進していく場面 [図2] 自体の視覚的迫力ということになっており、消防夫が救出に間に合うかどうかという、この場面が物語上において持っている意味はほとんど重視されていない。<sup>4</sup> つまりここでは、映画の魅力とは画面に写っているものの直接的な視覚的魅力にすぎなかったのだ。「火事」はただの「火」や「煙」の迫力として楽しめるだけであって、「火事」という設定によって心理的サスペンスがどれだけ盛り上げられていたかという「美学的」問題や社会問題としての「火事」や消火活動がどれだけ正確に描写されていたかという「政治的」問題について観客たちが考えるようにはできていなかったのである。



図2『アメリカ消防夫の生活』(1903)  
煙をあげて突進する消防馬車。

これに対して、映画が現在のようにフィクションとして広く社会のなかで楽しまれ、政治的／美学的言説の対立によって論じられるようになった最初の作品が、D・W・グリフィス監督の『国民の創生』*The Birth of a Nation* (1915) だと言えよう。このアメリカ映画史上最初の大ヒット作品こそ、初めて映画作家の芸術的達成度が称賛された「美学」派作品であると同時に、その人種差別的内容が論争を巻き起こした初めての「政治」的作品でもあったのだから。<sup>5</sup>つまりこの映画は、南北戦争とその後の復興期におけるアメリカ国民の分裂と和解、そして国民としての再統合化と平和というテーマを、南北戦争以前には友愛的関係にあった南北の二つの白人家族（キャメロン家とストーンマン家）が、南北戦争によって敵味方に別れて殺し合ってしまうという悲劇と、その後の両家の兄弟姉妹間の二組の結婚というハッピーエンドによって描いた歴史叙事詩的作品であった。このように『国民の創生』はアメリカの歴史を描いた真面目な作品として扱われたため、そこに含まれる黒人差別的内容は当時でも広く社会問題化し、上映に対する抗議行動がNAACP（全米有色人種向上協会）など黒人たちによって展開され、5つの州と19の都市で上映禁止になった。<sup>6</sup> 実際そこでは、復興期における白人たちの分裂の責任は悪徳黒人政治家たちや暴徒化した不良黒人たちの跋扈にあるものとして説明されているし、その他にも、黒人男の召使が欲望のままに若い白人娘を追いかけて行って彼女を自殺に追い込んでしまう悲劇的場面や、悪名高きクー・クラックス・クラン（KKK）が正義の使者として、黒人たちに殺されそうになる主人公たちを間一髪救出する最後の場面を見せ場とするなど、全体的に人種差別的な色彩が非常に濃い内容となっている。だから当然、そのような差別主義的内容に対して、広く「政治的」な批判がこの映画に投げかけられたのである。

例えば自由主義的傾向の強かった新聞『ニュー・リパブリック』のフランシス・ハケットは次のように、この映画の誤った歴史解釈を批判した。

もし歴史が生活に何の関係も持っていないとしたら、この映画劇はスペクタクルとして批評され、称賛されるべきだろう。[中略]しかし、歴史は社会的行動と関係を持っているので、『国民の創生』を単なるスペクタクルとしてのみ批評するわけには

いかない。それはスペクタクル以上のものなのだ。それは解釈である。トマス・デイクソン師による、南部と北部の関係およびその関係のニグロへの影響についての解釈である。[中略]私のこのドラマへの批判は、部分的には映像的な傾向に基づいているが、主に、いま引用してきたような説明字幕における敵意に基づいている。こうした字幕の効果として、[中略]観客の中には黒人の悪の可能性とクー・クラックス・クランの極端な妥当性と神性についての強い感情が引き起こされてしまう。この印象はあまりに強いので、観客は間違いなく、白人のヒーローがニグロとの握手を拒絶するのを称賛してしまうだろう。(Francis Hackett, *The New Republic* 7 (March 20, 1915))<sup>7</sup>

こうして『国民の創生』は、映画史上初めて、その内容が「政治的」な問題として広く言説化された映画だったと言えよう。しかしそれは、この映画が歴史上初めて政治的な内容を持った作品だったということを意味しているわけではない。そうではなく、それは映画をめぐるコミュニケーションの様態が、視覚的迫力を中心としたものから物語の情動的迫力を中心としたものへと変わったということなのだ。つまり『国民の創生』以前にも作られていたであろう人種差別的内容の映画は、ただ馬車の突進のような視覚的迫力を楽しむように作られていたから、黒人運動家たちもあえて強く批判する必要がなかったということなのだ。だから彼らが『国民の創生』の差別的内容に対して抗議行動を展開したということは、裏を返せば、この映画が観客をその物語のなかに感情移入させて黒人への偏見を持たせてしまうようなパワーを持っていること（「強い感情が引き起こされてしまう」）を認めたからこそだったのである。つまりこの映画が「政治的」に批判されたということは、同時にこの作品が「美学的（快樂没入的）」にも優れたものであったということを意味しているのだ。だから『国民の創生』をめぐるのは、その「政治的」批判の言説と同じくらい多く、この映画の芸術としての完璧さやスペクタクルとしての素晴らしさを称賛する「美学的」言説も存在していた。その代表的なものを以下に挙げよう。

グリフィスの注目すべき作品『国民の創生』の際立った二つの特徴は、論争的精神（とりわけ字幕に明らかである）とスペクタクルとしての素晴らしさや重厚さである。

[中略] 彼が好んで使う、追う者と追われる者とをある場所から別の場所へと追跡していく方法は、いつも観客に望ましい効果を与える。『国民の創生』のスペクタクル的特徴について語るとき、彼のクー・クラックス・クランの取り扱いを忘れてはならない。「アーリア人種の優越性」の擁護者たちの不気味で神秘的な衣装は、監督がそれを思う存分活用する素晴らしい機会を与えた。(W. Stephen Bush, *The Moving Picture World* 23 (March 13, 1915))<sup>8</sup>

技術的には、『国民の創生』は完璧である。その舞台装置、主役たちの演技、歴史的事実への忠実さ、そのあらゆる親しみ深い細部、その写真的できばえ、その笑いと叙情の場面の巧みな組み合わせ、これら全てがあまりにうまく出来ているので、それらは映画のなかの事だとは思えないほどだ。(Ward Greene, *The Atlanta Journal*, December 7, 1915)<sup>9</sup>

戦闘シーンは、素晴らしいかたちで捉えられ、二つの軍隊をあまりに自然な隊列として示しているので、観客は映画を見ているのだとはほとんど信じられないほどだ。(Mark Vance, *Variety*, March 12, 1915)<sup>10</sup>

つまり、たかがフィクションにすぎない『国民の創生』が「政治性」を持つと信じられた理由は、この映画がスペクタクルとして「リアル」に見えるような技術的達成(美学的価値)を持っていたからなのである。例えば、KKKが正義の使者であるかのような歪んだ「歴史解釈」をこの映画の観客が持ってしまったとするならば、それはKKKが馬に乗って勇ましく駆けつけるシーンが実に「リアル」な迫力をもって描写されていたからに違いあるまい。また、白人娘を自殺に追いやる黒人男への憎しみを観客が感じてしまったとしたら、それもやはりその追いかけっこのシーンが実に見事なモンタージュ技術によって迫真性を持たされていたからだろう。つまり『国民の創生』をめぐる美学的言説と政治的言説はともに、それがリアルな迫力によって観客を物語や主人公へと感情移入させているという見解を共有していたのである。観客がフィクションのなかに没入して楽しむということを前提にできたからこそ、人びとはその感情移入のさせ方に関する作家の技術や、映画の観客への影響力について論じることができたのだ。従って私たちがここで本当に問題にすべきなのは、『国民の創生』が優れた芸術なのか

政治的反動なのかなどという問題ではないだろう。そうではなく大事なものは、ただの視覚的迫力の娯楽として見られていた映画が、社会的言説の対象として扱われるくらい影響力を持つリアルな作品として見なされるようになったという事実それ自体なのである。

### 3. フィクションという視点から『国民の創生』を読み直す

では、フィクション映画をめぐる美学的／政治的言説が社会の常識になったとき、私たちの映画経験はどのように変容したのだろうか。『国民の創生』以降現在にいたるまで、私たちはフィクション映画のリアルさに感情移入しているということを前提にして、映画を論じてきた。しかし、そこには、本当は、もう一つ別の映画の楽しみ方が存在したのではないだろうか。美学的価値とも政治的価値とも全く違う基準で映画を楽しむような、もう一つ別の見方が『国民の創生』以来いつでも存在したのではないか。これが私の仮説であった。この問題を考えるために、私たちは『国民の創生』より時代を少しだけ逆上って、グリフィスが最初に監督した『ドリーの冒険』*The Adventures of Dollie* (1908) という作品について考えることにしよう。この映画には、芸術大作『国民の創生』に対するような様々な社会的言説が成立したわけではもちろんない。にもかかわらず、この映画には、それ以前の視覚的迫力だけの映画とは異なった、新たな映画の魅力が存在しているように思われるからだ。それこそが私の主張する、美学的価値とも政治的価値とも異なった、「遊戯」的価値なのである。<sup>11</sup>

この映画は、ドリーという中産階級の女の子がジプシーに誘拐されて帰ってくるまでを描いた7分あまりの作品である。大きな邸宅の庭先で親と共に遊んでいたちょっとした隙に、ドリーはジプシーに誘拐されてしまう。それを探す父親は、ジプシーの居場所までやって来るのだが、ジプシーが彼女を樽のなかに隠していたために気づかずに帰ってしまう。そのままジプシーは別の場所へと旅立つが、その途中で川を渡るときに樽を落としてしまう。川の流れに沿ってゆっくりと漂流しだす樽は、うまく自分の邸宅の庭先まで流れ着いて、使用人に釣り上げられてドリーは無事帰宅する〔図



図3『ドリーの冒険』(1908)  
ドリーを樽に隠すジブシー。



図4『ドリーの冒険』  
樽=ドリーの運命やいかに。



図5『ドリーの冒険』  
無事に救出されるドリー。

3-5]。この作品はポーター映画における火事という主題の扱い方と同じように、誘拐をただの誘拐としてのみ表現しており、何らかの社会問題としての誘拐を表現しているわけではない。したがって『国民の創生』の黒人描写に対する抗議を起こしたようには、観客たちは白人の娘を誘拐するジブシーという差別的偏見を問題にはしなかった。その意味では、この映画は社会的言説の対象となるようなものではなく、ポーター映画のように馬車の突進や川の流れを視覚的に楽しむ娯楽にすぎなかった。

しかしこの映画が他方で、『アメリカ消防夫の生活』にはない魅力を獲得しているのも事実なのだ。映画が社会的意味によって論じられる以前の映画でありながら、視覚的迫力とは違った意味で観客をひきつけるその魅力とはいったい何なのか。それが映画のフィクション性をめぐって作品と観客との間に取り交わされる「遊戯的コミュニケーション」だと私は思うのだ。その鍵を握るのがこの映画では「樽」である。「樽」＝ドリーが川を流されていく場面を思い起こそう。もしここで観客が、「樽」のなかに本当に女の子が入っていると信じてしまったら、彼女が怪我をするのではないかと心配で映画を楽しむことはできなかつたらう。だから観客は事実としては「樽」が空っぽであると知っていなければならなかつたはずだ。しかしだからと言って「それは所詮ただの空っぽの樽にすぎないから馬鹿馬鹿しい話だ」などと冷めた眼で見てしまっても、やはり観客は楽しめないだろう。だから観客は、その「樽」は空であると知りつつも、なおそれは「ドリー」を意味しているのだと信じたふりをしなければならない。そのとき観客は初めて、「樽」が川を流されていくだけのこの場面を「ドリーの運命やいかに」という物語的な意味(フィクション)において受容できるのだ。つまりフィクション映画のコミュニケーションとは、嘘を嘘と知りつつも嘘として楽しむような遊戯的コミュニケーションのことなのである。<sup>12</sup>

実は『国民の創生』という映画もまた、このように嘘を嘘として楽しむような遊戯的コミュニケーションとして構成されていたのでないだろうか。この映画をめぐる言説は、その人種差別的内容を批判する政治的なものも技術的達成を称賛する美学的なものも、ともにこの映画を「現実(社会)」との関係を前提にして論じようとしていた。しかし『ドリーの冒険』で「樽」という記号で巧みに戯れてみせたグリフィス監督が、『国民の創生』においてはフィクションの遊びを観客に仕掛けてないということなどあり得まい。例えば冒頭の南北両家の牧歌的な交流の場面を見ただけで、そこに私たちは、ストーンマン家の娘役リリアン・ギッシュが実に奇妙な動きでピョンピョン飛び跳ねるように歩き回っていたり[図6]、両家の息子たちはじゃれ合うように追いかけてっこをしたり[図7-8]といったように、明らかに遊戯的な演出が施されているのを確認することができるだろう。あるいは南北



図6『国民の創生』  
飛び跳ねるエルシー・ストーンマン (リア  
ン・ギッシュ)。



図7-8『国民の創生』  
追いかっこを楽しむ両家の息子たち。



戦争の悲劇的で迫真的な戦いの場面やKKKの救出場面といったリアルな演出の場面でさえも、俳優たちの騎士道的で大きな演技や派手な衣装自体が、それがフィクション(戦争ごっこや救出ごっこ)であることを明白に伝えていただろう。つまりこの映画を見た観客たちは、それが役者たちによって明らかなる遊戯として楽しそうに演じられていることを感じとったはずである。ところがこの映画を論ずる批評家たちは、誰もこうしたグリフィスの仕掛けた遊びに乗ろうともせず、極めて生真面目にこの映画の政治

的内容と美的形式を受けとめてしまったのだ。

まずこの映画を人種差別的な歴史解釈として批判した人びとは、まるで『ドリーの冒険』の樽のなかに本当に女の子が入っていると信じてしまうかのように、ただのフィクションを現実的なものと信じてしまったと言える。しかしそもそもこの映画における黒人たちは、この若者たちの友愛や恋愛をめぐる遊戯的フィクションのなかで、彼らの融合を妨害し、物語に悲劇を到来させるための悪の「記号」にすぎなかったのではないか。だから白人役者が顔に黒い塗料を塗って演じているにすぎないこの人びとは、現実的な歴史の中の「黒人」とは何の関係もないはずなのだ（『ドリーの冒険』の「ジプシー」と同じように）。にもかかわらず、彼らはそれを真面目な歴史的解釈と捉えて批判してしまった。むしろ確かに、このフィクションとしての「黒人」が本当に「黒人」であると信じて偏見を強めるような観客たちは現実に存在したのだろう。だから黒人たちや良心的な人びとが、そういう誤解の可能性を放っておくことができなかつたのは当然かもしれない。しかしそのとき、彼らが映画をあまりに生真面目に現実的なものとして扱ってしまうことによって、このフィクション映画をフィクションとして遊ぶ観客の想像力の可能性を（つまり別の形で人種差別的な内容を観客が骨抜きにする可能性を）、言説空間において封殺してしまったのも事実ではないか。それはあまりに、人びとがフィクションと戯れる自由な可能性を信じない振るまいだったとも言えるのではないか。

では他方の、グリフィスの技術的達成を称賛した「美学的」言説はどうだろうか。こうした言説は社会的影響においてではなく、美的価値によってこの映画を評価したという意味で、映画をフィクションとして楽しむ可能性を切り開いていたのではないか。しかし違うのだ。これらの言説も最終的には、その技術的達成がフィクションをどれだけ「リアル」に見せたかという現実的基準によって評価してしまったのだ。つまりそれらは、「樽」のなかにドリーが入っているかのように見せかけている技術のリアルな素晴らしさを評価しているにすぎないのだ。例えば、白い覆面を被って馬に跨がったKKKの一群が、野原の一軒家で黒人たちに追い詰められている主人公たちを救出するために駆けつけて行くラストの場面を再び思い出そう。



図9-12  
救出に駆けつけるKKKの一団と小屋に追い詰められる白人たちの平行モンタージュ。

確かにこの場面は、私たちをスリリングな気持ちにさせるリアルな迫真性に満ちている。しかし、このリアルさは決してKKKの正義性を現実的に印象づけるためのグリフィスの政治的工夫などではあるまい。そうではなく彼は、救出に駆けつける人びとと追い詰められる人びとの光景を交互に提示する（平行モンタージュ）[図9-12]ことによって、観客が二つの光景を行きつ戻りつしながらブランコのような宙吊り感覚で楽しむことを仕掛けていたと思われる。だからここにあるのはむしろ、全くフィクショナルな遊びの光景なのだ。つまりこの場面を見てリアルな効果を持つ（＝没入して楽しむ）と称賛した人びとは、やはりそれをフィクションとして楽しむことに失敗していたと言わなければなるまい。

だがそうだとすると、『国民の創生』は優れたフィクション映画として作られたにもかかわらず、誰もそれをフィクションとしては楽しまなかったのだろうか。人びとは、この映画を歴史観に関わる社会問題として、あるいは現実的な効果によって人々を感情移入させた芸術作品としてだけ評価し、それを恋愛や戦争や追いかけっこをめぐる遊戯として楽しむことはなかったのだろうか。そんなことはあるまい。何しろこの映画はサイレント期の最大のヒット作なのだ。おそらく多くの観客は事実としては、この遊戯的精神に満ちた映画をフィクションとして楽しんだに違いないと思われる。いや、その証拠も残されている。

たとえば『国民の創生』と同じ年代に最も流行していた映画ジャンルは、「連続活劇」であった。フランス製の『ジゴマ』*Zigomar* (1911-12) や『ファントマ』*Fantomas* (1913-14) といった悪漢と探偵の追いかけっここの映画がヒットしたことを発端として、アメリカでも『ポーリンの危機』*The Perils of Pauline* (1914) や『鉄の爪』*The Iron Claw* (1916) など主人公が危機一髪となったところで次作へと話が継続になるような探偵活劇が数多く製作され、女性や子供たちを中心に大ヒットしていた。だから芸術大作『国民の創生』も実はそういう大衆の映画の影響を受けていると私は思うのだ。例えば『国民の創生』のラストシーンは、KKKが白い覆面という「変装」をして危機に陥った味方を救出しに駆けつけるものだったが、この「変装」と「追いかけ」こそまさに連続活劇における最も重要な技法だったのである。例えば『ジゴマ』

では、主人公の探偵と悪漢ジゴマは、ともに演奏家や大富豪などに次々と変装しては「追いかっこ」を繰り返していた。また当時の（日本の）子供たちも、連続活劇のなかの「変装」や「追いかけ」を真似して「ごっこ遊び」を楽しんでいた。だから『国民の創生』のラストの救出場面も、実は現実のKKKの行動の歴史的反映というよりも、そうした連続活劇の影響による遊戯的な追いかっこだったと考えた方が良いのではないか。そして『国民の創生』を見た子供たちもまた、それを真似して白い覆面を被って遊んだに違いないのだ。ただそのように肉体的なアクションとして波及した社会的影響力は、新聞批評のように後の時代まで言葉として残されなかった。そのためこの映画は、今日までもっぱら芸術大作か政治的問題作として当時から見られていたと信じ込まれ、そうした遊戯的な楽しみ方があったことは忘れられてしまったのではないか。<sup>13</sup>

それと同じように、当時この映画を見た女性たちの間で、「クー・クラックス」と名付けられた帽子が流行したことも、そうした遊戯的映画鑑賞の重要な証拠として挙げておこう。映画の中でKKKがその覆面とともに被っている、長い釘のようなものがつぺんについたあの奇妙なかたちの帽子が、公開当時に西海岸で大流行したらしいのだ。それだけではなく「クー・クラックス・キッチン・エプロン」なる、胸に十字架の印のついたエプロンが、南カリフォルニア、アリゾナ、テキサス、フロリダなどでやはり流行したのだそうだ。こうしたKKKの衣装の流行は、やはり人びとが遊戯的な感覚でこの映画を楽しんだことの証拠と言えるだろう。つまり真面目な批評家たちにとっては、自分の顔を隠して匿名的に黒人をリンチする「現実の」白人たちの卑怯さを意味していたはずの覆面衣装を、彼女たちはただのファッションとして模倣し、楽しんでしまったのだから。だから彼女たちは、そもそもKKKの場面自体を救出ごっこという遊戯的感覚で楽しんだのだろうし、さらに同じファッションを実際に纏うことによって、その遊戯性を自分たちの生活に導入してみせたのだ。<sup>14</sup>

こうして実は『国民の創生』も、実は『ドリーの冒険』と同じように、フィクションをフィクションとして楽しむような遊戯的コミュニケーションにおいて見られていたのではないか。「樽」は空っぽであると知りながら

「ドリー」と見なすことで『ドリーの冒険』を楽しんだように、ここでも観客たちはKKKに感情移入して黒人への偏見を募らせたというよりも、白い覆面を被って正義の使者の振りをするスーパーマンごっこのような感覚で楽しんだのではないか。少なくとも連続活劇ファンの少年たちや、クー・クラックス・エプロンをつけた女性たちにとっては、この映画は感情移入の対象というよりも、あくまでフィクションとして楽しむような嘘っぽいものにすぎなかったと思われる。

#### 4. 映画の政治学を再構築するために ——遊戯／演技／フィクションの力

むろん様々な政治的言説が批判したとおり、『国民の創生』が黒人差別的な妄想によって構成されており、その妄想をリアルな技術で観客に伝えてしまった側面があったこともまた事実だろう。<sup>15</sup> つまり映画中の記号にすぎないはずの「黒人」や「クー・クラックス・克蘭」も、感情移入して見た一部の白人観客にとっては、自分たちの人種差別的妄想そのものを反映し、強化するように機能してしまったと思われる。にもかかわらず、『国民の創生』のような優れたフィクション映画には、そうした感情移入的鑑賞による妄想的現実の反映と再強化という役割を越えて、そのような妄想を解体してしまうような破壊的な「力」を他方で持っていたと私は思うのだ。フィクションとしての恋愛や闘争が遊戯として演じられた世界を見ると、私たちは、差別や恋愛や闘争をめぐる妄想的現実（黒人は黒人にすぎないというイメージの固定化）から解放されて、そうした現実を遊戯的現実として生き直すような勇気を与えられるのではないか。少なくとも『国民の創生』には、そうやって私たちを遊戯的現実へと突き動かすような力が漲っていたのではないか。だからこの映画を生真面目に批判したり称賛したりした批評家や知識人たちは、実は自らが妄想的現実にしがみついてしか生きられないことを告白しているにすぎないのではないか。そしてこの映画に漲る生命力を抑圧してきてしまったと私には思われる。だが普通にフィクション映画を楽しんできた観客たちは、決してそのようにフィクションに感情移入

したわけではなく、それを遊戯的感覚で楽しんだにすぎなかったのではないか。だから私たちは、そうやって現実存在しながら理論的には抑圧されてきてしまった、映画鑑賞の遊戯的力を過去の映画作品の中から引き出し直し、もう一度現実社会に折り返してやる必要があると思うのだ。

最初に挙げたヒッチコック映画に関しても、これと同じことが言えるだろう。ヒッチコックをめぐる美学的言説は、こんなに素晴らしい技術でリアルに観客を騙してくれたと絶賛したのだし、逆に政治的言説は、観客をそういう快樂によって父権的構造のなかに無批判的に浸してしまうと批判してきたのだった。いずれもヒッチコックがフィクションをリアルなものとして観客に信じ込ますことを主張してきたわけである。しかしこれらの言説は、観客が彼の作品を遊戯として気軽に楽しんだという当たり前の事実を見損なってしまっているように思う。実は普通の観客は批評家たちほどには、ヒッチコック映画に感情移入してこなかったのではないか。実際ヒッチコック映画は、リアルな恐怖やエロチシズムによって観客をひきつけるタイプの映画であるどころか、<sup>16</sup> 反対にいかにも嘘っぽい遊戯性＝演技性によって隅々まで構成されていただろう。

たとえば『北北西に進路を取れ』*North by Northwest* (1959) を思い出そう。<sup>17</sup> この映画において中心的な役割を果たす「キャプラン」という人物は、CIAが<sup>おと</sup>囷のために用意した、実在しない記号としてのスパイにすぎなかった。ところがKGBがあるとき偶然に、主人公のケーリー・グラントが「キャプラン」だと勘違いしてしまう。すると、その勘違いを晴らすためにグラントが動けば動くほど、彼はもともと空虚だった「キャプラン」という記号を自分の肉体によって血肉化してしまう。だからCIAは喜んで彼を「キャプラン」に仕立てていく。つまりこの映画の登場人物たちは、「キャプラン」という空虚な記号をめぐる遊戯をしているのである。もし全員でそれはただの空虚な記号にすぎないと馬鹿にしてしまっても、逆に全員がその実在を本気にしてしまっても、このゲームは終わってしまう。だから彼らは、まるで『ドリーの冒険』の「観客」が「樽」は空っぽであると知りながら女の子であるかのように振る舞ったように、「キャプラン」という架空の人物が実在するかのように振る舞うスパイ・ゲームを演じているのである。だからこそ、

このスパイ映画を見た観客は誰もヒッチコックのソ連に対する偏見に抗議したり、スパイ政治について真面目に議論しようとしたりはしなかったのである。

むしろ、このような遊戯感覚はヒッチコック映画の様々な側面に見られる。例えばスラヴォイ・ジジェクはヒッチコックの恋愛描写について次のように言っている。

ヒッチコックの一連の作品はすべてこれと同じ論理によって組み立てられている——男と女が、まったくの偶然から、あるいは外的な強制によって、無理やりくっつけられる。つまり夫婦あるいは恋人同士のふりをしなければならぬような状況に置かれる。それがやがて、二人は本当にたがいに恋するようになる。<sup>18</sup>

例えば『汚名』*Notorious* (1946) で、敵に諜報活動していることを見つかりそうになったイングリッド・バーグマンとケーリー・グラントは恋人同士の密会である振りをしてこれ見よがしにキスしてみせるだろう。しかし、この映画の二人は密かに愛し合っていたのだから、まさにこれは恋人同志のキスでもあるのだ。つまりヒッチコック映画においては、主人公たちの恋愛までもが、いかにもゲームのように嘘っぽく演じられるのである。駄目なハリウッド映画が、恋愛を何とかリアルで内面的なものとして表現しようとするのに対して、ここでは主人公たちはいかにも嘘っぽい演技として恋愛を演じてしまう。だから私たちは彼の映画を、嘘を嘘として楽しむような感覚で見ることができるのである。

こうして私たちは、美学的絶賛と政治的批判にさらされ続けてきたヒッチコック映画に関しても、遊戯的コミュニケーションという隠れた主題を読み取ることができるだろう。というよりも、あらゆるフィクション映画には、そのような遊戯的感覚がどこかに眠っているはずなのだ(ただ才能のない監督は、やっきになってそれを消してしまおうとするだけである)。<sup>19</sup>私がオルタナティヴな映画の政治学と呼ぶのは、そうやって現実の拘束から私たちを解放してくれるような遊戯的感覚を映画コミュニケーションから感じ取り、それを現実のなかで実践するために流用することである。だがその方法を詳しく論じるにはまた稿を改める必要があるだろう。

\* \* \*

■本稿は、拙稿「フィクション映画の「社会性」とは何か——D.W.グリフィスの『国民の創生』をめぐって」『社会学年誌』[早稲田社会学会] 42号(2001年) 131-146頁に基づき、これに加筆・修正したものである。したがって内容に重複する部分がある。なお修正部分に関しては、2001年2月24日に行なわれた立教大学アメリカ研究所主催の公開セミナーにおいて、出席者のみなさんから私の報告に対して頂いた疑問や反論が参考になった。その準備の段階からお世話になった飯岡詩朗氏を初めとする研究所のみなさんはもちろんのこと、当日貴重な意見を下さった方々にも深く感謝したい。

\* \* \*

## 註

※文中の図版は立教大学アメリカ研究所が研究目的で作製したものである。

1. その代表的な例として、Truffaut, *Le cinema selon Hitchcock* (1966/訳書1981年)を挙げておく。
2. 斉藤「アメリカの分析家としてのヒッチコック」(2000年) 100-101頁。
3. その代表的な例として、Modleski, *The Women Who Knew Too Much* (1988/訳書1992年)を挙げておく。
4. Musser, *Before the Nickelodeon* (1991), pp. 215-8に引用されている。
5. 『国民の創生』が公開当時にどのような批評を受けたかについては、Lang (ed.) の *The Birth of a Nation* (1994) が当時の新聞を再録して便利である。さらに Staiger の “*The Birth of a Nation: Reconsidering its Reception*” (1992) では、この映画の評価が時代によってどのように変化していったかが論じられていて興味深い。またこの映画は現在でも、同じ三律背反のなかで論じられている。例えば Sklar は、『国民の創生』の問題は、それが人種差別主義の宣伝なのか、それとも芸術的手法を完成した作品なのかということであると述べている (Sklar, 訳書134頁)。
6. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mummies, and Bucks* (1994), p. 15
7. Lang (ed.), *The Birth of a Nation* (1994), pp. 161-163に再録。
8. 同書, pp. 176-178に再録。
9. 同書, pp. 179-182に再録。

10. 同書, pp. 173-175 に再録。
11. 蓮實の「単純であることの穏やかな魅力」(1986)は、『ドリーの冒険』がそれ以前の映画とはどのように違っているかを論じていて刺激的である。
12. 嘘を嘘として楽しむ遊びのコミュニケーションに関しては、長谷の「遊戯としてのコミュニケーション」(1996)を参照してほしい。
13. アメリカの連続活劇については、Singerの“Female Power in the Serial-Queen Melodrama”(1990)を参照せよ。さらに連続活劇を真似して「ごっこ遊び」する日本の子供たちについては、Haseの“Cinemaphobia in Taisho Japan”(1998)を参照してほしい。
14. 帽子の例もエプロンの例も、Sternが当時の雑誌を調べたものである(Stern, p. 79)。
15. Sternによれば、『国民の創生』の公開にあわせて、新たなKKKが結成されて行進を行なったらしい(Stern, p. 80)。このようにフィクションから現実が作りだされてしまう側面があることも忘れてはならないだろう。
16. ただし、『サイコ』以降の作品には確かにリアルな恐怖を観客に与えようとしていた側面がある。この問題は重要だが、ここでは論じる余裕がない。
17. ヒッチコック映画の遊戯的な構造については、四方田の「目眩・反復・主体」(1985)での分析が鮮やかである。
18. Zizek, *Looking Awry* (1991), 訳書(1995) 142頁。
19. 飯岡の「パッシング映画とは何か」(1999)は、パッシング映画の歴史を論じるなかで、映画作品のなかに眠っている「演技」や「遊戯」をめぐる主題の重要性を探り当てているように思う。

## 参考文献

- Barry, Iris. *D.W. Griffith: American Film Master*. The Museum of Modern Art/Doubleday, 1965. 岡島尚志訳「D・W・グリフィス アメリカ映画の巨匠」『FC フィルムセンター 73 D・W・グリフィス監督特集』東京国立近代美術館フィルムセンター, 1982年. 2-15頁.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mummies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New Third Edition. Continuum, 1994.
- Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press, 1994.
- 長谷正人「遊戯としてのコミュニケーション」大澤貞幸編『社会学のすすめ』筑摩書房, 1996年. 37-61頁.
- Hase, Masato. “Cinemaphobia in Taisho Japan: *Zigomar*, Delinquent Boys and Somnambulism.” *ICONICS* 4 (1998) : pp. 87-102
- 蓮實重彦「単純であることの穏やかな魅力 D・W・グリフィス論」『季刊 リュミエール』第6号(1986年冬号) 筑摩書房. 29-39頁.
- 飯岡詩朗「パッシング映画とは何か——『白い黒人』によるアメリカ映画史」『立教アメ

- リカン・スタディーズ』21号(1999年): 137-196頁
- Lang, Robert (ed.) *The Birth of a Nation: D.W. Griffith, Director*. Rutgers University Press, 1994.
- Merritt, Russel. "Dixon, Griffith and Southern Legend: A Cultural Analysis of *The Birth of a Nation*." R.D. MacCann and J.C. Ellis (eds.) *Cinema Examined: Selections from Cinema Journal, 1961-1981*. E.P. Dutton, 1982. pp. 165-184.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Methuen, 1988. 加藤幹郎他訳『知りすぎた女たち ヒッチコック映画とフェミニズム』青土社, 1992年.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press, 1991.
- 齊藤綾子「アメリカの分析家としてのヒッチコック——多文化主義的読みの有効性をめぐって」『立教アメリカン・スタディーズ』22号(2000年): 89-115頁
- Schickel, Richard. *D.W. Griffith: An American Life*. Limelight Editions, 1996.
- Singer, Ben. "Female Power in the Serial-Queen Melodrama." *Camera Obscura* 22 (1990): pp. 91-129
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Vintage Books, 1974. 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』上下巻. 講談社学術文庫, 1995年.
- Staiger, Janet. "The Birth of a Nation: Reconsidering Its Reception." *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press, 1992.
- Stern, Seymour. "Griffith: I—The Birth of a Nation." *Film Culture* 36, Special Griffith Issue (Spring-Summer, 1965)
- Truffaut, François. *Le cinema selon Hitchcock*. Robert Lafont, 1966. 山田宏一・蓮實重彦訳『ヒッチコック／トリュフォー 映画術』晶文社, 1981年.
- 四方田犬彦「眩暈・反復・主体」『シネアスト 映画の手帖』1号 [特集・ヒッチコック] (1985): 106-15頁.
- Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. The MIT Press, 1991. 鈴木晶訳『斜めから見る 大衆文化を通してラカン理論へ』青土社, 1995年.