

作家論

ジョン・フォード一考察

吉村英夫 映画評論家

1. 黒澤明の『虎の尾を踏む男達』（1945年）は、敗戦をまたいで撮影された作品であるが、その最終局面で、占領軍アメリカの高級将校たちが撮影所の見学にやってきたなかに、ジョン・フォードがいた。だが黒澤はそのことに気付かなかった。黒澤自身は自伝で「後日、ロンドンでジョン・フォードから、その話を聞いて、吃驚した」と記している。フォードの見学は事実でないというのが現在の映画史家の結論であるようだが、黒澤がもともと仰ぎ見て目標にしたのがフォードであるのは確かである。

映画は、動感を美的に写して映画的感觉を盛りあげつつ、ストーリーの昂揚感を観客に提供することだ、とフォードが考えていたのは間違いない。その典型が『駅馬車』（39年）である。飯島正のフォード論から引用しておこう。「フォードの作品はすべて線がふとい。力づよい。繊細な描写というのはほとんど見あたらない。また一方、暴力的なわらいがあれば、他方、いささか大甘のセンチメンタリズムもある。

そして、ショットの視覚的表現の造形美という点にかけては、一流のスタイルをもっていて、その特徴はむしろ静的なふかみやあつみにある。それが映画全体の調子をたかめ云々」（「アメリカ映画監督研究」みすず書房 1959年）。すぐれたフォード論であり、大枠としては、これに尽きるといってもよい。

黒澤は「いい映画というのはおもしろいんだな。：わかりやすくおもしろく、その中でジワーツと何かを話している、：職人を突き抜けて芸術家になるんであって、職人でない芸術家なんてないんだ」（「大系黒澤明3」）と語っているが、これは私流に言い換えれば、究極のエンタテイメントこそ最高の映画芸術になるという黒澤の持論ということになる。資本主義的な産業と結合してはじめて成立するのが映画だから当然である。唯我独尊の独りよがりのアート系では映画は大衆性を放棄したことになって、本質的に意義を半減させる。プライベート・フィルムとは次元が別なのである。『羅生門』（50年）『白痴』（51年）あたりを例外として、『七人の侍』ほか、黒澤映画は、フォードへの憧憬から生まれたと言ってもよいだろう。

黒澤の頂点は、『生きる』（52年）『七人の侍』（54年）『生きものの記録』（55年）の三連作としたいが、フォードの傑作もほとんど続けて撮られた『駅馬車』（39年）『怒りの葡萄』（40年）、『わが谷は緑なりき』（41年）ということになる。 （本当は私のお気に入り、そして傑作『荒野の決闘』も入りたいが、制作年代が少し離れているので省略）。フォードは、大恐慌後の労働者の闘いを擁護する。とりわけ『怒りの葡萄』と『わが谷は緑なりき』がその典型である。黒澤の場合、彼の最盛期は木下恵介と重なる。木下の『カルメン純情す』（52年）『日本の悲劇』（53年）『女の園』（二十四の瞳）（54年）の四連打とほとんど時を同じくするが、黒澤も木下も1950年からの朝鮮戦争を機に、この国が再軍備に方向転換し、アメリカの後方支援体制に組み込まれていこうとするときに、その勢いに抗^{あむか}って民衆の側からの社会的不正義を拒否する映画づくりに猛進しようとして、彼らはエンタテイメントをいわば芸術に昇華する形で作家的ピークに到達する。その意味では資本主義的産業であることを的確に把握していた。左翼的立場を明確にした今井正の最盛期が1950年の『また逢う日まで』（その前年の

『青い山脈』も含めたいのだが）あたりから始まることと軌を一^{いっ}にすることも忘れてはならない。同時に日本映画の黄金期が、溝口健二、小津安二郎、成瀬巳喜男をもふくめ、さらにシナリオでその時代を担った新藤兼人、橋本忍、水木洋子なども忘れてはならないが、1950年代にあることも、再確認しておこう。本稿はフォードの考察だから、この50年代日本映画黄金期論は、改めての課題にしなければならない。

2. ジョン・フォードの騎兵隊三部作『アパッチ砦』（1948年）『黄色いリボン』（49年）『リオ・グランデの砦』（50年）を再見した。何度目だろう。見始めるとやめられない。ますます味わいが深くなる。予期しない至福の数時間が過ぎる。

私は30年近く前に故人となった学生時代の映画研究会の仲間Hのことを思い出していた。膀胱癌だとわかってからは見舞いの友人も遠ざけて、ひたすらフォード西部劇のビデオを見続けた、と偲ぶ会の席上で教えられた。熱烈なファンだったから、さもありませんと納得したが、さて私自身の最後の好みはどうなるだろうと思ったりした。小説なら漱石とい



黄色いリボン

うことになるが、映画なら何か。50歳代くらいまでは、1930年代フランス映画の珠玉あれこれだろうと考えていたが、今では、ジャン・ルノアールなどは、あまりも遠い憧憬になってしまったように思う。

だが「最後の日々」は、そう遠くないと思わざるを得ない年齢に達した。だとすると…、急にフォード映画が切実なものに思えてくる。騎兵隊三部作は、見ていて楽しい。とりわけ『黄色いリボン』は、嚙むほどに味が増す。コミカルな味を出しながらも、しつとりとした味わいがある。疾走する馬上のりりしい騎兵の姿に西部劇の痛快さを堪能する映画である。騎兵隊や駅馬車が走るロング・ショットは、なぜか永遠を見ている気分させてくれる。大空をバックに見晴らす平原によつきりと屹立するモニユメントバレーの岩山は、この世のものであり、同時にこの世のものでない。一枚の絵画として見ても、いつまでも残像として残る。フォード西部劇が、ハワード・ホークスやアンソニー・マン、ジョン・スタージェスと違うところである。これらの「視覚的表現の造形美」を見るために存在すると言ってもよいほどである。

同時に私が惹かれるのは、副次的というべきか、男の友情、

骨肉の絆、そして血のつながらない騎兵隊が一つの「家族」として共同体をつくっている、その温かい雰囲気に対してである。三作ともにジョン・ウェイ主演だが、ビクター・マクラグレンがすべてに助演している。老マクラグレンが画面に現れると他の登場人物はかすんでしまう。練達の軍曹がヘマをしたり盗み酒でしくじったりしてコメディ・リリーフの役割を果たす。ウェイも食われてしまう一瞬である（ウェイが大根俳優ではないことを改めて発見した。三船敏郎の無骨さが優れた演技であることを再確認したいこととともてに記し残しておきたい）。騎兵隊の共同体としての絆の確かさと、フォード一家といわれるチームワークのみごとなさが画面から匂い立つてきて、私を至福の感情に誘いこむ。ああ、人生は生きるに足ると胸をしめつけられる思いが湧くひとときでもある。

『黄色いリボン』のジョン・ウェイには家族がない。妻や子どもは早くに死んでおり、あと一週間もすれば退役Ⅱ定年であるにもかかわらず確とした行く先がない。なんとなく西部の新天地カリフォルニアにでも一人で流れていかねばならないと思っている。彼にとっては、騎兵隊が家族そのも

のである。血が繋がっていないにもかかわらず家族以上に家族なのである。部下たちから退役記念に銀時計を贈られて泣きそうになる。見ているウェインの上官が涙を流すのを隠そうとする。うまい演出である。家族以上に家族であっても別れのときはくる。そのことが見る者の心をうつが、同時にたとえ疑似家族ではあってもかけがえのない価値であることも感じるのである。

『リオ・グランデの砦』では、15年間も別居していた妻（モーリン・オハラ）と子ども（あの『子鹿物語』のクロード・ジャーマン・ジュニア）と司令官ウェインが、家族として再出発をする家族再生の物語であるが、その復活をとりもつのが、別居以来、彼の「家族」としての意味をもってきた騎兵隊そのものである。血で保障された家族を外から囲むようにしてもう一つの家族すなわち騎兵隊集団が存在する。大きな疑似家族が、小さな単位の血で繋がる家族の再出発に手を貸す。ウェイン司令官は二重の家族に包み込まれてこの上なく幸福である。彼には転属が待っているが、こんどは妻と共に、もう一つの新しい家族Ⅱ騎兵隊の新しい仲間を迎えられることになるであろう。

フォードの西部劇なり群像劇を家族映画だとすると、彼の映画からは新しいものが見えてくる。というよりアメリカ映画はアクションやらパニックやらで、やたら忙しくドンパチをやらかすが、それは「家族」を守るためのアクションでありリベンジ合戦なのである。そのように読み解くと、アメリカ映画が派手さをエスカレートさせて行き着くところまで行ったにもかかわらず、なおも世界の映画をハリウッドが制している秘密を理解できるように思える。その原点的存在がフォードなのだと思ったりすることしばしばである。

3. フォードはアイルランドからの移民の出身である。メイ州の生まれだが、一三人の末っ子だという。フォードの父祖の地への思いは生涯を貫くもつとも大きい縦糸である。彼の映画にはアイルランドへの思慕と憧憬が表現されることが多い。これも家族というか「血」の問題だと考えることができる。ダブリンを首都として、イギリスと隣接するアイルランドのことを私たちは、ほとんど知らないが、イメージとしてはフォードがみずから先祖の地まで出かけて撮った『静かなる男』（52年）が、その雰囲気捉えていると考

えればよい。フォード作品を楽しむうえでは、この映画は基礎文献的作品である。ウェインとマクラグレンが果てしなく殴り合うなかで醸し出される男達の友情や温かさがまず第一である。バリー・フィッツジェラルドの酒とユーモア、モリー・オハラの名まさりの美女、なだらかな丘陵地帯から浮き出る牧歌的な匂い等々が続く。それらをトータルにアイルランド的ないしはアイリッシュの気風と理解すればよいのではないか。アイルランド出身のフィッツジェラルドとオハラはむろんフォード一家といわれる俳優である。フォードとオハラは撮影の合間にアイルランドで英語とともに公用語となっているゲール語で話に興じたという。

『黄色いリボン』も、フォードのアイリッシュ気質を抜きには語れない。この映画のジョン・ウェインもマクラグレンもアイルランド系の軍人となっており、劇中にも「アイルランド」という言葉が数回出て来て、フォードの並々ならぬ気持ちが出され、見る者はそこに感情移入することになる。「謝罪は弱さの表れだ」と繰り返されるのもやはりアイリッシュ的なのだろう。いや、男たちのドラマをつくろうとするフォードの心意気の表明かもしれない。『リオ・グランデの砦』

では、ボーカルグループが登場してえんえんとアイルランド讃美風の歌をうたう。

本題に入ろう。騎兵隊三部作はすべてアメリカ陸軍騎兵隊とネイティブ・アメリカン(先住民)との戦いを描いている。インディアンと総称され、アパッチ族やシャイアン族と呼ばれるが、彼らは騎兵隊(アメリカ政府)によって駆逐され居留地に囲われていく。ネイティブ側の論理と弁明はほとんど描かれない。反発するネイティブは騎兵隊と一戦を交えて殺戮され敗退する。だが現代の目で見たアメリカ西部開拓史は、ネイティブ・アメリカンを新参の入植征服者である「アメリカ人」が駆逐していった歴史である。その尖兵の役割を果たしたのが騎兵隊ということになる。1939年の『馭馬車』で、フォードはアパッチ族をほとんど前提としての「悪」として描いた。彼らは突如として白人を襲い殺していくという設定になっている。だから騎兵隊のラップはアパッチを駆逐する正義のシンボルということになる。

フォードは騎兵隊三部作でネイティブを『馭馬車』ほど問答無用の「悪」としては描いていない。『黄色いリボン』では、そもそも戦いが存在さえしない後方舞台の物語である。

主人公ジョン・ウェインは、白人とネイティブの共存共栄を求めているようではあるが、それでもアパッチは残虐であり、彼らに鉄槌を加えることは仕方のないことぐらいに考えている。

騎兵隊を家族的共同体として描き、人間の幸せの源を見ているのに、それは白人中心であって、ネイティブの幸福や彼らの家族としての生存を騎兵隊は保障しようとしなない。だが、まだネイティブを否定的にしかアメリカ史が記述しなかった時代であるから、フォードといえども歴史的制約を超えることができなかったということだろう。「老人が戦いを止めるべきだ」とウェインが言ったりするが、フォードがネイティブの目線で歴史を理解するまでにはまだしばらくの時間が必要である。

それにしても、ネイティブを退治するという残酷な物語なのに、フォード映画を見る私はうっとり画面にのみりこんでしまう。この矛盾をどう解釈すればいいのか。フォード映画が矛盾をもちながらも観客の心をわしづかみにして魅惑に満ちた時を提供してくれる事実を、私はこんどの再見で改めて実感した。映画とは不思議である。いや、フォードは偉

大な映画作家である。私は少年時代からフォードを見ているが、彼の映画の深さや豊かさはまだまだ私ごとき「若輩者」にはとうてい理解できないなどと思ったりするのである。

4. ジョン・フォードは矛盾に満ちた映画作家である。

戦争・軍隊映画の『栄光何するものぞ』（52年）『長い灰色の線』（54年）では、反戦性や戦争への疑問はなく好戦的でさえある。男の友情や人情物的要素は強いが、前戦である銃後であれ、戦争や、そのもたらす惨禍への疑問はない。戦うアメリカを全面的に信頼している。ところが第二次大戦のフィリピン戦線を描く『コレヒドール作戦』（45年）には厭戦的な気分が漂っている。日本の真珠湾奇襲時、フィリピンの米軍がどう反応したかなどをドキュメンタリー風に描いて興味深いが、劣勢から次第に勝ち戦になる米海軍を見つめる目は、興奮でもなければ熱狂でもない。相手が攻めてくるから戦うとの覚めた態度である。フォードは佐官待遇で記録映画をつくる軍務に服し、自国の戦争に全面協力するが（やがて少将で退官する）、そこから作り出された映像はかならずしも米軍万歳ないしは戦争肯定ではない。

フォードには、『怒りの葡萄』『わが谷は緑なりき』という社会派的傑作があつて、そこでは働く人々の立場を擁護する。重労働と貧困をもたらすのは貪欲な資本家であり圧制者であつて、フォードは額に汗して働く人々に寄り添って彼らの心情を鮮やかに映しだす。『怒りの葡萄』のヘンリー・フォンドは、フォードが刻んだもつとも意気盛んな働く者、しかも不合理に対しては仲間とともに果敢に闘いを挑む男である。アメリカの恐慌後の大統領ルーズベルトに指導されたニューディール時代のいわば修正資本主義的ともいえるアメリカ再建政策に、政府よりもラジカルに反応したのがフォードであり、ヒューマニズムから一步踏み出して社会主義的な傾向さえみえる。

付記しておきたいことがある。フォードは『わが谷は緑なりき』の直前に『タバコ・ロード』（41年）を撮っている。あまりとり上げられないのは、この喜劇的な味わいのある農民ドラマが、作品として傑出したものになっていないからである。だが『怒りの葡萄』に直結する作品であり貧農層への共鳴を明らかに示したものであるのを忘れてはならない。恐慌時、農民から土地を取り上げ低賃金労働者にさせていく資



荒野の決闘

本家層の画策に対して、「俺は土の上でしか生きられない」と抵抗する農民を描いている。ラストは良心的な富裕地主に助けられて「土の上で生きる」決意をすることになっており、フォード的な人情仕立てに収めてはいる。とはいえフォードが、貧困層を救済するニューディール政策に肩入れをする姿勢は明確である。森のなかをジーン・テイアニーが走るショットのフォトジェニックな美しさ、また画面の80%が青空となるショットのみごとな「写真」の鮮やかさを見ることが出来るのも特典の一つだろう。

『スミス都に行く』（39年）を頂点とするフランク・キヤプラの社会正義を歌いあげる理想主義的作品群もまたニューディールへの共感が通底していることを余分ながら確認しておこう。だが『怒りの葡萄』『わが谷は緑なりき』等とほとんど同時期にフォードが演出しているのが、先住民インディアン性悪説ともいえる『駅馬車』なのである。同じ頃の『モホークの太鼓』（39年）では、ネイティブは奇声を発する野蛮人であり、白人の「悪漢」に利用されるだけの存在である。ここにも矛盾したフォードがいる。

もう少しフォードの政治的な位置にふれておこう。キネマ

旬報社『外国映画監督・スタッフ全集』（89年）では、「明快な社会主義的自由主義者で、常に左」だとフォード自身が書き残しているとしている。朝鮮戦争前後のマッカーシズム時代には、非米活動調査委員会（HUAC）に協力的なセシル・B・デミルなどを嫌い、ウィリアム・ワイラーやジョン・ヒューストンほど明確にはないにしても、「赤狩り」には反対の気持ちを買った代表的映画人として影響力を示した。（子飼いのジョン・ウェインが終始タカ派であったのとは対照的である）。

だが、孫のダン・フォードが書いた『ジョン・フォード伝』（文藝春秋 87年）には、次のような一節がある。「フォードは平均的アメリカ人に比べて、より保守的な思想の持主で、より体制派の人間であったが、戦争体験を経た彼の目にはHUACのハリウッド査察が〈弱い者いじめ〉そのものに映り、ただちに非難の対象にされたハリウッド人の擁護に立ちあがった。……だが、HUACを向うに回してリベラルな反抗を行なったにしても、フォードの根本にある右寄りの姿勢は変らなかつた」。

5. ネイティブへの視点は、『馱馬車』や『モホークの太鼓』から比べると『黄色いリボン』騎兵隊三部作では変化し軟化するが、それでもフォードの差別的な人種観は依然として白人優位が明確である。白人優位といえ、西部劇『バッファロー大隊』（60年）でフォードは明確に黒人の復権をテーマにしており、極悪な白人に無実の罪に陥れられる人格高潔な黒人（ウディ・ストロート）の姿が堂々と描かれるのを目をみはる。黒人差別への怒りの告発でもある。だが、ここでもネイティブに関していえば、まだ「悪」としての意味をもっている。理由もなく殺人者の位置にとどめ置かれており、フォードは矛盾しているのである。

『搜索者』（56年）は中後期フォードの昂揚した作品であり、フォードの人種差別的思考が揺れをみせる。家族をコマンチ族に皆殺しにされたジョン・ウェインは、彼らに不倶戴天の敵として対決する。ところが幼児の姪っ子（ナタリー・ウッド）だけが殺されずにコマンチに育てられて成長しているのを知る。コマンチ憎さのゆえに姪っ子もまた許せない。姪っ子に銃を向けてはみたものの撃つことはできずに、最後に彼は彼女を抱き上げて「家に帰ろう」と言う。ネイテ

イブへの憎悪と偏見に満ちた全編の、ラストに用意された一言に、『搜索者』におけるフォードとウェインの気持ちは集約され、観客を圧倒的な感動に誘う。明らかにフォードはネイティブへの視線を変更してきているのがわかる。

そしてフォード晩年の『シャイアン』（64年）となる。ネイティブが白人の理不尽な政策で圧迫され排除される姿が凝視される。以前は白人側の視点で描かれていたのに、限りなく先住民に近い立場からの描写になっており、価値観の逆転がある。非人間的なのは、征服者アメリカ政府とその尖兵としての騎兵隊である、とされる。むしろ騎兵隊へのフォードの熱い思いも生きている。自己矛盾を経てフォードがたどりついたのが『シャイアン』における人間すべてへの慈愛の境地と云ってよいであろう。ネイティブも騎兵隊も、現代のアメリカをつくりだした同じ人間なのである。とはいえ、現代アメリカは黒人を大統領にする懐の深さを持ちながらも、ネイティブの血と伝統を大事にする度量を持たなかったように思えるのは残念である。

『シャイアン』は、映画としては秀作とはいえない。フォード映画の躍動感やユーモアに欠けており、ひたすらフォー

ドの懺悔のような感じがする。フォード老いたりの感がぬぐえない。いくらフォードが人間的思想的に成長したにしても、映画的表现にフォードの魅力がないとなると、これはやはり困る。

ともあれ、矛盾の塊のようなフォードだが、矛盾の総体としてのフォードに観客は魅せられる。『駅馬車』のラスト近く、あわやアパッチ襲撃で駅馬車は全滅かの瞬間に、騎兵隊の突撃ラッパが鳴り響き、見る者は映画の興奮のなかで安堵を覚え解放される。これはいわば観客の側の矛盾である。アパッチを「悪」とする前提を是認しての「安堵」感である。フォードが矛盾しているように、鑑賞者も社会的理性的には納得できないはずなのに、フォードの映画術に呑み込まれる。そこに矛盾を超えたフォード映画の持つ力がある。生涯116作品をもつ何でもこいの多才なフォードであるが、人間に對して常に温かい目を持つべく精進していた、その姿が彼の映像の奥に見えるからこそ、出来不出来をこえてフォード映画は光を放ち続けるのである。