

原作・映画・リメイクをめぐる「倫理的」問題の複雑さ：
映画『他人の家』と『折れた槍』、リベラリズムの
限界と赤狩りをめぐる
(翻訳の〈倫理〉をめぐる総合的研究)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 花方, 寿行 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008213

原作・映画・リメイクをめぐる「倫理的」問題の複雑さ ——映画『他人の家』と『折れた槍』、リベラリズムの限界と 赤狩りをめぐる——

花方寿行

トランスレーション
翻 訳 および アダプテーション
案 という作業に対する近年の批評的関心の高まりは、いわゆる
グローバル化にともないとみに身近なものとして意識されるようになってきた多言語・多
文化状況およびポストモダン以降の芸術観と結びついていると言えよう。一つの言語で書
かれた「原文」を異なる言語へと原則忠実に移し替える作業を「翻訳」、使用言語が異なる
か否かは必ずしも問わず、「原作」の物語や設定を前提としながら、それを異なるテク
ストに改変する作業を「翻案」と使い分けていた当初の区分は、現在ではそれほど明確な
ものではなくなっている。「原作」への忠実さを目標に含める、言語テキストの他言語テ
キストへの狭義のトランスレーション
翻 訳 訳ですら、厳密な意味での逐語的な翻訳が不可能である以上、
言い換えや意識、説明の付加といった何らかの アダプテーション
改 変 を含まずにはいられない。一方言
語テキストから言語テキストへという限定を取り払ったメディア間翻訳という考え方は、
従来 アダプテーション
翻 案 と見なされてきた作業に関わる問題を、トランスレーション
翻 訳 の問題として捉え直すこ
とを要求する。しかしながら翻訳をめぐる議論においては最重要課題として扱われるが、
翻案では原則考慮の対象とならない倫理的要請が一つある。それが「原文・原作」への忠
実さである。

言語テキスト間の翻訳・翻案に議論が限定されていた時期には、この問題は比較的整理
しやすかった。それが英語と日本語のような異なる言語間のものであれ、古文と現代文の
ような同一言語内のものであれ、一方の極にはテキストとしての「原文」に可能な限り
逐語訳的に忠実であることを目指す「翻訳」があり、他方の極には「原作」のテキスト
そのものとの対応関係は一切目指さない「翻案」がある。理論上あらゆる翻訳・翻案テク
ストは、その元テキストからの改変の度合いに応じて、この両極間に引かれた直線上にグ
ラデーションをともなつて位置づけることができる。批評的な議論は主として、「翻訳」
として提示されたテキストに含まれる改変が「翻訳」としての許容範囲を超えていないか
どうか、超えていないとしてより「直訳」的な翻訳と「意識」的なものと、どちらがより
「原文」のニュアンスを再現しているかをめぐって行われる。二次的テキストが「翻訳」
として提示されている場合、そのこと自体が「原文」への忠実さという倫理的要請を引き
受けることを意味しているので、価値判断の基準が倫理的なものになるのは避けられない

一方、「翻訳」の質が法的な判断の対象となることはない¹⁾。これに対して「翻案」として提示された、あるいは「翻訳」として提示されなかった二次的テキストの場合は、「原作」からの改変の度合いが大きい場合ではなく、むしろそれが「小さすぎる」と見なされる場合に、剽窃として批判されることになる。この場合、著作権侵害をめぐって法的な議論・判断が行われることもあるが、『ライオンキング』と『ジャングル大帝』をめぐる議論のように、法的判断とは関係なしに、倫理的な批判が行われる場合もある。

しかし反ロマン主義的・ポストモダン的な芸術作品観と、メディア間翻訳という考え方は、同じ 20 世紀後半に広まりながらも相反するその価値観により、この問題に複雑な影を投げかけることになる。前者はロマン主義的な「独創性・原文性・原作性」重視を批判する立場から、「原文・原作」への忠実さという倫理的な要請に異議を唱える。あらゆるテキストは完全な「オリジナル」ではあり得ず、先行するテキストの（批判的）翻案でありコラージュであるという芸術観は、作品の「独創性」よりも先行作品との差異に意義を見出すと同時に、翻訳・翻案における「原文・原作」の絶対的評価も疑問に付す。ボルヘスが短篇『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール」で示したように、理論上逐語的な書き写しすらも異なる作品を成立させるのであれば（後のテキスト理論は、一定の理論的許容範囲内にあれば、一つのテキストを「作者の意図」ではあり得ない形で解釈することも正当化している）、「翻訳」において必然的に生ずる「原文」とのずれは、最小限に留められるべき「誤り」ではなく、ポストモダン的な意味を担った「ノイズ」である。「原文・原作」のないところに逐語的なコピーはなく、忠実さで評価されるべき「翻訳」もない。あるのは不可避免的に新たな意味を生み出す再話・改作だけであり、それこそが芸術作品である。

一方メディア間翻訳という用語は、叙事詩から小説、舞台劇からオペラといったように、ある程度物理的なメディアに類似性が認められるジャンル間だけでなく、小説から映画、映画から舞台というように、全く異なるメディア間でも同一と認められる内容を移し替えることが可能だという考えを前提とする。かつて翻案・脚色と一括りにされていたメディアの変更を翻訳に含め直すことによって、この用語は独創性・原文性・原作性信仰には戻らないとしても、様々なヴァージョンに共通して存在するイデア的な原＝物語や原＝内容を想定する。それはそれぞれの使用言語やジャンル、メディアの要請に従って不可避免的に改変されるが、それでも完全な別の作品になるのではなく、本質的には同じものを違うメディアに移し替えたものである。この場合、原文・原作への忠実さは、もはや最大のものではないかもしれないが、依然として重要な価値基準の一つであり続ける。

純粋に文学文化研究の立場からみるならば、メディア間翻訳はもちろん、狭義の言語間

*1 いわゆる「海賊版」翻訳は、翻訳を出版するに当たっての法的な手続きに関する問題であり、翻訳テキストそのものの評価とは関係ない。なおハッチオンが指摘するように（ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久・鴨川啓伸・武田雅文訳、晃洋書房、38頁）、「二次的テキスト」という用語は「オリジナルに劣る」という質的評価のニュアンスを含むので問題があるが、ここでは「翻訳・翻案元のテキストの存在を前提とするテキスト」という意味に限定して用いる。

翻訳においても、原作と二次的テキストの間に不可避免的に生ずる差異を「誤訳」として断罪するよりも、そこに生ずる新たな意味を分析することこそ生産的と言えよう。パロディやアダプテーションを積極的に評価するハッチオンの立場は、その典型である。しかし一方で、倫理的判断を全く含めずに差異を論じることは、特に作品の同時代的な政治的意味を考慮する場合、一種の学問的シニシズムとなりかねない。ある作品を「原作」とし、その物語内容や設定を利用しながら、「原作」とは相反する政治的メッセージを送ることは、単純な差異や創造的あるいは批評的改変として常に肯定されるべきものなのか。

例えば原則としてアダプテーションを肯定的に捉えるハッチオンも、「翻案行為には、つねに（再）解釈と（再）創造の両方が含まれる。これは見方によっては私的使用とも回収とも呼ばれる」とした直後に、「侵害的な私的使用者は、政治的にそれに反対する立場の者によって追放される」という一文を加えている¹⁾。ここでは「侵害的」と評されるのがどのような私的使用のあり方なのか明示されておらず、加えてそうした私的使用者を「追放」という行為が正当な懲罰と見なされているのか、ヘゲモニー闘争の結果を中立的に記述しているだけなのかがはっきりしない。前者と取るならば、ある種の私的使用は「侵害的」として倫理的に許容されず処罰の対象になるということだし、後者と取る場合でも、「侵害」と「追放」のいずれかを倫理的に肯定し他方を否定することなく論ずるのは、それが同時代の政治的問題に関わる場合、困難なばかりか、好ましいとも言い切れない。ジーン・リースの小説『サルガッソーの広い海』や映画『マレフィセント』における『ジェーン・エア』や『眠れる森の美女』の再解釈が一般に肯定的に論じられるのは、これらが「オリジナル」に対してポストコロニアリズムやフェミニズムの立場から「政治的に正しい」解釈を加えているからでもある。それでは人種差別や女性蔑視を肯定する立場から既存のテキストが改変された場合、我々は文化的実践の一例としてその存在を認めるだけでなく、倫理的な留保を付けることなく肯定しなければならないのだろうか？

だがここでも我々は慎重にならなければならない。「オリジナル」と「二次的テキスト」のそれぞれに、そしてその差異に意味を生じさせるのは、それらが生み出され置かれた政治的・社会的・歴史的・文化的コンテキストだが、倫理的な「意味」もまたこのコンテキストによって規定され生じてくる。したがって翻訳・翻案の「倫理」とは、ア priori あるいは超越的に規定可能なルールではなく、個別の事例をそのコンテキストにおいて分析し、その結果によって我々自身の価値基準を（再）検討する過程を通して追求される課題なのである。

本論文では 1949 年製作のアメリカ映画『他人の家 House of Strangers』と、その脚本を原案として製作されたリメイク版『折れた槍 Broken Lance』(1954)を比較分析しながら、まず両作のクレジットにおける「原作」の位置づけの違いから生ずる問題を確認し、続いてそれぞれの作品が伝える政治的メッセージが、ほぼ同じ物語内容でありながら、いかに異なるものとなっているかを論じる。そして最終的には、こうした問題を同時代アメリカ社会における赤狩りの影響という時代背景を念頭に考察し直すことによって、「翻訳」「翻案」に関わる問題を倫理的に判断することの難しさを明らかにしてゆく。

*1 ハッチオン 前掲書 10 頁。

『他人の家』と『折れた槍』の関係は、先に我々が論文「法の侵害か、モラルの侵犯か」で論じたブラム・ストーカーの小説『ドラキュラ』と F・W・ムルナウ監督の映画『ノスフェラトゥ』の場合とは異なり、法的にも批評的にも明確である^{*1}。『折れた槍』のクレジットにおいては、『他人の家』の脚本家フィリップ・ヨーダンの名前が原案(Story by)として明記されており(このクレジットが含む別の問題については後述する)、ここでは作品名こそないものの、前者の物語が後者の脚本に想を得たものであることがはっきり示されている。

物語の検討も、『折れた槍』が『他人の家』のリメイク(同一メディアによる翻案)であることを確認する。両作間の差異については、後にそこから生ずる政治的メッセージの違いを論ずる際に詳述するので、ここではできるだけ骨組みだけが伝わるように物語を紹介しよう。どちらの作品も、家父長的な父親、その下でコンプレックスを持って育った長兄、そして父親に特に可愛がられている末弟の葛藤を中心に展開する。映画はまず、刑務所を出てきたばかりの末弟が、事業主として成功している長兄を訪ねる場面から始まる。懐柔を図る長兄に対して、末弟はそれを拒絶。復讐を誓ってその場を立ち去り、かつて一家が暮らし、今は打ち捨てられた屋敷に戻ってくる。そこで亡き父親の肖像画を見ているうちに、時は過去へと遡る。父親は家父長主義的・権威主義的な人物で、一代で財を成し地元の有力者として活動していたが、長男をはじめとする息子たちは父に使用人のように扱われることに不満を強めていた。唯一の例外は兄たちとは毛色の変ったところのある末弟で、その独立心と能力から父に評価され、お気に入りとなっている。だがとある事件から裁判沙汰に巻き込まれた父親は、法廷でそれまでの行動を非難され敗訴。財産の没収を恐れた彼は、全財産を長男名義を変更することで危機を乗り切ろうとするが、長男はこれを機に父から財産と事業の実権を奪い、父を救おうと取った行動を利用して末弟を逮捕・入獄させる。父親は末弟を助け実権を取り戻そうと手を尽くすが果たせず憤死、末弟は獄中で長兄への復讐を誓う。ここで場面は現在に戻り、末弟は思案の末、過去にとらわれることの虚しさに気づき、復讐を断念する。しかし出獄直後の言動もあり復讐を恐れる長兄たちは、先んじて末弟を殺そうと襲いかかる。死闘の末末弟が勝利し、骨肉の争いの虚しさを胸に、恋人と共に新天地を目指して立ち去ってゆくところで、両作は終わる。以上のように物語の骨子と語りの基本構造は 2 作で完全に一致しており、『折れた槍』は『他人の家』の公的に認められ基本的に「忠実な」リメイクであるということが出来る。

にもかかわらず、詳細に検討を加えると、この 2 作をめぐってもオリジナリティや忠実さに関する複雑な問題が浮かび上がってくる。まずは「原作」とリメイクのクレジット、そしてそれと関連する同時代的な評価が含む問題からみていこう。

既に述べたように、『他人の家』の脚本家(Screen Play by)としてクレジットされている

*1 花方寿行「法の侵害か、モラルの侵犯か——映画『ノスフェラトゥ』と原作『ドラキュラ』をめぐる考察——」『翻訳の文化／文化の翻訳』第 8 号(2013. 3.)、51-74 頁 参照。

のはフィリップ・ヨーダン。『折れた槍』の脚本家としてクレジットされているのはリチャード・マーフィーだが、日本では通常「原案」と訳される"Based on a Story by"という形で、ヨーダンの名がクレジットされている。そしてヨーダンは『折れた槍』によって、1954年度のアカデミー賞原案賞(Academy Award for Best Story)を受賞している。この原案賞は現在は存在しない賞で、1928年のアカデミー賞創設時から設けられていたが、1957年度から廃止されている。

さて、ここで幾つかの疑問が生じてくる。アカデミー賞が与えられた"Story"とは、一体何を指しているのだろうか？ 通常映画作品において脚本(Screen Play)と呼ばれるものは、撮影に使用された(はずの)台本であり、原案(Story)と呼ばれるものはその基となる物語の梗概である。脚本は、製作者・製作会社が映画化権を取得している他メディアで発表された「原作」(小説・戯曲・コミックなど)や、「原案」として製作者のために作成されたテキストに基づいて書かれる場合もあれば、最初からそのようなものとして書き始められる場合もある。後者についてはそれを明示するために「オリジナル脚本 Original Screen Play」と表記されることもあり、前者の場合は「小説に基づく Based on a Novel」などのクレジットが加えられることで、著作権法上のトラブルが回避され、また「原作」ファンの取り込みが図られる。現在のアカデミー賞においてはこの二つの脚本ははっきり区別されており、「原作」が存在する場合には「脚色賞 Academy Award for Writing Adapted Screenplay」、オリジナル脚本の場合は「脚本賞 Academy Award for Writing Original Screenplay」の対象となる。「脚色賞」の創設はアカデミー賞創設と同時の1928年だが、「脚本賞」は1940年と10年以上遅い。

だがハリウッドのような巨大な映画製作システムにおいては、1本の映画は原作・原案から脚本、撮影へと途切れなく連続して製作が進むわけではない。「ストーリー」として扱われる脚本化以前の^{シノプシス}梗概も、より具体的になった脚本も、映画化権が取得されてすぐに映画化されることは希である。場合によっては何年もストックされた後、実際に製作することが可能であると判断されたものが撮影用台本としてさらに書き直され、利用されることになる。脚本家としてクレジットされる人物は、単独でその脚本を書き上げたのかもしれないし、クレジットされていない他の人物も関わっているかもしれない。クレジットされた複数の人物は、同時にその脚本を共同執筆したのかもしれないし、リライトに加わるなど別々に執筆を行ったのかもしれない。

『他人の家』の脚本の場合も、実際の執筆者と役割を明確にするのは難しい。ヨーダン自身は『折れた槍』でアカデミー賞の対象になったのは『他人の家』のために執筆したシノプシスだとしており、『他人の家』の監督で自身優れた脚本家でもあったジョゼフ・L・マンキーウィッツは、撮影台本は自分がかかなり手を入れたものだとしている^{*1}。とするとヨーダンは本当は『他人の家』の脚本を書いていないか、書いたとしても実際に撮影されたものとは大きく異なったものであった可能性が出てくる。一方で『折れた槍』は、後に詳細に検討するように、重要な変更を加える場合でも完成した映画『他人の家』とその

*1 上島春彦『レッドページ・ハリウッド——赤狩り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』作品社、2006、164頁。

脚本を意識しており、その「原作」としてクレジットするのに相応しいのはあくまで撮影された脚本である。したがって厳密には『折れた槍』の「原作」を執筆したのがヨードンだと断定することは困難なのだが、実際はどのようなようであったかにかかわらず、最終的に『他人の家』の脚本家としてクレジットされているのはヨードン一人なので、『折れた槍』の原案作者として彼がクレジットされるのは自然である。

しかしこのように整理をしても、アカデミー賞原案賞がいかなる意味でヨードンに与えられたのかを判断するのは、依然困難である。「ストーリー」という言葉が広く物語内容一般を指すのであれば、映画の基となった物語が先行する文学作品や戯曲に由来するものであれ、「映画オリジナル」で書かれた原案によるのであれ、区別する必要はない。「オリジナル脚本」の場合だけが区別に値することになる。だがアカデミー賞の実際の運用においては、ここでは別の区別が行われている。既に述べたように、アカデミー賞創設当時には「脚色賞」と「原案賞」だけがあり、「(オリジナル)脚本賞」は存在しなかった。だが最終的な脚本については「原作もの」だけが評価の対象となり、「オリジナル」脚本は対象外になるというのは、奇妙な話である。業界関係者の投票によるアメリカ映画産業の育成・促進というアカデミー賞の趣旨から考えて、創設当初には全ての脚本は何らかの「原作」(映画用のオリジナル原案を含む)を撮影用に改変したものと考えられており、「脚色賞」は撮影に用いられるべく書かれた脚本全体を対象とし、「原作」の中でも映画オリジナルのもの(「原案」のクレジットの有無にかかわらず)が「原案賞」の対象になったとみなすのが適切だろう。1953年に当初「原案賞」の候補とされていた『ホンドー』のルイス・ラムーアによる「ストーリー」が、映画オリジナルではなく既に短篇小说として発表されていたため候補を取り消されたことは、この解釈を裏付ける。

しかし映画「オリジナル」のストーリーや脚本とは、具体的には一体どのようなものを指すのだろうか? 今回論ずる2作に関してまず問題になるのは、『他人の家』のクレジットでは、この作品がジェローム・ワイドマンの小説に基づいている(Based on a Novel by)ことが明記されている点である。ワイドマンの「原作」を入手できなかったため、「映画版」がこの小説にどれほど依拠しているのか、あるいは大幅に改変を加えているため、クレジットは著作権侵害をめぐる訴訟を避けるための予防措置程度の意味しかないのかを決定することはできない。もちろんヨードンが『他人の家』を自らのオリジナル・ストーリーだと勘違いしていたことは¹⁾、改変が大きかった可能性を示唆するし、既に述べたように『折れた槍』は『他人の家』の完成映画・脚本にこそ依拠しているので、もし『他人の家』の「原作」小説と映画が大きく異なっているのであれば、著作権法上はヨードン(の脚本)のみを「原作」としてクレジットすることに問題はない。だが法律上はいいとしても、まず第1に『折れた槍』の物語は映画「オリジナル」と呼べるのだろうか? 少なくとも「原作小説」をクレジットしている以上、映画版『他人の家』は、自ら映画「オリジナル」の作品ではないことを明言しているのである。仮に映画版における物語が全く「オリジナル」と呼べるほど大きく変更されていたのであれば、そもそも『他人の家』がワイドマンの小説を「原作」としてクレジットしたことは正当だったのだろうか? そしても

*1 同上書 164頁。

しそれが正当だったのであれば、『折れた槍』がいかに映画『他人の家』を直接のモデルとして作られていようと、ワイドマンの小説に全くクレジットで言及しないことは、逆に不当になる。

そして第2の問題は、クレジットよりもアカデミー賞の授与に関わってくる。もしヨードンの物語が「映画オリジナル」だったとしても、『折れた槍』に原案賞を与えることは、はたして正当だと言えるのだろうか？ 既にこの原案は一度『他人の家』として映画化されており、『折れた槍』のための「オリジナル・ストーリー」ではない。しかもこの物語は、『他人の家』の時には「原作小説」が存在するため原案賞の対象とはならず、脚本も脚色賞の候補に挙がっていない^{*1}。1949年に映画化された際には対象外か無冠だった物語が、5年後に受賞作になるというのは、どういうことなのだろうか？ もし『折れた槍』で改変された箇所が評価の対象となったのであれば、候補となる分野は原案賞ではなく脚色賞でなければならない。『折れた槍』公開時に映画業界に属し投票資格を持っていたアカデミーの会員たち全員が、ノミネート作選出から決選投票に至るまで、クレジットで示されているヨードンの「原案」が既に映画になっているのを知らなかったなどということは信じがたい。『他人の家』は『折れた槍』の僅か5年前の作品で、製作者は同じソル・C・シーゲル、監督のジョゼフ・L・マンキーウィッツは『他人の家』と同年の『三人の妻への手紙』（これもシーゲル製作）と翌50年の『イブの総て』で2年連続脚色賞・監督賞ダブル受賞という快挙を成し遂げたばかりなのだ。

『折れた槍』の極めて恣意的に思われる原案賞受賞が持つもう一つの意味については、後に改めて論ずることとして、ここでは「映画オリジナル」という考え方自体が、1950年代には大きな問題を抱えていたことを確認しておきたい。他のメディアで既に作品として発表されたものではない物語が純粋に「オリジナル」と考えられたのは、映画というメディアがまだ発展を始めてあまり年を経たおらず、先行する映画作品のリメイクがほとんど存在しなかった1920-30年代までに限られる。1930年代には既にフランス映画『望郷』（1937）のリメイク版『カスバの恋』（1938）など、外国映画やサイレント映画のリメイクが製作されるようになっていたが、1950年代には『スター誕生』や『邂逅』（リメイク版邦題は『めぐり逢い』）など、既にアカデミー賞原案賞を受賞したり候補になった作品のリメイクが作られるようになっていく。つまり「映画オリジナル」のストーリーであることが、必ずしも「その映画オリジナル」であるとは限らない時代になっていたのだ。1940年の（オリジナル）脚本賞創設と57年の原案賞廃止は、この変化に合わせた切り替えであった^{*2}。

さて、「原作」「原案」についての『他人の家』と『折れた槍』のクレジット自体が孕む問題から離れても、この2作品は「翻訳」「翻案」「リメイク」がオリジナルとは異なる

*1 『他人の家』公開と同じ1949年、監督のマンキーウィッツは別の脚本監督作『三人の妻への手紙』でアカデミー脚色賞と監督賞をダブル受賞している。

*2 例えば2010年度に『トイ・ストーリー3』は脚色賞の候補になっているが、その「原作」として挙げられているのは先行する『トイ・ストーリー』『トイ・ストーリー2』である。

政治的メッセージを含むものになることから生ずる倫理的な問題を提起する。この問題を検討するためには、先に述べた同一の物語がどのように具体的な細部を伴って作品化されているかを、改めてみていかなければならない。

2

既に述べたように、『他人の家』と『折れた槍』では基本的な物語展開は共通しているが、時代や場所、登場人物の民族性と細部に差異が存在し、それが最終的な政治的メッセージを全く異なるものにしていく。

『他人の家』の舞台はニューヨーク。監督のジョゼフ・L・マンキーウィッツはこの時期先に挙げた『三人の妻への手紙』『イブの総て』など東部の洗練された都会を舞台にした社会派ドラマを得意としており、本作もその系譜に連なる。主人公たち一家はイタリア系移民の設定で、配役順位のトップは父親を演ずるエドワード・G・ロビンソン。善人役も演じるが、『犯罪王リコ』『キー・ラーゴ』などギャング役も得意とする癖の強い俳優であり、本作ではその両方の特徴を備えたキャラクターを演じている。長男役のルーサー・アドラーはあまり有名ではないが、『砂漠の鬼将軍』でヒトラーを演じており、悪役として自然なキャスティングといえよう。末弟を演じたリチャード・コンテも知名度は高くないが、1950年代にはフリッツ・ラング監督の『ブルー・ガーデニア』などフィルム・ノワールで活躍しており、犯罪映画を意識したキャスティングになっている。なお配役順位2位は末弟の恋人役のスーザン・ヘイワードであり、本作では極めて重要な役割を果たすが、『折れた槍』での恋人役ジーン・ピーターズはごく小さな役に過ぎない。この違いについても、追って細かく分析する。

本作は末弟マックス・モネッティ(コンテ)が街を歩いてきて、モネッティ銀行に入るところから始まる。リメイク版と異なり出所してくる場面はないが、刑務所にいたことはその後の兄たちとの会話で明らかになる。銀行にはジノ・モネッティ(ロビンソン)が正装した肖像画が飾られているが、これはその後無人となった家に飾られているものと同じ図像である。マックスはこの肖像画について、伝統を創出しようとする操作だと批判する。長兄ジョゼフ(アドラー)ともう二人の兄は銀行業を継いでいて、マックスに金を渡し協力して仕事をしていくことを申し出るが、マックスはこれを投げ捨て、兄への復讐を誓い立ち去る。これに対して他の兄たちはギャングを利用して対処することを提案するが、ジョゼフは家族の問題は家族で解決するのがうちのやり方だと言う。「家族」の強調は後にも繰り返され、このイタリア系一家の特色と見なされている。

さて銀行を去ったマックスは、まず恋人アイリーンの元を訪れる。再会後またしても復讐を誓うマックスに対して、アイリーンは嫌われ者の父親をなぜ慕うのか、マックスは父から憎悪だけを引き継いだと批判し、マックスと別れて一人西部に去ると告げ、彼を部屋から追い出す。そしてマックスが今は誰もいない一家の住居だった豪邸を訪れ、銀行にあったのと同じ父の肖像画を見つめるうちに時が遡り、過去に場面転換する。

ジノの初登場シーンは、朝風呂を浴びながらジョゼフに背中を流させつつ彼をからかうというもので、ちょっとユーモラスで人間的でもあるが、独善的で息子を意味もなく見下す傲慢な人物として彼を印象づける。続く出勤場面などでは彼の俗物的な成金ぶり、家父

長的な振る舞いが強調される。ジノはイタリア系移民との取引を優先させ、男性労働者へはがめつく接するところもあるが、夫の入院費の援助を求める女性には優しさも見せる。ただしこれらの取引は、後に裁判で全面的に批判されることになる。一方マックスは低所得層で犯罪を起こした者の保釈を主とする弁護士業を営んでおり、事務所こそ銀行の一角に構えているが、他の兄弟と異なり、一人だけ銀行に依存していない。長男ジョゼフはフィラデルフィアの良家の娘と結婚しているがサラリーが低いのに不満を持っており、アマチュア・ボクサーでもある次男ピエトロ(後にテレビドラマ『サンセット 77』などでスターとなるエフレム・ジンバリスト Jr. 扮)は守衛、そのマネージャーをしている三男トニーは事務員と、残りの兄弟は全員親の銀行で禄を食んでいるが、そのこと自体が彼らの自立心のなさとしてネガティブに描かれている。

『折れた槍』と構造・展開上最も異なるのは、マックスの恋人アイリーンの役割である。彼女は金持ちだが警察とのトラブルに巻き込まれるような男たちと付き合っていて、最初その保釈交渉のためにマックスを雇おうとして登場し、その後彼と付き合い始める。性的には解放されていて、マックスに不満を持てば別れて他の男とつきあい始めもするし、支配的に振る舞おうとするマックスを拒絶もする。マックスにはアイリーンと出会う前からイタリア系の婚約者マリアがいるが、彼が平気で二股を掛けてアイリーンとの関係が続けようとする、アイルランドとスウェーデンの血を引くヘイワードが扮するアイリーンは、そうしたマックスの男性中心主義的で独善的・家父長主義的な振る舞いを、ジノから引き継ぐイタリア系の悪しき伝統として批判する。

ジノはオペラ好きであり、レコードのかけ替えをマックス以外の息子に強制し、自分が認めるまで他の家族が夕食を始めるのを許さず、スパゲッティを嫌うジョゼフの妻とそれに同調するジョゼフに、「母さんの料理が嫌なら別の銀行で働け」と言い放つ。ジョゼフに昇給を求められれば、裏町の理髪師として苦勞しながら金を貯めた自分の体験に基づき、金は苦勞して稼げばありがたみが分かると言う。こうしたやりとりは、オペラやスパゲッティへの言及により、イタリア系の特徴であることを強調しつつ、ジノの家父長的な態度と金銭的なさもしさを示すものとなっている。ジノが当初ここはアメリカだから英語で話せとマリアの母ヘレナに言いながら、最後にはイタリア語で文句をまくし立てる場面も、彼の御都合主義的な文化観を表している。

一方マックスが来るまではとジノが他の家族に食事を待たせていたにもかかわらず、マックスは来たと思うとアイリーンとの仕事を理由にすぐに立ち去って平然としており、ジノもそれを咎めない。この場面はジノとマックスの仲の良さ、ジノがマックスに一目置いていることを示しながら、両者が共に自己中心的で、「家族」に対して権威主義的でありその成員の感情を無視する独善的な人間であることを表している。

『折れた槍』には登場しない、アイリーンとマリアをめぐる問題が、こうしたマックスの問題点を強調する。最初の夕食場面では、ヘレナはマックスとマリアがキスすることも認めないが、ジノは寛容になるよう呼びかけ、ここがアメリカであることを強調する。マックスとアイリーンの関係が露呈すると、ヘレナは婚約解消を申し入れる(マリアは継続を望む)が、ジノはこれに対してもここがアメリカであることを理由にマックスを弁護する。これらの場面でジノは、「アメリカ式」生活様式についての独善的な解釈を振り回し、それをあくまで自分(とマックス)の有利に用いようとする人物として描き出される。イタ

リアでは男女はほとんどお互いを知らないまま結婚し、その後うんざりするようになるが、アメリカではうんざりするほど付き合った後で結婚するというジノの発言は、アメリカについての批判ともなっているが、基本は結婚後の女性の自由などアメリカ式ライフスタイルの良さを口実に、マックスの二股という「アメリカ風」の行動を正当化するものだ。しかしそれでもヘレナが納得しないと、ジノはマックスはともかく自分は古いイタリア人だと言い、殴るふりをしてヘレナを黙らせる。これによって彼の本質が「イタリア的」なままであり、進歩派を気取った言葉はただ男性中心主義を正当化する方便に過ぎなかったことが示される。一方アイリーンは二股を続けるマックスに対して、彼がマリアから受け取るばかりであり、自分自身しか愛していないと批判すが、これに対してマックスは自分たちは弱肉強食のジャングルに暮らしているから、常に強者として振る舞わなければならないと自己弁護する。ここでもマックスとジノが共有する男性中心主義が示され、その結果アイリーンはマックスを拒絶する。

その後のサウナでのジノとマックスの会話は、双方が完全に平行線のままそれぞれの悩み(ジノは会計監査で問題が上がったこと、マックスは他の男のせいではなく彼自身の性格のために振られたこと)を一方向的に語り続け、二人の共通性を明らかにする。これはその前後での両者のトラブル(ジノは無担保で金を貸したことが問題で銀行を閉鎖され、取り付け騒ぎが起きる。その中で帳簿もつけておらず、銀行法も知らず、預金の不正利用を行っていたことが分かり訴追されることになる。マックスはアイリーンに上から押しつけるように傲慢に接し復縁を迫るが、追い出される)が、両者の独善性が原因であること、二人のトラブルが並行関係にあることを示す。

マックスは銀行のトラブルについては、他の兄弟も含め全員が共同責任だったことにしてジノの罪を軽くしようとするが、ジョゼフは自分たちはただの雇い人だったとして断る。裁判になると、ジノは貧しい移民のため担保を取らずに金を貸したと主張するが、その代わりに高利で給料を差し押さえていたことを指摘され、ここは自由の国だから、俺が全てを決めると激昂する。この後も裁判でのやりとりは、まずジノとマックスの自己正当化の弁論が行われた後、検察による反論とジノの傲慢で自己中心的な態度が示されるという繰り返しになっており、最終的に検察側の批判が正しいことが印象づけられる。形勢不利とみたマックスは、陪審員の買収をジョゼフに持ちかけて断られ、自ら金を持って赴き警察に捕まり、7年服役することになる。ジノは銀行をただ名義だけを変更して実権は維持するつもりでジョゼフに譲るが、ジョゼフはこれを盾にジノを追い出す。マリアは婚約を解消、トニーと結婚する。面会に来たジノはマックスに復讐を勧めるが、アイリーンはこれをジノの悪影響と批判、マックスではなくジノが服役すべきだったとも言う。またジノの葬式でイタリア式に指を噛み復讐を誓うマックスに、母親は兄弟の殺し合いをジノが喜んでいるだろうと批判する。以上のやりとりにおいて、ジノが私利私欲のために銀行業を利用してきたこと、またジノを庇ってマックスが打つ手が悉く違法であり、父を正当な刑罰から逃れさせることだけを目的としていることが明らかにされている。

ここで現在に場面は戻り、マックスは父が自分たちを冷酷な存在にしたと肖像画に向かって批判、復讐をやめてアイリーンと出直すことを決める。一方ジョゼフは「父の教え」「父の血」に従いマックスを殺して不安材料をなくそうとするが、マックスを2階から突き落とそうとして手こずるピエトロが、ジョゼフに父と同じ「脳たりん Damn Head」という

言葉で繰り返し罵られたことに激高し、逆に反抗。ジョゼフを危うく殺しかけるところをマックスは止めて、兄たちを残しその場を立ち去る。そして映画はマックスとアイリーンが再会、西部に旅立つところで終わる。

以上全体の流れを細部にわたって追うことで分かるように、本作ではジノとマックスの「良き」父子関係は、何らかのポジティブな価値観を共有することによってではなく、両者が共に独善的にして家父長主義的・男性中心主義的で、人を利用することを何とも思わない同種の存在であることを意味している。ジョゼフは父を追い出しマックスを殺そうとする点で悪人ではあるが、彼のそうした行動も父の影響によって説明される。最終的にマックスが今は亡きジノの影響に、ピエトロがジョゼフに反抗をすることによって、物語がハッピーエンドに至ることで分かるように、一家に骨肉の争いをもたらす諸悪の根源は、女性である母親やアイリーンが指摘してきたように、ジノにある。そしてジノの悪しき影響は、イタリア的な家父長主義、封建制、古い価値観と結びつけられ、ジノおよびマックスの失敗は彼らがそうした価値観を維持しながら、表面的にのみアメリカ式の価値観を取り入れ、それを自分流に解釈して他人を利用するのに用いたことに帰せられる。ここで表明されているのは進歩史観であり、古い価値観を捨て新しい価値観を身につけることこそがよしとされるが、それは他方ではアメリカ的な価値観を十分身につけないまま、出身国の価値観・習慣をアメリカに持ち込む移民の排斥にもつながっている。もちろん人間的な弱さも持つアイリーンは決して「理想像」ではないし、マックスは価値観を改めさえすれば、民族によって排斥され続けることなく社会に同化できる。しかしそれはあくまでもメルティング・ポットとしてのアメリカを前提とする、同化主義的な考え方に基づいてである。

一方『折れた槍』の監督はエドワード・ドミトリク。フィルム・ノワールや西部劇、戦争映画と、男性的なエンターテイメントを中心に幅広いジャンルで職人的な仕事ぶりを見せていた。本作が彼のキャリア上で占める位置については、後に赤狩りとの関係で改めて紹介する。配役順位トップはやはり父親役のスペンサー・トレイシー。ヘミングウェイの原作を映画化した『老人と海』の主人公など、頑固で骨のある正義漢を得意としたスター俳優で、駆け出しの頃を除けば悪役を演じたことはほとんどない。末弟役のロバート・ワグナーは当時二枚目として売り出し中の若手で、コメディからシリアスドラマまで一貫して二枚目役で活躍を続けた。映画では重みに欠けるきらいがあったかわり、『スパイのライセンス』などテレビ・シリーズの主役で人気を博し、近年はそのイメージをパロディ化して『オースティン・パワーズ』シリーズにまで出演している。長男役はリチャード・ウイドマーク。こちらも悪役から個性的な善人まで幅広く演じているが、50年代はまだ悪役俳優のイメージが強かった頃である。

基本的には『他人の家』と同じストーリー展開とはいえ、『折れた槍』では要所要所で大きな変更が加えられている。何より大きいのは、父親マシュー・デヴロー（トレイシー）がアイルランド系と設定し直されていること、そして基本肯定的に描かれていることだ。また末弟ジョー（ワグナー）は他の兄弟とは異なり、マシューが再婚した先住民首長の娘（メキシコ出身で米墨両国で活動したケティ（カティ）・フラド (Katy Jurado) が演じている）との混血児とされている。これによってマシューが体現しジョーが継承するフロンティア・スピリットは、アイルランド系の特徴としてではなく、先住民と開拓者が共存していた時代の精神として位置付けられる。この映画ではフロンティア・スピリットが肯定的に描

かれるのに対し、時代に伴う変化は否定的に描かれる。またもう一つの特徴は、反抗する若者の問題という 50 年代的なテーマが前面に押し出されていること。功成り名を遂げた父親とその権威に反対する息子という対立設定は、映画版『熱いトタン屋根の猫』（1958）などと共通する。ビジネスマン的な生き方を選ぶ長兄が父親を理解しないのに対し、「問題児」に見える末弟が実際には一番の理解者であるところは、『トタン屋根』や映画版『エデンの東』（1955）と同じだ。そして同じく 50 年代らしい、人種問題に対するリベラルな姿勢。否定される特性がイタリア系の文化・伝統と結びつけられていた『他人の家』とは異なり、本作では先住民差別を表明することが登場人物のネガティブな評価と直結する。

映画は現在、出所するジョー（ワグナー）の描写から始まるが、ここでは刑務所の不当な待遇（看守は保管しているはずのジョーの所持金を着服している）、ジョーを銃で脅して連れてくる兄たちの不法性が強調される。ジョーが連れてこられる先は市庁舎だが、長兄ベン（ウィドマーク）が市長になっているのかどうかははっきりしない。しかしこれによって彼が単に事業主として権力を握っているのではなく、公権力と癒着していることが示される。州知事は一族のトラブルにはうんざりしていると言い、ベンらと共謀してジョーの押さえ込みにかかっている。ベンはこの土地を出てゆくことを条件にジョーに金を渡して懐柔しようとするが、ジョーはこれを痰壺に捨てて拒否する。この場面でベンは自分たちは農場を近代化していると言うが、実際には農場経営は放棄しており、その土地から出た石油を扱うビジネスなどを株式会社化して力をつけている。肯定される伝統的な農場経営と否定的にとらえられる若い世代の石油ビジネスという対比は、同時期の映画『ジャイアンツ』（1956）にも見られるが、本作では後に出てくるマシューのトラブルの原因が工場排水による川の汚染であるように、鉱業開発はエコロジカルな面からも批判的にとらえられている。なお市庁舎のロビーには背広姿のマシューの肖像画が飾られている。

さて市庁舎を出たジョーは、恋人の下にはではなく、まっすぐ家族がかつて住んでいた農場に戻るが、ここは牧童頭だった先住民のトゥー・ムーンズが一人管理を続けており、彼によれば死んだマシューの霊が狼となって戻ってくる場所である。ジョーはこれを「迷信」とは言うが、先住民の価値観に理解を示しており、映画のオープニングとラストでは実際マシューの霊と思しき狼が描かれる。また母親は実家である先住民部族の下へ帰っており、先住民とジョーの親和性が強調されている。そして市庁舎のものとは異なる、カウボーイ姿の父の肖像画をジョーが見つめるうちに、これと同じ服装をし馬にまたがるかつてのマシューがオーバーラップして、場面は過去に遡る。

過去の場面ではまず、牛の焼き印捺しにおけるベンらの不手際をマシューが批判する姿が描かれる。ここではマシューの牧場主としてのプロぶり、息子たちのいい加減さが対照される。さらにベン以外の二人の兄がもらう金の少なさに腹を立て、牛を盗んで見つかることで、彼らの不良ぶりが強調される一方、マシューの厳格さが過酷ではあっても公平なものとして示される。またベンとジョーの間の二人の兄弟については、『他人の家』と異なりこの後ほとんど重要な役割を果たすことなく、ベンの子分と区別がつかないのだが、ベンが直接関与しないにせよ彼らの悪事を承知している様子でありながらマシューの怒りに見て見ぬふりをするのに対し、ジョーは二人を庇って過酷な処分をさせないようにする。また生さぬ仲である母はマシューに対して、子供たちがぐれたのは父の愛情に飢えているからだと言い、ジョーとその母の義兄弟への公正さが示される。その後の会食シーンでは、

ジョーの恋人となるバーバラ(ジーン・ピーターズ)はジョーに対してマシューを暴君(tyrant)だと批判しながらも好感を持つ。ここでのマシューは、がさつでいたずら好きなところがあるとはいえ素朴で堅実な人物として振る舞っており、これに対して妻が先住民だという理由で招待を断る人々が批判される^{*1}。後にジョーはバーバラに向かって、母方の血統を誇りつつ、東部のどこかから流れてきたという父の血統は軽く評価してみせ、白人優位主義を相対化する。またバーバラは、ジョーがマシューの長所を全て受け継いでいるとも言い、両者のつながりは肯定的に捉えられている。

この場面では町(政治力を持ち、洗練された物腰だが差別主義的)と牧場(がさつで素朴だが公正)とが対比されるが、続いて銅鉱山が流した廃水で牛が死ぬことで、対立はさらに強調される。法に則って対応をすることを主張するベンに対して、マシューは力による解決を良しとして息子たちと鉱山に乗り込む。しかし鉱山管理人が政府の許可を得ていることを盾に対応を拒否する上、マシューを成り上がりの百姓(farmer)でインディアン女(squad)と同衾していると差別的な態度を取ったため、マシューは激怒して管理人を殴ってしまう。これに腹を立て迫ってくる労働者に対して、マシューやジョーは銃を向けて牽制はしても撃たずに引き上げようとするが、慌てた次男三男が発砲をしてしまい、暴徒化した労働者にあわやリンチにかけられそうになる。そこにやって来たトゥー・ムーンズらが、鉱山の施設を破壊しながら一家を救い出す。この一連の展開によって、鉱山側の不当さと、マシューの対応の正当性、そしてこのトラブルにおける兄たちの責任が明確にされている。

さてこのトラブルに対して、マシューは友人の弁護士ロートン(バーバラの父)や自分が力を貸してその地位に就けた州知事の協力を期待するが、彼らはシカゴに本店のある「東部の大会社 big eastern company」と呼ばれる鉱山会社と組むことを選び、影響力をマシューのために行使することを避ける。そのことを批判するマシューとのやりとりで、州知事が人種的偏見を持ち続けていることが明らかになる。また没収を避けるため牧場を妻に譲ろうというマシューの策は、先住民に財産所有を認めない法によって封じられる。ここでは処分を逃れようとするマシューの行動以上に、それを封ずる法や権力の差別主義が批判されている。裁判においてもマシューの「力による正義」を揚げ足を取って批判する弁護士がまず皮肉に描かれ、その後開拓時代の必要、そしてそうしたマシューの努力によって現在他の人間が享受している生活が存在していることが強調されることで、マシュー側が正当化される。

この間の展開において、ジョーとバーバラの関係は良好に発展し、ジョーが混血であることを理由に反対する父ロートンはネガティブに描かれる。とはいえ『他人の家』の場合とは異なり、バーバラはジョーと拮抗するような重要な役割は果たさず、単にリベラルな理解者であるに過ぎない。そしてマシューが没収を避けるべく牧場を息子たちに譲渡した後、最初に発砲した罪をジョーが被って入獄することになる。ここも『他人の家』とは異

*1 町の人々がマシューの妻をセニョーラと呼び、スペイン系だと見なすことで辛うじて受け入れているという説明が後にされるが、これは演じているフラドがメキシコ人であることを考えると、メキシコ人差別と先住民差別の連続性をうかがわせ、皮肉である。

なり、実際に発砲したのは影の薄い兄の一人であり、マシューもジョーも本来無実である。したがってジョーは裁判においてはマシューが被告になっているとはいえ、実際には不肖の兄の代わりに罪を着たことになる。そしてマシューはこれによって入獄を免れた後、鉦山に土地を売って示談にすることでジョーを釈放させるつもりだったが、ベンが自分たち名義の土地を売ることを拒否し、激高したマシューは発作を起こして倒れる。ここではベンは牧場を守るためではなく、その土地を利用して自分たちが成功するために、無実であることが分かっている弟を裏切っているのも、本当に有罪の父を守るため買収を行う弟を密告し、乗っ取るとはいえ銀行業を引き継ぐ『他人の家』の兄ジョゼフと比べて、明らかに悪人として描かれている。

そして病床のマシューとベンの対話では、息子に厳しすぎその気持ちを考えなかったマシューが批判され反省するが、一方では父の再婚を非難するに際して彼女が先住民であることを殊更に攻撃するベンの人種差別意識が否定的に示され、他方ではそれほど嫌なら飛び出せば良かったというマシューの言葉で、ベンの独立心のなさが批判される。ベンは差別主義者であるという点でリベラリズム的に批判され、反抗はしても独立心はないという点でフロンティア・スピリットを裏切る存在として批判されるのだ。そして土地を売って石油開発に転向するというベンを止めようとしたマシューは再度の発作で死に、その葬儀においてジョーは先住民の儀式に則り槍を墓前に突き立てて復讐を誓う。

こうして現在に物語は戻り、屋敷に戻ってきた母が父の影を追うジョーを止める。理由は父の体現する価値観の否定ではなく、過去に拘泥することの無益さであり、ジョーはこれを受け入れ復讐を断念する。しかしベンは（『他人の家』とは異なり）単身ジョーを殺そうとし、最終的にはトゥー・ムーンズによって射殺される。ジョーは兄弟殺しを犯さずに済む一方、復讐は先住民に帰せられることによって、古き良き開拓者精神を裏切った悪しき若者の処罰として正当化される。

かくして『折れた槍』のメッセージは、同じ構造をもっている『他人の家』とは全く異なるものになっている。こちらでは父が体現していたフロンティア・スピリットは正当化され、変化をもたらす鉱業開発は否定的にとらえられる。『他人の家』ではアメリカの法と司法制度、慣習を自分勝手に曲解する父子の独善性が批判されるのに対し、『折れた槍』では政府・法・大都市・大企業への不信が表明される。一方『他人の家』に見られたアメリカ文化の称揚とイタリア系の文化への差別は、『折れた槍』においては先住民差別へのリベラルな批判に変わるが、ここでも歴史的な先住民迫害が反省されているのではなく、むしろ開拓者と先住民の共存という理想化された架空のアメリカ的「伝統」が称揚されることに結びついている。

だがこうした読替は構造的に矛盾をはらむことになる。父のための復讐が、父が体現する価値観が否定されることによって放棄され、復讐の断念こそが未来へつながるものとしてハッピーエンドにすんなりと結びつく『他人の家』に対して、『折れた槍』では曖昧な理由による主人公の断念を挟みながらも、復讐は機械仕掛けの神としての先住民に委ねられて遂行される。その後に残るのは未来に向けて旅立つ若いカップルだが、二人が向かう「未来」は物語上いかなる意味も担っていない。父の世代の過去が理想化され、兄が体現する現在が否定された後で、牧畜・農業も鉱工業も引き継ぐことなく、それ以外の生き方を体現することもなく立ち去るジョーは、全く宙ぶらりんの存在になっているのだ。

さて、このように両作品を作品から直接読み取れる価値観にしたがって判断するなら、同じストーリーでありながら、リベラリズムと進歩を肯定する『他人の家』に比べて、古き良き西部開拓時代を美化する『折れた槍』は、保守的な読替がなされているかに思われる。特に女性の役割や性差別への意識は、『他人の家』では前面に出ているのに対し、『折れた槍』では完全に後退し、男性中心主義的な世界となっている。しかしこれをもってリベラルな『他人の家』が保守的な『折れた槍』へと「改悪」されたと倫理的に判断を下すのは、短絡的である。なぜならこの2作が作られた1940年代末から1950年代にかけて、ハリウッドとアメリカを揺るがしていた大きな社会的政治的変動を念頭に置くならば、なぜ両作品がこのような異なるメッセージを同じストーリーに託すことになったかの倫理的な評価は、さらに難しくなるからである。

3

『他人の家』と『折れた槍』が作られた1940年代後半から1950年代、アメリカ社会は政治的な激動に見舞われていた。いわゆる赤狩りである。赤狩りと同義のように用いられるマッカーシズムという名称の由来であるジョセフ・R・マッカーシー上院議員が激しいアジ演説を行い、共産主義者と目される人々が社会的に排除される（そしてその余波が日本にも届く）のは1950年代初頭になってからだったが、その前触れとなる事態は既に1940年代後半、しかもハリウッドを標的としながら進行していた。

第2次世界大戦中、共に連合国の一員として協力関係にあったアメリカとソ連だが、既然大戦末期には戦後の覇権をめぐり緊張が高まっていた。1945年8月、日本の無条件降伏によって大戦が終結してから僅か7ヶ月後の46年3月には、イギリス首相チャーチルが演説で「鉄のカーテン」に言及しており、以後90年代まで続く東西冷戦が始まりつつあった。こうした状況下の1947年9月23日、40名を超えるハリウッド映画人に、アメリカ合衆国下院非米活動調査委員会(HUAC)から召喚状が送られる。ハリウッドにおける「共産主義者」追求の幕開きであり、『他人の家』公開の2年前のことである。

しかし国際的な冷戦構造だけに注目しては、赤狩りがなぜアメリカ国内においてこれほど苛烈なものになったか、またなぜこれほど多くの犠牲者を出したのかは、理解できない。そのためには、まずこの召喚を行ったHUACという組織についてみていかなければならない。HUACはそもそも第2次世界大戦中の1938年、アメリカ国内で日独伊の枢軸国、特にナチス・ドイツの宣伝・スパイ活動を主に調査するという名目で、暫定委員会として設置された。そして連合国の勝利が確実視されるようになり、本来の設立目的からすれば組織として不要になりつつあったはずの1945年1月、HUACは逆に下院の常設委員会となり、その役割を強化することになる。これ自体矛盾した展開だが、その背景も矛盾に満ちている。HUACを設立した当時のアメリカ大統領は、中道左派、ニューディール政策で知られるフランクリン・D・ルーズベルトだったが、設立直後からHUACは反共・反ユダヤ主義にして、むしろ親ファシズム・白人至上主義的だった癖の強い人物J・エドガー・フーパー率いるFBIと密接な関係を保ち、組織としてもこうした政策を推し進めるようになっていた。反共的なHUACは中道左派政策を実施するニューディラーに対して敵対姿勢を強め、そこに現在まで続く保守派＝共和党とリベラル派＝民主党の

二大政党間の対立が加わっていた。つまり中道左派のルーズベルトが反ファシズムの立場から設立した HUAC が、第 2 次世界大戦終結時には、反左翼親ファシズムの最右翼に成り代わっていたのである^{*1}。1945 年 4 月にルーズベルトが急死した後、大統領職は副大統領だった民主党のトルーマンが引き継ぎ、48 年の大統領選でも彼が再選されるが、この時期国際的には米ソ対立が激しさを増していた。国内でも共和党の議員や民主党保守派がニューディール的な政策に反発を強めており、1952 年の大統領選では共和党の支持を受け出馬したドワイト・D・アイゼンハワーが当選することになる。つまり 1945 年から 50 年代前半にかけての時期は、一見リベラルな民主党政権が続いているようだが、実際には保守派が確実に力をつけ政権交代に向かってゆく期間だったのである。

こうした状況下、HUAC はアメリカ国内の中道左派勢力の切り崩しに力を注ぎ始める。48 年にリチャード・ニクソンにより HUAC で共産主義者として厳しく追求されることになるアルジャー・ヒスは、1930 年代にニューディール政策の柱の一つである農業調整局を担当していた頃、その活動が FBI によって常に監視されていたという^{*2}。ルーズベルト大統領の指揮下、国の政策として鳴り物入りで中道左派のニューディール政策が実行されていた 1930 年代に 20 代から 30 代だった若者たちは、当時特に抵抗もなく共産主義・社会主義的活動に参加したり、入党したりしていたし、1945 年まではソ連は公的には同盟国であったため、親睦を深めることに問題があるとは思われていなかった。HUAC と FBI による追求のターゲットが、額面通り「共産主義国家(具体的にはソ連)のシンパ」であったとするならば、ニューディーラーやこうした若者を槍玉に挙げた赤狩りは、こうした同時代的な風潮を無視した「行き過ぎ」であったということになるだろう。しかしこの追求は、その国際情勢の変化への関心のなさから、最初からニューディール政策に共感を抱くような中道左派を狙い撃ちにした、意図的な迫害だったとも考えられるのだ。

さて、先に述べたように、こうした流れを受けて 1947 年、40 名を超える映画人に HUAC から召喚状が送られたのだが、この時点ではまだ HUAC が強大な力をもっていたとは言えなかった。かのチャールズ・チャップリンは、これに先立つ 47 年初頭に召喚を受けているが、簡単な質疑応答で乗り切っている。しかし今回は HUAC 側も自己の活動をアピールする場として証人喚問を利用するつもりでおり、そう簡単には片付かなかった。召喚された人物には、最初から反共的な証言を行うことが期待されていた者も含まれていたが、20 名ほどはハリウッド内で共産主義的プロパガンダ活動に加わっていると目されており、最終的にはそのうち 11 名が証言台に立たされ、この活動の実態を暴くためとして、委員から自分たちの知っている共産主義者の名を挙げるよう、激しい攻撃を受けることになる。なおこの時点では証言台に立たされなかったが、共産主義シンパとして名を挙げられた「ハリウッド・ナインティーン」と呼ばれることになる 19 名の中には、『西部戦線異状なし』のルイス・マイルストン、『オール・ザ・キングスメン』のロバート・ロッセンと、アカデミー賞受賞監督も名を連ねていた^{*3}。

*1 陸井三郎『ハリウッドとマッカーシズム』筑摩書房、1990、8-9 頁。

*2 同上書 12 頁。

*3 上島 前掲書 16 頁。

HUAC のような議会に属する委員会が開く公聴会は、裁判とは異なるため、議場内での発言がいかにか事実無根・中傷であっても、偽証罪や誣告罪に問われることはなく、全て免責される。一方で証人は質問に答えるだけで反論や意見陳述は認められず、弁護士は帯同できるが、やはり委員長に質問された場合を除き発言は許されず、反対尋問は認められない。したがって委員会の意に添うような発言はいかなる中傷であっても認められる一方、これに添わない証人は自己弁明の機会もないまま一方的な攻撃に曝されるという、極めて公正さを欠く場に、証人は引き出されることとなったのである^{*1}。

もっとも喚問の初期の段階においては、ハリウッド側も手をこまねいていたわけではない。「ナインティーン」が思想信条、言論の自由を保障する憲法修正第 1 条を盾として闘うことを決めたという報に接した映画人たちの中では、当時映画監督ギルド^{*2} 副会長を務めていた『マルタの鷹』の監督ジョン・ヒューストンや、『ベン・ハー』『ローマの休日』で知られるウィリアム・ワイラー、ナチス・ドイツを逃れて亡命してキャリアを築きつつあったビリー・ワイルダーやフレッド・ジンネマンといった監督たちや、ハンフリー・ボガート、バート・ランカスター、キャサリン・ヘプバーン、そして『他人の家』に主演することになるエドワード・G・ロビンソンといったスター俳優が集まり、憲法修正第 1 条委員会が結成され、19 人への支持が表明された。委員会は共産主義に対しては反対の姿勢を明確にしながらも、HUAC の証人喚問は憲法で保障された人権を損なうものであるとする、左翼的というよりは穏健なリベリズムに則った主張を行うものだった^{*3}。この委員会の母体となったのは、1944 年の大統領選挙戦でルーズベルトを支持した作家や映画人など民主党リベラル・左派が作った組織「アメリカの進歩的市民」であり、発起人には他に音楽家のレナード・バーンスタイン、やはりドイツから亡命していた作家のトーマス・マンなどがいた。委員会は最終的にはメンバー 500 人以上にまで膨れあがった^{*4}。映画製作者ギルドの側でも、エリック・ジョンストン会長が HUAC 非難の意見広告や公開書簡を、「非友好的証人」喚問当日の 10 月 27 日に『ニューヨーク・タイムズ』『ワシントン・ポスト』といった有力紙に掲載し、これらのリベラル諸紙も HUAC 批判の論調を展開していた^{*5}。

かくして 47 年 10 月 20 日から始まる HUAC の証人喚問は、まず友好的証人を対象に行

*1 陸井 前掲書 27 頁。

*2 ハリウッドに関係する職能別の「ギルド」は、一般に「組合」「協会」と訳されることが多い。通常は後者の訳でも大きな問題はないが、団体交渉権は持つが個人加入であり、必ずしも思想的に左派であることを意味しないという理由から、「ギルド」の訳語を当てた。陸井 前掲書 5-6 頁 参照。後に本文で見ると、右派のセシル・B・デミルやレオ・マックリーがギルドの評議会でも力を持っていたのは、それゆえ矛盾ではない。

*3 ヒューストン『王になろうとした男 ジョン・ヒューストン』宮本高晴訳、清流出版、2006、149-150 頁 および吉田広明『亡命者たちのハリウッド——歴史と映画史の結節点』作品社、2012、258 頁。

*4 陸井 前掲書 52-54 頁。

*5 同上書 56-57 頁。

われた。ここで呼ばれたのはゲーリー・クーパー、ウォルト・ディズニー、製作会社ワーナー・ブラザーズの大立て者ジャック・ワーナーといったビッグ・ネームから、まだ小物俳優に過ぎなかった後の大統領ロナルド・レーガンまで様々だったが、実質的にはあまり意味のない証言ばかりだった^{*1}。そして 27 日、いよいよ 19 名に対する証人喚問が始まるが、この日からの 3 日間に証言台に立った 11 名のうち、証言に応じつつ巧みに具体的な名を挙げることを避けて乗り切った、ドイツから亡命中だった劇作家ベルトルト・ブレヒトを除く 10 名は、憲法修正第 1 条を盾に証言を拒否したものの、そのため議会侮辱罪に問われることになる。後にこの 10 人はハリウッド・テンと呼ばれ、ハリウッドの良心を象徴するかのよう扱われることになる。一方審問自体も厳しい世論の批判に曝され、最終日にはリチャード・ニクソンを含む何人かの委員は公聴会を欠席、様子見を決め込み、公聴会は残る 8 人を証言台に立たせないまま中断、そのまま幕切れとなってしまう^{*2}。

さて、もしもここで事態が収束していたなら、それこそハリウッド映画的なハッピーエンドだったと言えただろう。上島春彦は公聴会の閉会といったものの迫害中絶をもって、10 人は勝利したとも言えるとさえしている^{*3}。しかしヒューストンは、制止されることを承知で質問のたびに論陣を張ろうとしては止められるテンの態度が、逆にマスコミに悪印象を与え、攻撃を強めてしまったと批判する^{*4}。いずれにせよ事態が急変するのは 11 月 24 日、特別国会本会議においてテンに対する議会侮辱罪訴追が、論戦にもかかわらず圧倒的多数の賛成により可決された時からである。この特別国会は、そもそもアメリカのヨーロッパにおける対ソ封じ込め政策の一環である経済政策、マーシャル・プランを審議するために開かれたものだった^{*5}。時代は冷戦の激化に向けて、舵を切り始めていたのである。

テンに対する議会侮辱罪訴追がこのような形で確定したことは、それまで HUAC の活動に批判的だった映画界の状況を一変させる。同じ 1947 年 11 月 24 日、会合を開いた映画製作者ギルドは、僅か 1 ヶ月前に HUAC 批判のメディア・キャンペーンを打った同じジョンストン会長下で、翌朝までかかる激しい議論の末にはあったが、テンのメンバーを非難し、共産党などの「破壊活動」団体と関係を立たない限り、こうした人物を映画業界で雇用および再雇用しないという声明を発表することになる。議論の場となったホテルの名を取って「ウォルドルフ＝アストリア声明」と呼ばれることになるこの声明は、映画業界における事実上のブラックリスト作成宣言であった^{*6}。ハリウッド・メジャーで活動を続けようとする業界人においては、もはや事態は自分の思想信条を守るか、生計の術を守るかの二者択一であり、そこでは共産党との関係が事実であるか、どのような性格のものであるかはもはや問われなかった。共産党および共産主義を非難し、自ら「潔白」を証明しない限り、業界から締め出されてしまう。しかも 48 年はじめには、議会からの告発

*1 同上書 25-26 頁。

*2 同上書 41 頁。

*3 上島 前掲書 22 頁。

*4 ヒューストン 前掲書 151-152 頁。

*5 陸井 前掲書 42-44 頁。

*6 同上書 44-49 頁。

を受けたワシントン連邦地裁がテン全員に前例のない1年ないし6ヶ月の有期刑と1,000ドル前後の罰金刑を科すという重い判決を下す^{*1}。テンはもちろん上告を行い、法廷闘争は1950年まで続くものの、結局最高裁でも有罪判決が確定、メンバーは次々と収監されることになる。

かくして収監されることになったテンの中には、後にも言及することになる有名脚本家ドルトン・トランボなどと共に、後に『折れた槍』を監督することになるエドワード・ドミトリクも含まれていた。彼は44年に共産党に入党していたことが問題にされたのだが、実際には映画製作に対する党の介入をめぐって上層部と対立し、既に46年に党籍を剥奪されていた^{*2}。しかしそもそも親ソであるかどうかは、テンに対する迫害においては重要ではなかった。テンの中には、まさに47年に公開されることになる、ユダヤ人差別を告発したドミトリク監督作品『十字砲火』を製作したエイドリアン・スコットも含まれていたが、彼は「反ファシズム、反人種差別主義、進歩的労働組合主義の三つの政策にコミットする、典型的な人民戦線派のコミュニスト」と評された人物だった^{*3}。「人民戦線派」という評言は重要である。脚本家としてはまだ無名だったアルヴァ・ベッシーは、有名な国際旅団リンカーン大隊の志願兵としてスペイン内戦で共和国政府を支持して闘ったことでこそやり玉に挙げられ^{*4}、やはりテンの一人となった脚本家リング・ラードナー・ジュニアもまた、スペイン内戦で兄を失っている^{*5}。攻撃の対象となったのは、冷戦構造下における親ソ勢力ではない。スペイン内戦から第2次世界大戦に至る時期において、反ファシズムを旗印に結束した、人民戦線派の左翼知識人だったのだ。

このように考えて初めて、なぜ第2次世界大戦終結後間もないこの時期に、ナチス・ドイツを逃れて亡命してきたブレヒトのような著名劇作家が、HUACの標的とされたのかが理解できる。『独裁者』においてヒトラーを風刺し、ナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺を批判したチャップリンは、同じ47年やはりナチスを逃れてきた亡命ドイツ人作曲家ハンス・アイスラーの国外追放処分に抗議する決議をフランスの芸術家にとってもらうべく、パリ在住だった画家のパブロ・ピカソに打電。ピカソ、マティス、コクトー、アラゴンなど20数名連名の抗議文が11月28日に『レットル・フランセーズ』紙に載り、強制送還を止めることに成功するが、逆にそれが仇となって自らが48年、「自主的に」アメリカを去ることを強いられる^{*6}。ブレヒトとアイスラーも、収監や強制送還は免れたが、自主的にドイツへと去る。そして先に述べたように、テンに対する議会侮辱罪訴追が決定された同じ時に審議されていたマーシャル・プランは、イタリア・オーストリア・西ドイツといった旧ファシスト陣営の国々も含めて、対ソ封じ込めのためにヨーロッパ各国への経済支援を行うものであった。もっともベッシーやラードナーの首を絞めたのがスペインで

*1 同上書 44-45頁。

*2 吉田 前掲書 179-181, 185-186頁。

*3 同上書 188頁におけるラングドン＝テクローの引用。

*4 陸井 前掲書 64頁。

*5 同上書 40頁。

*6 上島 前掲書 28-29頁。

の反ファシズム闘争であったにもかかわらず、唯一 1940 年代後半まで生き残っていたファシスト国家であったフランコ体制下のスペインが、第 2 次世界大戦に公式には参戦しなかったためマーシャル・プランの恩恵を被らなかつたのは、皮肉である。

なおスペイン内戦が進行中の段階においても、ハリウッドは内戦へのコミットを避けていた。ルイス・ブニュエルは 1938 年、MGM で製作される予定だった映画のスペイン共和国政府のアドバイザーとしてハリウッドに派遣されたが、アメリカ映画製作者ギルドがスペイン共和国には支持も反対も表明せず、このテーマでは映画を作らないことを合意したため、企画は頓挫した。以後ニューヨーク近代美術館や MGM、WB など働き糊口をしのいできたブニュエルが最終的に WB との契約が切れてアメリカを去るのは 1946 年、まさにハリウッドでの赤狩りが始まる直前だった^{*1}。

ハリウッドで製作されスペイン内戦を扱った例外的な作品が、アーネスト・ヘミングウェイ原作の『誰が為に鐘は鳴る』(1943)だが、映画においては内戦の政治的社会的背景が全く語られず、プレミア上映を見たアルヴァ・ベッシーの感想の通り、何のために主人公が戦っているのかよく分からなくなっている^{*2}。しかしこの処理は意図的なものとするべきだろう。フランコ派の反乱軍は敵兵として記号的に、多くの場合遠くから写されるだけなので、そのファシスト的な軍服は当時既にアメリカと戦っていたイタリアのもののような印象を与える。またネガティブに描かれる共和国支持のゲリラ兵たちには多くのロシア系俳優が配されており、ヨーロッパにおいてイタリア・ドイツと戦う上では同盟国だが、信用ができない、あるいは力にならない存在としてソ連を表象する機能を担わされている。こうした反共的な解釈は、『誰が為に鐘は鳴る』の監督が、ジョン・ヒューストンによって手のつけられない反共主義者で、「ナインティーン」の一人ルイス・マイルストンを共産主義者だと告発した当人とされる^{*3} サム・ウッドであること、主演のゲーリー・クーパーが HUAC の公聴会で「友好的証人」として証言していることから、支持される。

なおヘミングウェイの原作においては、アナキストであるゲリラたちはそれゆえに統率がとれていないとして、主人公の友人であるソ連のコミッショナーによって批判されている。ソ連政府の指示に従うスペイン共産党とアナキストの対立は、ジョージ・オーウェルが『カタロニア讃歌』で描いたように、バルセロナでは武力衝突にまで発展し、左派陣営の弱体化につながるのだが、ヘミングウェイはこの作品で明らかにソ連支持の立場をとっている。したがってスペインの農民は、原作においてはソ連の指示に反するが故に批判的に描かれ、映画においてはソ連的であるが故に批判されていることになる。ちなみにこの小説でソ連を支持し、後に革命キューバの総司令官フィデル・カストロとも親交をもったヘミングウェイは、確かに FBI の調査対象とされてはいたが、赤狩りに関しては直接

*1 トレント&デ・ラ・コリーナ『INTERVIEW ルイス・ブニュエル 公開禁止令』岩崎清訳、フィルムアート社、1990、74-80 頁 および金谷重朗「ブニュエル年表」、金谷重朗責任編集『ブニュエル DVD-BOX1 特製ブックレット』IMAGICA、紀伊國屋書店、2006、41-42 頁 参照。

*2 陸井 前掲書 68 頁。

*3 ヒューストン 前掲書 149 頁。

攻撃対象となることはなかった。一方フランコ死後の 1977 年 9 月に堀田善衛がマドリッドで出会った氏名不詳のアメリカ人元義勇兵たちは、やはり赤狩り時代に迫害を受け、十年ほど前まで FBI の監視対象となっていたことを語っている^{*1}。

さて、このように冷戦構造を追い風にリベラル派に対する攻撃が公然と行われるようになる中、修正第 1 条委員会は活動を停止し、四散する。頼りにする憲法がもはや守られず、憲法遵守を訴えることが失職につながる今、それでも公然と連帯を表明し続けるのは、ほとんどの業界人にとって不可能だった。そしてテンの一人であったエドワード・ドミトリクは、50 年 9 月に獄中から声明文を発表し、自分が現在共産黨員でもそのシンパでもなく、アメリカ国家のみに忠誠を尽くすと述べて、「転向」する^{*2}。既に述べたように、ドミトリクは公聴会以前に共産党を除名されていたので、証言拒否とこの声明は、実際には党ではなくテンあるいはナインティーンへの連帯表明とその撤回であった。

テンのメンバーが収監され、ジョゼフ・R・マッカーシー上院議員の共和党女性クラブでの発言をきっかけに本格的に赤狩りが始まった同じ 1950 年の 10 月、アメリカ監督ギルドにおいて大きな事件が起きる。その経緯についてはジョゼフ・ロージーの回想に基づく蓮実重彦の記述と、蓮見自身も言及しているロバート・パリッシュの回想とでずれがあるのだが、ここではより詳細で他の記録とも整合性のとれるパリッシュの記憶に基づいて記述しよう。この時ギルドの代表だったのは、『他人の家』の監督であるリベラル派のジョゼフ・L・マンキーウィッツだったが、彼は当時有効だったタフト＝ハートリー条例に従い、ギルドの長として義務づけられていた国家忠誠誓約書に署名していた。これに対してサイレント時代からのベテラン監督で、『十戒』『地上最大のショー』などで知られる保守派のセシル・B・デミルが、ギルドのメンバー全員にこの誓約書への署名と、互いの政治信条について発見したことをギルドに報告することを義務づけるという提案を行う。この提案はいったん会議で否決されるが、デミル一派はマンキーウィッツがヨーロッパでの休暇のためアメリカを離れたその隙に評議会を招集し、誰が賛否の票を投じたか分かるようにして多数決を取り、誓約書への強制署名条項を可決させてしまう^{*3}。

いったん成立した条項については反対や撤回はできないことになっていたが、帰国して強制署名条項が発効しているのを知ったマンキーウィッツは、このように重要で個人にかかわる問題については、限られたメンバーから成る評議会ではなく、総会において議論された上で採決されるべきだと主張して、ギルドの総会を招集。一方デミルらはその前に片をつけるべく、マンキーウィッツの解任動議について、賛成欄しかない信任投票の形で決を採ろうと投票用紙をギルド・メンバーに送る。だがこれを察知したマンキーウィッツ支

*1 堀田善衛「ピカソとリンカーン旅団」『スペインの沈黙』筑摩書房、1986、61 頁。

*2 吉田 前掲書 204 頁。

*3 パリッシュ 前掲書 310-313 頁。なおパリッシュは記名投票だったとしているが、ヒューストンは反対票を投じにくくするよう挙手で決が採られ、反対に手を挙げたのは自分とビリー・ワイルダーだけだったとしている。またヒューストンはこれを総会での出来事としているが、後の展開からして、パリッシュの「評議会」という記憶の方が正しいと思われる。ヒューストン 前掲書 153-154 頁 参照。

持者は、解任発議の正当性自体を問う特別臨時総会を開くべく、必要な 25 名の署名を集めて対抗する。だがこの時、既に強制署名条項が発効してしまっている以上、この 25 名は特別臨時会合開催を要求する権利を持つ正会員であることを主張するため、自ら自発的に誓約書に署名していなければならないという弁護士助言を受け、支持者たちは議論の末、強制署名に反対するため自発的に誓約書に署名するという矛盾した行為をする羽目になる^{*1}。かくしてマンキーウィッツ解任動議の開票作業前に間に合って開催された特別臨時総会において激論がかわされたが、ジョン・フォードの鶴の一声の動議によって、デミルら評議会メンバーの辞任とマンキーウィッツの信任が可決される^{*2}。

さて、パリッシュらの記述を単純に読むと、「西部劇の神様」ジョン・フォードの胸のすく啖呵もあり、あたかもリベラルの勝利によって事なきを得たかのような印象を受けるが、実際にはリベラル派はここで苦渋の選択を強いられていたことが分かる。赤狩りの行き過ぎにものを言う権利を確保するためには、自ら率先して自分が赤狩りの対象ではないことをまず証明しなければならない。共産主義者や「反米的」とみなされる人々に対する攻撃は、もはや法によっても論理によっても止めることはできず、国民の正当な権利にして義務と化しており、リベラルにできるのはただ「そうではない」自分が「そうではない」人々に対する不当な攻撃をやめさせるという、極めて消極的な行動に過ぎない。

こうした時期に作られた作品として『他人の家』を見直すならば、一見伝統的な「人種の垣塙」としてのアメリカ社会を理想とし、リベラルな進歩主義を主張するが故に、マイノリティの異質性に不寛容であるという限界も含んでいるかに思われるこの作品が、実際には反共勢力への屈折した阿りを示していることが分かるだろう。訛りや異質な生活習慣によって強調されるジノの外国人性は、赤狩りにおける外国人排斥を正当化する^{*3}。ジノが銀行家であるという設定は、伝統的にユダヤ人が金融業と結びつけられることを考えれば、アメリカ保守派の反ユダヤ主義を正当化するものでもあり^{*4}、それを粉飾するために

*1 ロージーによれば、この緊急総会は会長だったデミルを解任しマンキーウィッツを新会長にするために開かれたもので、自発的な誓約書への署名はマンキーウィッツが言い出したことだという。蓮見重彦『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』筑摩書房、1993、60-61 頁 参照。ただしロージーに従うと、正当な会長だったデミルが権限の範囲内でとった行動について緊急の解任決議を行おうとしているという無理が生じるだけでなく、パリッシュが写真を掲載している 25 名の署名入り請願書にマンキーウィッツの名前がないことの説明がつかない。パリッシュ 前掲書 308-309、311 頁 参照。

*2 パリッシュ 前掲書 319-322 頁。

*3 パリッシュによれば、『ニーベルンゲン』2 部作などでナチス・ドイツとの親近性を批判されることもあった亡命監督のフリッツ・ラングは、映画監督ギルドの特別臨時総会において、自分の訛りが初めて怖いものに思えたと言っている。同上書 319 頁 参照。

*4 テンの一人エイドリアン・スコットは、公聴会で読み上げるつもりで準備した声明文（読み上げは許可されなかった）において、HUAC による 19 名への攻撃は、彼らがユダヤ系およびアフリカ系に対する差別を告発し、解消を求める作品を作ってきた事へのバッシングであるとしている。上島 前掲書 22-23 頁 参照。

強調される彼のイタリア性は、既に第2次世界大戦終結後である1947年において、かつての交戦国であるイタリアのイメージを民族差別的に利用することによって、反ユダヤ主義を相殺する代わりに、別の差別を助長する。そして外国（ヨーロッパ）起源でアメリカ社会に入り込み、自らはアメリカの理念を受け入れることのないまま、その制度を悪用して勢力を広げる悪しき思想の根源であるジノが、ソ連の指示を受けた共産党に重ねられるなら、彼の言葉を鵜呑みにして行動し、法を破り入獄した末に悔い改めるマックスの行為は、既に述べたドミトリクの「転向」宣言を予告するものであると共に、そのような結末に向かうよう一時共産主義に誑かされた若者を見守ることは悪いことではないとして、修正1条委員会などの活動を弁明するものでもある。そして「転向」したマックスが父の事業を継いだジョゼフらを倒すクライマックスは、あたかも自身の「転向」にとどまらず、協力的証言者としてかつての友人や同僚の名を保身のための必要以上に暴露して破滅に追いやった、悪名高いエリア・カザン（『革命児サパタ』『エデンの東』監督）の行動を、先んじて美化しているようにも見える。

しかしそこにもまた、リベラル派の屈折が見て取れる。確信犯的な「改宗者」であるカザンが、自分の行為を『自伝』において堂々と正当化するのに対し、マックスとジョゼフらとの最後の死闘は、マックスにとって決して自発的なものではない。むしろ彼の（早まった／誤った）復讐宣言さえなければ避けられたものであり、ピエトロがジョゼフを殺そうとすることで形勢逆転した後、彼は兄弟の殺し合いを止めると、それ以上は何もせず、ただその場を立ち去ってゆく。リベラル派は（もはや）共産党の影響下にはない、共産主義が反アメリカ的であることを認め、必要とあらば共産主義者と闘う準備もできている。しかし自分から積極的に反共活動に加わることは踏み切れない。彼が望むことはただ、そうした状況から切り離された「新天地」で、自分の生活続けることだけなのだ。だがそもそも政治的なスタンスであるリベラリズムの支持者にとって、赤狩りという政治的コンテクストに背を向けて、なおかつリベラルであり続けるということはありうるのだろうか。「過去の自分」の否定だけを拠り所として再出発を図る主人公たちの未来は、作中ではイタリア系コミュニティの外に居場所を求めることで成功を担保されているが、赤狩りが全米を席卷しつつある現状を顧みるならば、あまりにも頼りないものである。

だが『他人の家』に読み取れるリベラル派映画人の弱さ、自己正当化の卑怯さ、誤魔化しによって別の差別を助長する醜さをもってして、この作品を、その作り手たちを倫理的に断罪することは許されるのだろうか？ マンキーウィッツは確かに『他人の家』製作から監督ギルド特別臨時総会にいたる時期に2年連続でアカデミー監督賞を受賞し、ギルドの会長を務めるほど実力を認められていたが、それでもデミルー派らによって共産主義シンパであるというメディア攻撃を受け^{*1}、危うく解任されるどころだった。ジノを演じたエドワード・G・ロビンソンは、修正1条委員会のメンバーとして、非友好的証人として喚問された面々のうちブレヒトを除く18名が集まって開いた対策会議の場所として自宅を提供したがゆえに、1951年に再開されたHUACの公聴会で釈明を余儀なくされていた。^{*2}

*1 パリッシュ 前掲書 314-315頁。

*2 陸井 前掲書 57頁。

ちなみにこの赤狩り最盛期における公聴会でロビンソンと共に代表的な共産主義シンパであると糾弾された俳優ジョン・ガーフィールドは、ブラックリストには載らなかったにもかかわらず仕事を奪われてアルコールに溺れ、52年に39歳の若さで急死するにいたっている¹。上島が指摘するように、この第2次公聴会においては、もはや会社にとって都合な一部の人間を追放するためにこの機会を利用したり、彼らをスケープゴートにすることで禊ぎを済ませようとする策謀は、入る余地がなくなっていた。職を奪われるのを避けるためだけに、友人知人の中から誰かを密告しなければならない、過酷な状況が成立していたのである²。それは確かに、公職追放のように法的な後ろ盾のある規制ではなかったかもしれないが、企業の決定を裁判で覆す可能性が事実上断たれていた以上、同等の強制力を持っていた。

この時期に敵として自分を保つことができたのは、仕事仲間を窮地に追い込むことも辞さないがちがちの反共主義者か、殉教者となることを敢然と引き受ける信念を持った共産主義者か、いずれかであったろう。ニューディール政策と第2次世界大戦中の親ソムードの影響を受けて共産主義に共感を持っただけのリベラル派は、どちらに与することもできないまま、生活を守ろうと苦渋の選択を強いられることになった。後に述べるように正体を隠して仕事のできる脚本家とは異なり、顔をさらして仕事をするしかない監督や俳優にとって、ブラックリストに載るか載らないかは、まさに死活問題だったのである。そこで屈辱的な自己弁明や体制へのすりよりに見せなければならなかった彼らの弱さを、そうした圧力が過去のものとなった現在から批判することは容易いが、それはもう一つの暴力とも言えるのではないだろうか。

4

さて、『折れた槍』が製作された1954年前後にも、政治的社会的状況は基本的に変わっていなかった。1956年、スペイン内戦の難民支援募金や公民権活動などを理由にHUACに召喚された劇作家のアーサー・ミラー（既に1953年、赤狩りを批判した戯曲『るつぼ』を発表していた）が、やはり議会侮辱罪で告発され、一度は有期刑と罰金刑の判決を受けながらも、控訴審で執行猶予を獲得したことから、1950年代後半には赤狩りの勢いが弱まっていたとする見方もあるが、陸井三郎はこれをHUACだけを念頭に置いた場合の見方であって、上院での追求や議会外での締め付けを考慮にしていまいと批判する。確かに57年の上院司法委員会での「合衆国におけるソ連の活動の範囲」小委員会の聴聞会には、日本人である都留重人や日本研究者でもあったカナダ人外交官E・ハーバート・ノーマンが召喚され、ストレスからノーマンが任地カイロで自殺するというように、追求の範囲はアメリカ人以外にまで広まっていた。1950年代を通じて、アメリカには赤狩りの嵐が吹き続けたと言っても過言ではない³。

*1 上島 前掲書 84、91頁。

*2 同上書 29-39頁。

*3 陸井 前掲書 284-285, 298-230, 313-314頁。

とはいえここが歴史の興味深いところだが、ちょうど 1947 年に HUAC の活動が激化する以前から、赤狩りにつながる機運が徐々に社会的に高まっていたように、赤狩りが猛威をふるっている最中の 50 年代に、既にそれに対抗する動きが暗黙裏に進んでいた。1954 年にはテレビの報道番組『シー・イット・ナウ』での批判を皮切りに、マッカーシーの不確かな根拠に基づく攻撃への批判が強まり、上院で譴責決議が採択されている^{*1}。ハリウッドにおけるブラックリスト体制の終わりを象徴する年とされているのは、「テン」の一人ドルトン・ランボの名前が脚本家として正式にクレジットされた 2 作品、『スパルタカス』（スタンリー・キューブリック監督）と『栄光への脱出』（オットー・プレミンジャー監督）が公開された 1960 年だが^{*2}、その前年にはブラックリストに載った者を排除するというアカデミー賞の規約が削除されていた^{*3}。もちろん赤狩りに対抗する動きはあくまで消極的で、屈折したものとならざるを得なかったが、それが 50 年代ハリウッド映画に独特の複雑さを加えていったのである。

業界関係者たちも、全面的な排除を避けながらも、全面的に迎合することなく創作活動が続けるべく、対策を講じてゆく。例えばデミル一派の追求を乗り越えたものの、赤狩りのアメリカで活動をするには危険を感じたリベラル派の監督たちは、ロケや合作の名目でヨーロッパに拠点を移し、作品を作ってゆく。監督ギルド特別臨時総会の請願者 25 名として署名したジョン・ヒューストンはフランスで『赤い風車』を撮り、フレッド・ジンネマンはアフリカで『尼僧物語』を作るといった具合だ。中でもチネチッタという世界有数の映画スタジオを持ち物価も安かったイタリアは、この時期テレビに対抗して大画面ならではの持ち味を活かそうと盛んに作られるようになった大作映画のロケ地・巨大セット撮影現場として重宝され、同じく 25 名の一人ロバート・ワイズは『トロイのヘレン』を、ウィリアム・ワイラーは『ベン・ハー』や『ローマの休日』をこの地で監督する。これも運命の皮肉だが、ハリウッド・テンに対する議会侮辱罪訴追が決定した同じ特別国会で可決されたマーシャル・プランにより、ヨーロッパ西側諸国の戦後復興を助けるため、映画会社を含むアメリカ企業がこの地で上げた収益は、この時期アメリカ本国に送ることが禁じられ、ヨーロッパで再投資することが義務づけられていた。それがヨーロッパで撮影されるハリウッド大作の増加につながっていたのだが、リベラル派の監督たちはこの制度を利用してアメリカ脱出を行い、かつ活動を続けたのである^{*4}。またドミトリクやエリア・カザン、製作者のカール・フォアマンなどのように、「転向」宣言をしたり、過酷さを増した公聴会で他の「共産主義者」の名を挙げることでブラックリスト入りを逃れた者たちも、活動再開を許されていた。

HUAC が最初に標的にした 19 名が、俳優としてはラリー・パークス 1 名、製作者エイドリアン・スコット 1 名（ただしスコットは脚本も書いていた）、ドミトリクを含む監督 5 名の他は全て脚本家であったことを考えると、これも皮肉なことだが、最も早くかつ屈辱

*1 上島 前掲書 381 頁。

*2 同上書 333 頁。

*3 同上書 381 頁。

*4 同上書 295、312 頁。

的な妥協を避けて活動を再開することができたのは、名前と顔を表に出して仕事をする必要のない脚本家たちだった。彼らがブラックリスト体制をかいくぐるために利用したのが、「フロント」を立てるという手段であった。

これは既に第1節で述べたように、ハリウッドでの脚本執筆が大部分共同作業であり、その分担の仕方も一定ではなく、ごく一部の人間だけがいわば執筆責任者としてクレジットされるという実情を逆手に取った手法である。実質的な脚本執筆をブラックリストに載った人物が行いながら、リストに載っていない脚本家がフロントとなり、自分の名前でそれを発表するというものである。フロントと実質脚本家の契約は場合によって異なっているようで、赤狩りで死に追いやられたジョン・ガーフィールド主演の『ボディ・アンド・ソウル』（監督のロバート・ロッセンもナインティーンの一人だった）などの脚本を書き、ブラックリストに載せられていたエイブラハム・ポロンスキーの場合、執筆料は全てポロンスキーが受け取り、税金分だけを（名前を出したため課税されている）フロントに渡すという、極めて公正なものだった^{*1}。一方ベン・マドウ（ブラックリストに載せられる直前の仕事の一つが、カール・フォアマン製作、フレッド・ジンネマン監督の『真昼の決闘』だった）の場合、フロントとは脚本料を折半していたが、彼のフロントを務めた人物こそ、『他人の家』の脚本家にして『折れた槍』の原案作者、フィリップ・ヨーダンだった^{*2}。

ヨーダンの場合、脚本家として評価されながらも、映画製作にも関心を持っていたため、その資金を稼ぐために多くのメジャー・スタジオを契約を結び、大量の脚本を同時に「執筆」していた。ヨーダンが量産を可能にするためにひとを雇って脚本を書かせ、それを自分の名で発表していたのは、公然の秘密だったという^{*3}。そうであれば彼がマドウを含む多くのブラックリスト脚本家のフロントとして活動したことは、純粋に人道的な理由によるものだったとは言い切れないが、いずれにせよそれがブラックリストに載せられ自分の名前で執筆活動することができなくなった脚本家たちの生計を支える力になっていたことも確かである。そしてこのことを念頭に置くと、『折れた槍』を対象として54年度のアカデミー原案賞がヨーダンに贈られたことには、別の意味があったことがみえてくる。原案賞はこれに前後して、53年度には『ローマの休日』の「イアン・マクラレン・ハンター」に、57年度には『黒い牡牛』の「ロバート・リッチ」に送られたが、これらは共にテンの一人にしてブラックリスト作家のドルトン・トランボが偽名で書いたものだった。つまり赤狩りが猛威をふるっていた1953年からの5年間に、ブラックリスト作家とその協力者が、3度も原案賞を受賞しているのだ。これはいかに多くの優秀な脚本家がブラックリストに載せられていた時代とはいえ、あまりに高い確率である。

既に述べたように、1940年のアカデミー（オリジナル）脚本賞創設と、50年代における以前映画オリジナルとして発表された作品のリメイク一般化は、原案賞の意義はおろか、その定義すら揺るがしていた。このように有名無実化していた原案賞が最終的に廃止にな

*1 同上書 238頁。

*2 同上書 130頁。ただしマドウ自身は本当にそれが折半だったか疑ってもいる。

*3 同上書 125頁。

るのは 1958 年だが、その直前の 5 年間に 3 度もブラックリスト関係者が受賞したこと、廃止の翌年である 59 年にはリスト掲載者の排除規定がアカデミー賞規約から削除され、60 年にはトランボの名が堂々とクレジットされたという流れは、一連のものとして捉えることができる。極めて恣意的で、倫理的に問題があると思われた 54 年度のヨードンの受賞は、50 年代前半に始まり 60 年代に実を結ぶことになる、ブラックリスト体制に対するハリウッド脚本家たちの抵抗運動の一環だったと考えられるのだ。だとすればこの受賞は、倫理的に肯定すべきものなのか、否定すべきものなのか?*

また『折れた槍』そのものについても、赤狩りとの関係を念頭に置くことで、その一見したところの保守性とは異なる要素がクローズアップされてくる。それがこの作品における司法・裁判の公正さの否定である。まだテンの裁判も進行中だった 1949 年以前に製作が進められた『他人の家』では、赤狩りに向かう心性に阿りながらも、裁判において公正な判決が下されることは自明のように描かれていた。もちろん自己防衛のために屈折を強いられた『他人の家』においては、裁判制度への信頼も両義的である。それは修正第 1 条委員会をはじめとするハリウッド・リベラリズムの正当性が、当時既にテンに対する告訴の決定と 48 年早々の一審有罪判決で疑問視されながらも、最後には法廷で認められるのではないかと期待の表れともとれるし、テンを有罪とした判決を正当のものとして認めることによって、赤狩りを正当化するものともとれる。

一方『折れた槍』が公開される 1954 年以前に、既にテンの一員であった監督ドミトリクは有罪が確定、収監され、変節を強いられていた。51 年に再開された HUAC の公聴会において、エイブラハム・ポロンスキーが証言を拒否してブラックリスト入りした同じ 4 月 25 日、ドミトリクは監督ギルドにいた共産党員の名を挙げるという「裏切り」によって「禿ぎ」を済ませ、監督業に復帰していた²。もちろん既に述べたように、ポロンスキーら脚本家が偽名やフロントを用いて活動を続けられたのに対して、監督はそうはいかなかったという事情は考慮しなければならない³。しかしこの経緯がドミトリクの心に大きな傷を残したことは間違いない。監督が必ずしも作品のテーマや脚本に個人的な要素を反映できるとは限らないハリウッド映画について、過度に作家主義的なアプローチを取ることには慎重でなければならないが、『折れた槍』と同じ年の公開となった（製作は先立つ）『ケイン号の叛乱』、59 年の『ワーロック』と、この時期のドミトリク作品において、裁判の公正さや判事の振り回す建前の「正義」に繰り返し疑問が呈されていることを考慮すれば、『折れた槍』において最初から鉦山会社と結託し、有罪ありきでマシューの証言を妨害・曲解し、実際に発砲したのが兄であるという真実を明らかにするどころか、無実の罪を背負って父を救おうとしたジョーまでも排除し、悪辣なベンが権力を掌握するのを手

*1 なお、トランボが「ロバート・リッチ」名で原案賞を受賞した『黒い牡牛』の場合も、そのオリジナリティには疑問が寄せられており、製作者のキング兄弟は剽窃で何度も訴訟を起こされている。同上書 320-330 頁 参照。この問題も、原案賞がブラックリスト体制への抗議としてトランボに贈られていたと考えるなら、理解可能になる。

*2 同上書 87 頁。

*3 同上書 272 頁。

助けする判事・検事・弁護士の共謀への批判に、アメリカの司法制度に対するドミトリクの強い不信が表明されていると解釈しても問題はないだろう。

また『他人の家』と『折れた槍』が共にソル・C・シーゲルの製作作品であることを考えると、40年代末にはテン裁判での最高裁判決に希望をつないでいたリベラル派プロデューサー、シーゲルが、50年からの展開を受けて裁判制度への不信を表明するために、あえて同じストーリーを全く異なる力点で語り直す映画を製作したと考えることもできる。また不正な裁判が開拓者マシューを破滅させてゆく展開は、赤狩り時代の法を盾に取る弾圧がアメリカの建国理念に反するものであることを示しているが、これは「西部劇の神様」と呼ばれたジョン・フォードの監督ギルド臨時総会での発言神話化とも通ずる言説と言える。赤狩りに反対することは、反米的な行動ではない。むしろ赤狩りこそが、アメリカの建国理念に対する裏切りなのだ。

しかし『折れた槍』の場合も、終盤の展開は、『他人の家』以上に曖昧ではないとしても、敗北主義的だ。『他人の家』とは異なり、ジョーを殺そうとした兄ベンは返り討ちに遭って殺される。しかしこの復讐は、マシューの霊と覚しき狼に見守られながら、母の一族である先住民の手によって最終的に達成されるのであって、ジョーが積極的に行うわけではない。だが父の正当性を否定することが復讐の断念に至った『他人の家』とは異なり、ジョーの断念には強いモチベーションがない。しかもジョーは、マシューを破滅させた他の実力者たちはそのままにして、立ち去ることになる。ベンジャスティスの死は、社会を正すほどの意味は持たない。それは一見正義の裁きに見えるとしても、マシュー裁判に関連していたものは誰一人裁かず、そこで描かれていた不正は手つかずに放置する。だとすればジョーが立ち去ってゆく先の、どこにハッピーエンドは待っているのか。理想化された西部開拓時代は終わり、いかにその精神に反していると批判されようと、アメリカ社会を牛耳っているのが赤狩りを遂行した当の権力者たちであることに変わりないならば、それを批判する者はどこに居場所を見つめることができるのか。かくして主人公の「勝利」は、その全面的な敗北のカムフラージュに過ぎなくなる。

このような屈折したエンディングは、当時『折れた槍』だけに見られたわけではない。脚本のベン・マドウがブラックリストに載り、製作のカール・フォアマンは転向によって首をつなぎ、監督のフレッド・ジンネマンはヨーロッパに拠点を移すことになる『真昼の決闘』(1952)でも、ドミトリク監督の『ワーロック』でも、主人公は見かけ上の勝利の後、保安官バッジや拳銃を投げ捨て、それまで自分が属していた共同体を去って行く。そこにブラックリスト体制に抵抗しながらも、仕事を続けるため名を伏せたり変節したりしなければならなかった映画関係者の敗北感が刻印されていることは見逃せない。

そしてこのように解釈する時、『折れた槍』が『他人の家』の「忠実な」リメイク＝翻案ではないことを、オリジナルへの違背として美学＝倫理的に批判することの限界も明らかになる。この場合リメイクは同時代社会への社会＝倫理的批判を行うために、あえてオリジナルを読み替えているのである。

ぐる問題に倫理的な評価を下すことは、決して容易なことではない。しかしそれはポストモダン的な立場からあらゆる改変を手放しで肯定することのみが正しいという意味でもない。「倫理」というファクターを分析に加えることによって、我々はそれぞれの作品のみならず、その翻訳・翻案過程からもまた、より複雑な「読み」を引き出すことができるのである。

参考文献

DVD『ジョゼフ・L・マンキーウイツ傑作選』ブロードウェイ、2013.

DVD『折れた槍』20世紀フォックス ホーム エンターテイメント ジャパン、2009.

上島春彦『レッドパージ・ハリウッド——赤狩り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』作品社、2006.

オーウェル、ジョージ『カタロニア讃歌』都築忠七訳、岩波書店、1992.

カザン、エリア『エリア・カザン自伝』佐々田英則・村川英訳、朝日新聞社、1999.

金谷重朗「ルイス・ブニュエル年表」、金谷重朗責任編集『ルイス・ブニュエル DVD-BOX1 特製ブックレット』IMAGICA、紀伊國屋書店、2006, pp. 38-48.

陸井三郎『ハリウッドとマッカーシズム』筑摩書房、1990.

蓮實重彦『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』筑摩書房、1993.

ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片渕悦久・鴨川啓伸・武田雅史訳、晃洋書房、2012.

パリッシュ、ロバート『わがハリウッド年代記——チャップリン、フォードたちの素顔』鈴木圭介訳、筑摩書房、1995.

ハンソン、ピーター『「ローマの休日」を仕掛けた男——不屈の映画人ダルトン・トランボ』松枝愛訳、中央公論新社、2013.

ヒューストン、ジョン『王になろうとした男 ジョン・ヒューストン』宮本高晴訳、清流出版、2006.

堀田善衛『スペインの沈黙』筑摩書房、1986.

吉田広明『亡命者たちのハリウッド——歴史と映画史の結節点』作品社、2012.

吉村英夫『ローマの休日——ワイラーとヘプバーン』朝日新聞社、1991.

ペレス・トレント、トマス&デ・ラ・コリーナ、ホセ『INTERVIEW ルイス・ブニュエル 公開禁止令』岩崎清訳、フィルムアート社、1990.

Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. London: The Random House Group, 2004.