

琉球大学学術リポジトリ

セルジオ・レオーネ研究ノート：
ジョン・フォードという「規範」

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 琉球大学法文学部国際言語文化学科欧米系 公開日: 2015-08-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西森, 和広, Nishimori, Kazuhiro メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/31554

セルジオ・レオーネ研究ノート — ジョン・フォードという「規範」

西森 和広

今回は、レオーネ最大のお手本とも言うべき映画監督、ジョン・フォード John Ford について、今後の研究の指標とすべき諸観点の整理と、またその主要作品についての覚書をまとめておくことにする。

1. ジョン・フォード略歴

まずジョン・フォードの略歴を、パトリック・プリオンによる大変有用で詳細な年譜などを参考に記しておく。フォードはアイルランド移民の両親、父ジョン・フィーニー John A. Feeney (アイルランドでは Sean Feeney)、母バーバラ・アビー Barbara Abby (旧姓 Curran) の間に生まれた子供、全 11 名中の 10 番目として、メイン州ケープ・エリザベスで、1894 年 2 月 1 日に誕生した。洗礼名はジョン・マーティン John Martin である。一家は、1898 年に同州のポートランドに移り、父は居酒屋を経営して一家を支える。父の望郷の念が強かったおかげか、少年時代のジョンは父に連れられてしばしばアイルランドを訪れ、当地で学校に通うこともあったという。父の故郷は西海岸のゴールウェー湾近くで、ポートランドから船に乗れば、直行でたどり着くことができた。フォードのアイルランド人魂の原点であり、また「映画監督にならなければ水夫になっていた」という海への愛好の原点とも言える。その彼が、1914 年、高校卒業後に目指したのは、アナポリスの海軍兵学校だったが、希望はかなわず、メイン州立大学に入学するものの、学業は早々に放棄し、結局、兄フランクがすでに俳優・監督として働いていたハリウッドを目指すことになる。彼の芸能界への関心は、兄の影響の他に、高校時代、小遣い稼ぎのためか、家計への援助のためか、ポートランドとその眼と鼻の先にある保養地ピークス・アイランドにあった劇場で下働きをしていた頃、垣間見たスターたちへの

あこがれなどによっても高められたかもしれない（俳優一家で知られるバリモア家などは当地をよく訪れていたようだし、あのバファロー・ビルのワイルド・ウエスト・ショーも見たという）。

ハリウッド到着後すぐに兄の下で働き始める。ピーター・ボグダノヴィッチはその著作『ジョン・フォード』で、ユニヴァーサル映画の記録資料に 1914 年のあるシリーズ物の中の数篇に「監督ジャック・フォード」と記されているのを発見したと報告している。ただそれが実際に制作・上映された作品なのかは不明で、フォード本人にも記憶が無いとも付け加えている。実際、この日付ではあまりに早すぎる。いくら草創期のハリウッドが進取の気性に富んでいたとしても、昨日今日やってきたばかりの若者に監督を任せたとはいわれぬ。一般的には、1917 年の『颯風』が初監督作品として知られている（この時点でも相当に若い）。そして以後、フォードはほとんど休みなく映画制作の道を邁進する。サイレント時代には短編作品を数多く手がける中、叙事詩的長編作『アイアン・ホース』（1924）で一気に飛躍を果たす。そしてトーキー以降は長編作品を中心に、次々とヒット作を生み出す。『男の敵』（1935）、『怒りの葡萄』（1940）、『我が谷は緑なりき』（1941）、『静かなる男』（1952）でアカデミー監督賞を受賞（他に第二次世界大戦中に撮った二篇の短編ドキュメンタリー作品についての受賞もある）。四度のアカデミー監督賞受賞は、いまだに破られない記録のはずだが、それがいずれも西部劇ではないのが、「西部劇を作っている」ことを自任していた映画監督としては皮肉と言える（受賞は逸したが、『駅馬車』（1939）で同賞にノミネート、またニュー・ヨーク映画批評家協会監督賞は受賞している）。その作品総数は正確には分からないだろうが、ボグダノヴィッチの作品表などによれば、劇場用の監督作品に限っても 130 篇あまり、その内、西部劇は 50 篇程になる（ピーター・カウイは何らかの関わりをもった総作品数という意味であろうが、約 220 篇という数字を挙げている）。劇場公開された最後の作品は『荒野の女たち』（1966）である。これ以後も、幾つかの企画はあったが、結局、実現はしなかった。1972 年の末にはついにハリウッドの家を売り払い、パーム・デザートに転居する。真に引退を決意したと言えるのはこの時なのだろう。しかしそれから間もない、翌 73 年 8 月 31 日、

癌のために同地で死去する。

ところで、冒頭に記したフォードの生年や家族構成の話だが、近年のフォード関連の著作や、インターネット上の各種のデータ等でも概ね上記のような情報が確認されよう。しかし、先に名を挙げたボグダノビッチの著作によると細かなところに違いがあり、フォードは「ショーン・アロイシャス・オフィーニー Sean Aloysius O'Feeney (オフィアナ O'Fearna の英語風綴り)」として、「1895年2月1日に、ショーン・オフィーニーとバーバラ (旧姓カラン)」の「13人目で最後の子供」として誕生したというのだ。生年は一年遅く、兄弟の数は二人多い。また最後から二番目ではなく、最後の子供だと。フォードを尊敬し、インタビュー嫌いの彼にインタビューを敢行し、それを基に記録映画 (*Directed by John Ford, 1971*) まで撮った、フォード晩年の親しい友人と言えるボグダノビッチの記述である。当然、信頼できる情報だと考えるだろう。実は少し以前のフォード関連の著作等での記述も (例えば『ブリタニカ百科事典』などにおいても)、概ねボグダノビッチのそれに準じており、おそらく長年そのように伝えられてきたようだ (プリオンの著作には「インターナショナル・ヘラルド・トリビューン」紙1973年9月3日号のフォードの死亡記事が引かれているが、そこにも享年「78歳」とある。1895年2月1日の生まれであれば、1973年8月31日の死亡時には確かに「78」歳である)。

最初に挙げた記述は、フォードの家族関係を墓碑銘なども含めて詳細に調べたタグ・ギャラガー (Tag Gallagher, *John Ford: the Man and His Films*, Berkeley, University of California Press, 1986) の調査の成果とのことで (プリオンの引用による)、現在ではこれが定説となってきたようだ (ジョゼフ・マクブライドとマイケル・ウィルミントンの『ジョン・フォード』の2011年の増刷版を見ると、本文中の記載は「1895年生まれ」のままだが、裏表紙の解説文では「ジョン・フォード(1894-1973)」となっている)。しかしボグダノビッチはどうして誤ったのだろうか。しかし、多分それは「誤り」ではなく、実際にフォード自身 (あるいは周辺的人物) から聞かされた通りのものであったのだろう。ただフォード自身に記憶違いや思い込みがあった、ということではないか。日本のように戸籍があるわけではない。また子沢山の、移民第一世

代夫婦の新天地での家庭生活を想像してみよう。フォード本人も述べているように「貧しい」家庭で、今日とは衛生状況も異なる時代であり、早くに亡くなった兄弟も多く（成人まで育ったのは11名中6名）、彼の弟になるはずだった最後の子供も出生と共に亡くなっており、実質的に彼は末っ子であったのだ。両親や兄、姉などから色々聞かされていたかもしれないが、細かなところまでは知る由もなかったろう。その洗礼名にしても、出生届の上では確かにアメリカ風の「ジョン・マーティン」であったかもしれないが、家庭では、おそらく父と同じショーンの名で呼ばれていたであろう。フォードにとって、「ショーン・アロイシャス・オフィーニー」こそが本当の名であったのだ。

この名前の問題、ショーンかジョンか、に少々こだわるのは、それがまさにレオーネの『夕陽のギャングたち』（1971）の登場人物、元IRA戦士、ジョン（ショーン）・マロリーの葛藤そのものに通じるものだからだ。因縁めく蛇足を加えれば、当初レオーネは同作のプロデューサーに徹し、他の人に監督を任せる予定だったという。そこで、監督として最初に指名されたのが実はボグダノヴィッチだったのだ。しかし二人の考えはかみ合わず、ボグダノヴィッチはアメリカに帰り、予定は変更され、結局、レオーネが監督することになったのだ。フレイリングは非常に険悪な状況にまで至った当時の様子を伝えてくれている。本作がそのテーマなど、フォードの『男の敵』（1935）にヒントを得ているのはやはりフレイリングの指摘にあるように明らかと言えるが、むしろレオーネは、例えばフォードの好まなかったクローズアップを重視していたように、監督としてのフォードの視点やスタイルまで真似する気はなかったし、フォードを敬愛するボグダノヴィッチとうまくやって行けるはずもないと、今なら容易に忠告もできただろう。ただこの機会に、フォードの「本名」にまつわる葛藤を、ボグダノヴィッチから具体的に聞き、そこから大きなヒントを得たのだとしたら、不幸な出会いというだけではなかったと言える。

ところで本名ではなく、ジョン・フォードという「芸名」の由来についてだが、フランシス・フォードの名ですでに活躍していた兄と同じフォードに、愛称のジャックをかぶせて、当初はジャック・フォードと名乗っていたが、1923年以降はジョン・フォードに変更している。ファースト・ネームを愛称から実

名に戻しただけのことと言えるわけだが、この変更は、同名のイギリスの劇作家、シェイクスピアの少し後、ジェームズ朝の時代に活躍し、『哀れ、彼女は娼婦』などで知られるジョン・フォードのことが念頭にあったものだろうか。しかしボグダノヴィッチのインタビューに答えたフォード自身の言によれば、以下の通りである。兄がハリウッドに向かう以前、ニュー・ヨーク、ブロードウェイのある劇団でマネージャーなどをしていた頃、出演できなくなったある俳優の代役を務めたところ、それが好評を博することになった。しかし代役を務めた当の俳優の名が演目表にはそのまま載っており、兄も頓着しなかったので、結局その俳優の名、つまりフランシス・フォードをそのまま使い続けたというのである。この話には後日談がある。ある日、ジョン・フォードのもとにある男が俳優として売り込みに来た。名前を尋ねると、兄の本名と同じフランク・フィーニーと名乗ったので驚くと、実は兄に名前を取られたので逆にその名をいただいたのだと答えたという。見事な落ちで、ジョークだと思えない程だが、さてどうだろうか。

2. 作品について

次に、レオーネとの関連から重要な作品を中心に主要な作品について概略を示しておこう（暦年はアメリカでの公開年）。

『アイアン・ホース』*Iron Horse* 1924年

ユニオン・パシフィック鉄道とセントラル・パシフィック鉄道が東西から建設を進めていた鉄道路線がつながり、アメリカ横断鉄道が開通したという歴史的事件（1869年、現在のユタ州プロモントリー）をテーマにしたサイレント時代の一大巨篇。鉄道敷設という夢を抱いた父が何者かにそそのかされた「インディアン」に殺される。その父の志を継いだ青年を主役に、幼なじみで鉄道会社社主の娘や、彼女の婚約者、利権を得ようとする有力地主などを絡め、鉄道敷設に従事する人々とそれを阻止しようとする「インディアン」たちなどの様々な挿話を織り交ぜる。自身の土地に鉄道を通そうと暗躍する有力地主が実は青年の父の仇で、また婚約者の男がその卑怯な協力者であり、最後の対決の結果、仇の男も婚約者も倒れ、横断鉄道が見事に開通した後、もともと惹かれ

あっていた青年と娘はめでたく結ばれる。主筋とその結末は、少々出来すぎのハッピー・エンディングだが、歴史的事実には忠実であることを目指し、ポニー・エクスプレスのライダーとして働く主人公の姿を描いたり、鉄道建設の進展に伴って移動する工夫たちの「フロンティア・タウン」の様子、「友好的なインディアン」（ポウニー族）と「反抗的なインディアン」（シャイアン族）の描き分け、工夫たちの中心を占めるのがアイルランド系やイタリア系、そして中国系の移民たちであることなどがさりげなく随所に挿入されて描かれる。むろんそれだけでなく、しっかりと「西部劇的」な挿話を散りばめることも忘れていないし、しかもそれらが後年のフォードを十分に思わせるほど成熟した描写になっている。居酒屋での殴り合いと、居酒屋亭主が判事を務める臨時裁判の様子（いささか都合のよい、しかしながら「立派に」判例に基づいた判決）、後の騎兵隊三部作に登場するヴィクター・マクラグレンを中心に演じられる酔漢兵卒によるコミック・リリーフの原型のようなアイルランド人工夫三人組の挿話も登場する。中でも、現場を放棄しようとする工夫たちを、社主の娘ミアムが説得する場面は、女性の勇気と、その意気を感じて仕事に戻る工夫たちの朴訥な純情を描いて、極めてフォード的なロマン主義の発露と言える。そして映画はこの一大事業の推進者であったリンカーン大統領の名を大きく顕彰して終わるのが、またいかにもフォードらしい。後年になれば、この鉄道開発が、すべての開拓事業と同じく、ネイティヴ・アメリカ人たちの生存圏を奪い、戦いの歴史を一層過酷にしていっただのではないかという視点も出てきたかもしれないが、それをこの時点で問題にするのは酷であろう。

本作は、鉄道敷設とそれにまつわる利権闘争を軸に、個人の復讐がそこに彩を織りなす作品で、レオーネの『ウエスタン』（1968）の祖形として極めて重要な作品である。

『男の敵』 *The Informer* 1935年

このフォードのアイルランド物最初の作品は、霧に包まれて暗い。ダブリンの町をさまよい歩く主人公ジボー（ヴィクター・マクラグレン）の眼差しは哀れなほどに弱々しい。任務遂行の失敗から組織を追放され、生活費にも事欠く彼の希望は、恋人カティと共にアメリカに渡ることだ。かつてそれはフォード

の父や母が夢見たものだ。そこに友人フランキーの顔の載った指名手配書が目に入る。警察に彼の居場所を告げれば金が手に入る。折しも友人は密かにダブリンに舞い戻ってきていた。自由を求める戦い、裏切り、そして贖罪、これらのテーマが『夕陽のギャングたち』(1971)のヒントとなった。ただしレオーネは舞台としてのアイルランドについては背景に沈め、西部劇の世界により近いメキシコを舞台に選ぶのだが。

『駅馬車』 *Stagecoach* 1939年

白人開拓者と「インディアン」たちとの戦いの歴史を、駅馬車襲撃という活劇に集約して描いた作品と言うのは大袈裟だろうか。フォードが初めてモニュメント・ヴァレーを舞台に選んだ作品であり、その景色と共に、西部劇の典型となった作品であることは確かだ。レオーネも『ウエスタン』のロケ地にここを選ぶことになる(おそらく大変な感慨をもって)。その雄大な背景の中で、駅馬車の車両の中という小さな空間を舞台にした人間ドラマが展開する。各登場人物にはそれぞれの思惑や希望があるが、それがアパッチ族の蜂起により、おびやかされ、護衛の騎兵隊も別の任務へと向かう。それでも彼らは目的地へと向かう決断をする。本作の魅力は各人物の個性の描き分けの妙と、情感に訴える感情の機微の表現、そしてもちろん駅馬車襲撃場面の緊張感あふれる演出にある。ことに絶体絶命の窮地に陥った瞬間、響いてくる進軍ラッパの音色に至る展開の見せ方は、後の様々な作品のお手本、あるいはパロディの対象ともなる。この場面があまりに凄いのので、リンゴ・キッド(ジョン・ウェイン)が兄弟の仇を倒し、保安官の好意によってめでたく娼婦ダラス(クレア・トレヴァー)と結ばれるハッピー・エンディングまでの時間は、物語の筋立てとして当然必要なものではあるが、何か長過ぎる余韻にしか感じられない程だ。それだけこの場面のスリル感は比類がない。

本作でもネイティヴ・アメリカンへの視線が一方的で、理解しえない敵、恐怖の対象としてしか描かれていないと言う人もいるかもしれない。しかしそれは、あの『国民の創生』における黒人たちを描写する極めて不快な視線とは全く異なるものである。アパッチの蜂起は彼らにとって当然の生存権の示威である。そして彼らは常に勇者として戦いに臨む。敵対せねばならないのが時の宿

命だとしても、敬意を払うべき相手には敵であっても敬意を払う。逆に顧客の金を持ち逃げする銀行家には諧謔的な視線が、娼婦であるからとダラスを蔑視する人々にも厳しい視線が向けられる。フォードの西部劇を崇高なものにしてるのは、この人間の尊厳についての絶対的な確信にあると思う。

本作はモニュメント・ヴァレーという西部劇の「聖地」を生み出したということの他にも、聖と俗、高貴と卑俗が混とんとなる小世界としての馭馬車室内のドラマが、レオーネの『夕陽のギャングたち』(1971)冒頭の場面に大きなヒントを与えたことはまちがいない。

『荒野の決闘』 *My Darling Clementine* 1946年

西部史に名を残す「OK コラル」の決闘は多くの映画を生んだが、とにかくこれを見ない訳にはゆかない。兄弟愛、友情、女性への純情な(騎士道的な)愛を具現化する主人公ワイアット・アープは西部劇ヒーローの典型であり、正義と邪悪の対決を描く典型的な決闘ものと言える。ヘンリー・フォンダのアープの魅力と、映像の全体を包み込み、物語そのものに溶け込むようなモニュメント・ヴァレーの景観が素晴らしい。

レオーネは、しかしここから見事な抽出を行う。巻頭、牛を追って登場する馬上のフォンダを斜め下から見上げる(フォードにははいっぱいの)クローズアップのショットがある。当然ながら、その顔は無精ひげを濃くたくわえている。トゥーム・ストーンの家であたらせてからは最後まで、おしゃれな口ひげを残して綺麗な顔になるので、ひげ面を見せるのは冒頭の場面だけなのだが、レオーネはその顔を忘れなかったに違いない。『ウエスタン』では、フォンダの濃いひげ面を下方からのクローズアップで映し出し、強烈に悪役の印象を刻みつける。また他に、ワイアットが兄弟やドク・ホリデイと共に、クラントン一家との対決に向かう場面の印象も彼の心をとらえたはずだ。決然と、しかしゆっくりと歩きだす姿を背中から映すそのショットは、思わず身震いを誘うほどに粹だ。『ウエスタン』巻頭、駅で謎の男の到着を待ち、挑みかかろうとする三人のガンマンの背後からのショット、またマクベイン一家惨殺の場面でのフォンダと部下たちが登場するやはり背後からのショット、いずれにもフォードの演出の響きを感じられないだろうか。さらにもう一点、ウォルター・

ブレナン演じる老クラントンの酷薄さはどうであろう。ワイアット相手にたじたじとなった情けない息子たちを強烈な鞭で打ちのめす姿は、『荒野の用心棒』と『夕陽のガンマン』で敵役を演じるジャン・マリア・ヴォロンテに投影されていないだろうか。

『三人の名付親』 3 *Godfathers*, 1948 年

ある町の銀行を襲った三人の強盗が砂漠に逃げ込むが、保安官（ワード・ボンド）の執拗で着実な追跡にあい、窮地に陥る。水を求め砂漠をさまよすが、打ち捨てられた幌馬車を見つけると、そこには臨月の女性（実は保安官の妹）がいた。産み落とした赤ん坊を三人に託して女性は安らぎの内に息を引き取る。赤ん坊にそれぞれ自分たちの名を与え、助け出そうとする三人だが、一人また一人と倒れ、最後に残った一人（ジョン・ウェイン）は最後の力を振り絞ってついに元来た町にたどり着く。赤ん坊の命は救われる。おりしもクリスマスの夜だった。むろん強盗である男は罪を償わねばならない。イエスの誕生と東方の三博士の祝福を想起させる、おとぎ話が寓話のような作品で、最後の裁判の場面のジョン・ウェインとワード・ボンドのお約束のような意地の張り合いと「一件落着、めでたしめでたし」の大岡裁きのような判決は微笑ましく心和む。ご都合主義と言えば確かにそうだが、フォードがカトリックとしての精神を明瞭に披露したものと思いたい。三人が砂漠をさすらう姿は、『続夕陽のガンマン』（1966）でクリント・イーストウッドが砂漠を引きまわされる場面のヒントになったであろう。三人が砂漠で瀕死の女性を発見し、その最後を見取る場面は、イーストウッドが打ち捨てられた馬車の中の瀕死の兵士（実は軍の金塊を奪取し隠匿した男）を「見取る」場面に転化される。三人が赤ん坊を預かり、その保護者となることで得る「神の祝福」は、兵士から金塊の隠し場所を聞き、唯一それを知る者になることで得る「祝福」に通じる。

『アパッチ砦』 *Fort Apache* 1948 年

『黄色いリボン』 *She Wore a Yellow Ribbon* 1949 年

『リオ・グランデの砦』 *Rio Grande* 1950 年

以上のいわゆる騎兵隊三部作は、その枠組みだけ捉えて言えば、アメリカ史

に果たした辺境の兵士たちの語られざる功績を顕彰するものと言える。制作時期から見ても、国威発揚的な作品と見るのも間違っていないだろう。しかしフォードが歴史に名を残すこともない一兵卒たちに敬意を表し、彼らの進んだ道が「アメリカ合衆国となった」と言う時、それは必ずしも、単純にアメリカの大義を謳歌しているわけではない。

『アパッチ砦』のヘンリー・フォンダ演じるサーズデイ中佐は明らかにカスター將軍を模しており、左遷された高級官僚の非常な厳格さは公平無私ではあるが、現地の実情を無視し、ジョン・ウェイン演じる古参のヨーク大尉の助言に耳を傾けられない。ヘンリー・フォンダが敵役を演じた初期の例であろうが、レオーネはその資質を見逃さなかった。エロール・フリント主演、ラウル・ウォルシュ監督の『壮烈第七騎兵隊』が、猪突猛進的なところもあるが、愛情と良心にあふれるヒーローとしてカスターを描いたのが1942年であることを思えば、この視点は先駆的である。『小さな巨人』や『ソルジャーブルー』の登場は20年以上も先の話だ(どちらも1970年公開)。さらに辛辣なのは、無謀な判断から敗北を招いたサーズデイが英雄としてジャーナリズムに喧伝されるが、ヨークは敢えてそれを良しとする。「勇将の下に弱卒なし」なのだ。戦死した兵卒たちを称えるためには、その指揮官を貶めるわけにはゆかない。例え残るのは指揮官の名のみであるとしても。

一転して、『黄色いリボン』は史実であるカスターの第七騎兵隊の全滅を伝えるところから始まる。退役を控えた老指揮官とそれを取り巻く人物像、次々に起こる事件が、様々な挿話の集積のように、どこか淡々と綴られてゆく。実際は「インディアン」との激しい戦闘場面が多いのにもかかわらず、妻と子に先立たれた老境の男の視点に立つためだろうか。彼から見れば、すべてが何度も繰り返されてきた日常でもあるかのように描かれる。ラスト近く、最後の任務として部族連合し蜂起した「インディアン」との戦いを指揮する彼は、やはり老いた周知の部族長と友人として語り合う。二人共「分かっている」のだ。それでも若い者たちの戦いは続く。ひと段落着いて、日付は変わり、彼の退任の時が来る。しかし、西へと旅立つ彼に大統領署名の「再雇用」通知が届き彼を歓喜させる。これは何とも身につまされる、今風のテーマではないか。まだ

働かせるのか、まだ働きたいのかと。ウェインは当時まだ四十代に入ったばかり、実はまだまだ若かった。そして何よりも、「時代」がまだ若かったのだ。そのためか、あるいは大変美しい、三部作では唯一のカラー映像のおかげか、本作に老いの境涯の惨めさのような視線は感じられない。『ラスト・シューティスト』(1976)のウェインと比べるまでもない。やがて黄昏の西部を俳優自身の老いと共に描く作品が作られるようになるが、それまでにはまだ幾らかの時が残されている。

『リオ・グランデの砦』は家族の物語、南北戦争によって引き裂かれた家族の絆が取り戻される物語である。ここではモーリン・オハラがウェインの妻役として登場する。幾度か繰り返される二人の共演の始まりである。そしてフォード作品における女性役の強さの典型でもあろう。彼女は父親であるウェインの下で一兵卒となった息子を連れ戻しに辺境の連隊にやって来る。南部にある彼女の故郷の家が北軍の将校であった夫の命令によって焼かれて以来、二人は離れて暮らしてきたのだ。夫は妻を愛している。しかし何もできない。妻は夫を憎んでいる。しかし愛している。息子はそれを分かっているから、あるいは本能に突き動かされてか、父の下に来た。しかし男たちは何も言わない。結局、それは女の領分だ。彼女は敢えて危険な辺境の砦までやってきた。息子を取り戻すため。彼女自身も夫もそれが理由だと思込もうとしている。しかしそうではないと内心の声は二人に告げる。やがてゆっくりと二人の心は和解へと向かうだろう。

フォードの家族観、女性観には、カトリックの教えが大きく働いていると言えるのだろうか。一見、それは古い男女の役割分担、性差別的な因習に由来する観念のように思われるかもしれないが、女性が反応し、行動を起こすことで動かなかったものが動き出すというフォード作品にしばしば見られる図式を見れば(例えば『アイアン・ホース』のミリアム、『駅馬車』のダラス)、そうではないことが理解されよう。レオーネがフォードに、(敢えて)学ばなかった点がこれである。彼は西部劇に女性は邪魔だと言う。しかしむしろ西部劇で女性を活かすことが難しいと観念していたということかもしれない。『ウエスタン』のジル役はクラウディア・カルディナーレの魅力と共に忘れ難い存在だ

が、自ら行動し、男たちの考えをも覆すような存在という訳ではない。彼女の行動と成長はハーモニカやシャイアンに促され、導かれた結果であり、そういう意味で西部劇における女性役の典型の域を出ないと言えば、そうであろう。レオーネは同作で巻頭早々に虐殺されるアイルランド人家族の一人娘の名前にモーリンの名を与えた。そこにもフォードへのオマージュを示しながらも、フォードの世界との格差を意識させたいという狙いがあるかのように感じられる。

『静かなる男』 *The Quiet Man* 1952年

アメリカでボクサーとして活躍していた男が、アイルランドの故郷に帰って来る。男は父祖の家を買い戻し、また知り合った美しい赤毛の女性と結ばれて静かな生活を送ることを願う。困難を乗り越え、二人の結婚がめでたく成就するまでの、半ばありそうもない筋立てがこの作品の妙である。『じゃじゃ馬馴らし』にも似て、これは時間を超越したような架空の舞台上で演じられる「おとぎ話か、さもなくば寓話」なのだ（リンゼイ・アンダーソン）。レオーネはもっと辛辣で、「白雪姫と七人の小人」であり、「それはアイルランドの現実とは全く逆のもの」、「彼はアイルランドで暮らしたことがないんだ。要するにアメリカ人なんだ […] IRA などないかのようなおとぎ話」なのだ（シムソーロ）。多分、レオーネは興に乗り過ぎたのだろう。このおとぎ話のようなアイルランドの風景は、『夕陽のギャングたち』の登場人物、元 IRA の闘士ショーン（この元ボクサーの名とも、フォードの「本名」とも同じ）の心象風景に移る理想郷に投影されることになるのだから。その夢幻的な景色こそレオーネの好きな大人のための「おとぎ話」の世界ではないだろうか。フォードはすでに言及したように、子供時代から何度もアイルランドに「帰郷」しているし、映画監督になってからも、独立前後の時期にも訪れている。かつて『男の敵』を彼に撮らせたのはアイルランドへの強い思いであったはずだ。それでも『静かなる男』は「本当の」アイルランドを描いていないのだろうか（『男の敵』は全編セット撮影だったが、本作の野外の場面は全編アイルランドでのロケ撮影なのだそうだが）。現実を描くという姿勢は極めて野心的な、つまり困難な、芸術活動であろう。だが、小津安二郎の受け売りになるが、現実であってほしい世界を

描くのもまた映画の魅力ではないか。そして実は、レオーネの映画にもまたそういう側面はあると思われるのだが。

『捜索者』 *The Searchers* 1956 年

本作はフォード西部劇の最高峰と見做されている。アメリカン・フィルム・インスティテュートの選んだ西部劇ベスト 10 で確か 1 位に選出されているのだから、全西部劇の最高峰と言うべきかもしれない。

多くの評者が言及する、その開始の場面が最高の瞬間でもある。アリアヌ・ドレフスはこの場面から一篇の詩を歌いあげた (Ariane Dreyfus, «La prisonnière du désert», *Une histoire passera ici*, Paris Flammarion, 1999)。女がドアを開けると、明るい朝の光が、広大な荒野を輝かす、彼方から一人の男がやって来る。それがあの人だと分かる。そこから世界は少しずつ語り始める。この冒頭の美しさは、中盤と、ラストの場面でジョルゲンセンの家に設定は代わるが、同様の美しさとなって繰り返される。この美しさにはレオーネも嫉まずにはいられなかったのではないか。『ウエスタン』でカルディナーレを伴って走る馬車をモニュメント・ヴァレーを背景に走らせたのはそこに迫りたかったはずだ。美しいのはそれだけではない。冬の場面、雪の荒野、氷の渡河の情景の清々とした美しさはどうだろう。その光景だけ見ていると、何か夢のような美しさなのだが、それは奪われた姪を求めて捜索を続けるイーサンの心の闇と激しい対比をなしている。

フォードの西部劇が、またジョン・ウェインの演じる主人公が、これほど激烈に描かれた例はない。南軍の敗北を認めようとしないうる激しさ、チェロキー族の血を持った「甥」を家族とは認めない激しさ、「インディアン」に対する憎悪の激しさ。しかしここでも、彼を、幾らかでも柔らかくするのは、女性の力、家族の力だ。彼にはそれが持てるものがうらやましいはずだ。だから最後には許せる。しかし彼自身は己を別のものとしてかたくなに拒み、去るのだ。初めてのフォードが描く「去る男」だ。ワイアットはそうではなかった。クレメンタインにいつかまた立ち寄ると言い残して別れの握手をした。イーサンは再び戻って来るだろうか。彼の心が完全に溶ければ、あるいは。しかし誰にもわからない。この陰惨な内容の作品が、かくも美しいのは、それでもやはりフォー

ドの人間への確信があるからだろう。レオーネはそれを楽天主義と呼ぶ。しかしこれが楽天主義なら、『ウエスタン』もまた楽天主義だと思う。そのラストの場面、去りゆくハーモニカは、ジルの、いつかまた戻ってという言葉に、「いつか」(Someday)とだけ答える。おそらく戻ってはこないだろうが、それは誰にもわからない。それだけで十分に楽天的だろう。この「いつか」はフォードの作品でしばしば聞かれるセリフの反映だ(フレイリング)。

『リバティ・バランスを射った男』 *The Man Who Shot Liberty Valance* 1962年

本作はフォードの最後の作品、最後の西部劇というわけではない。しかしこの敢えてモノクロで撮られた作品に漂う気分は、もはや生命に満ち溢れたというような気分と一切違う。『捜索者』があればほど「自然の美」にあふれていたのと対照的に、この作品はセット撮影ばかりのいかにも作り物めいた雰囲気満たされている。これはフェリーニを想起すべき作品なのかと問いたくなる。その作り物めいた気分は最初の駅馬車襲撃場面に特に顕わだ。おそらくフォードの従来作品に慣れ親しんできた者が初めて見ると、彼が正気を失ったのではないかとさえ疑いたくなるのではないか。レオーネはこれがフォードの最もお気に入りの作品だと言う(シムソーロ)。これは西部を描いた作品という意味での西部劇ではない。「西部劇」を醒めた視線で描いた作品だ。かつての『アパッチ砦』では、ヨーク大尉は幻滅を抑えてサーズデイ中佐を称える言葉をジャーナリストたちの前で口にした。しかしここで、ストッダード議員、かつてリバティ・バランスを射った男として称賛された西部の英雄は、亡き友の遺骸を前にその名誉が友のものに属し、彼のものではないことを告白する。しかし新聞社の社主は「西部では伝説が事実となる。伝説を記事にせよ」と答える。この言葉はそのまま「ハリウッドでは伝説が事実になる」の言い換えになる。それがフォードの老境の言葉として重く響く。レオーネはおそらく、『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・アメリカ』にこの言葉の意味を深く反復させるに違いない。

フォードの西部劇作品を中心にレオーネとの関わりを考慮しながら、これまでの考察を幾らかまとめてみた。他に、フォード一家の乗馬の名手、ベン・ジョンソンを唯一主演に配した、愛すべき「B級」作品『幌馬車』 *Wagon Master*

(1950)、黒人騎兵隊員の濡れ衣を晴らす裁判を主題にした『バッファロー大隊』*Sergeant Rutledge* (1960)、さらに『馬上の二人』*Two Rode Together* (1961)、『シャイアン』*Cheyenne Autumn* (1964)などまだ検討の余地のある作品もある。併せて今後の課題としたい。

参考文献

Lindsay Anderson, *About John Ford*, London, Plexus, 1999.

Peter Bogdanovich, *John Ford*, Revised edition, Berkeley, University of California Press, 1978.

Patrick Brion, *John Ford*, Paris, La Martinière, 2002.

Peter Cowie, *John Ford and the American West*, New York, Harry N. Abrams, 2004.

Christopher Frayling, *Something to Do with Death*, London, Faber & Faber, 2000.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy – the Westerns of Sergio Leone*, New York, Harry N. Abrams, 2005.

Jim Kitses, *Horizons West – Directing the Westerns from John Ford to Clint Eastwood*, new edition, London, British Film Institute, 2004.

Eric Leguèbe, *John Ford*, Paris, Bifi/Durante, 2000.

Joseph McBride and Michael Wilmington, *John Ford*, New York, Da Capo Press, 1975.

Joseph McBride, *Serching for John Ford*, New York, St. Martin's Press, 2001.

Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.

熱海鋼一『ジョン・フォードを知らないなんてーシネマとアメリカと20世紀』東京、風人社、2010年

川本徹『荒野のオデュッセイアー西部劇映画論』東京、みすず書房、2014年