

D・W・グリフィス試論——グリフィス作品におけるメロドラマ的な身振りについて

島山 宗明

ガラス張りの家に住むのは、この上ない革命的な美徳である。これも一つの陶酔であり、一種の道徳上の露出主義であって、これが私達には必要なのである。

——ヴァルター・ベンヤミン「シュルレアリスム」⁽¹⁾

はじめに——グリフィスとメロドラマと身振り

本論ではグリフィスをメロドラマと身振りという観点から論じてみたい。グリフィス作品におけるメロドラマの影響はしばしば並行モンタージュの急速な場面転換に求められてきたが、近年盛んに行われているメロドラマ研究は、リアリズムや自然主義をメロドラマのパラダイムの中に置き直ただけでなく、1910年以降のアメリカ映画における演技もまたメロドラマの影響にあることを証明しつつある。そのことはグリフィスをメロドラマという観点から生産的に読み解く可能性をひらいたはずなのだが、実際にグリフィスの作品のメロドラマ的構造を読み解く段になると、議論は途端に曖昧になる。19世紀のメロドラマ演劇と古典的ハリウッド映画の断絶が解消されるにしたがって、古典以前でありかつそれ以後の実践も包含しているグリフィス作品が抱えている両義性は、逆にますます深まるかのようなのだ。

そのことの原因は映画理論史全体の歴史にかかわっている。映画理論が左傾化した1920年代のロシアと1970年代のフランスにおいて、ハリウッド映画におけるファミリー・メロドラマや個人の主観性の表出はブルジョア的な表象形式として激しい批判の対象となった。それらの議論に対抗して1980年代にアメリカで定義された「古典的ハリウッド映画」も、政治的な含意はぬぐい去られつつも「登場人物に中心化した人格ないしは心理」⁽²⁾がその「骨格」⁽³⁾とみなされることで、構造的な枠組みにおいては彼らが批判するそれ以前のアプローチとむしろ共通している部分も多い。ボードウェル等の脱政治化／詩学への中心化は、逆説的に左翼的／解釈学的な古典的ハリウッド映画観を残存させてきたとすらいえるのだ。

1990年以降の映画理論は、このような古典的ハリウッド映画の枠組み自体を再検討に付したとあって良い。ボードウェル達の議論においては、メロドラマは演劇と結びつけられ、その上で古典映画から切り離されているが、近年のメロドラマ論はどちらかというところ社会的関心から近代や近代性とのつながりにおいてメロドラマと映画の連続的な関係を重視する傾向にあり、古典的ハリウッド映画を読解する様々な装置を利用しつつ、メロドラマ持つ政治的・社会的なポテンシャルも同時に強調している。メロドラマが抱えている逸脱や過剰は、古典

的ハリウッド映画を読み替える手がかりとして重要な地位を獲得したといえるだろう。

トム・ガニングの記念碑的なグリフィス論『D・W・グリフィスとアメリカの物語映画の起源』⁽⁴⁾は、この二つの傾向のまさに中間に位置している。ガニングが提起した「アトラクションの映画」⁽⁵⁾という概念は、エイゼンシュテインのコンセプトを借用することで、反個人主義的／表現主義的な大衆演劇と初期映画を接続した。その意味ではガニングは1990年代的なアプローチの端緒を開いたといえるが、初期映画の理解においてネオ・フォルマリストと大きく対立しているトム・ガニングも、1910年代以降のグリフィスの作品に関しては「個人の心理に基づいた物語」の発展として語っており、古典的ハリウッド映画の定義に関しては事実上ボードウェル等に準拠しているかたちになっている。ガニングはメロドラマ演劇および「アトラクションの映画」を古典的ハリウッド映画から引き離すことで、またしても古典をめぐる概念の枠組みをすっかり保存してしまうだけでなく、物語化の歴史的進展をアトラクション性の抑圧のプロセスとして描き出すことで、俳優の演技や個人の主観性の表出をも否定的なニュアンスの下に論じてしまっているのである。

本論はこうした歴史的背景から、グリフィスの作品にあらわれる個人の心理の表出そのものにメロドラマの影響を見出ししてみたい。議論の道筋としては、社会的なアプローチから実証的なものまで広い範囲で行なわれている最近のメロドラマ論を概括した上で、ガニングのグリフィス論を思想的に支えているヴァルター・ベンヤミンとセルゲイ・エイゼンシュテインの議論にまで遡ることで、グリフィスにアプローチする新しいやり方を模索したい。その意味で本論はグリフィス論の遙か手前に留まる。そして予備的な議論としてすら不完全ではあるが、グリフィスの作品のなかのどのような場面をどのような論理的枠組みから読み解くべきなのか、というグリフィス論のためのアウトラインを最後に提示したい。

グリフィスとメロドラマ

近年のメロドラマ論に影響を与えたのはピーター・ブルックスの『メロドラマ的想像力』⁽⁷⁾である。ブルックスはメロドラマをたんに低俗なジャンルではなく、一貫し

た演劇モードを持った近代特有の形式とみなしている。ブルックスによればメロドラマはフランス革命後、神学的な世界観と悲劇という形式が崩壊した後に、西洋を規定する根本的な想像力としてブルジョアジーの世界観を体現する、特権的な演劇装置となった。メロドラマの過剰な演出は近代社会における道徳や倫理の回復を目指しており、単なる通俗性ととどまらない機能を果たしている。メロドラマでは「単なる悲劇からの「転落」などではなく、悲劇的ヴィジョンの喪失をめぐる反応⁽¹²⁾」なのである。

ブルックスの議論を受け、グリフィスをメロドラマとして読み解くことの重要性を主張しているのが、リンド・ウィリアムスである。ウィリアムスは映画学がこれまでグリフィスや古典的ハリウッド映画のメロドラマ性に目を向けてこなかったことを批判し、メロドラマは「文学、演劇、映画、テレビにおけるアメリカ大衆文化の典型的な形式⁽⁸⁾」であり、メロドラマをアメリカの大衆文化の基本的なモードと考えるよう主張している。メロドラマはこれまで最も広範に受け入れられた文化的形式と逸脱した形象の間の非常に両義的な位置に置かれてきたが、ウィリアムスはメロドラマを過剰や逸脱に基づいた「第三のオルタナティヴ⁽⁹⁾」として実体化することに警告を発し、アメリカ映画は逸脱した形式であれ登場人物の心理に依存する形式であれ、共に観客の「感情的反応を生産すること⁽¹⁰⁾」を目的としている点で、メロドラマ的なのだと言い、さらにメロドラマの対極にあると考えられてきた社会階級の提示や感情からの距離化すらメロドラマに包摂可能であると言う。ウィリアムスは『ステラ・ダラス』を例に挙げ、クライマックスにおいて、娘の結婚を（娘に知られること無く）眺めるステラを襲う激しい情動は、ステラの断念、即ち欲望の対象との距離化によってこそ可能になっていると指摘している。情動の到来は対象からの距離やステラの階級的な状況に由来しており、距離を取ることは逆に距離を無効にするような母親的な愛が原因となっているのである。

ミリアム・ハンセンはさらに、メロドラマ論を映画史にとどまらないより広範な文脈のなかで位置づけている。ハンセンは、メロドラマやスラップスティック・コメディなどの領域の研究の意義を、古典的ハリウッド映画という枠組みの再検証に求めている。ハンセンは、1917年以降ドミナントとなるモードに18—19世紀の美学的規範である「古典」の名を冠することで、映画が20世紀特有の文化形態であり同時代にまさにモダニズムの代表と見なされていたことや、都市化や工業化、大量消費への移行のただなかで真っ先に国際的な市場を獲得したハリウッド映画が、どのようにして文化的ヘゲモニーを握るにいたったかが見落とされてしまい、その結果、古典的ハリウッド映画という概念は「単なる歴史性の超越を含意した歴史的カテゴリー⁽¹³⁾」になってしまうと指摘し、古典的ハリウッド映画という技術中心的な概念をモダニズムと接合させることを主張する。しかしながら、ハンセンがモダニズムと映画史を共に思考することを主張する

のは、古典的ハリウッド映画の外側に逸脱した形象を探し求めるためではなく、映画そのものを「日常性の異なった組織⁽¹⁵⁾」を可能にし、「モダニズムとモダニティを反省⁽¹⁶⁾」し得る唯一のメディアとして考えようと（あるいはベンヤミンやクラカウアーがかつてそう考えていたということの今日的な意義を再考しようと）しているからだ。ハンセンは、ベンヤミンやクラカウアーを読み直しつつ、映画によって媒介された感覚経験の中にこそ「反省性の新たな形式⁽¹⁷⁾」が存在する可能性がある（もしくはあった）のだと言う。ハンセンによれば、ベンヤミンにとっての反省性の契機は1970年代のマルクス主義的な映画批評が特権化した感覚切断的な実践とは反対に、「ミメシス的な同一化⁽¹⁸⁾」にこそある。またそれだけでなく、映画における反省的なモメントは、ある作家の単独的な行為によってではなく、映画というメディアそのものによって大衆的な規模で達成され得る。ハンセンは、映画に反省性が宿る契機をこれまでと全く別の部分に見いだそうとしていると同時に、反省性そのものをマルクス主義的な意味ともフォルマリシト的な定義とも異なった「ヴァナキュラー（日常的）な反省性⁽¹⁹⁾」として生活そのものとの関係で位置づけようとしているのである。

こうした観点から興味深いのが、ベン・ブリュースターとリー・ジェイコブズの研究である。彼らは1900年代後半から1910年代の歴史記述がしばしば映画独自の技法の発明の歴史として、つまりショット数の増加と演劇からの離脱がパラレルに進行する発展史として描かれていることを指摘し、その結果、1910年以降の演劇の影響を捉え損ねていると批判している。彼らはメロドラマ演劇がどのように1910年代の映画に流れ込んでいるのかを詳細に跡付け、映画が19世紀のメロドラマ演劇から引き継いだのは絵画的な「タブロー」であり、むしろ「絵画的性」こそが1910年代前半の演劇と映画双方に作用していたパラダイムなのだと主張している。この主張は、観客を巻き込む表象の体制を作り上げるのは古典的システムにおける物語空間への「没入⁽²¹⁾」であり、イメージの非連続的な提示によってそれに亀裂を入れるのが作家によるモダニズム的な実践であるという良く知られた二分方を揺がせるに足るものである。トム・ガニングによれば、静止画的な「タブロー」によるショットの非連続的な接続は、1920年代のエイゼンシュテインや1960年代のゴダールやレネなどのモダニズム的实践と初期映画をつなぐ特徴であり、そうした特徴を持った「アトラクションの映画」の対極にあるのが物語行為への「没入」であり古典的ハリウッド映画なのだが、ブリュースター等によれば、演劇における絵画的性はそもそも「全く反物語的ではなく、タブローは、「状況の提示による物語の要約」、「アレゴリー的な注釈」、「物語の重要な瞬間の区切り」など、物語と密接な関係を持っている⁽²²⁾。それどころか19世紀演劇におけるタブローは、18世紀後半から現れはじめた絵画における物語的行為への「没入」すなわち観客の表象空間への巻き込みを、演劇の時間的な構造に厳密に適用した結果なのだ。「映画的タブロー」は必ずしも物語を切

断するために使われているのではない。それどころか映画は「しばしば演劇的タブローを、物語の展開のより連続的なリズムのために修正した⁽²³⁾」のである。彼らは「叙事演劇とは何か」においてベンヤミンがプレヒトの芝居の特徴と考えている非連続的な「タブロー」も、こうした観点から見直すべきであるという。

最も単純な例として、ある家庭の場面をあげよう。この場面に突然、一人の他人が入ってくる。その時母親はまさに、ブロンズの置物をつかんで娘に投げつけようとし、父親はその時窓を開けて警察を呼ぼうとしていた。この瞬間に、他人が戸口に現れるのだ。1900年頃にはやった用語で言えば、「タブロー」⁽²⁴⁾である。

ここで言われているのは、まさに先にあげた物語を要約し得る「状況」の提示なのだ。彼らはベンヤミンの「叙事演劇とは何か」をトム・ガニングとは全く正反対に解釈している。この観点から言えば、(リンダ・ウィリアムスが主張したように)プレヒトが目指していた「状況」の開示もまさにメロドラマの枠内で思考可能なのである。そしてそのようなメロドラマ的な演技は初期映画を最後に消えてしまった訳ではないと彼らは言う。

……映画作家達は単に舞台の絵画的技術を引き継いだのではない。反対に、彼らは演劇からは相対的に独立していた、十分に洗練された映画技術の蓄えから出発したのであり、二つの媒体の差異に完全に自覚的であった。むしろ彼らは絵画に関わるものとしての広い意味での演劇の概念を共有していたのであり、これらの絵画の映画のための新たな等価物を発見する道を探していたのである。⁽²⁵⁾

この傾向はヨーロッパにおいて強く見られるが、グリフィスの作品を含むアメリカ映画にもある程度そうした傾向は発見できると彼らは論じている。アメリカにおいて1907～8年以降に顕著となるショット数の増加も必ずしもこのことと矛盾してはおらず、1910年初頭の映画作家達が腐心していたのは、いかにしてショットの分割を通して「タブローの現前もしくはその映画の等価物⁽²⁶⁾」を作り出すのかということだったのである。彼らが例にとっているグリフィスの『厚化粧したレディ』(The Painted Lady, 1912)を見てみよう。この物語のあらすじは次のようなものである。化粧もせずあまり異性の歓心をひかない主人公(ブランシェ・スウィート)に言い寄る男が現れるが、男は彼女の家の経済状況を知り、彼女の家に忍び込む。変装し家に侵入した男を彼女は誤って撃ち殺してしまい、さらに覆面をはいで男の正体を知る。彼女は狂気に陥り、衰弱した後息を引き取ってしまう。この作品において、強盗が誰か分かった瞬間のブランシェ・スウィートの演技(図. 1)は、部屋同士のクロス・カッティングによって抑制されているとは言え、典型的にメロドラマ的なものである。彼女の断続的な身振りは彼女の感情的な状態を示すと共に、プレー

ム・アウトするタイミングを決定するキーともなっている。また、再び部屋に戻って最初に示される彼女の無表情な演技は、メロドラマ的な演技が必ずしも大仰さによってのみ語られるべきでないことも示している。解釈学的な読解を慎重に退けているにもかかわらず、ブリュースター等の研究は極めて興味深い。彼らは、古典的なモードが成立する1910年中ごろの時期にもメロドラマ演劇の影響をみいだすことで、メロドラマ的な表象モードを古典的ナラティヴの内部に見いだし得る立場を実証的に確立したといえるのである。

この例でわかるように、俳優の心理の表出に役立つのはまさにメロドラマ的な表現性である。そもそもメロドラマにおいて、俳優の無言の身振りは重要な役割を持っている。ブルックスによれば、メロドラマにおいてはとりわけ「言語化できないもの」が特権化される。クライマックスにおいてタブロー内部で俳優がとるポーズは、コード化しえない無言の情動を表現する。コード化の不可能性は身体を多義的な「隠喩」として現前させ、観客にとって身体は「意味作用回復の場」となる。こうしたメロドラマ的な身体は精神的に読み換え可能である。舞台上に現れる身体は根本的に「シニフィアンの過剰」を抱えており、そこに抑圧された感情が備給される。それゆえメロドラマ的な身振りは、情動を過剰備給されたヒステリー患者の身体に近似可能である。彼は、こうしたメロドラマの特性はグリフィスの映画にも発見可能であるという。

ヒステリーという言葉は、身体のエクリチュールの状態、身体に現れる抑圧された情動の状態とするなら、これこそまさに身体がヒステリーに近い行動をとっている瞬間だといえる。実際、グリフィスのフィルムはいつもヒステリーが現れても不思議ではないフィルムである。⁽²⁷⁾

ブルックスの議論において、無言の身振りはメロドラマと無声映画をつなぐ重要な位置にあるのである。ブルックスの研究における精神分析的図式はかなりシンプルなものであるといえるが、メアリ・アン・ドーンは、メロドラマ的な物語において円滑な同一化が危機に曝される瞬間をさらに洗練された枠組みで論じている。ドーンによれば、メロドラマや「恋愛映画」は古典的システムにおいて中心的かつ周縁的な役割を果たしている。主題においては恋愛と物語という組み合わせは「ハリウッドの修辞学の不変の形象⁽²⁸⁾」であり、異性愛的な物語を完結させるための特権的な様式である。しかし一方で、「恋愛映画」における情動への過度の依存、歴史や社会的なコンテクストに参入しない個人的な主観性の書き込みは、むしろ物語的な統一にあらがう。情動に流されてしまう女性たちの表象は、システムにとって危険な存在なのである。女性映画においてはクライマックスにおける主人公の「選択」に大きな重要性が与えられるが、それまでは彼女達ははっきりとした選択を行うことができない。それゆえ恋愛映画においては選択を奪われた女性た

図1. 『厚化粧したレディ』 1912年



