

ルイ・ドゥリュック映画の男性性——「文明人」の自画像

駒 井 政 貴

序

反戦小説（Delluc 1916、1917、1919⁽¹⁾）を第一次大戦中に展開していたルイ・ドゥリュック Louis DELLUC⁽²⁾は、『巖窟王』（*Le Comte de Monte-Cristo*、1917年-1918年）や『三銃士』（*Les Trois Mousquetaires*、1921年）、そして、特に『コルシカの兄弟』（*Les Frères Corses*、1917年、製作は1915年）という、男性を主人公に、復讐を主題とした小説を映画化した作品を評価している。これらの物語は、典型的な勧善懲悪の物語と言える作品であり、反戦小説を書いたドゥリュックが、暴力を肯定的に描いた作品を評価することは、ドゥリュックの考えとは矛盾しているように思われる。

これらの作品以外にも、ドゥリュックが暴力に注目した映画として、映画に興味を持つ契機となったセシル・B・デミルの『チート』（*The Cheat*、1915年、フランス公開は1916年）がある。ドゥリュックが、この作品で注目したのは、早川雪洲演じる、日本人の富豪ヒシュル・トリが、投資家ディック・ハーディの妻、ファニー・ウォード演じるイーデイスを愛人にしようとしたが果たせず、イーデイスを押さえつけ、その肩に自らの所有物であることを示す印である「鳥居」の焼印を押し付けるといふ、冷酷かつ狂的な早川の狂気の表情であった。

投資家ディック・ハーディの妻イーデイスは、社交的な女性で、同時に浪費家であった。知人の投資家からもたらされた有望株の情報に飛びつき、預かっていた寄付金一万ドルを投資に流用したが、この投資は失敗した。困り果てたイーデイスは、トリから一万ドルを貸す申し出を受けるが、トリの愛人となることが条件だった。ところが、夫のハーディが株を当てたため、イーデイスはその配当金で借金を返そうとした。ハーディを愛人にすることが目的のトリは、金を受け取ろうとせず、必死に抵抗するイーデイスに激怒する。そして、トリはイーデイスを押さえつけ、彼女の肩に焼印を押す、という狂気に取り憑かれた姿を演じる早川を、ドゥリュックは映画批評で評価した。

パリでは、ジークムント・フロイトの師の一人と言えるジャン＝マルタン・シャルコー⁽³⁾がヒステリーの研究を通して、後の精神分析に繋がる研究が始めていた。また、グラン＝ギニョル⁽⁴⁾という劇場があり、連日、今日のホラー映画の元祖とも言える物語が演じられた。この劇場

で1901年から1926年にかけて主要作品の戯曲を書いたのが「恐怖の王子 (Prince de la Terreur)」の異名を取った劇作家アンドレ・ドゥ・ロルド⁽⁵⁾である。エドガー・アラン・ポーやモーパッサンの恐怖小説を題材に、グラン・ギニョルのために百本ほどの戯曲を書いたが、ロルドが狂気を描き出すために協力を仰いだのが、シャルコーの弟子の一人、アルフレッド・ビネ⁽⁶⁾である。ロルドは映画『チート』がパリで上映された後、この作品を小説化 (Lorde 1920) し、さらに1921年には戯曲⁽⁷⁾にし、また映画『カリガリ博士』 (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920年、ロベルト・ヴィーネ監督。フランス公開は1921年) も同様に戯曲にし、1925年にグラン＝ギニョルで上演した。ドゥリュックは編集長も務めた雑誌『コメディア・イリュストレ』の演劇時評でもロルドの演劇作品を四本⁽⁸⁾ほど取り上げており、グラン＝ギニョルの代表的な作家の作品に、ドゥリュックが少なからぬ関心を持っていたことが見出せる。

『チート』は、上述した『三銃士』などのように勧善懲悪の物語ではないが、やはりこの作品も暴力的な物語であり、狂気を描き出した作品である。さらにドゥリュックはウィリアム・S・ハートの西部劇を評価し、彼をギリシャ悲劇に登場するオレステスに喩えた。このようなドゥリュックの勧善懲悪を主題とした復讐劇を含め、暴力を描いた作品への評価は、早川の『チート』における演技に注目することから映画への関心を持つようになったことを考えても、ドゥリュックの映画に対しての関心を決定的なものにした要素だったと言えるだろう。

ドゥリュックのシナリオ作家としてのデビュー作となった『スペインの祭』 (*La Fête Espagnole*, 1920年) では、女性をめぐる男たちは決闘をし、『沈黙』 (*Le Silence*, 1920年) では、夫が妻を射殺し、『狂熱』 (*Fièvre*, 1921年) では酒場に集まった男たちが、女性をめぐるいざこざから、ナイフを抜いての大乱闘にまで発展し、『洪水』 (*L'Inondation*, 1923年) では娘の恋敵を洪水の河へと突き落とす、というようにドゥリュックは自身の映画では、勧善懲悪ではないが、暴力を主題とした物語を描き出した。第一次大戦中は、反戦、国際主義を掲げ、右翼の新聞『アクション・フランセーズ』と激しく対立した『ボネ・ルージュ』紙に与し、反戦色の強い小説を書いたドゥリュックが、勧善懲悪の物語や復讐劇、西部劇など、暴力を中心に描き出す映画を評価し、自らの映画の多くで、暴力を中心に物語を展開したのは、やはり矛盾しているように思わざるを得ない。

勧善懲悪を主題とした復讐劇を含め、暴力を描き出した物語に対して、ドゥリュックは別の側面に対しての評価をしているのだろうか。暴力を描くことで、勧善懲悪や復讐に留まらない暴力のどのような側面を、ドゥリュックは描き出そうとしたのか考えると、暴力が導いたように見える解決を描き出したことに対して評価したのではなく、「文明」社会にいとえながらも、「野蛮」な暴力衝動を抑えることができない人間の姿を描き出したことを評価し、ドゥリュック自身も映画でその姿を描くことを目的としたのではないかと考えられる。

そこで1章では、ドゥリュックは勧善懲悪の物語や『チート』のような映画をどのような観点

から評価し、把握したのかを考える。2章では、例えばグラン＝ギニョルでは多くの場合、精神に支障を来たした登場人物を描いたが、ドゥリュックの映画では、暴力を振るうことになる人物をどのような人物として扱ったのかを考える。そして3章では、啓蒙主義を経て「文明」化されたはずの西洋人が、無意味な暴力を振るう醜惡な姿を示すことをドゥリュックは目的にしているようにさえ見えるが、このように描くことで、「文明人」であることを自負している西洋人をどのような存在として描き出そうとしたのか、ということを考えたい。

これらの観点からドゥリュック映画を論じた先行研究はないが、ドゥリュックが映画批評で評価し、自身の映画でも主題として描いた暴力の問題は考察されるべき問題であると考え。当時の新聞、雑誌等の一次資料とドゥリュックの著作、ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン、ヘーゲル、ニーチェ、ランボー、フロイト等の著作を参照した。

1章、正義と狂気——復讐劇とドゥリュック映画の暴力

ドゥリュックはハートが出演する西部劇を早川やチャップリン、ダグラス・フェアバンクス等と同様、特別に高く評価した。また、西部劇やアメリカで原作として取り上げられたことから、フランスにおいても作られた面もあるアレクサンドル・デュマの原作、アンリ・ブークタル監督の『巖窟王』、同じくデュマ原作のアンリ・ディアマン＝ベルジェールが監督した『三銃士』、さらに同じくデュマ原作のアントワヌが監督した『コルシカの兄弟』のような復讐や決闘が描かれた映画も評価している。『巖窟王』では裏切りがあり、裏切られた者が最後に復讐を遂げる。『三銃士』も決闘に次ぐ決闘が描かれた。『コルシカの兄弟』では、コルシカという独自の文化を持つ島で、復讐が繰り返される中、一家が生き延びた歴史が語られる。その後、パリで弁護士として働く双子の兄が決闘で敗れ、その復讐のため弟がパリに駆けつけ、兄を殺した男と決闘をし、勝利するという物語である。この『コルシカの兄弟』に対して、ドゥリュックは「『コルシカの兄弟』、この映画は私がこれまでフランスで見た映画の中で最も美しい映画だ」⁽⁹⁾ (Delluc 1919a: 23) と書いている。『巖窟王』に対しては、「ブークタルはあらゆる種類の満足を我々に与える『巖窟王』を作った」⁽¹⁰⁾ (Ibid., 293) と書き、『三銃士』に対してはフェアバンクス出演、フレッド・ニプロ監督作品とアンリ・ディアマン＝ベルジェール作品を比べ、「アンリ・ディアマン＝ベルジェールの『三銃士』は作品の質の高さにも関わらず、ダグラス・フェアバンクスの『三銃士』の世界的な成功は得なかった。ディアマン＝ベルジェール作品はその作品を知り、気に入ったとしても、ダグラスの暴力と宣伝の魅力を持っていない」 (Delluc 1923a: X) としてフェアバンクスの暴力の魅力を特筆した。フェアバンクスが出演したニプロ監督の『三銃士』⁽¹¹⁾ (*The Three Musketeers*, 1921年) とほぼ同時期に、フランスでもディアマン＝ベルジェールの『三銃士』が作られたが、ドゥリュックはダイジェスト版として作られているニプロの『三銃士』に対して、ディアマン＝ベルジェールの『三銃士』を、力作として評価しつつも、原作の物語を再現するこ

とを重視したゆえにニブロの監督作品ほどのリズムがないことを指摘した (Ibid., X)。フランスでの当時の特徴として、アルベール・カペラーニが『噫無情』 (*Les Misérables*, 1913年) を連続映画として製作し、その後、第一次大戦中に、ルイ・ナルパスのプロデュースで、プークタルが監督をした『巖窟王』を製作した。ドゥリュックはリズムの問題を指摘したが、これらの作品の特徴は、原作の長編小説に忠実に、なるべく省略することなく映画化を試みた点が挙げられる。その後、ナルパスはシネ・ロマン社のプロデューサーとなり、次第にジャンルとして「シネ・ロマン」と呼ばれるようになるフランス独自のジャンルを形成した。ディアマン＝ベルジェールの『三銃士』も、当時のフランスの独自性を示す長編連続映画の特徴に則った作品と言える。

『巖窟王』など、これらの物語はフランスを舞台としているが、アメリカの映画会社も製作した。プークタルの『巖窟王』が作られるまでに、アメリカで『巖窟王』を原作とした映画は、十五本ほど製作されている。『三銃士』もアメリカで映画化された作品は数多く、1911年にエディソン社の製作で作られて以来、ディアマン＝ベルジュの『三銃士』が作られるまでに十五本ほど作られているようだ。このように、これらのフランスを舞台とした復讐譚は、フランス以上にアメリカで大量に製作されており、多くの人が知る物語となっていた。さらに『コルシカの兄弟』もイギリスでジョージ・アルバート・スミスが1898年に早くも映画化 (*The Corsican Brothers*, 1898年) し、1902年にディッキー・ウィルソン (*The Corsican Brothers*, 1902年)、1912年にジョージ・レジーが主演 (*The Corsican Brothers*, 1912年、オスカー・アプフェル監督)、1915年にはジョージ・レジーが監督 (*The Corsican Brothers*, 1915年)、チャールズ・ハチソンの監督作 (*The Corsican Brothers*, 1915年) があり、アントワヌがフランスで初めて監督する前に、アメリカでも多く映画化され、人気の題材であったことが分かる。これらの物語は、やはり西部劇にもし得るような決闘の場面が多くあることが、観客に受け入れられる要素になっていると推測できる。

このような復讐劇もギリシャの昔から作られており、古くは、古代ギリシャの劇作家エウリピデスが作った『メディア』がある。フィルム・ダール社の作品では多くの古典が映画化されたが、『トスカ』 (*La Tosca*, 1908年、アンドレ・カルメット、シャルル・ル・バルギ監督)、『ハムレット』 (*Hamlet*, 1908年、アンリ・デフォンテーヌ監督)、『マクベス』 (*Macbeth*, 1909年、アンドレ・カルメット監督) の復讐の物語がある。『オレステス』はトロイア戦争の総大将アガメムノンが勝利し、帰還すると、思いがけず不実な妻から殺されてしまったことから生じる復讐劇である。この妻 (オレステスの母) の行為に対して、息子、オレステスは父の仇として母を殺してしまうが、アポロンの助けもあり、結局無罪とされる。しかし、オレステスの復讐はこれだけに終わらず、父を戦争へと陥れた多くの親類縁者をも殺す様は、狂気に取り憑かれた典型例として、西洋では多くの絵画で描かれる題材となった。また、ホメロスの『イリアス』にも復讐があり、復讐の物語は古くから語り続けられた物語である。放逐された者が恨みを募らせ、探し求めた相手と再会した時に復讐を果たす、という物語は洋の東西を問わず古くから描かれ、演じられてき

た歴史がある。

『巖窟王』は、1815年にナポレオン・ボナパルトがフランス帝国の皇帝位を追われ、エルバ島へ追放されていた頃を舞台とした、この映画が作られた当時から百年ほど前の物語である。また、『三銃士』はルイ十三世の時代、映画が作られた当時から二百五十年程前の出来事であり、言わば歴史劇の範疇に入る。『コルシカの兄弟』は、デュマが実際に1842年にコルシカ島を旅行した際に着想を得た物語である。『コルシカの兄弟』の物語の舞台であるコルシカは、政治的にはフランスに属するが、数あるフランスの地方の中でも特色ある地域として知られる。コルシカを舞台とした小説としては、メリメも『マテオ・ファルコーネ』、『コロンバ』という小説で取り上げている。他にもメリメは、スペインが舞台となった『カルメン』同様、異国趣味を刺激する舞台として描いている。これらの物語は、神は正義に味方する、という思想に基づいた決闘⁽¹²⁾も描かれるなど、近代の整備された法律の前では合法的な行為ではなく、前時代のモラル、あるいは異文化のモラルを背景として描き得る物語である。これらの物語は、西部劇と似た部分があり、舞台を現代より前の時代に置くことでリアリティを得ることができる、現代とは異なるモラルのあるトボスを描いている。現代とは異なる時代を舞台とすることで、現代では現実味のある物語としては描くことができない荒唐無稽な物語であっても、リアリティのある物語として描き出すことが可能となる。

アメリカに支店を持つフランスの映画会社も、アメリカでは西部劇を作っており、例えば1910年にアメリカでガストン・メリエスが設立したアメリカン・ワイルドウェスト・プロダクションズ社があるが、西部劇が人気で、アメリカの演出家に、テキサスで西部劇を作らせ、パテ社も同様にアメリカで立ち上げたパテ・エクスチェンジ社でも西部劇を製作した。その後、ジャン・デュランはフランス国内で、アメリカ国外で初めて作られたと考えられている西部劇映画⁽¹³⁾を作った。しかし、物語性だけではなく、並行編集などの技術的な面でもデュランの西部劇は、アメリカの方法を使った映画として否定的に捉えられることがあり、彼自身も自らの作品を否定的に捉えざるを得なくなった。このような背景もあり、フランスで西部劇を作るという試みは継続されず、フランスの代表的な歴史劇、『三銃士』や『巖窟王』、そしてフランスには属するが異文化色の強い物語として『コルシカの兄弟』のような命を賭けた戦いの物語が作り続けられた。

ドゥリュックはハートの西部劇映画を高く評価し、ドゥリュックの『さすらいの女』は、ハートがL'Homme de nulle Part (さすらいの男)と呼ばれていた⁽¹⁴⁾ことから着想を得たものだ。『狂熱』での酒場は西部劇のサルーン風になっており、西部劇を連想させる。しかしながら、ドゥリュックの映画では、多くのハート作品のように、正義のために戦いに勝つことが目的の物語にはならず、殺した方が勝利者として英雄視されることもない。『狂熱』では、サルーン風の酒場で乱闘の末、人を殺した者は、警察に連行され、ドゥリュック映画では、法が機能しているトボスが舞台になっている。『三銃士』や『巖窟王』のような歴史劇、そして、ハートが登場する西

部劇に対して評価をしているにもかかわらず、ドゥリユックの物語では、自らの考える正義を貫く者の暴力が、全てを失うことになり、問題の解決に結びついていない。

このような勧善懲悪を主題とする復讐を描いた歴史劇や西部劇の映画を評価しつつも、ドゥリユックの映画では、決闘裁判で考えられたような、正義に神の裁きが下る、という物語としては描かれておらず、勧善懲悪を主題とした復讐劇、西部劇が描き出した物語とドゥリユック映画の倫理的な差異は、ドゥリユックの物語の特徴を示すものだ。狂気に取り憑かれた典型的な人物として、多くの絵画でも描かれたギリシャ悲劇に登場するオ레스テスに喩えてハートを論じたように、ドゥリユックはこれらの物語を勧善懲悪の物語として捉えたのではなく、勧善懲悪の要素を括弧に入れることにより見出される狂気に取り憑かれた者の物語として捉えたと言える。

2 章、ドゥリユック映画の男性の二面性——狂気の表現

ドゥリユックの『沈黙』では夫自らが浮気をしているにも関わらず、夫は匿名の手紙による密告を受け、妻が浮気をしているのではないかという疑念を持つ。この時、部屋に入った男、ジャンと妻の浮気の現場を見た、と信じ込んだ夫が妻を射殺する。ドゥリユック映画での怒りは、突発的な怒りであり、『巖窟王』など復讐劇やハートの西部劇のように最終的には復讐劇として問題が解決されたようには描かれなかった。

ドゥリユックは第一次大戦中には反戦小説を書き、暴力的に解決を図ろうとすることに反対し、戦争がもたらす悲惨さ、暴力性を描き、映画でも『沈黙』、『狂熱』、そして『洪水』における暴力の応酬、復讐、それに伴う結果が生み出す不毛さを描いた。ドゥリユックは、『スペインの祭』や『狂熱』のように決闘や喧嘩で男同士が、命まで賭ける姿を英雄的に描くのではなく、暴力的な戦いは、解決に導かれることのない不毛な行為として示した。ドゥリユックの物語、特に『沈黙』、『狂熱』、『洪水』において、男たちは一時の衝動に取り憑かれ、暴力によって全てを失う、という物語になっている。『狂熱』ではサラの現在の夫とかつての婚約者が殺し合いを演じ、『洪水』では娘の恋敵が、娘に対して悪意あることを吹聴していることを知った父親が、洪水の夜に、河畔を歩く娘の恋敵を見つけ、彼女を河に突き落とすと、後日、警察に逮捕される。無論、彼らにも言い分はあり、男たちは守るべき者を守ろうとして、暴力沙汰を起こす。しかしながら、ドゥリユック映画の物語が展開される舞台は、無法地帯ではなく、また、歴史劇のように決闘が許され、勝利した者に神が味方をしたとして法的にも理解が得られる時代に設定されていない。そのため、暴力が必ずしも愛するものを救うことにならず、殺人を犯した者は、警察に即座に逮捕さえされる。このようにドゥリユック映画は、ハート映画や『巖窟王』、『三銃士』、『コルシカの兄弟』とは正反対の結果をもたらす物語として構成されている。ドゥリユックは映画において、『巖窟王』のように、裏切りにあった主人公が、地位と富を手に入れた裏切り者たちに対して、暴力的な復讐をすることで、観客も溜飲を下げ、満足する、という物語を描くことはなかった。ドゥ

リュック映画で暴力の衝動に突き動かされる者たちは、グラン＝ギニョルや『カリガリ博士』で描かれた精神異常者とは異なり、平素はごく普通に生活を営んでいる者たちだ。『沈黙』でのピエールはブルジョワジーとしての生活を営み、『狂熱』でのミリティは船乗りとして長い航海に耐え、『洪水』での父親は、町役場の役人としての日々の仕事を果たしている。

ドゥリュックは自らの作品では、勸善懲悪の物語として理解される要素を排し、平素は社会性のある行動を取り得ることができるごく一般的な男が、ある出来事をきっかけに暴力衝動を抑えることができずに全てを失う、という人間の持つ二面性を悲劇として描き出した。

この怒りを表現する方法として、ドゥリュックは、ハートや早川が怒りの感情に襲われ、悲劇への道を見出した時の表情を「マスク」と呼び、特に早川に対しては「彼は現代の最も偉大な悲劇俳優である」(Delluc 1920: 54) と評価した。ドゥリュックは『フォトジェニー論』でも「表情、顔つき」の章で「マスク」を持つ俳優について、また「人工による不可能性」の章では、いかにして「マスク」を作り得るか、ということについて議論を展開した。そして、ドゥリュックは自作でも「マスク」を用いることを試み、特に『狂熱』でトピネッリを演じるガストン・マド、また『洪水』で父親を演じるエドワール・ヴァン・ダエルの怒りの表情の演出に見出すことができる。このような演出を用いて、ドゥリュック自らも自作で、社会の中で日常生活を送るごく普通の男が、突如として狂気に捉えられる二面性を映画で描き出すことを試みた。

3章、ドゥリュック映画における怒り——「文明人」の自画像

ドゥリュックは暴力を描き出した上述の『巖窟王』等の作品を映画批評で評価し、ドゥリュック自身の映画でも、男性が衝動に突き動かされた激しい怒りを表現することを試みてきたが、ドゥリュックはこのような激情を描くことにより、何を示そうとしていたのかを考える必要があるだろう。

1920年に『快原則の彼岸』(Freud 1920) で死への欲動として示し、また、経済的に考えても利益をもたらすとは考えられないにも関わらず、なぜ人間は戦争をするのか、というアインシュタインからの問いに対してフロイトが、死へ向かう破壊欲動として示した(Einstein/Freud 1933) 主体が抵抗できない暴力衝動を、ドゥリュックは映画以前に、まず小説で描いており、映画でも同様のことを描き出すことを試みた。ドゥリュックは第一次大戦中の小説で、既に暴力の生み出す狂気、国家の暴走を描き、暴力の生み出す不毛さを描いた。小説『ベルリンの首切り役人』(Delluc 1916) では、精神病者の妄想として描かれているが、ランスの大聖堂の破壊を初めとする軍隊が犯した狂気を描いている。小説『頭皮踊り』(Delluc 1919b) では、兵士の命を助けるために治療をする軍医たちが、軍の高官たちと同様の地位にある者として扱われる。その立場を利用して、戦時であるにも関わらず、休暇を取り、リゾート地で過ごし、そして傷ついた自国の兵士たちの命を弄ぶ様を描いた。そして小説『戦争は死んだ』(Delluc 1917) では、当時、

国家からは犯罪とさえ見なされた主人公ナニが属する反戦主義者たちのグループが、狂気に陥っている国家に対して冷静さを取り戻させようと苦心するが、戦争を回避するには至らず、フランス政府もドイツ人スパイも戦争を選ぶ。ナニは、自らのグループに入り込んだこのドイツ人スパイにより、反戦主義者グループの全ての試みを阻止される。だが、ナニが、ドイツ人スパイをグループから追放しなかったのは、戦争を回避するには相手であるドイツとも手を結ぶ必要があり、それをも実現しなければ戦争を「殺す」ことはできない、と考えていた、と理解するべきだろう。

戦時中、国民は国内では国民が協力し合うことを、そして、敵国に対しては攻撃性を発揮することを、国家から求められる。ドゥリユックは、この要請を狂気として捉えた。小説『戦争は死んだ』は、狂気の衝動に取り憑かれている政府を、いかにして正気を取り戻させるのか、ということを描いた小説だった。

例えばフロイトは、当時の状況を『戦争と死に関する時評』(Freud 1915)で、当時の学者たちまでも「その冷静な公平さを失ったかのようなものである。極めて激しい感情に突き動かされ、学者たちは学問を敵と戦うための武器として利用しているのである。文化人類学者は、敵を劣等で墮落した民族と宣言する始末であり、精神医学者は敵を精神障害者と決めつけるありさまである」(Ibid., 84-85. フロイト 2008: 42-43)と混乱した状態を記している。当時のドゥリユックの周囲を見てもカニュードやアポリネール、サンドラールなども芸術家の戦争への参加を訴え⁽¹⁵⁾、彼らに同調してコクトー等も戦場へと向かうなど、狂気に飲み込まれていた。

ドゥリユックは、上述した第一次大戦中の戦時病院を舞台とした小説に対して『頭皮踊り』という題を付けた。この頭皮踊りとは、ネイティブ・アメリカンたちが敵対する部族の者を倒した時に、頭皮を剥ぎ取り、槍に刺して振りがざして踊る、という武勇を誇示するための踊りである。この行為を西洋人は「野蛮」とみなしたが、ドゥリユックはフランスの戦時病院での惨状を描いた小説に、この題を与えた。戦争を回避することはできず、実際の戦争で残虐行為の限りを尽くす自らを「文明」と考え、西洋以外を「野蛮」とみなす西洋に対して、ドゥリユックは強い疑問を投げかけたことが、『頭皮踊り』という題名からも理解できる。啓蒙された西洋という考えに対して、ドゥリユックは、明らかに疑問を持っていたことを示している。このような認識は、ニーチェ⁽¹⁶⁾が『善悪の彼岸』(Nietzsche 1886)で「突き出た半島に過ぎないヨーロッパ」(第3章「宗教精神」、断章 52)とヨーロッパをあくまで相対的な存在にすぎないと描き出しただけでなく、例えばアルチュール・ランボーの『地獄の季節』(Rimbaud 1873)でも見出すことができ、ランボーは「おれはニグロだ」と語り、西洋中心主義の視点に疑問を投げかけた。同様に、ドゥリユックは、第一次大戦中は小説で、第一次大戦後は映画で、第一次世界大戦へと向かい、残虐の限りを尽くした西洋に対して、「野蛮」という認識を明確に示したと言えるだろう。

ドゥリユックの映画批評での暴力の衝動に捉えられる姿への高い関心は、勧善懲悪の物語に対しての関心や評価ではなく、啓蒙された「文明人」であるはずの西洋人が、映画において男たち

が取り憑かれる暴力衝動が描かれていることに対する評価である。すなわち、啓蒙され、調和と協調を描き出す古典主義演劇を生み出し、「野蛮」とは決別した筈の「文明人」として振る舞うにも関わらず、ギリシャ悲劇で描かれた姿と変わることのない実相を、ドゥリュック映画は描き出すことを試みたと言えるものだ。その結果、ドゥリュックは、自分の映画に男性たちの衝動的な暴力表現を取り入れたが、物語性としては勧善懲悪とは全く異なる悲劇を描いたのである。

ドゥリュックが脚本を書き、ジェルメーン・デュラクが監督した『スペインの祭』は、ドゥリュックが映画のために書いたシナリオが、初めて映画化された作品だが、この最初の作品から、ドゥリュックは暴力衝動と、その不毛さを描いた。この作品は、エーブ・フランシスが演じるソルダートを取り合う物語だが、ジュニートは彼女に対して終始一貫してダンスを踊り、二人は恋人となるが、その一方で、レアルとミゲランの二人はソルダートを恋人とするために、ソルダートとは関係のないところで、終始攻撃性を示し、二人はソルダートを巡って決闘をすることになる。このように『スペインの祭』ではジュニートが愛情を、そしてレアルとミゲランが攻撃性を発揮する。レアルとミゲランの二人は、ソルダートが全く関与していないにも関わらず、彼女を巡って決闘をすることに決め、勝った方がソルダートを恋人とすることにした。しかし、決闘の末、二人とも命を失い、暴力の意味は剥ぎ取られた。

ドゥリュックはガンスの『戦争と平和（我告発す）』（*J'Accuse*、1919年）のような直接的に戦争を描く映画を撮ることはなかったが、日常の生活を描きながら、男性が秩序を破綻させることにしかならない暴力性を爆発させ、悲劇の道を開く人間の姿を描き出した。ドゥリュックはアポリネールやサンドラール等が芸術家の戦争への参加を激烈に訴える中で、戦争に反対し、反戦小説を書き、第一次大戦後には、ルイ十四世の時代に決闘がもはや「神の意志」ではないことが分かったのと同様、映画では暴力が問題を解決するためのものではなく、死への欲動とでもいうべき、人間が宿命的に持つ、目的のない暴力性の発露として示した。こうした視点をドゥリュックが持っていたことが、ドゥリュックが戦争映画、西部劇、歴史劇で多く描かれてきた勧善懲悪的な正義の物語とは異なる、暴力に対する捉え方を可能にし、後にフロイトがタナトスと呼ぶようになる人間が宿命的に抱えている衝動を描き出すことができた背景と言えるだろう。

そして、実際に第一次世界大戦後には誰もが理解せざるを得なかったことだが、もはや戦争による破壊が何も生み出さない時代にいる、という事実がある。第一次大戦の破壊は、ヘーゲルが想定したように必ずしも弁証法的に否定することが何かを生み出すわけではなく、否定のための否定、としてしか機能せず、ガンスが『戦争と平和』で戦死した亡霊たちが我が家に帰り、自分たちが戦死したことでもたらされているはずの理想の世界が実現されていないことに対して「我告発す」と現状を告発したように、ニーチェが永遠回帰という言葉で示した状況が現れた。すなわち、もはや否定した後に、止揚するということにはならず、戦時に兵士たちが求められた攻撃性は、破壊以外には何も生み出さないことが明らかとなった。

ドゥリユックは、人間の狂気の表現を通して、西洋人が自身に対して考えていたように啓蒙された「文明人」として、戦争以外の解決方法へと導くことができず、西洋人が「野蛮」として考えていた存在以上の「野蛮」な衝動に取り憑かれた西洋人の自画像をドゥリユックは描き出すことを、映画の目的としていたと理解できる。ドゥリユックの映画の中で、最も凄惨な暴力を描いた作品は、物語の最終盤で、酒場の男たちが大乱闘を繰り広げる『狂熱』である。この場面は、検閲前のオリジナル版では、さらに凄惨な暴力シーンが続き、ミリティが極東から連れて来た妻は、服を引き裂かれ裸にされた (Sadoul 1975c: 69-70. サドゥール 1998: 93-94) という⁽¹⁷⁾。『狂熱』でのドゥリユックの狙いの一つとして、ミリティが極東で結婚し、妻を連れてマルセイユに戻るが、この妻は大乱闘の中でも、極力争いを避け、酒場の店名の由来にもなっている造花のチューリップを眺めようとするなど、「西洋」と「東洋」、「文明」と「野蛮」を対比して描こうとするドゥリユックの意図が見出せる。極東の寺院での静謐な婚礼の様子を描いたシーンと大乱闘のシーンも対比的に描かれており、「西洋」が果たして啓蒙された「文明」なのか、というドゥリユックの徹底した問いが、作品のモチーフとなっていることを見出すことができる。

『狂熱』の暴力シーンは、検閲のためいくつかのシーンが削除されたが、もし、検閲で外されたシーンが残れば「文明人」と「野蛮人」の対比は、より鮮明に表現されたと思われる。ドゥリユックは検閲で問題視されたシーンを削除し、また、恥辱、墮落を意味する原題の“*La Boue*”も変更⁽¹⁸⁾し、ようやくこの作品は公開に至った。すなわち、ドゥリユックが描いた西洋人の自画像は、今日見ることができる『狂熱』以上に、さらに「野蛮」な存在として描かれていたということである。

結 語

ドゥリユックは、第一次大戦中に書いた小説に続き、大戦後は自らの映画で、西洋人であるが故に、特別に啓蒙されているわけではなく、「文明人」を自ら名乗っていることに対して疑問視せざるを得ない姿を描き出した。

ドゥリユックが評価した『チート』における早川は自分の「所有物」となった女性に対して焼き鎧で焼印を付ける、というこの演技に対して、アメリカに住む日系人は抗議をした。日本人を「野蛮人」として描いていることに対しての日系人観客の怒りだった。

トーマス・H・インスの下で俳優として映画に出演するようになっていた早川は、デミルから『チート』の出演のオファーを受け、当時の早川としては法外な出演料で、出演が決まった。この役で、アメリカでの公開時に強烈な印象を与えた早川は、一躍世界の映画界でスターとなった。『チート』において、早川が演じたヒシュル・トリは主人公であり、作品の出来を左右する重要な役であったが、この映画を製作したジェシー・L・ラスキー・フィーチャー・プレイ・カンパニー社は、我がものにした女性に焼き鎧を当てる、という残忍で冷酷な役柄を白人のスターに任せな

かった。この考えが間違っていなかったことは、アメリカの日系人が、この作品に抗議するために暴動を起こし、当時、日本では公開されなかった⁽¹⁹⁾ことでも明らかだ。

ドゥリュックの早川への評価の重要性は、早川という東洋人を西洋人とは異なる他者として捉えたのではなく、西洋人をも早川が演じた登場人物同様の他者性を有する人間^{アントロポフ}として捉える視点を持っていたところだ。白人スターではなく、早川を『チート』に起用し、西洋社会の中で、半ば外部の人間、他者として扱った日本人の蛮行を、「野蛮人」たる東洋人に限るのではなく、ドゥリュックは「文明人」たる西洋人に演じさせることを試みた。第一次大戦は、啓蒙されたはずの「文明人」同士の戦争が、これまでにない悲惨な様相を呈した。上述したように、当時のヨーロッパでの一般的な世論として、啓蒙された西洋人は戦争に至ることなく解決できる、と考えていたことをフロイトは記したが、この西洋人自身をドゥリュックは何も生み出すことがない、不毛な暴力衝動に取り憑かれた「文明人」として描いた。ドゥリュックは暴力衝動に抗うことのできない姿を描くことで、人類の中で西洋人が殊に特別な存在ではなく、むしろ、一層残忍な怒りの姿、自我が衝動を制御できない様子を描くことを試みた。この試みにより、ドゥリュックは、啓蒙された「文明人」たる西洋人は既に克服した、として目を向けずに来た人間の本性を、描き出すことを狙ったと言えよう。

これらのドゥリュック映画は、ニーチェが『悲劇の誕生』でギリシャ文化の本質として指摘したギリシャ悲劇を思い起こす作品となったが、ドゥリュックは暴力衝動に取り憑かれる男性をギリシャ悲劇のように王家の人々ではなく、西部劇におけるハートのような英雄でもなく、またグラン＝ギニョルではロルドが『グドロン博士とプリュム教授の治療法』⁽²⁰⁾として脚色した戯曲の原作、エドガー・アラン・ポーの『タール博士とフェザー教授の療法』(Poe, 1845年)から始まり、ドゥリュックも高く評価した『カリガリ博士』にも見出すことができる精神異常者ではなく、平素は常識的な生活を送る人々の狂気を描き出した。

暴力を表現した『チート』を見ることによって、ドゥリュックは映画に強い関心を持つようになり、映画批評でも『チート』を中心に、『チート』以外の暴力を表現した映画について、強い関心を持って取り上げて批評し、そして自身の映画でも中心的な要素として西洋人の暴力を表現し続けた。このことは、西洋人の持つ自我が、自分たちが考えていたようなものではなく、自分たちが卑下した存在以上に野蛮な自らの姿を、映画で表現することを、ドゥリュック自身が一つの目的としていたことを示している。

注

- (1) 『頭皮踊り』は1919年の出版だが、執筆は第一次大戦中である。ドゥリュックが大戦中に書いた小説の発行は、検閲のため全て一年程度、出版が遅れた。
- (2) Louis Delluc, 1890年-1924年, カドゥアン (フランス) 生まれ。詩人、演劇批評家、劇作家、小説家、映画批評家、映画作家。

- (3) Jean-Martin Charcot, 1825年-1893年, パリ (フランス) 生まれ, 病理解剖学の神経科医, 及び教授.
 - (4) Grand Guignol. パリに19世紀末から20世紀半ばまで続いた劇場. 特に1898年から1914年の間, 芸術監督を務めたマックス・モーレイが, 残酷で恐怖を感じさせる題材を舞台にかけると, 一時代を築く人気の劇場となる. この劇場で演じられる荒唐無稽な血腥い演劇作品自体をも指すようになり, 一つのジャンルとしても呼ばれるにまでなる.
 - (5) André de Lorde, 1869年-1942年, トールーズ (フランス) 生まれ, 図書館司書として各地の図書館に勤務しながら, 小説, 戯曲を書き続けた. 「恐怖の王子」と呼ばれるなど, グラン＝ギニョルのために戯曲を書いたことで知られる.
 - (6) Alfred Binet, 1857年-1911年, ニース (フランス) 生まれ, 心理学者.
 - (7) *Forfaiture*, 5幕, 1921年2月9日, テアトル・ドゥ・オペラ＝コミック初演.
 - (8) ドウリュックは『コメディ・イリュストレ』誌で, *Les Invisibles* (1912年11月20日号, p.147), *Visons d'Eprovaute* (1913年2月5日号, p.416), *Ernestine est Enragée !* (1913年2月20日号, p.464), *Au Téléphone* … (1913年5月29日号, p.568) を取り上げている.
 - (9) 『フィルム』紙, 66号, 1917年6月18日.
 - (10) 『フィルム』紙, 127-128号, 1918年8月26日.
 - (11) 『シネマガジーン』誌で, アメリカにいたロベール・フロレが1921年31号 (8月19日) 及び39号 (10月14日) に, この作品についての記事を書いているが, 当時フランスでは上映されなかった.
 - (12) 神は正しい者に味方すると考えられており, 戦いに勝った方が正義, という考えはフランスではルイ十四世の時代まで適用されていた決闘裁判の根拠にもなっている. ルイ十四世の時代に決闘は廃止されたのは, 決闘が正しさを必ずしも保証するものではないことが明らかになったからである. 1385年に, ジャン・ドゥ・カルージュは, ジャック・ル・グリが覆面をして自分の妻に乱暴をはたらいたとして決闘による裁判を申し込んだ. 決闘の結果, ル・グリは敗者となって死に, カルージュの主張が認められた. だが, カルージュは後に強姦したのは自分自身であったと自白したため決闘の正しさが保証されないことが明らかになり, フランスの決闘裁判は廃止された. (山内進 2000参照)
- しかしながら, 決闘は続けられたように, 『三銃士』, 『コルシカの兄弟』や『巖窟王』の物語を見ても, 正義が勝つ, という前近代的な考えが, 決闘に対して信じられ続けた. 第一次大戦中に『巖窟王』が映画化されたことから, 正義が勝つ物語として誰からも理解されている物語であることは明らかであり, これはプロパガンダ映画においても, 勧善懲悪が多くの人々に受け入れられる思想的な根拠となっていると言えよう.
- (13) ゴーモン社の監督として, カマルグの湿地帯をアメリカの西部劇の舞台に見立て, アメリカ以外の地をロケ地に撮影した初めての西部劇を作ったジャン・デュランがいる. 俳優のジョエ・アマンがアメリカで見てきた映画, 特に西部劇映画の方法を取り入れ, デュランを監督に起用し, 初めてアメリカ以外で作られた西部劇映画を作った. 『ジェファースンシティの絞首刑』(*Pendaison à Jefferson City*, 1910年), 『熱き心』(*Cœur Ardent*, 1912年), 『死の鉄道』(*Le Railway de la Mort*, 1912年) 等の西部劇映画では, デュランは並行編集も取り入れ, スリリングなシーンを作り上げた.
 - (14) 『パリ＝ミディ』1919年2月14日号のドウリュックの“*Grand Frère*”と題された記事.
 - (15) 『フィガロ』紙 (1914年8月2日, p.2) に戦争協力を訴える記事がある.
 - (16) ニーチェのフランスでの受容については, 多くの研究があり, 近年の研究としてはルイ・ピントや (Pinto, Louis. (1995) *Les Neveux de Zarathoustra—La Réception de Nietzsche en France*, Paris: Seuil) やクリストフ・E・フォース (Forth, Christopher E. (2001) *Zarathustra in Paris—The Nietzsche Vogue in France 1891-1918*, Northern Illinois: University Press) の研究がある. これらの研究によると『ヴァーグナーの場合』の仏訳 (Nietzsche. (1893) *La Cas Wagner: Un Problème Musical*, Paris: Schulz) が, 1892年にパリのシュルツ社から出版されると, 多くの新聞, 雑誌が取り上げた. 1898年には文芸誌や出版事業も行っていたメルキュール・ドゥ・フランス社が全集の出版を開始する (1914年に完結). 1890年代にはドレフュス事件を擁護するモーリ

ス・バレスやレオン・ブルム等はニーチェを援用し、自らの主張の正当性を主張。また、左翼も同様に、ニーチェを援用し、自らの主張の正当性を示した。文学者ではポール・ヴァレリーは訳者と親しかったことと、ヴァレリーがニーチェについての文章を書くことが宣伝になるとの考えもあり、ゲラ刷り以前の段階から随時ヴァレリーに翻訳を渡し、翻訳出版前にヴァレリーがニーチェについての文章を書かせようとしたが、果たせなかった。だが、ヴァレリーは、その後ニーチェについて多く言及した。翻訳出版後は、アンドレ・ジッド、ヴァレリー・ラルボー、ジャック・コポー、ピエール・ロチ等が注目した。

アベル・ガンスは完成には至らなかったが1918年にニーチェの著作の題名、『この人を見よ』という映画の撮影をし、またガンスの著作、『プリズム』(Gance, 1930)でもニーチェについて語られ、コクトーはニーチェのワグナー論に影響され、フランス六人組の音楽家たちに軽快な音楽を求めた。フランスにいたピカソも強い影響を受けるなど、ニーチェの著作は幅広い影響を与えた。ドゥリュックの小説、『戦争は死んだ』(原題、*La Guerre est Morte*)という題名も、『悦ばしき知識』の108章他に書かれた「神は死んだ」(仏訳では、*Dieu est mort*)という一節を明らかに振ったものである。

- (17) 1921年の『シネア』誌、20号(9月23日)で『『狂熱』の八日間』と題して、検閲を含めた『狂熱』が上映に至るまでの過程や、上映された八日間の出来事、検閲を受けて取り除かれたフィルムの一部が掲載された。
- (18) 1921年6月7日の『コメディア』紙でドゥリュック自ら“*La Boue*”から“*Fièvre*”へ変更した記事を書いている。
- (19) 1918年になって、早川が演じた日本人、ヒシユル・トリをビルマ人、ハカ・アラカウという設定に変更し、日本では公開された。
- (20) *Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume* (一幕、エドガー・アラン・ポー原作、1903年4月3日、グラン＝ギニョル初演)はロルドの戯曲、原作 *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* は、シャルル・ボードレールが1865年に仏訳 (*Histoires Grotesques et Sérieuses*. Paris: Calmann-Levy)。

参考文献

- Delluc, Gilles. (2003) *Louis Delluc (1890-1924). L'Éveilleur du Cinéma Français au Temps des Années Folles*. Périgueux: Pilote 24 et Les Indépendants du Premier Siècle.
- Delluc, Louis. (1916) *Monsieur de Berlin*. Paris: Fasquelle.
- Delluc, Louis. (1917) *La Guerre est Morte*. Paris: L'Édition.
- Delluc, Louis. (1919a) *Cinéma et Cie*. Paris: B. Grasset.
- Delluc, Louis. (1919b) *La Danse du Scalp*. Paris: B. Grasset.
- Delluc, Louis. (1920) *Photogénie*. Paris: M. de Brunoff.
- Delluc, Louis. (1923a) *Drames de Cinéma*. Paris: Aux Édition du Monde Nouveau.
- Delluc, Louis. (1985-1990) *Écrits Cinématographiques*. Paris: Cinémathèque Française. vol. I à III.
- Einstein, Albert / Freud, Sigmund. (1933) *Warum Krieg?* Zürich: Diogenes-Verlag.
- Freud, Sigmund. (1915) Triebe und Triebchicksale. *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*. Jahrgang 3. Heft 2. Leipzig Wien: Hugo Heller & Cie. pp.84-100. 邦訳、フロイト、ジークムント。(2008)『戦争と死に関する時評』(中山 元訳). 光文社古典文庫所収。
- Freud, Sigmund. (1920) *jenseits des Lustprinzips*. Leipzig. Wien. Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag Ges. M. B. H. 邦訳、フロイト、ジークムント。(2006)フロイト全集. 17巻. 岩波書店。
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1807) *System der Wissenschaft. Erster Theil: Die Phänomenologie des Geistes*. Bamberg u. a. 邦訳、ヘーゲル, G.W.F. (2018)『精神現象学』(熊野 純彦訳). ちくま文庫。
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1822/1823) *Vorlesung ist die Philosophische Weltgeschichte*. Berlin: F. Meiner Verlag. 邦訳、ヘーゲル, G.W.F. (2018)『世界史の哲学講義』(伊坂 青司訳). 講談社学術文庫。
- Lherminier, Pierre. (2008) *Delluc et le Cinéma Français*. Collection Ramsay Poche Cinéma. Paris: Ramsay.

- de Lorde, André. (1920) *Forfaiture*. Paris: Jules Tallandier.
- Nietzsche, Friedrich. (1872) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritzsch. 邦訳 ニーチェ, フリードリッヒ. (1993) 『悲劇の誕生』 (塩屋 竹男訳). ちくま学芸文庫.
- Nietzsche, Friedrich. (1892) *Die Fröhliche Wissenschaft*. Leipzig: E. Schmeitzner. 邦訳 ニーチェ, フリードリッヒ. (1993) 『悦ばしき知識』 (信太 正三訳). ちくま文庫. 仏語訳 Nietzsche, Friedrich. (1901) *Le Gai Savoir. La Gaya Scienza*. Translated by Henri Albert. Paris: Société du Mercure de France.
- Nietzsche, Friedrich. (1898) *Jenseits von Gut und Böse*. Leipzig: Druck und Verlag von C.G. Naumann. 邦訳 ニーチェ, フリードリッヒ. (1993) 『善悪の彼岸 道徳の系譜』 (信太 正三訳). ちくま学芸文庫.
- 西谷修. (2001) ヨーロッパ的〈人間〉と〈人類〉. 『20世紀の定義4—越境と難民の世紀』 (樺山 紘一編). 岩波書店. 仏訳 Nishitani, Osamu. (2004) Deux Notions Occidentales de l'Homme: Anthropos et Humanitas, *Tisser le Lien Social*, Paris: Edition de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Rimbaud, Arthur. (1873) *Une Saison en Enfer*, Bruxelles: M. J. Poot.
- Sadoul, Georges. tome1 (1946), tome2 (1947), tome3 (1975a), tome4 (1975b), tome5 (1975c), tome6 (1975d) *Histoire Générale du Cinéma*. 邦訳 サドゥール, ジョルジュ. 1巻 (1992), 2巻 (1993), 3巻 (1994), 4巻 (1995a), 5巻 (1995b), 6巻 (1995c), 7巻 (1997a), 8巻 (1997b), 9巻 (1998), 10巻 (1999a), 11巻 (1999b), 12巻 (2000), 『世界映画全史』 (丸尾定 村山匡一郎 出口丈人 小松弘訳). 国書刊行会.
- Tariol, Marcel. (1965) *Louis Delluc*. collection Cinéma d'Aujourd'hui No 30. Paris: Éditions Seghers.
- Winckelmann, Johann Joachim. (1756) *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden/Leipzig: Zweyte Vermehrte Auflage. 邦訳 ヴィンケルマン, ヨハン・ヨアヒム. (1976) 『ギリシア芸術模倣論』 (澤柳 大五郎訳) 座右宝刊行会.
- Winckelmann, Johann Joachim. (1764) *Geschichte der Kunst des Altertums*. Walther. Dresden: Walther. 邦訳 ヴィンケルマン, ヨハン・ヨアヒム. (2001) 『古代美術史』 (中山 典夫訳). 中央公論美術出版.
- 山内進. (2000) 『決闘裁判—ヨーロッパ法精神の原風景』. 講談社現代新書.

雑誌、新聞

Cinéa
Cinémagazine
Comœdia
Comœdia Illustré
Le Film
Paris-Midi