



Title	リンカーンはなぜ殺される：『若き日のリンカーン』と 創設 の問題
Author(s)	藤井, 仁子
Citation	層：映像と表現, 13, 69-83
Issue Date	2021-03-24
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/81020">http://hdl.handle.net/2115/81020</a>
Type	bulletin (article)
File Information	Lincoln.pdf



[Instructions for use](#)

# リンカーンはなぜ殺される

——『若き日のリンカーン』と〈創設〉の問題

藤井 仁子

## 1. 〈普通の人〉か英雄か

D・W・グリフィスの『国民の創生』（一九一五）からスティーヴン・スピルバーグの『リンカーン』（二〇一二）まで、第一六代アメリカ合衆国大統領エイブラム・リンカーン（一八〇九—一八六五、在任期間は一八六一—一八六五）はアメリカ映画に繰り返し姿を見せてきた。日本の天皇ほどの禁忌をまとうっているわけではないにせよ、ハリウッドの劇映画で実在の大統領を俳優が演じることは決して一般的とはいえないのだから、この事実は真剣に驚くに値しよう。リンカーンの登場する映画は歴史映画や伝記映画だけにはとどまらず、ティム・バー

トンが製作した『リンカーン／秘密の書』（ティムール・ベクマンベトフ、二〇一二）ではヴァンパイア・ハンターとして活躍するなど、大衆的な想像力を刺戟するその神話性は少しも失われていない。

だが、その神話の起源は生前にまでさかのぼるものだった。すでに大統領選挙の時点でリンカーンの自伝は広く読まれていたが、後世の伝記はいずれもこの自伝に依拠しており、客観的な史料にもとづく検証は比較的近になるまで充分には果たされてこなかった。先述したスピルバーグの『リンカーン』が、たとえばメアリ・トッドは本当に悪妻だったのかといった観客の興味に訴えながら、ドリス・カーンズ・グッドウィンによる

最新の伝記（二〇〇五年）にもとづく歴史的な正当性を売りものにできたのは、こうした事情によるものである<sup>1</sup>。

そうでなくてもリンカーンは、神話と実像との乖離がしばしば問題にされてきた大統領だといえる。「偉大な解放者」(The Great Emancipator) と呼ばれながらも、共和党初の大統領として民主党の支持基盤である南部から支持されることはほとんどなかった。確かに奴隷制の拡張には反対をしたが、だからといって黒人を白人と同等に見ていたわけではない。一方で先住民に対しては徹底した虐殺を行ない、しかも南北戦争中には議会の承認なく支出を決め、自ら戦争を指揮するなどほとんど独裁者のようにふるまったのである。カール・シュミットのような政治学者は、まさにこの点でリンカーンに注目した。シュミットは革命によって主権を掌握する「主権独裁」から「委任独裁」を区別したが、これは元来、古代ローマの元老院による時限的な全権委任の意味で、憲法の存立が脅かされた場合に憲法の一時的停止によってその存立を確保することをいう。これこそリンカーンによってもっとも頻繁に、かつもっとも烈しく繰り返された論法であった<sup>2</sup>。

このような苛烈な独裁者としての顔を持つ一方で、大衆的な神話におけるリンカーンは、今に至るまでポピュリズムを体現する代表的なヒーローでありつづけている。ここにいうポピュ

リズムとは自助努力と隣人愛に根ざしたアメリカの伝統的価値観であり、狭義においては一八九〇年結成の人民党に由来するものである。経済的には急進的で（反トラスト、反資本家）、政治的には保守的であったとされる<sup>3</sup>。リンカーンの立身出世譚は「丸太小屋からホワイトハウスへ」(From log cabin to White House) という名高いフレーズで常に形容されるが<sup>4</sup>、既存の権威と特権階級を嫌い、必然的に反知性主義や外国人排斥とも結びつきやすいポピュリズムの英雄として、リンカーンこそは〈普通人〉(ジョン・ドウ)をもっとも理想的なかたちで代表する形象だといえよう。ナチスの政権掌握とともに故国を棄てハリウッドに渡ること強いられたフリッツ・ラングは、渡米第一作の『激怒』(一九三六)を撮るにあたり、アメリカ映画の主人公はドイツ映画のような「超人」ではなく「君や私」、つまりあくまでも「普通人」でなければならぬと論され、それをアメリカにおける「民主主義の目印」として了解した<sup>5</sup>。このように、〈普通人〉をいかに表象するか、何をもって「普通」と見なすかはアメリカ映画の本質に関わる重大な問題である。そしてリンカーンを特徴づけているのは、〈普通人〉でありながら同時に特別なヒーローでもあるという逆説、この逆説を逆説と感じさせない大いなる包容力なのだ。このことは、極め付きのリンカーン映画といつていい『若き

日のリンカーン』(ジョン・フォード、一九三九)を考えると、  
えて重要な意味を持つ<sup>6</sup>。というのもローズヴェルト政権が二期目にあつた当時、国家独占資本主義としてのニューディール——「機会の平等はもはや存在しない」——に対する反発から、まさしく右に述べた意味でのポピュリズムが復権を遂げていたからである。恐慌後の非常時であつて、エリート主導の強力な行政府が社会主義と見紛うばかりの統制と干渉を社会の広範囲に加えたとき、失われた伝統的価値観としての個人主義が懐古的に希求されたのだ。ナイーヴな理想主義の表明として片づけられがちなフランク・キャプラの一連のフィルムは、この時期の映画におけるポピュリズムの典型であつた<sup>7</sup>。

こうした歴史的文脈に置きなおすとき、ハリウッドにとつての奇跡の年と呼ばれる一九三九年に公開された『若き日のリンカーン』は、今日のわれわれにあらためて何を語りかけるだろうか。数多のリンカーン映画のなかにあつてこのフィルムが異色なのは、リンカーンがまだただのエイブでしかなかった「若き日」に焦点を絞つた点である。そして、南北戦争という悲惨な内戦を経た国民の再統合への意志をリンカーンが代理表象してきたという限りにおいて、この「若き日」は現在のアメリカ合衆国そのものにとつての「若き日」でもあるだろう。以下では、リンカーンと合衆国双方の「若き日」を描くこのフィルム

のうちにアメリカ映画がアメリカ自身を表象しようとする際に  
見られる歪みの根源が横たわっていることを、〈創設〉という  
観点からあきらかにしたい。

## 2. 対立を超える

『カイエ・デュ・シネマ』同人が集団で執筆した『若き日のリンカーン』の詳細な分析(一九七〇年)は、このフィルムを評価するうえでのみき台として長く読み継がれてきた。「六八年」の余波をよく伝える、アルチュセールの影響を受けた徴候的読解の代表例として知られる記事である。徴候的読解とは、テクストが現にいつていることではなく、いいおとしているもの——「構造化する欠如」——によって別のテクストを浮きあがらせるような読み方を指す。

この読み方は、ひとつの同じ運動によって、それが読むテクスト自体のなかに隠されているものを暴きだし、それを別のテクストに結びつけるからである。この別のテクストは、最初のテクストのなかに必然的不在のかたちで現前しており、しかし徴候の資格で、最初のテクストによってそれ自身には見えないものとして生産された不

在の形で現前している<sup>9</sup>。

すなわち、テクスト外の要因によってテクストを説明するのではなく、テクストの深層に秘められた意味を探るのでもなく、「それらの作品が語らないことにおいて語っていることをそれらの作品に語らせること」だというのである<sup>10</sup>。

こうした立場からカイエ同人は、『若き日のリンカーン』を一九三七年から三八年にかけてのローズヴェルト不況を受けた、共和党のニューディールへの反動の一環と見なした。もともと、ニクソン大統領の就任翌年に発表されたこの分析の主張するような二大政党の対立を、フィルムの中かに直接見ようとするのはナイーヴにすぎよう。『若き日のリンカーン』は、ジャン・ナルボニとジャン・ルイ・コモリが行なった分類でいえばカテゴリー(e)の映画にあたる。一方であるイデオロギーを明確に伝えようとしながら、テクストのなかでさまざまな障害に遭い、歪み、分裂し、ほとんど当初のイデオロギーに逆らうようにも見えるフィルムのことである。これは多くのハリウッド映画にあてはまると彼らはいう<sup>11</sup>。

実際、リンカーン映画が二大政党のイデオロギー対立をいわば止揚する性格を持つことについてはいくつもの傍証を挙げることがができる。カイエ同人も認めているように、『若き日のリ

ンカーン』の前年の三八年には民主党支持者として知られたロバート・E・シャーウッドの *Abe Lincoln in Illinois* がブロードウェイで成功を収め、舞台と同じレイモンド・マッセイの主演で四〇年に映画版——『エイブ・リンカーン』(ジョン・クロムウエル)——が公開されるなど、当時はリンカーン人気が支持政党の壁を越えて再燃していた<sup>12</sup>。それに、ソ連のエイゼンシュテインさえもが『若き日のリンカーン』を絶賛したことはよく知られている<sup>13</sup>。近年も熱心な民主党支持者のスピルバーグが史上初のアフリカ系大統領である民主党のバラク・オバマの下で『リンカーン』を撮ったように、「もともと偉大な大統領」は国内の対立を超える存在なのであり、むしろその点にこそリンカーンという存在の鍵がある。『若き日のリンカーン』というテクストがわれ知らず漏らしているのは、何よりもその事実なのだ。

### 3. 代表されないものを代表する

述べたように、リンカーン映画として『若き日のリンカーン』が独特なのは、彼が髭を生やす前の時代、つまり政治を志す前の修業時代を扱っている点である。とはいえ、ここには未だの妻となるメアリ・トッド、大統領選挙で政敵となるス

ティーヴン・ダグラス、そしてリンカーン自身の死の暗示までもがすでに含まれており、観客がリンカーンの運命についてあらかじめ熟知していることが前提となっている<sup>14</sup>。エピソードはリンカーンの母ナンシー・ハンクスが幽霊として息子の身を案じる内容の詩であるが、「あの子はどこ？ エイブはどうなったの？ 何をしたの？」という問いの答えは誰もが知っているよう<sup>15</sup>。『若き日のリンカーン』は、リンカーンが偉業をなした事後の視点からその片鱗を立志伝中に探っていく。ここでは、すべてをいわば予型論的に——新約聖書で成就される予型として旧約聖書を解釈するように——見るのが観客に求められているのである。

このときヘンリー・フォンダは映画デビューして四年の新人だったが、彼の演じるエイブはポケットに手を突っこんだり軒や柱に掴まったりと、支えなしにはまっすぐ立ってられないかのように常に手で何かに触れているのが特徴だといえる。初めて登場する際の姿勢のとおり椅子に腰かけて重心を背もたれに預けたまま脚をまっすぐ伸ばしたり<sup>16</sup>、ときには寝転がって倒立せんばかりに脚を伸ばすことでようやく安定するらしいのだ。「起きてくる、頭が寝て、横になると頭が起きる」(“When I’m standing up, my mind’s lying down, and when I’m lying down, my mind’s standing up”)とは映画中の彼自身の弁で

ある。長身とそれゆえの手持ち無沙汰が強調されることになり、〈普通の人〉でありながら選ばれた英雄でもあるという先述した相反する二つのリンカーン像は、ここで寝転がる姿勢と立つ姿勢の積極的混同として具体化——そういつてよければ「止揚」——されている<sup>17</sup>。

エイブは、いつもぼーっとしている代わりに人の話をよく聞くのが取り柄である。つまりは到来するものに対して開かれた存在だといえよう。実際、エイブが法に出逢うのもたまたま通りかかった開拓者の家族のおかげにすぎない<sup>18</sup>。物々交換でもらった法律書が無垢な青年を法の支配する世界に参入させるのである。のちにエイブはこの一家の弁護人となることで、自分に法を授けてくれた一家に恩返しをすることになる。

開拓者一家が巻きこまれたのは独立記念日の夜の殺人事件で二人の息子がその容疑者とされるのだが、兄弟は互いを庇って殺したのは自分であると主張しあい、結局二人ともが裁判にかけられてしまう。弁護士となったエイブは、この一家のように貧しくとも善良な〈普通の人〉の声なき声を代弁しようとするのだ。裁判劇となる後半では、そんなエイブの飾らなさが検事の勿体をつけた雄弁術、そしてウォード・ボンド演じる真犯人の洒落者ぶりと明確に対比される。呑んだくれのろくでなし——いわずと知れたフランスス・フォード——であつても正

直者を陪審員に選出するエイブは、あくまでも〈普通の人〉の代表であり、その庇護者なのである。

公判のクライマックスはそのことを示して余りあるだろう。兄弟は頑固に主張を変えず、このままでは二人ともが死刑を免れない。最後のチャンスをあたえてやろうと彼らの母親を証人として呼び出した検事は、兄弟のどちらかを選ぼう母親に迫る。そうすれば少なくとも一人の命は救えるというのである。だが、もちろんそんなことは母親にはできない。返答に窮して取り乱す母親を検事がなおも執拗に問いつめるとき、静かに、だが決然とフレーム外から声が響く——「もういい、たくさんだ」(“That’s enough of that”)

このエイブ、いや、今やリンカーンと記すべきかもしれない男の声は、フィルムを進捗そのものに超越的な位置からコメントし、その流れを遮って正しい方向に導こうとするかのようである。しかもそれが、ここまで映画を見てきた観客全員の気持ちを代弁する言葉である点が重要だ。彼は検事に向かつてこういう。「あなたは私より法律に詳しいかもしれない。でも私のほうが何が善いことで何が悪いことかは心得ている」。詰問された母親を指して「どこの田舎にもいる普通の女性」(“simple ordinary country woman”)と呼ぶリンカーンが、ここで〈普通の人〉の当たり前の感情、生活に根を下ろした日常のモラル

を擁護していることはあきらかだろう<sup>19</sup>。ただでさえ彼は受動的で偶然に開かれた存在であったが、リンカーンにはさらに自然が味方する。彼が真犯人を突きとめるのは暦、それも開拓者一家からたまたまもらった農民暦を通じてであり、月齢を解読することによってなのだ。自然とともに生きる農民の、〈普通の人〉の生活の智慧がリンカーンを勝利に導くことになる。そもそも法律書を初めて読んだとき、彼は法というものを要するに善悪の問題(“right and wrong”)として、きわめてシンプルに理解したのだった。

カイエ同人の分析にあるように、ここでリンカーンは「選択しないことを選択する」、「分割者ではなく統一者」として表象されている。「社会法に対する自然および／あるいは神の〈法〉」の優位が説かれるのである<sup>20</sup>。このフィルムは司法制度、国家の法によつては代表されないものの在り処を示し、リンカーンにそれを代表させる。そのことで、〈普通の人〉の普通の感覚に反する事態の解決を図っているのだ。これは、一種の裁判映画には違いない『若き日のリンカーン』が通常の裁判映画からは大きく異なる点でもある。通常の裁判映画では、たとえば同じヘンリー・フォondaが主演した『十二人の怒れる男』(シドニー・ルメット、一九五七)のように、判決に至る過程でいかに陪審員の見解が分かれ衝突しようとも、最終的には

全員一致の合議が機能して司法制度への信頼が確認される。システムの自浄作用を前提に司法制度を肯定、正当化することが目的とされているのである。他方、『若き日のリンカーン』においては司法制度によつては代表されないものの存在が指し示され、それはただリンカーンのような超越者によつてのみ代表される<sup>21)</sup>。

フィルムを終結部は、かつて親しみをこめてエイブと呼ばれていた一人の若者が、もはや人ならぬ領域へと歩みだすさまを見せることに費やされる。裁判での勝利の後、彼が群衆の歓呼に応える様子は「どこか別の場面の、画面には示されていない群衆の前で行われているかのよう」であり、「プリマドンナのカーテンコール」のようでもある<sup>22)</sup>。そして、ただ一人リンカーンが歩いていく先には暗雲が立ちこめ雷鳴が轟き、ついに彼がフレームアウトすると雨が降り始めるのだ。こうして『若き日のリンカーン』は、リパブリック讃歌が流れるなか巨大なリンカーンの彫像にディゾルヴして閉じられる。同じ一九三九年に半年ほど遅れて公開されたキャブラの『スミス都へ行く』で、悩める主人公が訪ねたあの彫像である。黒雲と雷雨は、もちろんリンカーンを待ち受ける波乱の未来を暗示しているが、その後の彫像はリンカーンが世俗的な次元から切り離され、絶対的な統一者として永遠化されるさまの視覚化となつていよう。

カイエ同人はこの終結を次のように記述している。

そしてあたかももうこれ以上この作品のなかに留まることは不可能になつたかのように、ひとつの容認しがたい形象のように、彼は画面から姿を消す（ノスフェラトゥのように）のだが、それはイデオロギー的なものよりもよつてそうなるのではない。なぜなら彼がこの作品そのものにとつてあまりに巨大なものと化してしまふことは眼に見えているからであり、そうではなくむしろ理由は、フォード的エクリチュールの拘束と暴力にとつては、自らの目的のためにこの形象を使つてその過剰な側面をすでに明らかにしたからには、もうこれ以上彼からひきだすものは何もなく、だから彼を博物館に返却するということなのである<sup>23)</sup>。

#### 4. 政治的なキリスト

超越的な次元に至るリンカーンの歩みを振りかえるとき、彼が映画中で結婚しただけでなく、恋愛さえも経験しないことに注意しなければならぬ。開始早々にエイブは初恋の人アンに思いを告げぬまま死なれてしまふのだが、これは彼を童貞の



ままとどめておくための儀式のようなものである。注目すべきは、ここでのエイブ／リンカーンがイエス・キリストになぞらえられている点だ。アンの死後、法律家になる決意を固めた彼がラバに乗って町にやってくる姿は、ロバにまたがったイエスのエルサレム入城によく似ている<sup>24</sup>。エイブがいつも鳴らしている口琴（ジュウイッシュ・ハーブ）など聖書への目配せはほかにも多く見られ、リンチを求めて暴徒と化した群衆を彼がなだめるときも聖書の言葉が引用されるだろう。

先述したようにリンカーンはポピュリズムの特権的なヒーローであるが、そのポピュリズムが考えるさまざまなヒーローのプロトタイプは馬小屋で生まれたイエス・キリストである<sup>25</sup>。Meet John Doe という原題を持つキャプラの『群衆』（一九四一）は、この文脈においてきわめて興味深い。『群衆』は、〈普通の人〉の代表に仕立てあげられた主人公（ゲリー・クーパー）が、本当に自分は大衆を代表しているのかと自問せざるをえない状況に追いこまれ、絶望して自殺を決意する。ところが、映画のつくり手にもこの物語をどう終結させればよいのかが最後までわからなかった。紆余曲折を経て、結局イエスという「最初のジョン・ドウ」に言及することで主人公の自殺を辛くも思いとどまらせる結末に落ちついたのだ<sup>26</sup>。このように、共同体の結束が危機に陥ったとき、少なくともキリスト教

圏であるアメリカ社会においてはその最終的な根拠は信仰に求められるしかなく、信仰だけが共通の基盤をなすことができるのである<sup>27</sup>。

『若き日のリンカーン』のエイブがイエスだとすれば、エピソードにあつた母は当然マリアということになる。死後の側から生前を回顧する視線があらかじめエイブを捉えているのであり、このことが童貞性の強調と相俟って、生ける者の関係性から彼を切り離している。事実、エイブはいつも死者とともにあるといつてよい。エイブは「女を見る眼」で川の眺めに見惚れてばかりいるが、川は死んだアンの記憶と結びついている。このフィルムがエイブにあたえるさだめとは選ばれた人間の孤独を耐えぬくことであり——「最初のジョン・ドウ」がそうであったように——、死者の霊の前で一人おのれの良心の声を聞くことだけが彼を正しき道に導くのである。あくまでも社会に内在して大衆との遊離にもがき苦しむキャプラ映画のヒーローとは決定的に異なる点だ。

リンカーンを真の偉人にしたものをその修業時代に探る『若き日のリンカーン』は、通常の司法制度によつては代表されないものの、しかしそこにこそ〈普通の人〉の日々の感情が息づいているような生活世界を代表し、公的な言論の場で代弁しうる彼の特別な能力を見いだして終わる。リンカーンを通して〈普

通の人」の普通の感覚は自然と結びつき、リンカーンは法に先立つ絶対的な統一者として永遠化される。真にすべてを代表するためにこそ、リンカーンは「最初のジョン・ドウ」と同様に殺されなければならなかったかのようである。リンカーンの政界進出以前を描く『若き日のリンカーン』は、しかし内戦の終結と時を同じくしてリンカーン大統領がなぜ殺されなければならなかったかを原理的に説き明かしている。リンカーン暗殺と南北戦争の終結を描き、同時に偉大な大衆芸術としてのアメリカ映画そのものの起源ともなったフィルムは、まさに『国民の創生』と題されていたのだった。「アメリカ神話におけるリンカーンの犠牲は、リンカーンをわれわれにとっての政治的なキリストにしたのである」<sup>28</sup>。

## 5. アメリカ革命のフランス革命化

それにしても、リンカーンの暗殺と南北戦争の終結によって「国民」が「創生」するとはまったく奇妙な話ではないか。事実としてアメリカ合衆国は南北戦争によって創設されたわけではないのだから。

南北戦争の映画が数えきれないほどあるのに対し、英国からの独立戦争の映画がほとんどないことについてはすでに指摘が

ある<sup>29</sup>。映画と国民国家の関係を論じたジャン＝ミシェル・フロドンは、表象としてのアメリカ国民を生んだのは南北戦争であり、アメリカ人はイギリス人を敵に仕立てることができなかったのだと述べている。英国は初めは父、その後は同盟国、そしてついには配下として表象されてきたのであり、これはアメリカ国民とアメリカ映画とがどちらも同時期に形成されるべき相同性を持つていたことを意味するという<sup>30</sup>。

独立戦争ではなく内戦の終結、分裂の危機に陥った連邦の再統合を「国民の創生」として表象するというおそらく映画を超えた慣習は、『革命について』（一九六三年）でハンナ・アレントが論じたアメリカ革命の独自性を自ら裏切る結果を招くものだ。アレントは、アメリカ革命（一七七五―一七八三年）がフランス革命（一七八九年）と異なり恐怖政治を生み出さなかった点に着目する。植民地の人々は大衆の貧困状態を知らず、また革命前から自治体に組織されていたために、革命によっても「自然状態」に投げこまれることなく、州憲法から合衆国憲法をつくった憲法制定権力にかなして何の疑いも抱かなかったのである<sup>31</sup>。アレントによれば、革命はそれが打倒する統治形態によって前もって決定されているかのようであり、アメリカ革命は制限君主制を、フランス革命は密かに絶対主義を受け継いだフランス革命は、法と権力の源泉である国王の座に新たに人民

を据え、人民のなかに全権力の源泉とその所在、そしてあらゆる法の根源をも見た。アメリカ革命がモンテスキューの権力分立論を公理としたのに対し、フランス革命が公理としたのはルソーの一般意志の觀念である。一般意志の觀念は、国民を複数ではなくあたかも一人の人間から成るように扱う<sup>32</sup>。

フランス革命の人びとが、すべての権力は人民にあると  
いったとき、彼らが理解していた権力というのは、その  
源泉と起源が政治的領域の外部にあるような「自然的」  
力のことであり、革命がほかならぬ暴力のかたちで解放  
し、暴風雨のようにアンシャン・レژیムの制度をすべ  
て一掃してしまつた強制力のことであつた<sup>33</sup>。

これに対してアメリカ革命は、世論の支配を専制の一形態と捉え、人民をそれぞれの意見と利害を持つ複数者と見なした<sup>34</sup>。  
すなわち、多数派の横暴に陥りがちな民主政から共和政を截然と区別していたことになる。

アレントの議論を参照するとき、一般にアメリカ革命が革命であるとはあまり意識されない理由もあきらかになるだろう。  
われわれが普通抱いている革命のイメージは、主にフランス革命と、のちにはマルクス主義が育んだ暴力革命としてのそれに

すぎない。暴徒化した民衆が無秩序に破壊を繰り返したり、王の首を刎ねたりしたわけでもないアメリカ革命は、一般的な革命のイメージを裏切るものなのだ。

にもかかわらず、『国民の創生』に始まるアメリカ映画の一連のリンカーン表象、就中『若き日のリンカーン』は、リンカーンをほとんどイエス・キリストになぞらえ、内戦の終結と連邦の再統一をもつて「国民」が真に「創生」されたかのように見なしている。国民を複数ではなく一人の人間から成るよう  
に扱い、内戦をまるで自然状態であるかのように表象するそれは、いわばアメリカ革命をフランス革命化しているといつていいだろう<sup>35</sup>。

こう考えるとき、『若き日のリンカーン』で殺人が起きるのが独立記念日に設定されていることは実に意義深い。台詞では退役軍人の老齢化がわざわざ指摘され、独立戦争の記憶はすでに風化したものとして扱われているが、そこに殺人事件が起きて人々は暴徒と化し、共同体の結束が乱されることになる。しかしリンカーンの働きによって秩序は回復し、最後は姿なき人民の歓呼が彼を迎えるだろう。「若き日」のうちにリンカーンのその後の人生を見いだそうとするこのフィルムは、南北戦争と連邦再統一の予型をもすでに含んでいるのである。そして暴徒化した民衆を例外者が鎮め、秩序をもたらすこの表象のあり

ようが、アメリカ革命のフランス革命化と呼んだものの典型であることはいまでもない。

ところで、アレントがまるまる一冊を議論に費やすほどアメリカ革命に注目した理由とは何だったろうか。そもそも国制憲法には何が妥当性を付与するののかという問題が常につきまとう。国制憲法は定義上それじたいが最上位の規範でなければならず、そうである以上、自身の権威を引き出す源泉をどこに求めればよいのかという難問を避けることができない。王権神授説などを考えればわかるように、ここから絶対者の問題が浮上することになる。しかしアレントによれば、アメリカ革命が興味深いのは、「創設の行為そのもの」から権威を引き出した点だということである。絶対者を想定することなく〈創設〉を成し遂げた点こそアメリカ革命の特異性なのだ。

新しい共和国の安定を保障したのは、不滅の立法者にたいする信仰とか、「来世」における報いの約束や罰の恐れなどではなく、また独立宣言の前文に挙げられている真理の疑わしい自明性でさえなく、実際は、創設の行為そのものが含んでいた権威であつたと結論したくなるのである。<sup>36</sup>

これほどまでに特異な革命であつたというのに、フランス革命化の過程を通じて、アメリカ革命はそれが革命であつたことさえ忘却されるだろう。アレントが嘆くように、周囲が忘却しただけでなく、アメリカ自身も深刻な記憶喪失の状態に陥っている。

つまりアメリカ自身、革命が合衆国を生みだしたのであり、共和政は「歴史的必然」や有機的發展によつて生じたのでなく、自覚的で熟慮された行為すなわち自由の創設によつてもたらされたということを記憶していないのである。<sup>37</sup>

アレントは、合衆国においてアメリカ革命が忘却された背景には革命への恐怖があつたと考えている。『革命について』が東西冷戦の時代に書かれた著作であることを想起すべきだろう。だが、ここまで『若き日のリンカーン』について検討してきた結果を踏まえるならば、もう一つ別の解答も可能であるように思われる。つまり、〈普通の人の〉生来的権利を問題化したことによつて、法を超える絶対者の存在を想定せざるをえなくなつたのではないだろうか。このとき、多分に独裁者的な顔を持つ「偉大な解放者」としてのリンカーンは、一なるアメリカ

国民を代表しうる絶対者として打つてつげの存在であった。

〈普通の人〉を問題化することが逆説的にも絶対者の存在を呼びこんでしまうという事態。これは、〈普通の人〉を主人公とするアメリカ映画にとつては容易に振りはらうことのできない、構造的な病理とでもいべきものに違いない。この病理ゆえにアメリカ映画にあつてリンカーンは、「国民の潜在的に永遠の生命を代表」するのみならず、「法と権力が一体化している神的根源を現世で具現」する、かつてフランス革命が打倒した絶対君主<sup>38</sup>のように表象されるしかないのである。

こうして、サウンドトラックには記録されない声なき叫びがすべてのリンカーン映画を締めくくる。「リンカーンが亡くなられた、リンカーンよ永遠なれ！」

## 後記

本論文は二〇一八年一月二三日に神戸映画資料館で行なつた講演の原稿に加筆したものである。同講演を開催するにあたりJSPS科研費16K02342の助成を受けた。

## 注

1 スピルバーグは、『シンドラーのリスト』（一九九三）や『プライベート・ライアン』（一九九八）などを通じてハリウッドのブロック

バスターを最新の歴史学の検証に耐えるもの——少なくともそれと対話可能なもの——へと変質させた張本人である。あるいはそれは、オリヴァー・ストーン『JFK』（一九九一）が歴史学者のあいだに広く論争を巻き起こした事実で学んだ結果であつたかもしれない。歴史学者を本気で怒らせたというのは、とりもなおさずブロックバスターがそれだけの学術的なインパクトを持ちうることの証明でもあつたのだから。このとき以降、史実を改変した脚色は非難されるべきものとなり、今日まで続く実話の映画化の隆盛を招いたと考えられる。ただし、スピルバーグ自身は実話の映画化の流行から一定の距離を保っている点が興味深い（反対に、実話の映画化に恐ろしく積極的なのが近年のクリント・イーストウッドである）。

2 カール・シュミット『独裁——近代主権論の起源からプロレタリア階級闘争まで』田中浩・原田武雄訳（未來社、一九九一年）、一五六頁。

3 ハワード・ジン『民衆のアメリカ史——1492年から現代まで』上、猿谷要監修（明石書店、二〇〇五年）、五一―五三三頁。

4 このフリーズは、もともとは第二〇代大統領ジェイムズ・ガーフィールド——リンカーンに次いで合衆国で二番目に暗殺された大統領でもある——の伝記の表題だったが、今ではリンカーンに対して用いられることが多い。

5 フリッツ・ラング、ピーター・ボグダノヴィッチ『映画監督に著作

権はない』井上正昭訳（筑摩書房、一九九五年）、二二二―二四頁。

6 日本公開は戦後の一九五一年でこのときの邦題は『若き日のリンカーン』であったが、再上映を機に『若き日のリンカーン』と改められ、その後は後者が一般的になった。ここでも慣習に従い再上映時の表題を採用する。

7 Jeffrey Richards, "Frank Capra and the Cinema of Populism," in *Movies and Methods*, vol. 1, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 65–77.

8 カイエ・デュ・シネマ同人「ジョン・フォードの『若き日のリンカーン』』荒尾信子訳、『新』映画理論集成2 知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編（フィルムアート社、一九九九年）、二五六―三〇二頁。

9 ルイ・アルチュセール『資本論』からマルクスの哲学へ、『資本論を読む』上、今村仁司訳（ちくま学芸文庫、一九九六年）、四九五―〇頁。傍点は原文。

10 カイエ同人、二五九頁。

11 Jean Naboni and Jean-Louis Comolli, "Cinema/Ideology/Criticism (I)" [1969], in *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*, by Jean-Louis Comolli, trans. and ed. Daniel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 257.

12 カイエ同人、二六一―二六三頁。ほかにも一九三〇年にはD・W・グリ

フィスが初のトーカー『世界の英雄』でリンカーンの伝記を撮っており、ジョン・フォードについていえば『若き日のリンカーン』に先立つ『アイアン・ホース』（一九二四）、『虎鯨島脱獄』（一九三六）すでにリンカーンを登場させていた。付言すれば、『世界の英雄』は全生涯を扱っている点で異色のリンカーン映画である。Michael G. Krukones, "Motion Picture Presidents of the 1930s: Factual and Fictional Leaders for a Time of Crisis," in *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, ed. Peter C. Rollins and John E. O'Connor (Lexington: University Press of Kentucky, 2005), 144–45.

13 Sergei Eisenstein, "Mr. Lincoln by Mr. Ford" [1945], in *Film Essays with a Lecture*, ed. and trans. Jay Leyda (London: Dobson, 1968), 139–49.

14 カイエ同人、二七二頁。フォードの証言によると、のちのリンカーン暗殺犯でシェイクスピア劇の俳優だったジョン・ウィルクス・ブースが出演している劇場の前でエイブが立ちどまるシーンもあったが、スタジオにカットされたという。ピーター・ボグダノビッチ『インタビュー ジョン・フォード——全生涯・全作品』高橋千尋訳（九藝出版、一九七八年）、一一五―一六頁。

15 ある論者は、このエビグラフの母は不在でありながらも情動面で関与しつつけるような「模範的観客」(a model spectator)として機能

- している」と主張する。そのパースペクティヴに観客は同一化するといふのである。映画の進行とともにもう一人の母親的人物、アビゲイル・クレイが登場することでこの同一化は強められる。彼女は生きていればエイブの母と同じ年齢とされ、背恰好も似ているといわれる。そしてやはりわが子のことを気遣っている。素朴な青年エイブと、母がついに見ることのなかった偉大な解放者リンカーンという矛盾する人物像の和解に寄与する存在であるというのが主張の骨子である。Marsha Kinder: "The Image of Patriarchal Power in *Young Mr. Lincoln* (1939) and *Ivan the Terrible, Part I* (1945)." *Film Quarterly* 39, no. 2 (1985-1986): 30. エドグワフの母が「模範的観客」といえるかどうかは措くとしても、詩的に謳われる母の情愛を通してリンカーンもまた人の子であったと観客が実感し、〈普通の人〉でありながら英雄といふあの分裂の超克へと導かれるのは確かだろう。
- 16 フォードとフォンドラのコンビ作としては、のちの『荒野の決闘』（一九四六）にも印象的に引き継がれる姿勢である。
- 17 寝転がる姿勢と立つ姿勢との組織的な対照にそのままリンカーンの矛盾する人物像を対応させる見方もあるが (Kinder: 32-33)、少々図式的すぎるように思われる。
- 18 カイエ同人、二七三頁。
- 19 本作を最後に死去した母親役アリス・ブラディの感動的な演技は、実のところ〈普通の人〉と呼ぶには洗練されすぎているかもしれない。

- い。
- 20 カイエ同人、二八八―八九頁。これに先立つ場面でも、弁護士になるかどうかを初恋の人アンの墓前で棒を倒して決め、パイの食べくらべコンテストでどちらが美味しいかを決められずいつまでも両方食べつづけたエイブは、一貫して選り好みせず、「選択しないことを選択」している。
- 21 『若き日のリンカーン』と通常の裁判映画に共通するのは、陪審員の存在の相対的な希薄さである。そのテクスト内の空白をわれわれ観客が占めることが期待されているのであり、結果として陪審制そのものは裁判映画では常に不問にされる。Carol J. Clover: "Judging Audiences: The Case of the Trial Movie," in *Reinventing Film Studies*, ed. Christine Gledhill and Linda Williams (London: Hodder Arnold, 2000), 244-64.
- 22 カイエ同人、二九三―九四頁。
- 23 同前、二九五頁。傍点は原文。
- 24 西部劇にとりわけあてはまることだが、映画で馬ではなくラバやロバに乗るのはしばしば男性としての劣位の記号である。たとえば『ラフミーから来た男』（アンソニー・マン、一九五五）のジェイムズ・スチュアートを、アメリカ映画以外の例としては『荒野の用心棒』（セルジオ・レオーネ、一九六四）のクリント・イーストウッドが受ける侮辱を見よ（特に後者には『若き日のリンカーン』と同様

のキリスト教的寓意がこめられている。ラバやロバに乗る男はいくらか女性化されており、それゆえ隠喩的には性的不能さえ意味しうる。

25 Richards, 67–68.

26 Frank Capra, *The Name above the Title: An Autobiography* (Boston: Dacapo, 1997), 304. 『群衆』は、スクラーが述べるように「無名の市民をキリストの象徴に変じた」のである。ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史——映画がつくったアメリカ』下、鈴木主税訳（講談社現代文庫、一九九五年）、一一〇頁。

27 あるキャプラ論は、孤立した個人とより大きな社会全体とをどう関連させるかというアメリカ社会の、そしてキャプラ映画のものでもある課題からすると、信仰というものが出てくるをえないのだとしよう。Charles Lindholm and John A. Hall, “Frank Capra Meets John Doe,” in *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort and Scott Mackenzie (London: Routledge, 2000), 41–42.

28 Michael Rogin, *Ronald Reagan, the Movie* (Berkeley: University of California Press, 1987), 83.

29 Marc Ferro, *Cinema and History*, trans. Naomi Greene (Detroit: Wayne State University Press, 1988), 146–53.

30 ジャン＝ミッシェル・フロドン『映画と国民国家』野崎歓訳（山崎波書店、二〇〇二年）、九七–九九頁。

31 ハンナ・アレント『革命について』志水速雄訳（ちくま学芸文庫、一九九五年）、二四三、二五五–五六頁。

32 同前、二四二–四三頁。

33 同前、二九三–九四頁。

34 同前、一三九頁。

35 独立戦争を正面から扱った例外的なフィルム『パトリオット』（ローランド・エメリッヒ、二〇〇〇）は、独立戦争そのものをフランス革命化した点でも例外的だといえる。ここで重要なのは英国人との対立以上に貴族と民兵の対立であり、敵のみならず味方からも蔑まれていた民兵の活躍が勝利をもたらすことで新時代の到来が実感されることになる。つまり、国家創設というよりは一般的な意味でのブルジョア革命の劇に仕立てられているのだ。平等な民主主義社会の到来を喜ぶ終結部では、援軍として到着したフランス軍の砲撃を見てメル・ギブソン演じる主人公が思わず「フランス万歳」とつぶやく。そのうえで、それを耳にした傍らの友人が「自由万歳」といふ。

36 アレント、三一八–一九頁。

37 同前、三三三頁。

38 同前、二四三頁。