

イントレランス Intolerance

人間の不寛容(イントレランス)をテーマに
古代から現代までの
4つの異なる時代
4つの物語を
並列的に描いた歴史的傑作

活動写真弁士
大森くみこ

伴奏
稲田誠カルテット

稲田誠(contrabass) カメイナホコ(keyboard/clarinet) 楯川陽二郎(drums) 柳瀬瑛美(euphonium)

アメリカ/1916年/196分[16fps]

監督・脚本:D・W・グリフィス 撮影:ビリー・ビッツァー

出演:メイ・マーシュ、ロバート・ハーロン、ミリアム・クーパー、
マージョリー・ウィルソン、コンスタンス・タルマッジ、リリアン・ギッシュ

D・W・グリフィス『イントレランス』解説

堀 潤之

『イントレランス』(1916)は、D・W・グリフィスの数ある作品のなかでも、間違いなく最も野心的で複雑な映画である。長篇映画というフォーマットが標準となつて間もない時期に、『国民の創生』(1915)に引き続き3時間にわたる大長篇を手掛けるだけでも驚きなのに、グリフィスは本作で「不寛容」をテーマとする4つの時代のエピソードを複雑に組み合わせ、ほとんど前衛的と言ってよい話法を展開し、莫大な予算をかけて各時代(特に《バビロン篇》)の巨大なセットを建造した。宣伝費も含めて当時としては破格の200万ドルの製作費がかかったと言われる本作に、グリフィスは空前絶後のヒット作となつた『国民の創生』によって得た私財も投じたが、興行的には失敗に終わり、以後20年にわたって借金を返済する羽目になる。

このような呪われた傑作とも言うべき『イントレランス』は、『バビロン篇』、『ユダヤ篇』、『中世フランス篇』、『現代篇』の4つのエピソードがいずれも込み入った時代背景を前提としていることに加えて、そこにグリフィス個人およびその時代の様々なオブセッションやイデオロギーが絡まってくるので、ストーリーを細部まで明晰にたどること自体がすでに容易ではない。とはいえ、『現代篇』のストーリーは観客の心にダイレクトに響くだろう。労働者階級に属する〈愛らしい娘〉The Dear One(メイ・マーシュ)と〈青年〉The Boy(ロバート・ハーロン)が、資本家による工場のストライキ弾圧や、偽善的な社会向上運動家の女性たちの「不寛容」に翻弄されるさまは素直に同情を誘うし、殺人の濡れ衣を着せられた〈青年〉がすんでのところまで死刑執行を免れるラストミニッツ・レスキューは今見ても迫力満点である。

そもそも『イントレランス』の発端には、この『現代篇』に相当する『母親と法律』*The Mother and the Law*という映画の企画があり、同作は1919年に、『バビロン篇』に基づく『バビロンの陥落』*The Fall of Babylon*に続いて独立した長篇としても公開された。単独で一本の映画になるくらいだから、『バビロン篇』もストーリー展開はしっかりしている。古代バビロニア帝国で、寛容と宗教の自由を主唱する王子ベルシャザールと、それをよく思わないベルの高僧が対立しているという設定の下、後者がベルシャザールのキュロス王と手を組んでバビロニアを崩壊させるというのが大きな流れで、そこに、たまたま結婚市場で救ってもらったことからベルシャザールに思いを寄せるお転婆なく山の娘(コンスタンス・タルマッジ)の自己犠牲的な行為が絡んでくる。

この二篇に比べると、『中世フランス篇』のストーリーはやや中途半端であるように感じられる。1572年8月24日のパリでカトリックがユグノー(新教徒)を殺戮したいいわゆるサン・バルテルミーの虐殺を題材に、その政治的決定に至るまでの宮廷でのやり取りと、虐殺に巻き込まれてしまうユグノーの一家、特に結婚を明日に控えた娘ブラウン・アイズ(マージョリー・ウィルソン)とその婚約者の破滅が描かれるのだが、いずれの場面も、緊密にストーリーが紡がれているわけではないからだ。もちろん、虐殺の実質的な首謀者であるカトリーヌ・ド・メディシス(ジョゼフィン・クロウエル)の悪辣さと、その息子の国王シャルル9世(フランク・ベネット)の気弱さ、そして襲撃に奮えるブラウン・アイ

ズの不憫さは忘れがたい印象を残すとはいえ、それはストーリーテリングによるというよりは、出来事それ自体のインパクトによるものであると言った方がよいだろう。

残る『ユダヤ篇』はさらにストーリー性が希薄で、パリサイ派の不寛容や、イエスが水をワインに変える奇跡で有名なカナの婚礼や、姦通の女や、磔刑といったキリストの生涯における有名な挿話が断片的に提示されている。このエピソードは、ストーリー面ではあくまで『現代篇』を中心とする他のエピソードの引き立て役として構想されている。

これらのエピソードをさらにモザイク状に組み合わせた『イントレランス』という複雑なテキストを、以下では、ストーリーをたどるのはやや違った角度から考えてみたい。本作はどのような様式で撮られているのか、4つのエピソードを組み合わせるとはどういうことなのか、そしていわゆる「揺り籠」ショットにはどのような含意があるのか。ここではそうした問いに、ささやかな検討を加えていくことにしよう⁽¹⁾。

映画史を乗り越えて

グリフィスは、『現代篇』以外のエピソードを演出するにあたって、まだそれほど長いものではなかった映画史の先行事例を研究し、各々を異なる映画のスタイルで演出している。たとえば、『ユダヤ篇』における断片的な挿話のそれぞれは、タブローのような静止したシーン構成で提示される。このような様式は、特にヨーロッパで映画誕生直後からたびたび撮られていた「キリスト映画」の様式を踏まえたものであり、その代表作と言えるフェルディナン・ゼッカとリュシアン・ノンゲの『キリストの生涯と受難』(1903)も、受胎告知から磔刑までの挿話を30ほどの固定ショットで展開している。もっとも、『ユダヤ篇』に関しては、同作を参照したというよりは、同作の参照元である聖書画の伝統を参照したと述べる方が正確かもしれない。『イントレランス』の助監督を務めたジョゼフ・ヘナベリーの証言によれば、グリフィスらは『ユダヤ篇』の演出にあたってジェームズ・ティソの聖書画をかなり参考にしたようである⁽²⁾。

だが『イントレランス』の凄みは、こうして単に先行事例を模倣するだけでなく、それを乗り越えようとする点にある。『中世フランス篇』でカトリーヌ・ド・メディシスが牛耳る宮廷の場面は、フランスのフィルム・ダール社による『ギーズ公の暗殺』(1908)をたしかに参照している。しかし、まだ卑俗な見世物だった映画に舞台の高尚さを持ち込まんとし、コメディ・フランセーズの俳優たちの協力を得て作ったこの映画が、舞台上の(いささか大仰な)演技をそのまま固定カメラで撮っているだけであるのに対して、『イントレランス』で宮廷が最初に出てくるシーンでは、大がかりな移動撮影が敢行され、アンジュー公アンリ(のちのアンリ3世)が抱える子犬のクロスアップや、宮廷人たちの大仰な振る舞いに飽きてあくびをする小姓のショットが挟まれるなど随所に工夫がみられる。つまり、グリフィスは単にフィルム・ダール社の作品を模倣するのではなく、自らの演出がそれを乗り越えているこ

とを誇示しているのである。

同様のことは、イタリア史劇からの影響が濃厚に見取れる《バビロン篇》でよりはっきりする。すでに初の長篇『ベッスリアの女王』(1913)で古代世界を扱っていたグリフィスは、ジョヴァンニ・パストローネの大長篇『カピリア』(1914)のプリントを取り寄せて熱心に研究していたという。エトナ山の噴火に始まるこのスペクタクル史劇は、両親とはぐれてしまった少女カピリアの数奇な運命をローマ・カルタゴ間のポエニ戦争と絡ませ、巨大なセットと大量のエキストラを活用した迫力あるシーンを次々と繰り出してくる。カルタゴでモロク神を祀る壮麗な神殿、イムグル・ベルの門をくぐって入ってくる女神イシュタルの巨大な像、ヌメディアの攻撃によるキルタの城砦の陥落など、『カピリア』の見どころは数多いが、『イントレランス』の《バビロン篇》はセットとエキストラの規模という点で何が何でも『カピリア』を凌駕しようとする。「バビロンに象はいなかった」と諷める助監督の声も聞かずにグリフィスがバビロンの柱廊に多数の象を並べたがったのは、『カピリア』でカルタゴの宮殿の入り口に鎮座している(たった)二頭の象の巨大な置物を圧倒したかったからに違いあるまい。

タヴィアーニ兄弟が『グッドモーニング・バビロン!』(1987)で描いたように1915年のサンフランシスコ万博に関わった腕利きの職人たちをどんどん連れてきて作った《バビロン篇》のセットは、その巨大さによって現代の観客にも驚きをもたらすだろう。高さ数十メートルに及び、2,000人を超えるエキストラが配置されたセットを、グリフィスはまず気球を使って撮ろうとするがうまくいかず(発想としてはドローン撮影と同じである)、結局、「ロープで上下できるエレベーターにカメラを乗せ」て撮影し、そのエレベーター全体も「レールの上に乗ってセットの中へどんどん入ってゆくことができた」という⁽³⁾。こうして撮られたモブシーンはたしかに度肝を抜くが、誰にも超えられないほど巨大なものを作り出したいというメガロマニアックな欲望が前面に出すぎていて、どこか空疎な印象を残すことも否めない。

こうして映画史の先行事例と張り合い、それらを乗り越えようとするグリフィスは、《現代篇》においてこそ、自らの演出の冴えを見せつけている。扉を挟んで《愛らしい娘》にプロポーズする《青年》の心の高まりや、社会向上運動家に赤ん坊を取り上げられてしまう《愛らしい娘》の悲しみや、裁判の行方を文字通り祈るような気持ちで見守る彼女の不安は、グリフィスがバイオグラフ時代の短篇で培ってきた顔や手などへのクローズアップの使用が威力を発揮して、現代の観客にも手にとるように伝わってくる。『イントレランス』全体としては、映画史における過去のいくつかの様式の集大成を試みつつ、自らの演出法の優位性を刻印する意図が透けて見えると言えるだろう。

「モンタージュ」の功罪

これまで4つのエピソードの様式的特徴を別々に見てきたが、『イントレランス』の独創性は、それらを組み合わせ、交互に示し、「モンタージュ」した点にこそある。ここでは、グリフィスがこれもまたバイオグラフ社の数々の短篇を通じて洗練させてきたクロス・カッティングの技法が大幅に拡張されている。特にラストでは、青年の死刑執行が淡々

と進んでいくさまと、それを止めようと急ぐ妻たちという、同じ時間軸にいる2つの空間が結びつけられるだけでなく(通常のクロス・カッティングはその段階にとどまっている)、さらに、時空を超えて、バビロンの崩壊、キリストの磔刑、サン・バルテルミーの虐殺の様子がハイスピードで組み合わせられるので、ラストミニッツ・レスキューと相まって、観客は否応なく興奮の渦へと巻き込まれていく。

他方、このように4つのエピソードを組み合わせることで、観客はつねにそれらを比較しながら見ることを求められる。時には、異なる時代の「不寛容」どうしの繋がりに注意を促す、いささか説教臭い字幕も提示される。こうして「語り」の行為が前景化され、異なる様式で撮られたエピソード間をめぐりながらたえず思考を巡らせることを要求されると、当然、ストーリーへの没入も阻害されることになる。『イントレランス』が興行的に『国民の創生』ほど振るわなかった理由も、逆に本作が時に前衛的な映画とみなされる理由も、その点にあると言ってよいだろう。

より抽象的な次元で4つのエピソードを統御しているのは、「歴史の循環」とも言うべき考え方である。冒頭付近の字幕で「各ストーリーが示すのは、あらゆる時代を通じて、憎悪と不寛容がいかに愛と寛容と闘ってきたかということである」と言われるように、『イントレランス』においては、古代から中世を経て現代に至るまで、どの時代でも憎悪と愛、不寛容と寛容の二元論的な闘いがすべてを支配しているという単純化された歴史観が作動している。

そして、映画末尾のエピローグ的な箇所では、「愛」の勝利が高らかに謳い上げられることになる。「完璧な愛が永遠の平和をもたらすだろう」という字幕が出て、戦場で争っていた兵士たちが武器を捨てて互いに手を取り、刑務所の壁がお花畑に変わり、子供たちが戯れる。そこに天使のような形象が二重写しされ、しまいには天空に浮かび上がる十字架の影が重ね合わされる。こうして、異教のバビロンも含めたあらゆる時代の「不寛容」が、キリスト教的な慈悲によって解決されるという結末は、理想主義的と言えはいいが、20世紀の歴史的悲劇の数々を知る今日の観客にとってあまりにナイーブに映ることも否めない。

ただ、各エピソードの実際のストーリー展開は、冒頭の字幕が示唆するほど明快に、愛と憎悪の対立によって統べられているわけではない。歴史的背景があまりに異なるため、それぞれの時代の寛容と不寛容を同列に並べることはそもそも無理がある。イエスに石を投げる群衆の敵意、カトリックとプロテスタントの反目、資本家ジェンキンスの冷酷さ、《青年》に死刑宣告を下す「誤審」は、はたして同じ不寛容なのだろうか。逆に、古代の絶対君主ベルシャザールが《山の娘》に対して示す度量の広さ、イエスの教え、善意にあふれる警官の尽力は、はたして同じ寛容なのだろうか。ストーリーを冷静に振り返ってみたとき、こうした疑問が浮かんできても不思議ではない。

この点に関しては、セルゲイ・エイゼンシュテインの批判が有名である。彼によれば、『イントレランス』は4つの物語を単に併置しただけで、その弁証法的統合にまでは至っていない。「聖バルテルミーの宗教的狂信、高度に発達した資本主義国の労働者たちの闘争、アジアの覇権を求める闘争の血にまみれた数ページ、それにヘブライの植

民地住民とローマの奴隷制主張者たちの紛争の複雑な経緯といった根本的に喰い違う現象を、観客の意識の中で統一することができるのだろうか⁽⁴⁾。エイゼンシュテインはこうして、グリフィスの「主題と思想における誤り」を糾弾するのである。

だが、仮に各エピソードがより整合的な仕方でも組み立てられていたら、『イントランス』ははるかにつまらない作品になっていたであろう。むしろ、随所にほころびのある、ほとんど破綻寸前と言ってもよい物語的構想を、映画のモンターージュの力によって無理やり見せてしまうところにこそ、『イントランス』という矛盾に満ちたテキストの尽きせぬ魅力があるのだ。

「揺り籠」ショットを読む

ここで、4つのエピソードの蝶番の役割を果たしている、いわゆる「揺り籠」のショットに目を向けてみよう(図1)。全体を通じて頻繁に登



図1

場するこのショットの中心では、リアン・ギッシュ演じる母親的な人物が揺り籠を揺らし(ただし、その中には幼児は不在で、花で満たされている)、その姿が妙なる光によって霊化されている。だが、画面左奥でフードを被り、糸巻きを操っている「運命の三女神」の姿も見逃せない。つまり、この揺り籠ショットには、「愛」を象徴する慈愛のイメージだけでなく、誕生、生涯、死を司ることで無垢な人々の運命を左右する強大な力のアレゴリーも刻み込まれているのである。

ところで、『国民の創生』が人種差別的であるとする批判に答えるためにグリフィス自身が執筆した『アメリカにおける言論の自由の興亡』という小冊子がある⁽⁵⁾。映画を検閲したり上映禁止にしたりする行為を、「言論の自由」という至上の価値を蹂躪する「不寛容」であると断罪する本書の途中で、フィルム・ロールを検分する検閲官、警察官、口喧しい人を「運命の三女神」になぞらえた図像が登場する(図2)。フィルムの運命を握っているのは、この三者である、というわけだ。グリフィスがこうして「運命の三女神」の形象を転用していることに鑑みると、『イントランス』の揺り籠ショットの片隅に映り込んでいる三女神も、映画の他の作中人物と重ね合わせられているのではないかと考

えてみたくなる。

たとえば、『現代篇』の終盤で死刑執行の予行演習をする三人の刑吏は、「三女神」の変奏と言ってよいだろう。彼らは文字通り、ナイフで「運命の糸」を切ることによって、一人の人間に死をもたらすのだから(図3、4)。ミ



図2

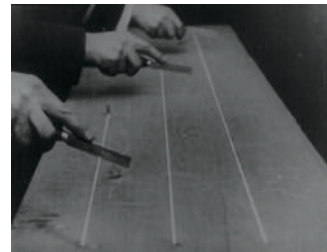


図3

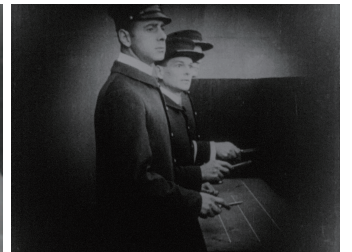


図4

ス・ジェンキンスの手下として活動する社会向上運動家の三人の女性も、その「不寛容」な行為の数々によって結果的に人々の運命を弄んでいるという点で、まさに「三女神」の形象と禍々しく響き合っている。とりわけ、〈愛らしい娘〉から赤ん坊を奪い去っていくシーンは、揺り籠ショットとの図像的な近似性が著しく、その不気味な反復となっている(図5)。



図5

『イントランス』という複雑なテキストのあちこちにその銜を響かせているのは、「三女神」だけではない。たとえば、三人の社会向上運動家の女性を統括するミス・ジェンキンスは、図像的には、揺り籠ショットにおける「母」に相当するポジションを割り当てられている(図6)。だが彼女は、物語の中では、女性としての魅力を失ったことの埋め合わせとして社会向上運動の支援を始めた中年女性として造形されており、リアン・ギッシュが体現する理想化された母性のいわば陰画として、不毛で懲罰的な悪しき母の化身となっているのだ。そのようなミス・ジェンキンスの姿は、否応なく、『中世フランス篇』で息子のシャル



図6

ル9世を唆して大虐殺を開始させるカトリーヌ・ド・メディシスという極めつけの悪しき母を連想させる。このように、揺り籠ショットの良き母性は、悪しき母性へと反転したかたちで、いくつかのエピソードの作中人物と共鳴しているのである。

*

最後に、『イントレランス』の活弁と音楽についてもひとことずつ触れておこう。本作に活弁をつけるのは相当な難事業であることは容易に想像され、1919年3月に日本公開された際、岩藤思雪という弁士は、複雑な構成を再編集して解消してしまったらしい⁽⁶⁾。神戸映画資料館での上映時(2021年12月25日)に拝聴した大森くみこ氏の活弁は、作品の確かな読解に裏打ちされた、落ち着いたある親しみやすいパフォーマンスで、本作の込み入ったストーリーをすんなりと理解させる工夫に満ちたものだった。

音楽に関して言えば、『イントレランス』は、1916年のプレミア上映の際からオーケストラ演奏付きでの上映がなされていた。そのスコアも残されているし、各国のDVDで複数の異なる演奏を聴き比べることもできる。稲田誠カルテットによるパフォーマンスは、七変化する音の表情を巧みに操るコントラバスを中心に据えた小編成ならではの機動性を活かし、活弁との掛け合いも巧みな(大森氏は「ヴォーカル」という位置づけだったと聞いた)、この大作にぴったりと寄り添う演奏だった。こうしたすばらしい活弁と演奏によって、100年以上前の傑作がライブ・パフォーマンスとして甦る機会が再び訪れたことを心から喜びたい。

堀潤之(ほり・じゅんじ)

1976年、東京生まれ。関西大学文学部教授。映画研究・表象文化論。編著書に『映画論の冒険者たち』(東京大学出版会)、『越境の映画史』(関西大学出版部)、『ゴダール・映像・歴史』(産業図書)、訳書にアンドレ・バザン『オーソン・ウェルズ』(インスクリプト)、コリン・マッケイブ『ゴダール伝』(みすず書房)など。

(1)『イントレランス』をめぐる膨大な文献があり、新規性のあることを述べるのは難しい。本稿でのささやかな考察が、注に挙げた文献に加えて、Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992)第2部の『イントレランス』論(pp.127-241)の圧倒的な恩恵を受けていることを明記しておく。また、映画史の乗り越えに関しては、Pierre Baudry, « Les aventures de l'Idée (sur Intolérance) » (*Cahiers du cinéma*, n° 240, juin-août 1972, n° 241, septembre-octobre, 1972)も参考にした。

(2)ケヴィン・ブラウンロウ『サイレント映画の黄金時代』宮本高晴訳、国書刊行会、2019年、67頁。

(3)リリアン・ギッシュ、アン・ピチョット『リリアン・ギッシュ自伝——映画とグリフィスと私』鈴木圭介訳、筑摩書房、1990年、203頁。

(4)セルゲイ・エイゼンシュテイン「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」、『エイゼンシュテイン全集 第6巻 星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980年、203頁。ここでの訳文は、以下から借用した。ジョルジュ・サドゥール(出口丈人訳)『鍵となる映画『イントレランス』』(『世界映画全史 第7巻』丸尾定・村山匡一郎・出口丈人・小松弘訳、国書刊行会、1997年、235-267頁、255頁)。

(5)本書はInternet Archiveで全体のPDFをダウンロードできる(<https://archive.org/details/riseandfallfree00grifgoog>)。

(6)片岡一郎『活動写真弁士——映画に魂を吹き込む人びと』、共和国、2020年、467頁。

2022年4月30日発行

主催：神戸映画資料館 (NPO法人プラネット映画保存ネットワーク)