

西部劇の黄昏—ジェンダー視座からロバート・アルトマンの『ギャンブラー』を見る

藤 田 秀 樹

1

多くの映画史家たちは、1960年代末期から1970年代半ば頃までの時期をアメリカ映画における重要な分水嶺と捉える。1960年代末期といえば、公民権運動、ベトナム反戦運動、カウンターカルチャー、フェミニズムなど様々な社会運動、文化運動に彩られる根底的変革の時であり、一方1970年代前半には、ウォーターゲート事件やベトナムからのアメリカ軍の撤退、さらには経済危機などによりアメリカという国家の威信が大きく揺らぐことになる。言わばこの時期はアメリカにおいて規範、伝統、暗黙の了解とされてきたものが動揺しまた問い直された時期であるが、このような時代相と共振するかのように、20世紀におけるアメリカの文化的ヘゲモニー戦略の旗艦のような役割を果たしてきた媒体であるアメリカ映画も大きな転換点を迎える。それまで映画の「組み立てライン的生産」を支えるシステムであったスタジオ・システムの衰微や検閲コードとしての「映画制作倫理規定 (Production Code)」の廃止といった制度的変化、フランスのヌーベルバーグをはじめとしたヨーロッパ映画の「新しい波」の衝撃、リベラルで映画リタラシーを備えた若いベビーブーマー世代がアメリカ文化の中核を形成し始めたこと、そして前述のような急進的な様々な運動の台頭とそれにともなう性やドラッグをめぐる抑制の弛緩といった要因を背景に、強い社会意識と表現様式上の革新に特徴づけられるような映画表象が次々と生み出される (Ryan and Kellner 6)。しばしば「ニュー・ハリウッド」の胎動と捉えられるこのアメリカ映画の新たな動きを牽引したのは、その個性的なスタイルゆえにオートウール＝作家としての面影を備えた一群の映画監督たち、具体的にはポール・マザースキー、ウディ・アレン、アラン・パクラ、ボブ・ラフェルソン、ロバート・アルトマン、ジョン・カサベテス、さらには彼らより若い世代で俗に「ムービー・ブラッツ (movie brats)」と呼ばれるスティーブ・スピルバーグ、ジョージ・ルーカス、フランシス・フォード・コッポラ、マーティン・スコセッシといった人々である (Chapman 135)。彼らを通して、従来のハリウッド映画のジャンルや主題や話法などをめぐる規範、公式、約束事に囚われない、またそれらを問い直そうとするような映画表現が実践されることになる。

ここで、映画批評家のアンドレ・バザンが「アメリカ映画の精髓 (American film *par excellence*)」と形容したように (qtd in Chapman 161)、あらゆる映画ジャンルの中で最もアメリカ的なものとみなされる西部劇というジャンルに目を向けることにする。素材そのもの

がアメリカのものであり、また「マニフェスト・デステニイ」を正当化するなど (Benshoff and Griffin 100)、主題もアメリカ人の国民性やアイデンティティと深く関わる西部劇は、確かに最もアメリカ的なジャンルと言えるであろう。それゆえにこそ、前述のようにアメリカの「神話」や伝統的エトスが根底的に問い直される時代には、このようなジャンルも変容を余儀なくされる。事実くだんの時期には、例えばしばしば最初の「アンチ・ウエスタン」と形容され「西部の神話と価値に対する悲痛な哀歌」である『ワイルド・バンチ』(*The Wild Bunch* 1969) や (Cook 178)、西部の鎮定をベトナムへのアメリカの介入のメタファーとし、ジェノサイド的な抹殺にさらされるインディアンたちをベトナムの人民と重ね合わせた『小さな巨人』(*Little Big Man* 1970) や『ソルジャー・ブルー』(*Soldier Blue* 1970) のような (Cook 174)、言わば従来の西部劇の主題や約束事から大きく逸脱したような作品が登場する。

そこで本論では、先に「ニュー・ハリウッド」を牽引した映画作家のひとりとして名を挙げたロバート・アルトマンの監督作品『ギャンプラー』(*McCabe & Mrs. Miller* 1971) を取り上げる。この物語は、たったひとりで漂泊し凄腕のガンファイターと噂される男が辺境の鉱山町にふらりと現れる、という西部劇の典型的な主人公導入の様式とともに語り起こされ、最後に彼が自分の命を狙う殺し屋たちと対決するという、これまた西部劇的な大団円とともに閉じていく。しかしこのような始まりと終わりにもかかわらず、その間に横たわる物語の大部分は、この映画を西部劇と予感してその展開を追っていく観客を少なからず当惑させるものである。まず我々は、原題のタイトル・キャラクターのひとりである男性キャラクターの人物造型に戸惑う。先にこの男の属性として「凄腕のガンファイター」らしいということに言及したが、これはついに噂の次元にとどまり、それが真実であることを暗示するような説得的なエピソードや場面は最後まで出て来ない。もう少し具体的に言うなら、物語冒頭でこの男が鉱山町に現れると、見知らぬ男の突然の闖入を受けた地元の男たちの間で、「あいつは凄腕のガンファイター、ジョン・マッケイブにちがいない」というささやきが交わされる。そして当の男は、自ら名乗ることはなくまたその噂を肯定も否定もしないままに、そのような存在として町の中に溶け込む。しかし物語が展開するにつれて観客は、彼は本当にジョン・マッケイブなのか、そもそもガンファイターのジョン・マッケイブなる男は実在するのか、という疑念を覚えるようになる。つまり、凄腕のガンファイターというタフでマッチョな像またはペルソナとこの男の実像との齟齬が次第に露わになっていく。それだけでなく、このペルソナは彼にとって災厄の種となる。そのマッチョなイメージのままに行動することにこだわるあまり、彼は自らをどんどん困難な状況に追い込んでいき、ついには殺し屋たちと戦うはめになり、惨めな最期を遂げる。

加えて興味深いのは、もうひとりのタイトル・キャラクターである女性である。そもそもこの映画はエドマンド・ノートンの小説『マッケイブ』(*McCabe* 1959) を下敷きになっているのだが、映画テキストのタイトルには男性キャラクターと併記する形で女性キャラクターの名が付け加

えられている。このことは、小説テキストから映画テキストに変換されたときに、物語は男性プロタゴニストのそれから、彼のみならず彼と同等の物語上の比重を担った女性の、言わば相拮抗する一組の男女の物語へと変質していったことを暗示しているのではなかろうか。ちなみに西部劇は、「アメリカ映画の精髓」であるのみならず「男性的ジャンルの精髓 (masculine genre par excellence)」及び「男根的ディスコースの最終形 (phallic discourse taken to an endpoint)」であり (Horrocks 56)、また男であることの意味に絶えず執着するジャンルである (Mitchell 3)。それはまた、たくましく感情に動かされることなくアグレッシブなヒーローという、自然やきびしい力仕事と密接に結びついた男性としてのひとつの理想像を鼓舞するものであり、ジョン・ウェイン演ずるカウボーイのイメージがアメリカ的男らしさの縮図とみなされてきた (Benshoff and Griffin 253-54)。物語の中心をなすのは男性であり、ゆえにこのジャンルは、男性が公的領域を支配するのが適切であると信じられるような社会的現実の構築を助長するものである (Ryan and Kellner 77)。このような特質を持つジャンルゆえに、女性は物語の周縁、背景にたたずむ存在となる。中心的な題材は男性の危険をものともしない奮闘であり、女性の役柄は酒場女 (これは娼婦を表すハリウッド的婉曲語法である)、または牧場主の清純な娘 (または性的経験のない女教師) のどちらかに単純化される (Benshoff and Griffin 218-19)。しかるに『ガンブラー』のヒロイン、コンスタンス・ミラーは、このような人物類型とは無縁の女性である。娼婦であるにもかかわらず、危険な官能性でヒーローを籠絡しようとするファム・ファタールではなく、また西部劇の古典『駅馬車』(Stagecoach 1939) に登場するダラスのような「黄金の心を持つ娼婦」というタイプでもない。かといって、目標や使命を果たすヒーローに寄り添い、またヒーローの愛を受け入れるいわゆるラヴ・インタレスト (love interest) でもない。むしろ彼女は、男たちを凌駕する活力や決断力や有能さを持つ女性として描き出される。実際彼女が登場して以降は、彼女との対比を通してマッケイブの無能さや情けなさが際立つことになる。ミラーとマッケイブは共同で娼館を経営することになるのだが、ミラーが実質的に経営や運営を切り回すことにより、その娼館は女たちの性的搾取の場ではなく、彼女たちの笑いやさざめきに満ちたある種のコミュニケーション的空間になっていく。

かように『ガンブラー』は、いかにも西部劇的な始まりと終わりという外皮を纏いつつも、その内部では西部劇におけるイコノグラフィ的な人物の定型とは相容れない、またはそれを戯画化したような男性像と女性像が織り成すドラマが進行していく。あたかも西部劇という枠組みが、その内部から浸食され揺さぶられているかのような構図にも見える。『小さな巨人』や『ソルジャー・ブルー』が白人中心主義的西部史観の問い直しという視座で行ったことを、『ガンブラー』はジェンダーの位相で行おうとしているのではないか。以下、ジェンダー視座からこの映画の分析を試みる。

2

まず男性プロタゴニスト、ジョン・マッケイブがどのように物語に導入されるかを見ていくことにするが、その前に、作品冒頭の彼を取り巻く風景の映像に少し触れたい。冒頭、我々の前に現れるのは霧が降る晩秋のワシントン州の山林の風景であり、その中を馬にまたがったひとりの男が進んでいく。やがて彼は小さな鉱山町に到着するのだが、まず印象的なのはそこまでの風景の映像である。フラッシング (flashing) やフォグギング (fogging) といった手法が用いられているため (Steritt 7)、画面はハリウッド映画的な隅々まで光で満たされたものではなく、くすんだ色合いを呈している。そしてそれが、晩秋の寒々とした寂寥感を醸し出している。加えて興味深いのは、物語の最後に至るまでそうなのだが、ジョン・フォードの作品におけるモニュメント・ヴァレーに代表されるような西部劇における視覚的イコノグラフィとしての広大かつ雄大な風景の大パノラマが全く見られないことである。舞台となる鉱山町にせよその周囲の山林にせよ、極端なロング・ショットで一望するような場面はなく、ゆえにそれらの風景はどこかせこましく侘しげである。このようなところにも従来の西部劇的定石の回避の一端を垣間見ることができようし、またマッケイブが最後に息絶えるのが降りしきる雪の中であることを考えると、季節の設定やくすんだ色合いの画面から醸し出される哀調と寂寥感は彼をめぐる表現に通底する主調音のようなものなのかもしれない。加えて我々の目を引くのは、西部辺境の生活風景を無骨で粗野なものとして描き出すリアリズムのとも言うべき映像である。男が初めて足を踏み入れる町の通りはぬかるみ、道端には木屑などが散乱している。そして彼が馬から降りて訪れる酒場と宿屋を兼ねたシーハンの店の内部は、ランプの乏しい明かりのみを光源としているせいかかなり薄暗く、その暗がりの中で鉱山労働者と思しき男たちももそもと動き回っている。そして二階の宿泊スペースは、ほとんど物置か家畜小屋のような有様である。これらの描写には、西部を脱神話化するという志向が刻印されているようにも思える。

さて、ひとり馬を進める男は鉱山町へとやってくるのだが、すでに述べたように、物語のこのような起動の仕方は、「問題を抱えた町に馬に乗ってやってきて、その町を浄化し、町民の尊敬と女教師の愛を勝ち取る孤高のよそ者 (lone stranger) の物語」(Chapman 162) という、西部劇の古典的プロットの始まり方と重なり合う。そして彼がシーハンの店に入ると、彼が持っている銃が居合わせた男たちの間で話題になり、この男はただならぬ人物らしいという雰囲気醸成される。彼は他の客たちとカード賭博を始め、まもなく「凄腕のガンファイター、ジョン・マッケイブ」と同定されることになるのだが、その際男たちの間で交わされているやりとりを仔細に見ると、何か奇異な印象を抱かされることになる。それらは以下のようなものである。

客：あのガンブラーは誰だ？ (Who's the dealer?)

バーテンダー：マッケイブという名前のやつだ。(A fellow by the name of McCabe.)

シーハン：どうして知ってる？ (How do you know?)

バーテンダー：ジョー・ショートリードがおれに教えてくれた。(John Shortreed told me.)

シーハン：ジョーはどうして知ってる？ (How does he know?)

バーテンダー：知らん。たぶんマッケイブから聞いたんだろう。(I don't know. I guess McCabe told him.)

.....

シーハン：店のおごりです。マッケイブさんですね？ (Drink on the house, Mr. McCabe?)

新来の男：どうもありがとう (Thank you very much.)

シーハン：店に入ってきたときには、名前がマッケイブだとは言わなかったね。(You didn't say your name was McCabe when you came in here.)

新来の男：今だってそうは言っていない。言ったのはあんただ。(I didn't say it now. You did.)

シーハン：「太っちょ」マッケイブでしょ？あのガンファイターの？(Pudgy McCabe? The gunfighter?)

新来の男：ビジネスマンだよ (Businessman.)

.....

シーハン：そうだよ、あれはマッケイブだ。間違いない。ジョン・マッケイブ。やつは昔「太っちょ」マッケイブと呼ばれてた。大した評判のやつだ。(Yes, sir, that's McCabe, all right. John McCabe. He used to be called "Pudgy" McCabe. He's got a big rep.)

バーテンダー：そんなやつ聞いたことがないな。なんで「太っちょ」なんだ？それほど太っているようには見えないが。(I ain't never heard of him. Why do they call him Pudgy? He doesn't look so fat.)

シーハン：知るもんか。とにかくやつは、ビル・ラウンドツリーを撃ち殺した男なんだ。(How the hell would I know? Anyway, he's the man that shot Bill Roundtree.)

客：そのビル・ラウンドツリーという男も聞いたことないぞ。(I never heard of him, either.)

(下線引用者)

かようにこの新来の男は、自分がジョン・マッケイブだとは一言も言っていない。店の男たちの又聞きや思い込みなどが積み重なって、いつの間にか「ビル・ラウンドツリーを撃ち殺したジョン・マッケイブ」なる人物ができあがってしまったかのようだ。当の男は「太っちょ」というニックネームにはおよそぞぐわれない体つきであり、また彼の「伝説」を支えるビル・ラウンドツリーなる人物の実在性もはっきりしない。「ジョン・マッケイブ」をめぐる不可解さ、

曖昧さが露呈するのはこのシーンだけではない。後日シーハンが共同でビジネスをするという話をこの人物にもちかけたときに、「あんたはカトリックだろう？」と尋ねる。マッケイブという典型的なアイリッシュ・ネームからそう判断したのだろうが、その問いに対する答えはそっけない否定の言葉である。このときのシーハンのひどく当惑した表情が印象的だ。またこの「マッケイブ」を殺害するために差し向けられた殺し屋たちのリーダーも、例の「伝説」に対して「そもそもビル・ラウンドツリーって誰なんだ？」という疑問を発し、またこれから命を狙う相手をじっくり観察したのち、「あいつは人を殺したことなんかないな」と断ずる。事実「マッケイブ」は凄腕のガンファイターらしいふるまいを見せることはなく、最後の戦いぶりも殺し屋の言葉を裏付けるものにはしか見えない。

このように見てみると、彼は本当にビル・ラウンドツリーを撃ち殺したガンファイターなのか、という疑問のみならず、彼は本当にジョン・マッケイブなのか、そもそもジョン・マッケイブなる男は実在するのか、という疑問すら湧いてくる。まるで「ジョン・マッケイブ」なるもの、言わば西部をめぐる物語の重要なイコノグラフィとしての「一匹狼の凄腕ガンファイター」なるものは、人々が口承し憧憬しその出現を待望するものの、実は根付く実体を欠き虚しく浮遊する単なる像またはペルソナにすぎないかのように見える。こんなところにも、西部の脱神話化への志向性が感じ取れる。そして重要なのは、この映画の男性プロタゴニストはそのような人物として人々に受け入れられ、また彼自身もそのような人物としてふるまおうとすることである。身の丈に合わないペルソナを纏ったばかりに、特にミラーの登場以降、彼のマッチズモは観客の微苦笑を誘うほどに虚しく空転し、ついには彼を自滅的な殺し合いへと導くことになる。

ミラーが登場するまでのマッケイブ（その正体はいささか疑わしいものの、物語上同定されたものとして以下このように記す）の描かれ方をもう少し見ていくことにする。彼はこの町で酒場兼娼館を経営することを計画し、さっそく店の建設に着手し、また近隣の大きな町へ行って女術から三人の娼婦を買い取る。そして急ごしらえの粗末なテントで彼女たちに「営業」をさせ、商売で手を組まないかというシーハンの要請を言下にはねつける。他人に頼ることなく、西部をめぐる表象ではよくカウボーイと結び付けられる「徹底した個人主義 (rugged individualism)」を地で行くような孤高の姿勢で (Mitchell 25)、マッケイブは町での地歩を築き始める。しかし一方で、彼の前途多難をぼんやりと暗示するような場面が次々と現れる。これらの場面にはいずれも娼婦たちが関わっている。まず、マッケイブがタフ・ネゴシエーターぶりを発揮し家畜を買い叩くように入手した娼婦たちを連れてまだ建築中の店に戻ってきたシーンがそうである。彼女たちのひとりがだしぬけに「便所に行きたい。もう我慢できそうにない」と言い、啞然とし当惑するマッケイブの顔がクローズ・アップになる。何気ないシーンのようなのだが、それは娼婦たち、延いては女性というものが彼の手には負えないものであること

を暗示するのみならず、男のための商品、動産とされた女たちが生理的現象を介して自らの生きられる身体をレジスタンス的に振りかざした瞬間のようにも見える。そしてこれに続くシーンでは、マッケイブの先行きの危うさがさらにあからさまに表現される。そこでは先述のように彼がシーハンからの申し出を突っぱねているのだが、まるで彼の自信たっぷりな強気な姿勢をあざ笑うかのように、突然女性のけたたましい叫び声が響き渡る。娼婦のひとりがヒステリー状態になり、ナイフを手に客の男に突きかかっているのであり、マッケイブはあわててその場に駆けつけ、彼女を客から引き離す。このシーンもやはり彼女たちがマッケイブの手に余る存在であることを示唆するだけでなく、彼が続べる性的搾取の秩序に対する女たちのレジスタンスを表現するものでもあろう。けたたましい叫び声はまるでマッケイブに対する警告のようである。そしてこの直後のシーンも、この娼婦の叫び声に呼応するかのように、けたたましい音とともに始まる。その音は人や荷を町まで運んできた大型蒸気機関トラクターの汽笛だが、そのトラクターに乗ってきた人間のひとりがコンスタンス・ミラーである。まさにこの汽笛は、マッケイブにとってより決定的な「警告」なのである。同時にそれは、物語が新たな局面に入ったことを告げる号笛でもあるだろう。

3

トラクターから降りると、ミラーはマッケイブに歩み寄り、「あなたに会うためにここへ来た」と言う。彼女は娼婦たちのテントを一瞥して顔をしかめる。二人はシーハンの店で食事をしながら話をするのだが、このシーンで早くもこの二人のこれからの力関係が暗示されることになる。マッケイブはいつものように自らのダンディズム表現用の小道具である生卵を落としたウィスキーだけを注文するのだが、対照的にミラーは、マッケイブのけちな男伊達気取りをあざ笑うかのように、旺盛な食欲を發揮して出された料理を豪快に平らげる。それから彼女は、「私は娼婦よ。女屋についてはとても詳しい」と切り出し、娼館を共同で経営しようともちかける。彼女の提案は、マッケイブには店の建設費だけを出してもらい、あとは娼婦の世話から経理、店の内装まで自分がやる、というものである。マッケイブが難色を示すと、ミラーは娼館を運営する上で起こりうる様々な問題を立て板に水の勢いでまくしたてる。マッケイブは口を差し挟むこともできず、ただ押しまかれるばかりである。女衞やシーハンに対して見せたあの強気な態度はすっかり影を潜めている。

話し合いがはっきりした結論に至らないうちに、画面は次のシーンへと切り替わる。我々の目の前に現れるのは、自室でだらしなく泥酔し、おくびや放屁をしながら独りくだを巻くマッケイブの情けない姿である。その様子から、彼がミラーの申し出を受け入れてしまったことが窺える。シーハンに誇示した独立独行のスタンスは、ミラーの前にあっけなく瓦解したのである。酔いつぶれた彼は、「おれはくそ忌々しい風呂なんかには入らないぞ」とつぶやく。ここ

で場面が切り替わり、マッケイブは男たちといっしょに大きな風呂桶を運び入れている。娼館に隣接させて浴場をつくることはミラーのアイデアであり、マッケイブはこれも受け入れてしまったのである。そして運び入れの作業中に男たちのひとりに「新しい娼婦たちがいつ来るのかミラーさんに聞いてくれないか？」と言われ、マッケイブは憤然として「おれがどこかのあまっ子に女郎屋経営のやり方を指図されるままになっていると思うのか？女たちがやって来るのは、おれがそうしろと命じたときだ (you think I'll let some chippy tell me how to run a gooseberry ranch? Those girls will come up here when I goddam tell them to)」と答える。しかしここで再び場面が切り替わり、マッケイブはミラーの部屋に赴き、「女たちがいつシアトルからここへやって来るのか知りたい」とおずおずと尋ねる。しかしミラーは何も答えず、ドアを開けようとしめない。マッケイブはぶつぶつ不平をつぶやきながら立ち去る。このようにミラーの出現以降物語は、マッケイブの虚しい抵抗や虚勢を尻目に彼女が娼館経営の実権を握りつつあることを繰り返し印象づけるような場面の組み立てとともに展開していく。

やがてミラーがマダムとして実質的に切り回す娼館が軌道に乗るが、その店はかつてマッケイブが運営していたものとは全く異なる様相と雰囲気を湛えた空間となる。柔らかく暖かい明かりに包まれ、洗練された内装や調度品に彩られ、娼婦の誕生日のパーティが催され、オルゴールの音色に合わせて客と娼婦がダンスに興じる。娼婦たちは笑いさざめき、そこに「苦界」的な暗さは感じられない。本来男たちがあわただしく性的欲望を処理する場所であるにもかかわらず、一種の社交サロンのような様相すら呈している。言わば無骨でがさつな西部辺境に忽然と姿を現した桃源郷的な異界であり、人々がひとときの安らぎを求めて寄り集まる場所となる。この空間とその外の荒んだ世界とのコントラストが露わになる場面がある。ある夜、店の中では人々が誕生日のパーティとオルゴールに合わせたダンスに打ち興じているが、暗く寒々とした外の通りでは、自分の妻を侮辱されたと思いついた男が別の男と喧嘩を始め、打ち倒されて重傷を負う。ほぼ同時に、そのあたり一帯を買い占めようとする鉱山会社から派遣された二人の男が馬車で近くを通り過ぎる。彼らの出現はこの喧嘩騒ぎとは比較にならぬほど凶悪な、しかもマッケイブを巻き込むことになる暴力の到来の予兆となるのだが、まさにここで二つの空間のコントラストが際立つ。一方が愉楽と安息と交歓の空間であるのに対し、もう一方は憎悪と暴力、そして忍び寄る貪欲で冷酷な資本主義の論理の空間である。言わばこの娼館は、殺伐とした世界から人々を庇護しひとときの慰安をもたらすアジールのような場所とも言える。

実際ミラーはその優れた経営手腕で娼館を繁盛させるが、かといって彼女は、際限なき利益の追求や拡大再生産を目指すようなタイプではない。彼女の夢はこの店で得た利益を元手にしてサンフランシスコで下宿屋を買い取ることであり、こんなところにも様々な人間が寄り添い集うコミュニー的空間への志向を見ることができる。また、この娼館は女たちが主役であるような独特の共同体だが、かといって社会の変革の拠点になるような場所として描かれているわ

けではない。むしろ、町の教会を運営する不機嫌で無愛想な牧師に体现される不寛容やとげとげしさ、町を買い占めようとする鉱山会社に具現される食欲さといったものに満ち満ちた現実から離脱し、つかの間の陶酔を享受する夢幻的空間という印象を与える。娼館のこのような特性をぼんやりと暗示する興味深い要素が作品の中に挿入されている。それは娼館と関わる場面で奏でられるスティーブン・フォスターの「ビューティフル・ドリーマー」(“Beautiful Dreamer”)という曲である。我々がこの曲を最初に耳にするのは、シーハンの店でミラーがメイクに娼館の共同経営を熱っぽくもちかけている場面である。店に居合わせたひとりの男がヴァイオリンでこの曲を奏でるのだが、あたかも彼女自身が「夢想家」であり—さらに阿片吸飲者である彼女は「パイプ・ドリーマー (pipe dreamer) でもある—彼女の構想する空間が夢幻的なものであることをほのめかしているかのようだ。再びこの曲が流れるのは、新たに加わる娼婦たちがシアトルからはるばる雨の中を娼館までやって来たときである。ミラーは、ずぶ濡れで跳ね散った泥のしみを顔につけた彼女たちを浴場へと連れて行く。女たちは湯の中で冷え切った体を温め、長旅の疲れを癒すのだが、やがて笑いさざめき戯れ始めた彼女たちの間から「ビューティフル・ドリーマー」の唱和が湧き上がる。彼女たちが呻吟しつづくり抜けてきた風雨や泥が「現実」の隠喩であるならば、ようやくたどり着いたこの場所は、彼女たちが浸かっている湯と同じように温かく「現実」の苦しみや憂さを癒してくれる、まさに「ビューティフル・ドリーマー」の歌詞にあるように「人々がせわしなくひしめきあう日常の煩勞が消え失せる (Gone are the cares of life's busy throng)」空間となっていくことを暗示しているように思える。

粗野で殺伐とした男たちの世界に現れ出た女性的空間とも言うべきこの娼館は、擬似的な家庭のようなものに見えるかもしれない。西部劇においては、女性はしばしば荒野に帰属する男性を馴致する=家庭に馴染ませるといふ文明の力 (the domesticating influences of civilization) を体现する (Chapman 164)。言わば、結婚や家族といった制度を介して男たちを社会に組み入れる存在である。しかし言うまでもなくこの娼館はプロミスキュアスな性のための「悪所」であり、社会秩序の側にあるものではない。加えてこの空間の実質的な創設者、運営者であるミラーは、結婚に対して極めてシニカルな見方をしている。彼女は、前述の路上での喧嘩で重傷を負いまもなく死亡した男の妻を店に引き取る。この女性アイダはいわゆる「メール・オーダーの花嫁 (mail-order bride)」としてミラーといっしょに蒸気機関トラクターに乗ってこの辺境の町にやって来たのだが、以下は店で働くことになったアイダとミラーとの会話であり、性行為が話題になっている。

アイダ：あれをするときにはとても痛いよ。私のは小さいのかしら？ (It just hurts so much. I guess maybe I'm small?)

ミラー：ただ気持ちを楽にすればいいだけなのよ。(You've just got to learn to relax, that's all.)

.....

ミラー：あんたがあれを好きになることだってありえる。パートとはなんとかやれたんでしょ？(You might even get to like it. You managed it with Bart, didn't you?)

.....

アイダ：でもパートとは、しないわけにはいかなかったから。私の義務だったから。(But with him I had to. It was my duty.)

ミラー：義務なんかじゃなかったのよ。宿泊代と食事代を支払う代わりにやっていたようなものよ。ここでもそれは同じ。でも自分自身のために余禄を貯めるようになる。そうすれば、誰かに何かを請う必要もなくなる。(It wasn't your duty. You did it to pay for your bed and board. And you do this to pay for your bed and board, too. You get to keep a little extra for yourself, and you don't have to ask nobody for nothing.)

(下線引用者)

このようにミラーは、女性にとって結婚生活は、セックスの対価として寝起きする場所と食べるものを確保する営みにすぎない、と言っているのである。さらに、結婚と売春は基本的に大差ないものであり、それどころか売春は女性の自立のための手段ともなりうる、とすら言っている。

事実、ミラーを筆頭にこの娼館の女たちはたくましく生き生きとした存在として描かれており、先述のように「苦界」的陰惨さとは無縁である。優越的、支配的な男たちに対して従属的、依存的な女たちというような階層的な構図も見当たらない。むしろこの娼館では、男らしさの誇示が揶揄や冷笑の対象にされる。興味深い場面がある。ひとりの若いカウボーイが客として滞在するのだが、彼は屋内でもカウボーイ・ハット―あたかもそれは彼にとって男らしさの表徴であるかのような―をかぶったまま下着姿で店の中を歩き回り、「次におれの相手をしたいのは誰だ？皆相手にするぞ」などと言って精力絶倫ぶりを誇示する。しかし居合わせた娼婦たちは指で何かの形を示すようなしぐさをし、くすくす笑いあう。明らかにこのカウボーイのペニスのサイズを揶揄しているのである。同じようなエピソードがクリント・イーストウッドの『許されざる者』(Unforgiven 1992)にも見られるが、この作品ではカウボーイが怒り狂って笑った娼婦の顔を切り刻み、そこから復讐劇が始まる。一方『ギャングラー』では、笑われたカウボーイはただ苦笑するのみである。かようにこの娼館では、男の性的虚勢などあっさりと言殺されてしまう。そして面白いのは、このカウボーイがある朝娼館をあとにする場面である。おそらく前の晩に彼の相手をしたのであろうが、それまで笑顔など見せたことがなかったアイダ

が、満面の笑みを浮かべて手を振りながらこのカウボーイを見送る。「ペニスの小さな男」の相手をするので、彼女はそれまで苦痛でしかなかった性行為を初めて楽しむことができたことを窺わせる場面だが、こんなところにも、男たちのある種の性的幻想に対するひそやかな諷刺が込められているのかもしれない。

この特異な共同体としての娼館は、文化人類学者のヴィクター・ターナーが言うところの「コミニタス (communitas)」を想起させる。ターナーによれば社会的関係性には二つの主要な様式があり、一方は政治的、法的、経済的に組織化され分化した階層序列的な様式で、もう一方は境界的な時期に出現し、平等な個人によって構成される未組織で未分化な様式である(96)。この後者の様式がコミニタスであり、社会の周縁や底辺にある人々や原理と結びつく様式である(Turner 125)。『ギャングラー』の娼館も、娼婦という社会の底辺に置かれた女たち、しかも様々な出自(中国系の娼婦もいる)の女たちが寄り添い、彼女たちの連帯と平等性によって支えられた共同体である。実質的に店を切り回すミラーも娼婦のひとりとして客を取っており、他の娼婦たちとの間に階層序列的な関係は感じられない。そして先述のように客の男たちと娼婦たちとの関係も、支配し搾取する者と支配され搾取される者といったジェンダー間の権力関係を反映するものとしては描かれていないように思われる。

このように考えると、この娼館と町の教会とのコントラストは興味深い。まだ建築中の頃から、この娼館が画面に映し出されるときに、その背後に、まるでこの「悪所」をねめつけるように聳え立つ教会が垣間見えるという構図のショットが繰り返し現れる。常に不機嫌で人間嫌いのようにすら見える牧師が運営するこの教会は、コミニタスの対極にある秩序や規範や制度の側を縮図的に具現するものなのではあるまいか。物語の最後の部分で、殺し屋たちと孤立無援で必死に戦うマッケイブがこの教会の中に入り込むと、牧師は隙を見てマッケイブのショットガンを取り上げ、彼を外に追い出す。娼館がアイダのような行く当てのない薄幸の女性を受け入れる融合的で開放的な空間であるのに対し、この教会は不寛容と閉鎖性の空間である。コミニタスは制度化された社会構造の側から見れば危険で無秩序なものに他ならないが(Turner 109)、娼館の背後に屹立するこの教会の威嚇的な佇まいは、まさにコミニタスを監視する秩序社会を連想させる。

教会とのコントラストということに関連して、この娼館にはもうひとつ興味深い特徴がある。それはミラーの発案で娼館に付設された浴場である。これは娼婦のみならず、客も利用するためのものである。つまり客は、ここで沐浴をしてから娼婦と接することになる。このことは清潔の確保という実用的な目的の成就に加えて、どこか聖なる空間のイメージをこの娼館に付与するものにも思える。多くの宗教が礼拝の前に用いるために神殿の外に浴場を設営している(Jobes 186)。事前に湯で身を清めることが求められるという点において、この娼館はどこかある種の「聖所」のような面影すら帯びてくる。言わば人間の罪深さと神の正義の苛烈さを

説く—アイダの夫の葬儀で牧師がぶっきらぼうなほど早口で行う説教はまさにこういう内容である—「公式の聖所」に対峙し、人々に日常的労苦からのひとときの解放をもたらす「非公式の聖所」と言えようか。このように考えると、この娼館の女たちは「聖娼」になぞらえられるような存在と言えるかもしれない。

4

ここでマッケイブとミラーの関係に目を転じてみる。ミラーがマッケイブの前に現れたとき、観客の多くはこの二人の間に何らかのロマンティックな関係が進展するのではないかと、最終的に結婚といった形に結実するかはともかくとして、二人の交情が重要なストーリーラインを形成するのではないかと感じたかもしれない。しかし結局両者の関係は、観客の期待に叶うようなものにはならない。マッケイブがミラーに強く心引かれていることはいくつかの場面から、例えば客と二階に消えていく彼女の姿をマッケイブが切なそうに見つめるシーンや、殺し屋たちと戦わざるを得ない状況に追い込まれたときに彼女に対する思いを独白で吐露するシーンなどから窺うことができる。一方ミラーにとっては、マッケイブは仕事上のパートナー—それもいささか無能な—以上のものではないように見える。マッケイブに対する彼女の態度には、どこか醒めた、突き放したようなところがある。我々はそれをいくつかの場面で目の当たりにする。例えば、マッケイブが軽率な対応をしたために鉱山会社が彼の命を狙うかもしれないという不安が高まる中、先述のカウボーイが町に現れる場面がそうである。このカウボーイを殺し屋と思いついたマッケイブは、撃ち合いも覚悟しながら彼と向き合う。しかしそこに居合わせたミラーは、苦々しい表情を浮かべるとさっさとその場から立ち去ってしまう。顔を強張らせてカウボーイと対峙するマッケイブの背後を、彼には目もくれず足早に立ち去るミラーの姿を見るとき、我々はこの女性が西部劇のヒロインとしては異色の存在であることを痛感する。最後にマッケイブが殺し屋たちと戦い、ついに息絶えるときにも、ミラーは中国人の阿片窟で非現実の世界に埋没している。

物語の中で、マッケイブとミラーは二度ベッドをともにしている。しかし一度目のものは娼婦と客との行為であり、金を払ってから下着姿でミラーのベッドにもぐりこむマッケイブの姿は、ロマンティック・ラヴとはおよそ無縁のものである。しかもそのあとの行為は全く描かれない。まるでそれは娼館で日々行われている普通の営みのひとつにすぎず、そこに何ら感動的なものはないことを暗示しているかのようなのである。あとで触れることになるが、このときのミラーの態度に関してマッケイブはある思い違いをしており、それが彼の置かれた状況を深刻なものにしていく。いずれにせよ、娼婦だということもあってか、先述のアイダとの会話からも窺えるように、ミラーは男に対して何らの幻想も抱いていないように見える。二度目はマッケイブと殺し屋たちの戦いの前夜のことである。絶望的な戦いを前に悄然とした様子のマッケ

イブは、ミラーに次のように言う。「おれはおまえの顔に微笑を浮かばせるようなことだけをしようとしてきた (I ain't never tried to do nothing but put a smile on your face.)。(中略) たぶん今まで、これほど誰かと親密になったことなかった (I guess I ain't never been this close to nobody before.)」。このように彼は、ミラーに対する思いを初めて告白する。ミラーもこれには心を動かされた様子で、彼を自分のベッドの中へいざなう。彼女がマッケイブの頭を抱き寄せる姿はまるで悲嘆にくれる息子を慰める母親のようだが、ここはこの作品の中で唯一ロマンティックな場面であろう。

しかしここでこのシーンは途切れる。続く場面も同じ夜のものだが、ミラーだけが娼館の外に出て来てそのままどこかへ立ち去る。物語の最後になって我々は、彼女がマッケイブをベッドに残したまま阿片窟に赴いたことを知る。ミラーは最後までマッケイブにとって「つれない美女 (la belle dame sans merci)」ということなのだろうか。

5

ここまで見てきたように、いかにも西部劇らしく起動した『ギャンブラー』の物語は、中盤になって奇妙な軌道を描く。ミラーを始めとした女たちが物語の前景に躍り出てきて、男たちは後景に退いていく。マッケイブは娼館経営の実権だけでなく、物語の主導権をも奪われたかのようなのである。しかし鉱山会社が町を支配下に治めるため動き出すと、物語は皮肉な形で西部劇的軌道に回帰していく。会社から派遣された男たちから資産の売却を打診されると、それまで髪結いの亭主状態にあったマッケイブは、失地回復の好機とばかりにタフ・ネゴシエーターぶりを発揮しようとして相手が呑みそうにない条件を提示する。そしてその夜にミラーとベッドをともにするのだが、彼はここで、彼女がいつになくこやかでコケティッシュとも見えるふるまいをするのに気づく。その直前に彼女が阿片を吸飲していたことを考えると、このふるまいは麻薬がもたらす陶酔にすぎないのだが、マッケイブは彼女が自分の「タフ・ネゴシエーター」ぶりに陶酔しているものと思い込んだようであり、そのため適切な手を打つのが遅れ、事態を後戻りのきかないものにしてしまう。交渉不能と見た会社側の人間は町から引き上げてしまい、彼らに代わって会社が雇った三人の殺し屋が送り込まれる。マッケイブはあわててこの殺し屋たちと話し合いを試みたり、近隣の大きな町で弁護士に相談したりして戦いを回避しようとするが、結局うまくいかない。そして自らは望まぬままに、殺し屋たちと対決せざるを得ない状況に追い込まれる。

そして既に述べたように、ある朝ミラーが去ったベッドで独り目覚めたマッケイブは戦いに赴くことになる。戦う直前にショットガンを牧師に奪われるという失態を演じ—こんなところを見ても、彼が「凄腕のガンファイター」だとは信じ難い—小さなピストルだけで戦うことになるが、銃をひとつのファリック・シンボルとするなら、彼はこのピストルに見合った男性的

権力しか持ち得ないということになるろうか。雪が降りしきる中戦いが始まるが、殺し屋がマッケイブから奪った銃を持った牧師に発砲したことをきっかけに教会に火の手が上がる。町の人々はその消化に大童になり、マッケイブは誰一人見守る者もない状態で孤独な戦いをするはめになる。彼は建物の中に身を潜め、待ち伏せをしたり背後から撃つなど、古典的西部劇ではもっぱら悪役が得意とするようなやり方で辛うじて二人を倒すが、最後に残ったリーダーから致命傷を負わされる。しかし死んだふりをするので相手をおびき寄せ、ついに彼をも撃ち倒す。しかしここでマッケイブの命運も尽きる。彼はしばらく雪の中を空しく這い回るが、一方教会の周囲では、消化を成し遂げた人々が歓喜に沸き立つ。このコントラストは、町のために戦ったにもかかわらずマッケイブが迎えることになる孤独で報われない死の悲哀を際立たせる。やがて彼は雪の中で動かなくなる。そして場面は、阿片窟に横たわるミラーへと切り替わる。カメラは彼女の瞳にズーム・インし、阿片による陶酔を思わせるような幻想的な映像とともに物語は閉じていく。二人はどちらも町の人々の歓喜の輪から遠く隔たったところで、片や冷たい雪の中で孤独な死を迎え、片や幻夢に独り身を委ねるのである。

6

映画『ガンブラー』は物語のおおまかな構成において西部劇的な体裁を取りながら、その内部ではおよそこのジャンルの伝統的な定型には馴染まない男性ジェンダーをめぐる物語と女性ジェンダーをめぐる物語が交錯する。一方は、もはや実在せず「神話」になってしまったのかもしれない西部的ヒーローのペルソナを担わされ、それに翻弄されて自滅していく男の物語であり、もう一方は、社会の底辺に置かれながら男性に依存することも従属することもなく自立の道を模索する女の物語である。いずれも従来西部劇においては、あまり見られなかった物語であろう。そしてこの男女は、最後にそれぞれ孤立したまま物語の終結を迎える。

それにしても、最後に作品を覆いつくす色濃い終末の雰囲気は印象的である。男の物語は、西部劇におけるイコノグラフィ的ヒーロー像はもはや戯画化された形でしか存在し得ないことを告げているようにも思える。また女の物語が辺境につかの間開花させた徒花のような陶酔的空間は、辛うじて破滅を免れた教会とやがて進出してくる企業によって解体され、辺境は整序されていくのであろう。そして冬という季節の設定が終末の雰囲気を倍加させる。この作品が発表された時期には、西部劇というジャンルもまた冬の時代を迎えつつあり、1970年代の半ばまでにはスクリーンからほとんど姿を消すことになる(Ryan and Kellner 79)。『ガンブラー』はまさに西部劇の挽歌なのかもしれない。

* 付記：本論は第4回日本映画学会全国大会（於 大阪大学，2008. 12. 6）において口頭発表したものに基づいている。

Filmography

McCabe & Mrs. Miller. Dir. Robert Altman. With Warren Beatty and Julie Christie. Warner Bros., 1971.

Works Cited

- Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden: Blackwell, 2004.
- Chapman, James. *Cinema of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion, 2003.
- Cook, David A. *History of the American Cinema. Vol. 9. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkley: U of California P, 2000.
- Horrocks, Roger. *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*. London: Macmillan, 1995.
- Jobes, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols*. New York: Scarecrow, 1962.
- Mitchell, Lee Clark. *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Sterritt, David, ed. *Robert Altman Interview*. Jackson: UP of Mississippi, 2000.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1977.