

『大列車強盗』問題

——「映画史上、最初の西部劇」のジャンル再考——

川 本 徹

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、2013 年に公開 110 周年を迎えるエドウィン・S・ポーター監督の『大列車強盗』の映画史的意義、ならびに位置づけを再考するものである。長年にわたって「映画史上、最初の西部劇」と喧伝されてきた『大列車強盗』であるが、1984 年に発表された著名な論文のなかで、映画学者チャールズ・マッサーはこの地位に疑問を投げかけ、本作を紀行映画／犯罪映画の文脈に置き直した。とはいえマッサーの論文や、それに依拠した『大列車強盗』をめぐる近年のジャンル批評の議論は、慎重に再検証されるべき側面を孕んでいる。先行研究の問題点を浮き彫りにしたのち、本稿は『大列車強盗』のテキストにいま一度目を向け、その象徴体系と特異な上映形態、および両者の相互作用を考慮に入れた分析をおこなう。以上をもって、ポーター映画と西部劇ジャンルの距離を従来よりも柔軟に、また精密に測定することをめざす。

はじめに

正義の銃声が鳴り響き、荒野に秩序が立ち上がる。西部劇は 19 世紀後半のアメリカ西部を舞台に、このプロセスを記述した映画ジャンルである。それはいつしかアメリカを代表する大衆文化にまで成長し、1903 年以降、少なくとも 7000 本以上の作品がアメリカ国内で製作公開されてきた (Buscombe, *BFI Companion* 13)。第 40 代大統領ロナルド・レーガンが元西部劇俳優であったというのも忘れがたい事実である。1970 年代以降、西部劇はかつてのような圧倒的な人気を失ったが、そのなかで培われたイメージやレトリックは、いまなおアメリカ国民の精神に深く根を下ろしている。

この輝かしい歴史の端緒に位置するのが、1903 年の 12 月に公開されたエドウィン・S・ポーター監督の『大列車強盗』(*The Great Train Robbery*) である。実際、『大列車強盗』は長年にわたって「映画史上、最初の西部劇」と喧伝され、広く関

心を集めてきた。ところが、いまや本作の「映画史上、最初の西部劇」としての地位は大きく揺らいでいる。1980 年代以後、『大列車強盗』は「最初」の西部劇ではないどころか、そもそも「西部劇」ではないという主張が広まったのである。しかしそれは果たしてどこまで正しい主張であろうか。本作公開の 110 周年を迎えようとしているいま、この見解を広めた 1980 年代の有名論文にまで立ち返って、議論の妥当性を検証しようというのが本稿の趣旨ある。そのことをつうじて、『大列車強盗』と映画ジャンルをめぐる錯綜した関係、さらには映画ジャンルそのものの定義の困難さや、それゆえの批評的な有効性に新しい光を当てることができれば、本稿の責務は果たされたことになるだろう。

1. 『大列車強盗』のテキスト

エドウィン・S・ポーター監督の『大列車強盗』は都合 14 個のショットからなる、映画史初

期の大作にして大成功作である¹⁾。本作はならず者が列車を襲い、その後、追跡隊に殺されるまでの一部始終を、当時としては高い水準の滑らかさで描いている。他方で、21世紀を生きるわれわれの目には不可解と映る箇所も少なくない。その最たるものは、映画の最後を飾るショットである(図1)。具体的には、カウボーイハットの男が観客のほうに銃を発砲する姿を、比較的近い位置からおさめたショットである。銃口をこちらに向けられる衝撃もさることながら、そもそもこの男が誰なのか(強盗団の一員であるとは思われるが)²⁾、さらにはこのショットが物語のどこに位置づけられるものなのか、判然としないのである。しかもこれは有名な話だが、このショットを実際にどこに挿入するかは、興行主の判断に委ねられていた。後述するように、映画の末尾ではなく、冒頭に差し挟むこともできたのである。物語の分かりやすさよりも、イメージのもたらす驚きが優先された時代ならではのエピソードである。

議論の都合上、まずは『大列車強盗』の全ショットを略述しよう。○のなかに記したのはショット番号である。①駅の電信室に強盗団が押し入る。②その後、強盗団は給水塔の傍から列車に乗り込み、③貨車で金庫の金を奪う。④また運転手に列車を停止させ、⑤機関車を切り離させる。⑥客車の外で乗客から金品を奪う。⑦そして機関車に乗って現場を離れたあと、⑧それを乗り捨て、⑨馬に乗り換える。⑩電信室。強盗に気絶させられた駅員が意識を取り戻す。⑪辺境のダンスホー

ル。事件の知らせを聞いた男たちが、強盗団の追跡に乗り出す。⑫森林。追跡隊と強盗団のチェイス。⑬両者が撃ち合い、追跡隊が勝利する。⑭カウボーイハットの男が観客のほうに銃を発砲する。

2. 紀行と犯罪

今日でも映画関連の書籍を読んでいると、「『大列車強盗』は映画史上、最初の西部劇である」という記述を目にする。一方で、もう少し慎重な記述を見かける場合も多い。エドワード・バスカムの『西部劇 100 選』(100 Westerns)は、西部劇研究の泰斗がこのジャンルを代表する 100 本の作品を選び抜き、一本一本を簡潔に紹介したものであるが、『大列車強盗』のセクションにはこうある。「後年、『大列車強盗』を最初の西部劇とする見解には異議が唱えられてきた。『大列車強盗』は最初の西部劇ではない、あるいはそもそも西部劇ではないと」(Buscombe, 100 Westerns 70)。「『大列車強盗』は最初の西部劇ではない」とは要するに、『大列車強盗』以前にも西部劇と見なしうる作品があったということである。バスカムはその最古の例として 1899 年の『クリップル・クリーク酒場の光景』(Cripple Creek Bar-room Scene)³⁾を挙げている(Buscombe, 100 Westerns 70)。もっとも、『大列車強盗』が「最初」の西部劇ではなかったとしても、ジャンルの歴史を記述するうえでは大きな支障は生じえない。バスカム自身が別の場所でそうしているように、「『大列車強盗』は最初の西部劇ではないにせよ」西部劇というジャンルのその後の発展に最大級の影響をあたえた作品である」と書けばそれで済む話である(Buscombe, BFI Companion 23) ([] 内引用者、以下同様)。

問題は「そもそも西部劇ではない」のほうである。最初かどうかはさておき、誰もが西部劇であることは疑わなかった『大列車強盗』が、そもそも西部劇ではないとはどういうことなのか。ここでバスカムは、おそらく初期映画研究の大家、チャールズ・マッサーの 1984 年の論文を念頭に置いている。「1903 年～1904 年の紀行映画——フィクションのナラティブへの移行」(“The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards

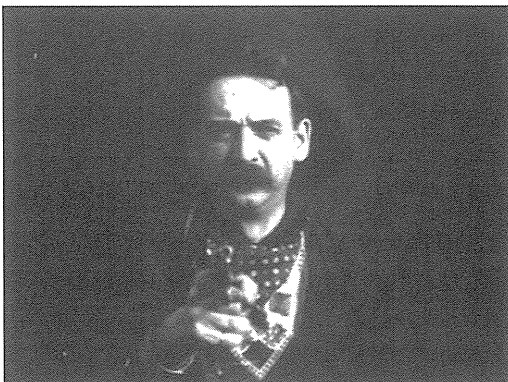


図1 観客に向けて銃を発砲する男(『大列車強盗』)

Fictional Narrative”)である。『大列車強盗』の通説を覆した画期的研究としてつとに有名であるが⁴⁾、実際に読み返してみると、すぐには承服し兼ねる部分も見受けられる。その問題の所在については次節で述べるので、まずはマッサーの主張を追ってみよう。マッサーによれば、「公開当初、『大列車強盗』は西部劇の文脈で受容されたわけではなかった」(Musser, “Travel Genre,” 131)。ではどのような文脈で受容されたかと言えば、紀行映画または犯罪映画の文脈である(Musser, “Travel Genre,” 129-31)。それぞれについて解説していこう。

紀行映画とは、その名のとおり、世界中の新奇な光景を映し、観客に旅行気分を味わわせる映画である。この当時、無数に作られた映画にファントム・ライド映画がある。旅行は旅行でも、列車旅行の気分を楽しませる映画である。具体的には、走行中の列車から撮影された、文字どおりの移動風景を見せるのである(カメラは大抵の場合、機関車前面の排障器に置かれた)。紀行映画と列車の関係は、1904年のヘイルズ・ツアーズの発表をもって極点に達した。ヘイルズ・ツアーズは、ファントム・ライド映画を全身で楽しむための特殊な上映装置である。部屋は列車の客室を模した作りなのだが、それがファントム・ライド映画にあわせて振動し、さらには汽笛が鳴り響くのみならず、室内には人工の風まで吹き込んだというから、何とも創意あふれる発明である(加藤『映画とは何か』132-36、加藤『映画館と観客の文化史』174-77)。

『大列車強盗』は一見、紀行映画とは無縁に思われるが、マッサーはとくに本作の上映形態に目を向けて、この文脈を浮上させた(Musser, “Travel Genre,” 129-30)。『大列車強盗』は驚くべきロングラン映画であり、初公開(1903年12月)から数年後にはヘイルズ・ツアーズのプログラムとしても人気を呼んだのである。しかもこの場合、まことに精妙な方法で上映された。すなわち、『大列車強盗』の本編に先立ってファントム・ライド映画が流され、さらにはショット⑭(観客に向けて銃を発砲する男)がおそらくは映画本編の末尾ではなく、冒頭に置かれたのである。

観客はつまり、〈ファントム・ライド映画→『大列車強盗』のショット⑭→『大列車強盗』のショット①～⑬〉という順序で映像を目にすることになった。これが精妙だというのは、つぎの理由からである。『大列車強盗』が単独で上映された場合、観客はこの恐るべき強盗事件の傍観者にすぎない。ところが、いま述べた上映方法だと、観客は傍観者ではなく、被害者となるのである(Musser, “Travel Genre,” 130)。つまりこういうことである。観客はまずファントム・ライド映画をとおり、列車の乗客のポジションを獲得する。そこに突然、ショット⑭が差し挟まれ、強盗犯に直接、拳銃を突きつけられるのである(もっとも、話の流れが不自然になることは否めない。というのも、ショット⑭に後続するショット①では、強盗団はまだ列車の到着を待っている状態なのである)。

犯罪映画の文脈も見ておこう。ポーターは『大列車強盗』の製作にあたって、当時のイギリスの犯罪映画を大いに参照した(Musser, “Travel Genre,” 130)。マッサーがその一例として挙げる『大胆な白昼強盗』(*A Daring Daylight Burglary*, 1903)を『大列車強盗』の横に置いてみよう。すると『大胆な白昼強盗』と『大列車強盗』では、〈犯行→追跡→正義の勝利〉という物語の展開が同じであるばかりでなく、アクションや撮影方法においても類似を見せていることが分かる。たとえば『大列車強盗』には、強盗犯が運転手を走行中の列車から放り投げるというアクションがあるが(ショット④)、これは『大胆な白昼強盗』における、強盗犯が警察官を屋根のうえから落とすアクションを彷彿とさせる。トリック撮影(カメラを一時停止して、高所から落下する人物を人形に置き換えておくもの)が使用されている点も同じである。

『大列車強盗』の製作時にかぎらず、ポーターがイギリス映画をたびたび手本にしてきたことは、かねてより指摘があった。こうしたポーターの傾向を舌鋒するどく批判したのが、フランスの高名な映画史家、ジョルジュ・サドゥールである。実際、サドゥールは、ポーターの代表作『アメリカ消防夫の生活』(*Life of an American Fireman*,

1903) をイギリス映画『火事だ!』(Fire!, 1901) と比較して、ポーターを「剽窃者」とまで呼んでいる(サドゥール 268)。『大列車強盗』についても、サドゥールは、イギリス映画『郵便馬車強盗』(Robbery of the Mail Coach, 1903) と「シナリオの類似には驚かすにはいられない」と手厳しい(サドゥール 276)。しかし一方で、こうも記している。「『アメリカ消防夫の生活』においてはほとんど文字通りの模倣が問題であったのに対して、『大列車強盗』では新機軸のことを語らないわけにはいかない」(サドゥール 276)。ではその「新機軸」とは何か。残念ながらそれについてのサドゥールの解答は曖昧である。「『大列車強盗』の国際的な活躍が華々しかったのは、ポーターのこの作品がそれだけ典型的なアメリカのものだったからである」(サドゥール 277)。次節ではマッサーの論文に視線をもどして、この点を追究したい。

3. メロドラマと野外劇

前節で見たように、マッサーは 1984 年の論文で『大列車強盗』を西部劇の文脈から切り離し、紀行映画と犯罪映画の文脈に差し戻した。しかし疑問も残る。公開当時には紀行映画か犯罪映画だったとしても、『大列車強盗』は今日のわれわれの目には西部劇と映る作品である。だとすれば、その西部劇的な部分はいったいどこに由来するのか。マッサーはこの点をどう説明しているのか。話を進めるまえに確認してとくと、マッサーは 1984 年の論文「1903 年～1904 年の紀行映画」(以下、「1984 年論文」)だけでなく、1991 年の著書『ニッケルオデオン以前——エドウィン・S・ポーターとエジソン社』(Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company) (以下、「1991 年著書」)でも『大列車強盗』を詳しく論じている⁵⁾。ここでは双方から上述の疑問(『大列車強盗』の西部劇的な部分はどこに由来するのか)にかかわる箇所を引いて、読み比べてみたい(先述の引用箇所と一部重複するが、ご了承ください)。わざわざ 1991 年著書も取り上げるのは、1984 年論文にはなかった

重要な記述がそこに見られるからである。

1984 年論文

おそらくもっとも重要なのは、『大列車強盗』は暴力的な犯罪映画のジャンルに属する作品だったという点である。この犯罪映画のジャンルは、『大列車強盗』公開の数カ月前にイギリスから輸入されたものである。ポーターは意識的に、シェフィールド・フォト社の『大胆な白昼強盗』[中略]が構築した枠組みのなかで映画を製作していた(観客もまたその枠組みのなかで鑑賞していた)。そのさい、ポーターはとりわけアメリカ的な題材を選んだ。それはまだ十分には発達していない西部劇というジャンルに属するものだった。西部劇は映画の世界では実質的には確立されていなかった。そもそも公開当初、『大列車強盗』は西部劇の文脈で受容されたわけではなかった。実際、『大列車強盗』の成功を受けてその直後に製作されたのは、西部劇ではなく犯罪映画である。ルービン社の『大胆な銀行強盗』(The Bold Bank Robbery, 1904)、ペイリー・アンド・シュタイナー社の『犯罪の復讐又は火あぶりの刑に処せられて』(Avenging a Crime; or, Burned at the Stake, 1904)、ポーター自身の『イエッグ銀行強盗逮捕』(Capture of the Yegg Bank Burglars, 1904) など。(Musser, "Travel Genre," 130-31)

1991 年著書

『大胆な白昼強盗』はエジソン社が[1903 年の] 6 月下旬にフィルムを複製して[アメリカ国内で] 売り出した映画であるが、ポーターは主にこの映画の枠組みを参照して『大列車強盗』を製作したのである。もっとも『大列車強盗』の具体的な題材はアメリカの大衆文化に由来する。バッファロー・ビルの「デッドウッド駅馬車強盗」("Hold-up of the Deadwood Stage") を映画化した、エジソン社の 1901 年の作品『1849 年当時の駅馬車強盗』(Stage Coach Hold-up in the Days of '49) はその一例である。ただし、『大列車強盗』

というタイトルと基本的な着想は、スコット・マーブルのメロドラマから示唆を受けたものである。(Musser, *Before* 256)

実際のところ、マッサーは1984年論文でも、『大列車強盗』は西部劇の文脈とは一切無縁であるとまでは断言してはいない。それどころか、「ポーターはとりわけアメリカ的な題材を選んだ。それはまだ十分には発達していない西部劇というジャンルに属するものだった」と述べている。しかし結局は、その「アメリカ的な題材」が何に由来するのかに触れないまま、やや性急に「そもそも公開当初、『大列車強盗』は西部劇の文脈で受容されたわけではなかった」と議論を進めている。一方、1991年著書はどうであろうか。興味深いことに、マッサーはここでは「アメリカ的な題材」の由来を明らかにしている。バッファロー・ビルの「デッドウッド駅馬車強盗」とスコット・マーブルの演劇版『大列車強盗』である。しかしいずれについても十分な説明はないので、補足せねばならない。

まずスコット・マーブルのメロドラマ『大列車強盗』を見ておきたい(図2)。アメリカの演劇史を振り返るなら、本作はメロドラマのなかでもフロンティア・メロドラマに分類される作品である。18世紀末にヨーロッパで誕生したメロドラマは、19世紀に入ってアメリカにも定着した。なかでもとりわけ高い人気を誇ったのが、アメリカ西部を背景にスリリングな勧善懲悪の物語を展開したフロンティア・メロドラマである⁶⁾。西部

劇の源流と言え、ダイム・ノヴェル(1860年代に普及した安価な読み物)が筆頭に挙げられるが、その世界をいち早く俳優の身体をとおして表現したという点で、フロンティア・メロドラマはそれ自体、西部劇のいまひとつの源流である(フロンティア・メロドラマにはダイム・ノヴェルから着想を得た作品も多かった[Buscombe, *BFI Companion* 112-13])。フロンティア・メロドラマのなかには列車を描いた作品がいくつかあったが⁷⁾、もともとアメリカで鉄道建設を促進したのが、西へ西へという19世紀の移動願望であったことを思えば、これは何ら不思議なことではない。ハリウッド映画の大家セル・B・デミルの父親で、劇作家のヘンリー・C・デミルも1886年に鉄道駅を舞台としたフロンティア・メロドラマ『本線』(*The Main Line*)を発表している(息子のほうは1914年にサイレント西部劇『スコウマン』[*The Squaw Man*]で名をあげ、1939年には大陸横断鉄道建設を描いた『大平原』[*Union Pacific*]をヒットさせた)。マーブルの『大列車強盗』が1896年に上演され、シカゴやニューヨークで好評を博したのも、こうした流れにおいてである⁸⁾。

一方、バッファロー・ビルの「デッドウッド駅馬車強盗」は、ワイルド・ウェスト・ショーの人気プログラムである。インディアンや無法者に襲われた駅馬車を、バッファロー・ビルと彼の仲間が救出するというのが、ワイルド・ウェスト・ショーの呼び物だったのだが⁹⁾、その上演ヴァージョンのひとつが「デッドウッド駅馬車強盗」である。そもそもワイルド・ウェスト・ショーとは何か。それはバッファロー・ビル(本名ウィリアム・F・コディ)が1883年にはじめて開催した、アメリカの西部開拓史をテーマとする野外劇である。具体的には、西部開拓史の華々しい局面を時系列に沿って、アクロバティックな射撃や乗馬を織り交ぜながら再現したものである。言いかえれば、フロンティア・メロドラマを歴史性とスペクタクルの両面において拡大した一大ショーである。ワイルド・ウェスト・ショーも当然、西部劇の源流である。その影響力は、しかしフロンティア・メロドラマのそれを凌駕している。実際、19世紀末のワイルド・ウェスト・ショーの興隆ぶりに



図2 演劇版『大列車強盗』のポスター
(Strobridge & Co. Lith.)

は、目を見張るものがあった。以下に述べる事実からだけでも、それがいかに国内外で高い関心を集めていたかが分かるだろう。すなわち、バッファロー・ビル一行は1887年のヴィクトリア女王の在位50周年の折にはウィンザー城でパフォーマンスを披露し、1890年のレオ13世の在位12周年の折にはバチカンで教皇から直接祝福を受け、1893年のシカゴ万博の開催中には半年間で数百万人（一説によれば六百万人）もの観客を動員したのである¹⁰⁾。

ワイルド・ウェスト・ショーはかくして、西部劇に先立って、アメリカの西部開拓史の娯楽化と神話化をそれまで以上に強く推し進めた。マッサーは1991年著書では、その西部劇の源流たるワイルド・ウェスト・ショーの人気プログラムを、のちに『大列車強盗』を製作するエジソン社が映画化していたと明記しているのである。しかも別の箇所では、エジソン社がそれ以前にも、ワイルド・ウェスト・ショーのメンバーを出演させた記録映画を製作していたことも指摘している（『バッファロー・ビル』[*Buffalo Bill*, 1894], 『スー族のゴーストダンス』[*Sioux Ghost Dance*, 1894] など)¹¹⁾ (Musser, *Before* 50)。これらは1984年論文には見当たらない記述である。ついでに言うておけば、ポーターの『大列車強盗』の公開後、おそらくは映画の成功に刺激を受けて、今度はバッファロー・ビルが列車強盗をワイルド・ウェスト・ショーのプログラムに取り込んだという興味深いエピソードも残されている (Reddin 151-52)。

4. ジャンルの名前

以上で見たように、映画版『大列車強盗』の「アメリカ的題材」は西部劇の源流、フロンティア・メロドラマとワイルド・ウェスト・ショーに由来するものである。1984年論文にあるように、たしかに20世紀初頭、「西部劇は映画の世界では実質的には確立されていなかった」が、その西部劇の源流と言うべき文化はアメリカ社会に広く浸透していた。そして1991年著書が暗に示唆するように、映画版『大列車強盗』はその流れに倅さ

す作品だったのである。1984年論文では、マッサーはおそらく『大列車強盗』と紀行映画のつながりを強調するために、本作を西部劇の源流から必要以上に遠ざけてしまったのであろう¹²⁾。論文全体の価値を考えれば、それはごく小さな欠点にすぎないとも言える。にもかかわらず、あえてこの問題にこだわったのには理由がある。それは1984年論文の出版以来、マッサーの議論に依拠した、やや行き過ぎた記述がなされるようになったからである。すなわち、『大列車強盗』は紀行映画もしくは犯罪映画以外の何物でもない（逆に言えば『大列車強盗』は西部劇とはまったく無縁の場所から生まれた）、このような記述である。その影響は、アメリカ映画史の初学者が最初に手に取るであろう書籍にまでおよんでいる。

何より、後に西部劇の古典中の古典と誤って解されるようになるこの映画『大列車強盗』は、映画史研究が発見したところでは、なんと、汽車の疾走の迫力を映像の見世物性に取り込んだ「汽車物」という当時の一大人気ジャンルに属する作品だったのです。（北野 34）

『大列車強盗』はスコット・マーブルの手になる1896年の同名の人気演劇作品にヒントを得て製作された。本作は長年のあいだ最初の西部劇映画とされてきたが、ポーターもエジソン社も別に西部劇を製作したつもりはなかった。当時、イギリス製の犯罪映画が人気を集めていたのだが、ポーターやエジソン社が狙っていたのは、その流行に沿ったヒット作を生み出すことであった。ところが、列車強盗や再三にわたる銃の発砲、馬で森を駆けるチェイスなどが劇中にあったことから、『大列車強盗』は、映画監督にも映画ファンにもいつしかアメリカの西部劇映画の原型と見なされるようになったのである。（Lewis 30）

日米各国で出版されたアメリカ映画史の概説書からの引用である。『大列車強盗』が紀行映画

(汽車物) もしくは犯罪映画だというのは正しい。しかし『大列車強盗』がそれらの文脈(ましてやその一方)だけにおさまりきらないことは、すでに述べたとおりである。二番目の引用は、スコット・マーブルの演劇作品に触れてはいるが、それがフロンティア・メロドラマであることを明らかにすることなく、イギリスの犯罪映画に話を移しているために、やはり誤解を招きやすい。さながらポーターがイギリスの犯罪映画を模倣しているうちに、偶然にも西部劇が出来上がってしまったかのような印象を、読者にあたえかねない。そうではなく、『大列車強盗』は製作当初から、西部劇の源流に身を浸した作品だったのである。

とはいえ、話はもう少し厄介である。西部劇の源流に身を浸した作品だったとしても、何の断りも入れることなく、『大列車強盗』を西部劇と呼ぶことはやはり困難である¹³⁾。『大列車強盗』の公開後も、しばらくのあいだ、西部劇ジャンルは未成立のままだったからである。マッサーの1984年論文を踏まえながら、この問題を掘り下げた映画学者に、リック・アルトマン、スティーヴ・ニール、ナナ・ヴェルホエフらがいる(Altman 34-38; Neale 39-42; Verhoeff, *West* 108-26)。これらの論者によれば、西部劇ジャンルが成立したのは早くても1910年頃である。それを示唆する事実としては、1910年頃まで「西部劇」(the Western)という名称がなかったことが挙げられる。われわれが今日「西部劇」と考えているものは、映画史初期には「西部のコメディ、カウボーイもの、インディアン・ロマンス、軍隊もの、フロンティア・ドラマ」といった雑多な名前と呼ばれていた(Verhoeff, "Westerns," 689)。それが1910年頃になって、ようやく「西部劇」という統一名称が使用されはじめたのである。1910年代前半と言えば、アメリカ映画史上の初期から古典期への移行期に当たる。それは西部劇にかぎらず、アメリカ映画全体が諸局面においてはじめて(相対的な)安定性を見出した時代である。製作から公開までの全プロセス、さらには映画の形式や内容までもが規格化、標準化されたのである(映画産業もフレデリック・テイラーの科学的管理法の精神から自由ではなかった)。短編映画が

長編映画に道を譲ったのも、スター・システムが整備されたのも、映画会社が南カリフォルニアに移転したのもこの時代である。こうしたアメリカ映画全体の制度化の流れのなかで、西部劇の輪郭もようやく浮き彫りになったと言える。

こうした意見は傾聴に値する。1910年以前の「西部劇」とそれ以後の西部劇を区別したうえで、後者についての先入観を持つことなく、前者ならではの多様性や流動性を探ることは大切である。しかし、つぎの点は問題であろう。アルトマン、ニール、ヴェルホエフらには、1910年以前の「西部劇」とそれ以後の西部劇の断絶を強調するあまり、双方の連続性を無理に消し去ろうとするきらいがある。1910年以前の「西部劇」とそれ以後の西部劇を、ときに単純な二項対立の図式に還元しがちなのである(論者によってその程度は異なるが)。とりわけその影響を大きく蒙ってきたのが、『大列車強盗』である。上述の映画学者の論考を読んでいると、『大列車強盗』と1910年以後の西部劇のあいだに共通点を見ることは、ほとんど禁止事項であるかのように思われる。

だが、これは言っておかねばならない。言説の水準において、1910年以前に西部劇というジャンルが存在しなかったとしても、それだけで話は終わらない。言説の水準とテキストの水準がきれいに一致するとはかぎらないからである。逆に言えば、だからこそ言説分析とテキスト分析は、双方を丁寧にすり合わせながら進められねばならない。すでに名を挙げた論者たちもそのことは十分承知しているはずである。ところが、『大列車強盗』にかぎっては、まず断絶ありきという態度が取られがちなのである。それは分からないでもない。1910年以前のもっとも有名な「西部劇」が、1910年以後の西部劇と無縁だったとすれば、このジャンルの認識論的布置の変化を読者が認めやすくなるからである。またそれはとりもなおさず、自分の議論をいわゆる進歩史観や本質論から切り離すことにもつながる¹⁴⁾。しかしその目的の達成のために、テキストの中身が骨抜きにされることがあるとすれば、疑義を差し挟まざるをえない。

実際のところ、『大列車強盗』はそれほどまでに西部劇から遠く離れた作品なのだろうか。ここ

で立ち止まって、もう一度テキストに則して、この点を虚心坦懐に検証したい。『大列車強盗』を漠とした印象から西部劇だと素朴に信じるのでも、歴史的言説を盾に西部劇ではないときっぱりと否定するのでもない。そもそも西部劇であれ、フィルム・ノワールであれ、ミュージカル映画であれ、各ジャンル映画の「定義」は多様なアспектから検討しなければ、映画学の未来にむけて開かれた、充実した議論にいたることは不可能である。本章ではテキストとコンテクストが結びうる多様な可能性を考慮に入れたうえで、『大列車強盗』と西部劇の距離をより柔軟に測定したい。

今後の論点をクリアにするために、ここで1910年以前の西部劇を論じたアルトマンの文章を見ておこう。

実際、このように主張しても許されるだろう。エッサネイ、カレム、セリグといった会社がアメリカの西部で製作した1910年以前の作品の多くは、実質的には西部劇ではなかったと、たしかにそれらの作品は、その頃人気のあったワイルド・ウェスト・ショーの表向きの特徴を取り入れていた。また、誰もがそれと分かるアメリカの西部の風景を映し出していた。しかしながら、当時のほかの主流ジャンルから自立していなかったし、後年の西部劇の特徴となる未開対文明というモチーフもまだ持っていなかった。(Altman 36)

アルトマンは1910年以後の西部劇とそれ以前の「西部劇」を区別している。ここには『大列車強盗』の名前が見当たらないが、そもそもアルトマンはこれに先立って、『大列車強盗』が西部劇であることをほぼ否定している(Altman 34-35)。彼はマッサーの1984年論文に依拠して、『大列車強盗』を西部劇ではなく紀行映画または犯罪映画であると定義している。さながら西部劇という言葉は、『大列車強盗』のなかに入り込む余地はないかのようである。しかしながら、まさにその『大列車強盗』に、「後年の西部劇の特徴」である「未開対文明のモチーフ」の種子さえ宿っていたとすればどうだろうか。しかもその種子が「ほか

の主流ジャンルから自立していない」からこそ萌芽の兆しまで見せていたとすればどうだろうか。

5. 乗り物と帽子

すでに再三言及してきたチャールズ・マッサーは近年、馬についての論文を発表した(Musser, "Cornucopia")。初期映画とほかのメディアの相関関係を読み解くなかで、馬の表象を論点のひとつに取り上げたのである。そのなかで一カ所だけであるが、ポーターの映画『大列車強盗』の名も挙げている。馬を登場させたエジソン社の映画作品の一例としてである。いかにもマッサーらしい啓発的な論文であるが、かつて列車を論じることで名を馳せたマッサーが、その後になって考察対象を馬にシフトしたこと自体興味深い。なぜなら『大列車強盗』そのものが、列車から馬へと撮影対象をシフトする映画テキストだからである(ショット①～⑧では列車を、ショット⑨と⑫では馬を描く)。もっともマッサーは『大列車強盗』の馬と列車を別個に論じており、両者の結びつきには関心を寄せていない。ひるがえってこの点に注目すると、何が見えてくるだろうか。

まず『大胆な白昼強盗』のことが思い出される。第2節では触れなかったが、このイギリスの犯罪映画にも馬と列車がともに姿を見せるのである。馬が登場するのは映画の中盤である(屋根から落ちて負傷した警官のもとに馬車救急車が駆けつける)。また列車が登場するのは映画の終盤である(強盗が警官から逃れるために駅で列車に乗り込み、結局、別の駅で取り押さえられる)。とはいえ馬と列車の活用法について言えば、『大列車強盗』のほうが『大胆な白昼強盗』よりも遥かに大胆である。『大胆な白昼強盗』では列車や馬の上でアクションが繰り広げられるわけではないし、そもそも両者はテキストのなかで遠く引き離されている(馬と列車のあいだには三つのショットが差し挟まれている)。要するにこのイギリス映画では、移動媒体が二種類も登場するにもかかわらず、それらを人間の複雑なアクションに絡めることにも、両者を何らかのかたちで連携させることにも、まったく関心が払われていない。それにた

いして『大列車強盗』では、列車や馬のうえで格闘や銃撃戦が繰り広げられ（ショット③と④と⑫）、さらに両者は物語の流れのなかで（また画面上でも）ある程度連続して姿を見せるよう配慮されている（強盗団はショット⑧で機関車を捨て、ショット⑨で馬に乗り換える）。

さて馬と列車と言えば、西部劇の世界ではそれぞれ荒野と文明の象徴として、対比的に描かれることも多い。マイケル・カーティス監督の『無法者の群』（*Dodge City*, 1939）はその好例である。この西部劇の冒頭を飾るシーンでは、駅馬車が列車とスピード競争をして敗北する。ホースがアイアン・ホースに屈服するのである。そのようにして荒野が文明化するさまが観客に端的に伝えられる。『大列車強盗』でも馬と列車は、『無法者の群』の場合ほどあらかさまではないが、荒野と文明の象徴体系に組み込まれている。まず誰もが指摘しうるのは、馬と列車の対立が、カウボーイハットとシルクハットの対立に重ね合わされていることである。馬の乗り手は鍔広のカウボーイハットを被っており、列車の乗客は円筒形のシルクハットを被っているのである（カウボーイハットとシルクハットの対立はショット①にすでに認められる。ショット①の舞台は駅の電信室であるが、この部屋には窓がある。そしてその窓の手前では、カウボーイハットの強盗が駅員を脅迫するさまが、窓の向こう側では、駅に到着した列車からシルクハットの乗客が顔を覗かせるさまが映し出される）。

無声映画の時代（そしてトーキー化以後も）、帽子はその持ち主の性格や社会的地位を瞬時に伝える小道具として（つまりは視覚的媒体である映画にふさわしい小道具として）、スクリーンを賑わせてきたが¹⁵⁾、『大列車強盗』の場合はどうだろうか。ひとまず『大列車強盗』にはカウボーイハットの持ち主（そして馬の乗り手）が二種類いることに注意しよう。強盗団と追跡隊である。彼らの関係はなかなか精妙である。そのことを明らかにするために、ここでショット⑥（図3）とショット⑪（図4）を詳述せねばならない。

ショット⑥

列車の外。強盗団が乗客を線路に沿って並ばせ、金品を奪う。乗客のひとりが隙を見て逃走を試みるが、強盗に撃たれて地面に倒れる。金品を奪い終わると、強盗団は客車から切り離しておいた機関車へと急ぐ。

ショット⑪

辺境のダンスホール。数人の男女が踊りを楽しんでいるさなか、都会風の身なりの男がホールに入ってくる。辺境の男たちは彼をホールの中心に引っ張り、その足元に銃弾を放って、無理やりジグを踊らせる。彼はあわててホールを後にする。しばらくの平穩ののち、駅員がホールに駆け込んできて、列車が襲われたことを知らせる。男たちはライフルを手に取り強盗団の追跡に乗り出す。



図3 逃走を試みた乗客に強盗が銃弾を放つ
（『大列車強盗』）



図4 辺境の男たちが新参者にダンスを強要する
（『大列車強盗』）

ショット⑪のダンスのエピソードは、物語の展開にとっては余計である。映画学者トム・ガニングもこのエピソードを「物語の進行を遅らせて、見世物的な楽しさを強調するもの」と評している（Gunning 130）。しかしこの一見不要なエピソードを介して、ショット⑥とショット⑪が共鳴しているということを見過ごすべきではない。すなわち、両者はいずれも「カウボーイハットの持ち主」（強盗団／追跡隊）が「シルクハットの持ち主」（列車の乗客／ダンスホールの新参者）に銃を発砲するという内容を持っているのである（列車の乗客／ダンスホールの新参者を演じたのは、いずれも G・M・アンダーソン）¹⁶⁾。とはいえ、銃声の意味合いは微妙に異なる。具体的に言えば、ショット⑥の強盗団の銃声は文明の秩序を脅かすものであるが、ショット⑪の追跡隊の銃声は、むしろ文明の堅苦しさを遠ざけるものと見なすべきであろう。追跡隊がシルクハットの男に銃弾を向けるのは、肩肘張らない辺境のダンスホールに、シルクハットの気取った上品さは不要だからである。

いま述べた内容を総合すると、『大列車強盗』の象徴体系が浮かび上がる。

荒野：馬，カウボーイハット，強盗団，追跡隊，無法，自由

文明：列車，シルクハット，列車の乗客，ダンスホールの新参者，秩序，堅苦しさ

追跡隊はしかし、この図式の上側の系譜に身を置きながら、最後にはそこから逸脱する。彼らは映画のクライマックス（森林の銃撃戦）で、上側の系譜の強盗団と対決し、下側の系譜の秩序を守るのである（図5）。文化的な葛藤がここに生じる。追跡隊が強盗団を駆逐したことによって、文明の秩序は取り戻され、列車は安全に運行されるようになるだろう。しかしそれは結果として多数のシルクハットを、この帽子に象徴される文明の堅苦しさを、辺境の地に招き寄せかねないのである。後年の西部劇はこうした葛藤を深く掘り下げることになるが（先述の『無法者の群』もその一例にほかならないが）、そこへ向かうレールは



図5 強盗団に近づく追跡隊（『大列車強盗』）

『大列車強盗』にすでに敷かれていたと言うべきである。疾走する動物（馬）と機械（列車），カウボーイハットとシルクハットといった対照的なイメージが、テキスト内にジャンルの論理上、適切に配置されたことによって、それは可能となったのである。

こうした分析は、西部劇にある程度親しんでいれば、誰もが容易にできるはずのものである。にもかかわらず、それは避けられる傾向にあった。たとえばヴェルホエフなどは、テキスト内に現れる馬にもカウボーイハットにも触れることなく、『大列車強盗』を例のごとく紀行映画の文脈に置き直したうえで、こう述べている。『大列車強盗』よりも、19世紀末の記録映画『バッファロー・ビルのワイルド・ウェスト・ショーのパレード其の一・其の二』（*Parade of Buffalo Bill's Wild West Show, No. 1 and No. 2, 1898*）を「西部劇」と呼ぶほうがまだ適切であると（Verhoeff, *West* 122-23）。しかし強いて選択するのであれば、ワイルド・ウェスト・ショーの一行がパレードする様子をおさめた映画と、荒野に文明の秩序が立ち上がるプロセスを適切なイメージの布置で描いた映画のどちらを「西部劇」と呼ぶべきかは、明らかだと思われる。

もっとも、『大列車強盗』の紀行映画としての側面にも、いま一度注目する必要があるかもしれない。それは『大列車強盗』が西部劇であることを頑なに否定するためではない。一方の文脈（紀行映画）を持ち上げ、他方の文脈（西部劇）を退

けるためではない。そうした主張にたいして、つぎの見方を提案したいのである。『大列車強盗』は紀行映画であったからこそ、後年の西部劇にさらに接近していたのだと。

6. 銃弾と観客

まず確認しておこう。荒野に秩序が立ち上がるプロセスを記述することと、観客がそれを抜き差ししない問題として受け止めることは、次元を異にする話である。要するに、スクリーン上で文明の秩序が脅かされるさまが描かれたとしても、観客がそのスクリーン上の事件に参与することがなければ、それが切実な問題として観客に受け止められる可能性は低い。観客にとってそれは所詮、蚊帳の外の出来事である（映画のクライマックスで鳴り響く正義の銃声も胸に迫らない）。観客をスクリーン上の出来事に引き込むための代表的な映画技法としては、視点編集や切り返しが挙げられる（視点編集は登場人物が何かを見るショットと、彼／彼女が見た対象のショットを接続する編集技法。切り返しは登場人物 A のショットと、彼／彼女と対峙する登場人物 B、または何らかの事物のショットを交互に提示する編集方法）。これらの技法が定着したのは 1910 年代に入ってからのことである¹⁷⁾。実際、1903 年製作の『大列車強盗』には視点編集や切り返しはまったく使用されていない。それゆえ観客がスクリーン上の事件（文明の秩序が脅かされる現場）に参与することはないとも言える。

しかし第 2 節で述べたように、『大列車強盗』がヘイルズ・ツアーズ（列車客室車輛を模した上映施設）で上映されたのだとすれば、話は違ってくる¹⁸⁾。そのさい『大列車強盗』の観客はテキスト内の列車の乗客として、スクリーン上の事件を経験するからである（ファントム・ライド映画の映像が『大列車強盗』のショット⑭に移行したとき、観客は自分が列車に乗っている最中に突然、強盗に襲われた錯覚をおぼえる）。マッサーはこの点を正しく見抜いていたのだが、観客が強盗事件の被害者になると述べるにとどまっていた（Musser, "Travel Genre," 130 ; Musser, *Before* 265）。

われわれはこの一步先に進んで、観客が強盗事件の被害者になることの意味を、テキスト全体の文脈のなかで問い直したいのである。すでに述べたように、『大列車強盗』は荒野に秩序が立ち上がるプロセスを、ジャンルの論理上、適切なイメージの布置で描いた作品である。強盗事件の被害者になるとは、つまりは観客自身が虚構世界に入り込み、そのイメージの布置に取り囲まれたうえで、文明の秩序が脅かされる場に立ち会うということである。そのとき荒野に秩序が立ち上がるプロセスが、たんなる蚊帳の外の出来事ではなく、抜き差ししない「現実」の問題として観客を捉えないだろうか。

このことの意義を明確にするために、ワイルド・ウェスト・ショーの人気プログラムにもう一度言及しておきたい。インディアンや無法者の襲撃を受けた駅馬車を、バッファロー・ビルとその仲間が救出するというものである。さきに言及したときには述べなかったが、このプログラムが上演されるさいには、観客の何人かが駅馬車の乗客役に選ばれたという（Reddin 77）。文明の秩序が脅かされ、やがてそれが取り戻されるプロセスを、観客自身がその内部で体験したのである。とはいえ、一万人を超えることもあった大観衆の内、その特権を享受できたのはほんの数名に過ぎなかった（通常は地元の名士が乗客役に選ばれた）。それにたいしてヘイルズ・ツアーズ版『大列車強盗』の場合は、ここが肝腎な点だが、すべての観客が等しくその機会を得ることができた。一人ひとりが列車の乗客として、アメリカ西部の旅行者として¹⁹⁾、恐るべき強盗事件を経験しえたのである。映画とは、カメラの遍在性と、的確な編集、およびそれが可能にする観客の視線の操作をつうじて、個々の観客を虚構世界の内側に深く引き込むことができるメディアムである（そこに基本的には観客の視点を固定せざるをえない演劇との大きな違いがある）。ヘイルズ・ツアーズで上映された『大列車強盗』は、図らずもその特性を発揮して、数えきれないほどの観客を文字どおり（映像どおり）列車強盗の被害者に仕立て上げたのである。これはメディア論的に見ても、画期的な事件であると言ってさしつかえない。

荒野に秩序を建設するプロセス、そこにすべての観客が投げ込まれること、『大列車強盗』はこの点において、こう言ってよければ、じつに映画的な「西部劇」であった。そしてそれは『大列車強盗』が紀行映画（列車映画）の文脈に結びついたからこそ、実現したのである。誤解のないように言えば、スクリーン上の事件への観客の参与の仕方は、後年の西部劇とは大きく異なる。後年の西部劇であれば、観客がその視線を重ね合わせるの、強盗犯に襲われる列車の乗客ではなく、強盗犯と戦うヒーローである（『古今無双の強者』[*The Great K&A Train Robbery*, 1926]のトム・ミックス、『西部開拓史』[*How the West Was Won*, 1962]のジョージ・ペパードなど）。そもそも『大列車強盗』では観客の同一化の対象があまりに漠然としている。古典期の映画の場合、その対象は確たる特徴を備えた主人公であるが、初期映画『大列車強盗』の場合、それは個々の顔さえ判別しがたい「列車の乗客」という曖昧な存在なのである（追跡隊もまた個人として描かれていないため、いずれにせよ本作には通常の意味でのヒーローは存在しえない）。

そうだとすると、本作中、一番大きなバスト・ショットで撮影されたカウボーイハットの男が、本映画の観客＝列車の乗客に銃弾を放ったとき、アメリカ映画史上、特筆すべき瞬間が訪れたことはたしかである。そのとき荒野に文明を立ち上げるといテーマが、観客にとって切実な問題になる条件を得たのである。ウィリアム・S・ハート、ジョン・フォード、アンソニー・マン、サム・ペキンパー、クリント・イーストウッド。こうした映画作家が後年、荒野と文明のせめぎ合う西部劇の世界を芸術的にも成熟させ、そこにわれわれを引き込むことになるが、その萌芽の兆しはエドウィン・S・ポーターの『大列車強盗』にも読み取れるのである。われわれは『大列車強盗』の銃撃ショットにもう一度、目を凝らさねばならない。その衝撃を覚えておくことは、アメリカ特有の映画ジャンルである西部劇の歴史、ジャンル概念そのものの複雑さ、映画というミディアムの特質を考察するうえで、無駄にはならないはずである。

7. 西部と列車強盗

本稿を締めくくるまえに、ここまで展開した議論を、別の角度から少し補足しておきたい。ポーターの『大列車強盗』は既存の紀行映画（列車映画）の文脈と結びつくことによって、観客をテキスト内の列車の乗客のポジションに置いた。これは西部劇の歴史上、思いがけない幸運であったと言える。しかし一方で、そこにはある種の必然性があったということも、付け加えておきたい。すでに見たように、視点編集や切り返しの普及以前に、観客をスクリーン上の事件に強く引き込むためには、走行中の列車の「主観」ショット（ファントム・ライド映画）の力を借りる必要があった。ここで付言すべきは、列車強盗が頻発していたアメリカ西部こそは、走行中の列車が観客に衝撃をあたえるに足る事件と結びつく、恰好の舞台であったという点である。

1866年10月、ジョン・リノー味がインディアナ州シーモアで、オハイオ・アンド・ミシシッピ鉄道の列車を襲った。これをもってアメリカにおける鉄道強盗の嚆矢とするのが、アメリカ犯罪史の通例である。ミシシッピ川以西でおこなわれた列車強盗ということになると、1870年11月、ジャック・デイヴィス一味がネヴァダ州ヴェルディ駅近郊で、セントラル・パシフィック鉄道の列車を襲ったのがおそらく最初だろう。その後、アメリカ西部は列車強盗の頻発地帯と化したわけだが、しかしなぜ東部ではなく、西部なのか。最大の理由は、アメリカ西部を走る列車には、この地域で取れた金や銀などの稀少鉱物、さらには鉱山労働者の給料が載せられていたことにある。それゆえならず者にとって、西部を走る列車は（19世紀の多くのひとにとってのように）不気味な鉄の機械である以上に、金銭欲を満たす餌食であった。映画『大列車強盗』の製作公開に先立つ1899年から1901年にかけては、ブッチ・キャシディ率いるワイルドバンチが、ワイオミング州やモンタナ州で立て続けに列車強盗をはたらき、その名を全米に轟かせた²⁰⁾。映画『大列車強盗』の観客が、テキスト内の事件のたんなる傍観者で

はなく、被害者になりえた背景として、こうしたアメリカ西部と列車と犯罪の相関関係を見逃すことはできない。

さて列車強盗の話をしたからには、ジェシー・ジェイムズの名にも触れる必要があるだろう。なにしろアメリカ初の白昼の銀行強盗（1866年2月）ばかりでなく、アメリカ初の列車強盗を試みたのも、ジェイムズ一味だという誤解がいまだにあるほどに、この人物と列車強盗の結びつきは強い（実際にジェイムズ一味が最初に列車強盗をおこなったのは、先述のジョン・リノー一味に遅れること約7年、1873年7月である）。周知のように、ジェシー・ジェイムズは強盗犯でありながら、「アメリカのロビン・フッド」とも呼ばれたヒーローである。列車強盗や銀行強盗で得た金を、貧しいひとびとに分け与えるという話が、まことしやかにささやかれたのである。むしろ事実とは異なるが、強欲な鉄道会社や銀行に苦しめられていた当時のひとびと（とりわけ農民）にとって、ジェイムズ一味による列車強盗や銀行強盗のニュースは、それじたい胸がすくような痛快なものであったにちがいない。

こうしたジェシー・ジェイムズの伝説を描いた西部劇が人気を博してきたことも、周知のとおりである。以上を踏まえたうえで、さきに記したことがらを若干修正しておきたい。『大列車強盗』以後の西部劇において、観客がおのれの視線を重ね合わせるのは、列車強盗と戦うヒーローであると前節で述べた。しかし他方で、列車強盗こそが、観客の同一化すべきヒーローとなるケースも非常に多いのである。ジェシー・ジェイムズの存在をアメリカ映画に定着させた『地獄への道』（Jesse James, 1939）はまさにその典型であるし、さきに言及した強盗ブッチ・キャッシュディをポール・ニューマンが演じた『明日に向かって撃て!』（Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969）もその一例である。こうした事実のうちに、鉄道の象徴する文明の到来にたいする、西部劇の両義的な姿勢を読み取ることもできるだろう。ただし、ここでは以上をもって、西部劇と列車の多様な関係を示唆するにとどめたい。その詳しい中身については、稿をあらためて議論することにした。『大

列車強盗』に端を発する西部劇と列車の歴史には、まだ語るべきことが多く残されている。

註

- 1) 本稿は『大列車強盗』のジャンルの問題に重点を置いたため、本作の表象モードにはさほど論及しなかったが、この点についてはバーチやゴドロー（Gaudreault）が必読である。
- 2) エジソン社のカタログによれば、この男はジャスタス・D・バーンズ演じる強盗団の首領である（Gaudreault 139）。
- 3) クリップル・クリークは金採掘で有名なコロラド州の町であるが、映画はこの町の酒場での一コマ（酒に酔って暴れた男を店の女主人が追い出す）をワン・ショットで描いたものである。
- 4) このマッサー論文は『大列車強盗』だけでなく、1903年から1904年にかけてのポーター映画を紀行映画の文脈から読み直したものであるが、『大列車強盗』を論じた箇所がハイライトである。
- 5) マッサーは1990年の著作（Musser, *Emergence*）でも『大列車強盗』に比較的詳しく言及しているが、議論の内容は1984年論文と1991年著書とほぼ同様である。
- 6) フロンティア・メロドラマについての研究はまだ少ないが、このジャンルの全体像をつかむにはホール（Hall）やバンク（Bank）が参考になる。
- 7) アメリカ演劇と鉄道の関係については、サートウェル（Sartwell）に詳しい。
- 8) 演劇版の『大列車強盗』は四幕構成で、第3幕が映画版の前半（犯行シーン）に、第4幕がその後半（追跡シーン）に当たる（Hall 184）。第2幕には酒場を舞台とする箇所があるが、これが映画版のダンスホールのシーンの元になったと思われる（Hall 184）。なお演劇版ではヒロイン（襲撃を受ける列車の乗客でもある）をめぐる恋の鞘当てなども描かれるが、映画版では細かい人間関係の描写はすべて省略された。
- 9) バッファロー・ビルがこのプログラムで使ったデッドウッド駅馬車は、かつてシャイアンとデッドウッド間を実際に走行したものである。ビルは1883年にこの駅馬車を1800ドルで購入した。
- 10) 万博の正式な催し物ではなかったため、会場の内部ではなく隣接する場所で上演された。
- 11) 1900年以前のエジソン社の映画作品の詳細については、マッサー（Musser, *Edison*）を参照されたい。
- 12) また1984年論文でマッサーは「『大列車強盗』の成功を受けてその直後に製作されたのは、西部劇ではなく犯罪映画であった」と述べ、いくつか具体例を挙げているが（Musser, “The Travel Genre,” 131）、ここにも問題がある。というのは、マッサーの映画リストからは、「『大列車強盗』の成功を受けてその直後に製作された」ことで知られる作品の内、アメリカ西部を舞台としたものが抜けているからである。具体的には、セリグ社

の『ブラッドハウンド犬にはめられて又はクリップル・クリークのリンチ事件』(*Tracked by Bloodhounds; or, A Lynching at Cripple Creek*, 1904), 『レッドヴィル駅馬車強盗』(*The Hold-up of the Leadville Stage*, 1905)である(いずれもコロラド州で撮影)。両作品の詳細についてはエリッシュ(Erish 36-39)を参照されたい。

ついでながら、いま言及した作品をふくめて、ポーターの『大列車強盗』の関連作を映画会社ごとに列挙しておこう。エジソン社:『西部の駅馬車強盗』(*Western Stage Coach Hold Up*, 1904), 『イエッグ銀行強盗逮捕』, 『小列車強盗』(*The Little Train Robbery*, 1905)(少年少女に強盗を演じさせた『大列車強盗』のパロディ映画)(以上三作はいずれもポーター監督)。ルービン社:『大列車強盗』(*The Great Train Robbery*, 1904)(ポーターの『大列車強盗』をショット単位で模倣), 『大胆な銀行強盗』。セリグ社:『ブラッドハウンド犬にはめられて又はクリップル・クリークのリンチ事件』, 『レッドヴィル駅馬車強盗』, ペイリー・アンド・シュタイナー社:『犯罪の復讐又は火あぶりの刑に処せられて』, アメリカン・ミュータスコープ・アンド・バイオグラフ社:『ロッキー・マウンテン急行便強盗』(*Hold-up of the Rocky Mountain Express*, 1906)。

- 13) マッサーによれば、ポーター自身は『大列車強盗』ではなく、後年の『カウボーイの生活』(*The Life of a Cowboy*, 1906)を自分の最初の西部劇(そして映画史上、最初の西部劇)と考えていたようである(Musser, "Divorce," 286)(後者の詳細についてはマッサー [Musser, *Before* 360-63]を参照)。一方で、アルトマンは『大列車強盗』は言うにおよばず、『カウボーイの生活』の製作時にも西部劇というジャンルはまだ成立していなかったはずだと述べている(Altman 35)。またポーター自身の見方とは別に、エリッシュはセリグ社が『大列車強盗』の影響下でアメリカ西部を舞台とする物語映画を製作したという事実を目を向け、『大列車強盗』は西部劇の文脈では受容されなかったとするマッサーの見解に異を唱えている(Erish 35)。かように『大列車強盗』と西部劇の関係をめぐる議論は入り組んでいる。いずれにせよ、同時代の言説に耳を傾けながらも、テキストの意味をそれに過度に従属させることなく、『大列車強盗』と西部劇の関係を柔軟に見定めようというのが、本稿の立場である。
- 14) 進歩史観や本質論の具体例は、フェニン/エヴァンソンの1973年の共著『西部劇——サイレントから70年代まで』に見出せる。「今日[の]西部劇が、過去のものに比べてより『適切』である」,「[西部劇の舞台たるアメリカ]西部は現代を超越して、素朴で純粋なままの姿で、雄々しくたくましく遥かな高みにそびえている」(フェニン/エヴァンソン 502)。もっとも、こうした記述にもかかわらず、フェニン/エヴァンソンの『西部劇』は今日なお、西部劇の歴史を概観するうえで最良の書のひとつである。

- 15) 無声映画時代の帽子の象徴的機能とその展開については、蓮實(334-49)を参照されたい。
- 16) アンダーソンはこれに加えて強盗団の一員も演じたとされる。周知のように、アンダーソンはのちに最初の西部劇スター「ブロンコ・ビリー」となる人物である。
- 17) 視点編集も切り返しも映画史の比較的早い段階で登場したが、普及したのはそれぞれ1912-13年、1915-16年頃である(Salt 95-97, 137-38)。
視点編集を映画史上、いち早く利用した事例としてはジョージ・アルバート・スミスの『おばあちゃんの拡大鏡』(*Grandma's Reading Glass*, 1900)が挙げられる。もっとも、この技法を物語の生成、ならびに観客の感情移入の方法に昇華させたのは、『アメリカ映画の父』D・W・グリフィスの『赤い膚の男と子供』(*The Redman and the Child*, 1908)である。これを明らかにしたのは加藤幹郎である(加藤『映画とは何か』184-91, 加藤『ヒッチコック「裏窓」』120-28)。『赤い膚の男と子供』では、『おばあちゃんの拡大鏡』の場合とは違って、主人公が見た光景(友人の殺害、少年の誘拐、財産の強奪、すなわち「見るに値する『壮観な見世物』」が、彼の意識に大きな変化(復讐と救出の決意)をもたらす(加藤『ヒッチコック「裏窓」』127)。観客は視点編集(「視線のリレー」)を介してこの意識の劇的変容の瞬間に立ち会い、物語の展開に巻き込まれることになる。『大列車強盗』では厳密な意味での視点編集は成立していないが、映画における視線の問題を動態的に考察する加藤の議論は、本稿にとっても示唆的であった。
- 18) ひとつの作品の内に、移動中の列車から捉えた映像と、物語を語る映像を同時に組み込んだ例もある。『トンネルでのキス』(*The Kiss in the Tunnel*, 1899), 『ロッキー・マウンテン急行便強盗』などである。後者は列車の乗客が強盗に襲われるという物語であり、その意味では、ヘイルズ・ツアーズで上映された場合の『大列車強盗』と形式と内容の両面で類似している。だが、相違点もある。『ロッキー・マウンテン急行便強盗』では『大列車強盗』の場合とは違って列車からの視点が一貫しているが、一方で『大列車強盗』のショット④に当たる映像はないため、強盗に遭遇したときの衝撃度は低い。またダンスホールのシーンに当たる部分もないため、荒野と文明のテーマも不鮮明である。
- 19) 『大列車強盗』のロケーション撮影はニュージャージー州でおこなわれた。しかしエジソン社のカタログのなかに「西部のダンスホール」という言葉があることから分かるように(Gaudreault 139)、舞台設定はあくまでアメリカ西部である。本作の撮影地の詳細はマッサー(Musser, *Before* 253)を参照されたい。
- 20) アメリカ西部と列車強盗の結びつきは強調していないものの、マッサー自身、1991年著書で、1903年9月にオレゴン州コールベット駅付近で起きた強盗事件に言及し、それが映画『大列車強盗』

盗』にあたえた影響を示唆している (Musser, *Before* 257-59).

引用文献

- 加藤幹郎『映画とは何か』(みすず書房, 2001年).
- 『ヒッチコック「裏窓」——ミステリの映画学』(みすず書房, 2005年).
- 『映画館と観客の文化史』(中公新書, 2006年).
- 北野圭介『ハリウッド100年史講義——夢の工場から夢の王国へ』(平凡社新書, 2001年).
- サドゥール, ジョルジュ (原著 1948年)『世界映画全史4 映画の先駆者たち——パテの時代 1903-1909』村山匡一郎/出口丈人/小松弘訳 (国書刊行会, 1995年).
- 蓮實重彦『映画論講義』(東京大学出版会, 2008年).
- バーチ, ノエル「ポーター, あるいは曖昧さ」(原著 1978年) 宮本高晴訳, 『新映画理論集成①——歴史・人種・ジェンダー』岩本憲児/武田潔/斉藤綾子編 (フィルムアート社, 1998年), 86-100.
- フェニン, G・N/W・K・エヴァンソン『西部劇——サイレントから70年代まで』(原著 1973年) 高橋千尋訳 (研究社出版, 1977年).
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 1999.
- Bank, Rosemarie. "Frontier Melodrama." *Theatre West: Image and Impact*. Amsterdam: Rodopi, 1990. 151-60.
- Buscombe, Edward, ed. *The BFI Companion to the Western*. New York: Da Capo, 1988.
- . *100 Westerns*. London: BFI, 2006.
- Elsaesser, Thomas, and Adam Barker, eds. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990.
- Erish, Andrew A. *Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood*. Austin: U of Texas P, 2012.
- Gaudreault, André. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." *Cinema Journal* 19.1 (1979): 39-59. Rpt. in Elsaesser and Barker 133-50.
- Gunning, Tom. "1902-1903: Movies, Stories, and Attractions." *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations*. Ed. André Gaudreault. New Brunswick: Rutgers UP, 2009. 112-32.
- Hall, Roger A. *Performing the American Frontier, 1870-1906*. New York: Cambridge UP, 2001.
- Lewis, Jon. *American Film: A History*. New York: Norton, 2008.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: U of California P, 1991.
- . "A Cornucopia of Images: Comparison and Judgment across Theater, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century." *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*. Ed. Nancy Mowll Mathews and Charles Musser. Manchester, VT: Hudson Hills, 2005. 5-37.
- . "Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage." *Classical Hollywood Comedy*. Ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins. New York: Routledge, 1995. 282-313, 392-98.
- . *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1997.
- . *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribner's, 1990.
- . "The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative." *Iris* 2.1 (1984): 47-60. Rpt. in Elsaesser and Barker 123-32.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- Reddin, Paul. *Wild West Shows*. Urbana: U of Illinois P, 1999.
- Salt, Barry. *Film Style & Technology: History & Analysis*. 2nd ed. London: Starword, 1992.
- Sartwell, Elissa. *The Other Side of the Tracks: Railroads, Race, and the Performance of Unity in Nineteenth-Century American Entertainment*. Diss. Louisiana State U and Agricultural & Mechanical College, 2006.
- Strobridge & Co. Lith. *The Great Train Robbery*. 1896. Poster. Prints and Photographs Div., Lib. of Cong. *Posters: Performing Arts Posters*. Web. 28 March 2012.
- Verhoeff, Nanna. "Westerns: Cowboy and Indian Films." *Encyclopedia of Early Cinema*. Ed. Richard Abel. 2005. Abingdon: Routledge, 2010. 689-92.
- . *The West in Early Cinema: After the Beginning*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006.
- The Great Train Robbery*. Dir. Edwin S. Porter. Perf. Gilbert M. "Broncho Billy" Anderson, A. C. Abadie, George Barnes. 1903. *The Great Train Robbery 100th Anniversary Special Edition*. DVD. Vci Video, 2003.

附記

本稿は科学研究費助成 (09J00240) の成果の一部である。

本稿の着想は人間・環境学研究科の映画学講義「動態映画文化論」(2011年度)のなかで得たものである。講義を担当された加藤幹郎教授にこの場を借りて感謝申し上げる。またアメリカの初期映画のリサーチをおこなっている梅本和弘氏(博士後期課程)には資料収集の面で大変お世話になった。

The Great Train Robbery Controversy

——Reconsidering the Genre of the “First Western Movie”——

Tohru KAWAMOTO

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This essay considers the significance and position of Edwin S. Porter’s *The Great Train Robbery*—with 2013 marking its 110th anniversary—in the history of American cinema. Charles Musser, in his well-known essay published in 1984, denied that the film held the title of being the “first Western movie ever made,” and moved it to be within the context of the genres of travel and crime. The validity of his argument should, however, be carefully reevaluated and so should the recent criticism of the genre of the film that followed it. In addition to the critical evaluation of previous literature, this essay also takes a closer look at the symbolism of Porter’s filmic text, its unique exhibition practices, and their dynamic relation to measure, more flexibly and accurately, the distance between *The Great Train Robbery* and the Western genre in general.