

政治的アレゴリーとしての映画

—『スパルタカス』に賭けられたもの—

中 尾 信 一

Film as a Political Allegory: The Chance that Was Taken on *Spartacus*

NAKAO, Shinichi

Abstract

“Blacklist” in Hollywood in 1950’s excluded many filmmakers such as screenwriters, directors, and actors, from their jobs. When the film *Spartacus* was exhibited to the public in 1960, Dalton Trumbo, one of the most famous blacklisted individuals, broke the blacklist by showing his own name as its screenwriter on the screen. In this essay, we will discuss how “breaking the blacklist” happened and what the event meant to Hollywood movie industry and American society at that time. And we will explore the meaning of “allegorical significance” that Trumbo implied in the film by comparing the Spartacus story of slave revolt in the ancient Rome with Trumbo’s experiences and thoughts while he was in the blacklist.

キーワード: 映画, スパルタカス, ダルトン・トランボ, ブラックリスト, 政治, アレゴリー

Key Words: film, Spartacus, Dalton Trumbo, blacklist, politics, allegory

1. 「ブラックリスト」の崩壊

1960年9月、映画『スパルタカス』が全米で公開された時、その脚本のクレジットにはダルトン・トランボの名前が記された。スクリーン上にその名前が現われるのは、13年前にハリウッド主流映画の製作から彼が追放されて以降初めてのことであり、その間業界内の慣行として続いていたいわゆる「ブラックリスト」が明示的に崩壊し始めたとされている。(上島 333)ハリウッドの「ブラックリスト」とは、1947年11月に映画業界の重役たちによって出された声明、すなわち「ハリウッド・テン」と呼ばれた映画製作関係者の大手スタジオとの契約を打ち切り、共産主義者またはそのシンパではないと誓約しないかぎり再び彼らと契約することはないという公式発表に端を発するものである。(上島 16)戦後の米ソ冷戦構造の始まりと共に、合衆国内では「赤狩り」の嵐が巻き起こるなか、下院議会内の「非米活動委員会」(House Committee on Un-American Activities, 略称HUAC)は、ハリウッド映画業界人をターゲットとして召喚状を発行し議会内での証言を求める。そのうち憲法修正第1条(言論の自由)を根拠に証言を拒否し、議会侮辱罪に問われた10人が「ハリウッド・テン」と呼ばれ、ダルトン・トランボはその中心的な人物であった。(上島 16)

「ブラックリスト」入りする前のトランボは、既に第

二次世界大戦以前から『恋愛手帖』(1940)や『東京上空三十秒』(1944)などの作品によってハリウッドの一流脚本家として活躍しており、作品一本当たりのギャラも高額だった。また彼は、戦時中の状況を考えればそれほど特別なことというわけでもなかったが、1943～48年まではアメリカ共産党の党员であり、業界内でも有名な「積極的な組合活動家」だった。(上島 287)つまり、当時のハリウッドの典型的な左翼人であったということだ。それが「共産主義の脅威=非アメリカ的な存在」という前提で運営されたHUACによる「狙い撃ち」とも言えるトランボ召喚の理由でもあった。

いずれにしても「ブラックリスト」に入ることで、表面的にはハリウッドの映画業界から締め出されたわけだが、トランボに脚本家としての仕事が全くなくなったわけではなかった。むしろ、この「ブラックリスト」時代の仕事には、生活費を稼ぐために短期間で書き上げた低予算映画のそれを含んではいるものの、一方で彼のフィルムグラフィーにおいてきわめて重要な作品が残されているのである。たとえばその期間にトランボ自身が書いた『ローマの休日』(1953)では、脚本家として彼の名はクレジットされておらず、実質的にはそのシナリオに関わったわけではない同業者のイアン・マクラレン・ハンターの名前(いわゆる「フロント」)を借りて公開された。この作品は結果的に米アカデミー賞原案賞(原作

の翻案ではなくオリジナル脚本に対して与えられる賞)を受賞する。また『黒い牡牛』(1956)でも同じ賞を獲得するが、クレジット上では実際には存在しない「ロバート・リッチ」という偽名が表記されていた。この他にも低予算映画の製作者チームとして知られていたキング兄弟と組んで、同様に名前を明かさなまま仕事をしている。(クック 271) このように「ブラックリスト」時代にこそ、自分自身を含めて「ブラックリスト」入りした脚本家たちの質の高さを示すような作品を生み出してきたというのがトランボのキャリアの不思議さなのだが、『スパルタカス』では正式にその名前がクレジットされることによって、「ブラックリスト」の存在の無意味さを業界内外に示す結果となったのである。

本論では、この『スパルタカス』を題材に、その製作過程やそこに込められたトランボの意図の分析を通じて、「ブラックリスト」という歴史的な文脈の中でのその作品の意義を明らかにしていきたい。

2. 「大きなスパルタカス」対「小さなスパルタカス」

映画『スパルタカス』は、古代ローマ時代に実際に起きた奴隷の反乱を題材にした物語である。奴隷として鉱山で働いていた主人公スパルタカスは、剣闘士になるための養成所で訓練を受けていたが、そこでの過酷な扱いに耐えかねて、仲間の奴隷たちとともに反乱を起こし、養成所を脱走する。彼らの最終的な目標は、イタリアを脱出し、奴隷たちのそれぞれの生まれ故郷に船で戻るために港を目指すというものだったが、その途上の各地で同じ境遇にあった奴隷たちを次々に解放し、強力な軍隊を組織していく。それはローマの将軍や政治家たちにとって大きな脅威となる。結果的に航路による海外脱出が挫折した後、スパルタカスの一団はローマへと向かい、その強大な軍隊と対決することになる。結局その戦闘に敗北し、スパルタカスは見せしめとして他の多くの奴隷たちと一緒に磔にされ、大きな街道に沿って並べられたその列は、延々と続くことになる。

ユニバーサル・インターナショナルという大手スタジオ製作によるこの大作映画の製作過程はかなり複雑な様相を呈している。まず脚本は、当初原作小説の作者であるハワード・ファストによって書かれていたのだが、この作品の主演スターで製作にも関わっていたカーク・ダグラスの依頼を受けて、トランボが撮影に入る前の最終的な台本を完成させることになる。(ハンソン 233) しかし、依然として「ブラックリスト」に入っていたトランボは、撮影中のスタジオに出入りすることができなかつたため、撮影開始後に必要になった脚本の手直しに直接携わることができなかつた。カーク・ダグラス、製作のエドワード・ルイス、監督のスタンリー・キューブ

リック、出演者のイギリス人俳優ピーター・ユスチノフとチャールズ・ロートンなどの意見を取り入れることで、その都度脚本を改変しながら撮影が進められていった。蚊帳の外にあったトランボが作品全体の最初のラフ・カットを見た時、その出来に全く満足できず、80ページにも及ぶメモを書いてダグラスに送り、撮り直しや追加撮影に入っていった。

その長大なメモにおけるトランボの主張の要点は、次のようにまとめられる。この映画の問題点は、主人公スパルタカスに対する相反する二つの見方のどちらをとるのかがはっきりしていないところにある。ひとつは、トランボ自身が支持する「大きなスパルタカス (large Spartacus)」という観点で、これは彼を、奴隷たちの反乱がローマ帝国の社会・階級構造全体に挑戦し、それを根底から揺るがしたという歴史的重要性を象徴する人物と見なすものである。それに対して「小さなスパルタカス (small Spartacus)」という見方は、彼の行為が、過酷な環境にあった「監獄」のような剣闘士養成所からの自由を求めて「脱獄」したという意味ではローマ帝国に対するささやかな反乱ではあったものの、それはあくまでも個人的な抵抗にとどまるとするものである。(Cooper 26) (Smith 189)

トランボにとって、この映画のプロジェクトに関わる意義のひとつは、スパルタカスの反乱の歴史的な重要性を現代の状況に翻訳し、古代ローマの史劇であると同時に、現代の(奴隷としてのスパルタカス同様の)被抑圧者の物語を語ることにあったと思われる。したがってそれは、スパルタカスというカリスマ性と才能に満ちた「スーパー・ヒーロー」の物語ではなく、彼が象徴するもっと大きな集団的存在、その価値と意義、可能性と希望について語るものでなければならなかつた。スパルタカスが擬人的に表現しているその集団的存在とは、トランボのイデオロギー的立場からすれば、現代の社会・階級構造において抑圧され真の意味での自由を奪われている労働者階級の人々ということになるだろう。当然それはトランボ自身が置かれていた境遇、つまり「ブラックリスト」によって「不当に」仕事を奪われた人々を連想させもする。スパルタカスと奴隷たちの反乱を通じて、現代の労働者階級がおかれている現状を明らかにし、それへの抵抗と改革の可能性と希望の道筋を見出すこと。それを大手スタジオ製作のハリウッド主流映画として、ある程度の数の観客の需要を想定しながら物語を紡いでいくこと。それこそがトランボがこの映画プロジェクトに積極的に関わる動機づけとなっていたことは間違いないだろう。

しかし、トランボの願望がそのまま実現できるほどハリウッド映画産業の構造は単純であつたわけではない

し、ベテラン脚本家としてのランボ自身もそのことには自覚的であったはずだ。したがって、ランボの脚本とその意図には、当然干渉と交渉の余地が残されることになり、彼はそこでもう一つの戦いを戦わざるを得なくなったのである。

スパルタカスを、労働者階級全体を象徴化する存在、言い換えれば、「政治的に寓意化」された存在として描写するために、ランボが映画の中でどうしても必要だと感じていたシーンがある。それは、スパルタカスの軍団が実際にローマの軍隊を打ち負かしたことがあるという史実に基づく、具体的でスペクタクルな戦闘場面である。ランボは、メモの中で、さらには追加撮影に何を加えるかについての交渉において、何度となく奴隷軍がローマ軍に勝利する戦闘の場面を入れるように説得している。結果的にそれらのシーンは撮影されることがなく、ほとんど唯一と言ってもいいスペクタクルな戦闘シーンは、最終的にローマ軍が奴隷軍を打ち負かす最後の場面だけとなった。製作者側からすれば、史劇としてのこの物語に必要な活劇シーンは、この最後の戦闘だけで十分という考えだった。しかし、ランボにとっては、奴隷軍がローマ軍に勝利する戦闘シーンが何としても必要だった。そのことによってこの奴隷の反乱全体が、ローマにとっていかに脅威であったかを視覚的にしかも説得力をもって描くことができると考えたからである。(Cooper 22-29)

結果として、ランボが考えていた「大きなスパルタカス」というコンセプトは、映画の中で完全には実現できなかった。ランボが語りたかった物語とは、最終的にはローマ軍の強大な力に屈する運命ではあったとしても、抑圧され続けていた奴隷たちが結束することでその力に抵抗し、それを転覆する可能性を描くという「奇跡」を示すようなものでなければならなかった。そのためには、奴隷軍の武力・戦略・技能が、ローマ軍を上回ったことを根拠づけるような具体的な戦闘における勝利が必要だったのである。

3. 「革命の先導者」対「民主主義のヒーロー」

『スパルタカス』は、ランボが考えていたような政治メッセージを含むことに失敗したとしても、興行的には世界中で大ヒットする作品になった。また業界内部での評価を示す米アカデミー賞においても、6部門でノミネートされ、4部門（助演男優賞、美術賞、撮影賞、衣装デザイン賞）で受賞した。その一方で監督のキューブリックは、この映画に対する自分自身の貢献を否定し、この映画には「よいストーリー」以外の全てがあったとコメントしているし、またある批評家によれば、この映画でスパルタカスは「何も成し遂げていない」と辛口の

評価を下してもいる。(Cooper 41) ランボ自身がこの映画に込めようとした意図とその実現化の成否は脇に置くとしても、この映画が業界に対して引き起こした様々な影響や、一般の観客に対して与えたインパクトと言う点では、同時代の映画と比較しても決して小さいものではなかったと言えるだろう。

では、ランボが意図した「大きなスパルタカス」に反して、結果的に「小さなスパルタカス」へと文字通り縮小されてしまったものとは一体どういうものであったのか。そのことによってスパルタカスが象徴的にまたは寓意的に意味していたものは、どのように変容していったのだろうか。それは、この映画の製作の中心人物であるカーク・ダグラス、あるいは彼が率いる製作会社「ブリナ・プロダクション」が、この映画をどのように位置づけ、どのような宣伝で売り出そうとしたのか、という問題と関わってくる。それを詳しく見てみよう。

ダグラスは、ランボが最終的にこの映画の脚本としてクレジットされることを承認し、配給の大手スタジオであるユニバーサル・インターナショナルの重役たちにもそのことを認めさせた張本人であると言えるのだが、上述したように、だからといって彼はこの映画にランボが当初意図していたような政治的なメッセージを盛り込ませることを了承していたわけではない。むしろ、この映画にランボが関わっているという印象をできるだけ薄めようとしていた気配がある。ブラックリストの崩壊を大々的に世間に知らしめるような素振りの方で、この映画がランボ的な左翼的思想に染まることを拒絶するという一見矛盾した態度をとった状況とはいかなるものであるのか。

まずダグラスはイデオロギー的に見て、ランボとは全く異なる立場にいたことを確認しておかなければならない。ランボのようなブラックリストに入っている映画人に対する同情のようなものはあったとしても、自分自身が左翼的な信条を共有していたわけではなく、せいぜいリベラルな自由思想を持っている程度だったと考えられる。スパルタカスのように自由を奪われ抑圧された非人間的な状況に対しては、いわゆる「反骨精神」から抗議の姿勢を示すことをいとわないという程度のものだったであろう。スパルタカスの反乱という奴隷の抵抗の物語を積極的に映画化するという動機もそこにあったに違いない。同様な理由で、ランボが置かれている立場に対しても、彼のような束縛され自由を奪われた状況にある者を何とか助けたいという気持ちがあったはずで、ランボにこの映画の脚本のオファーをした理由の一つもそこにあったと言えるだろう。総じてダグラスの中にあたりべらるな考え方が、彼をスパルタカスの物語とランボという脚本家に近づけさせたといってもい

いだらう。

その一方で、映画製作者としてのダグラスの立場からすれば、スパルタカスの物語は映画として「売れる」題材であり、それを巧みに映像化する技能をベテラン脚本家のランボに見出していたということも確かであろう。そこには、何がしかのイデオロギーに加担するのではなく、単に映画ビジネスを成功させたいという冷徹な判断力を持った人物の視点が垣間見える。また、ランボの名前を映画のクレジットとして正式に示すという判断にしても、いわゆる映画を売るための「話題作り」の要素がなかったとは言い切れない。というのも、ランボは『スパルタカス』とほぼ同時期に、イスラエル建国までの道のりを描いた『栄光への脱出』(1960)の脚本を執筆中であり、その過程で監督であり製作者のオットー・プレミンジャーは、この映画がランボの脚本によるものであることを表明しており(上島 343)、ダグラスによるランボのクレジット＝ブラックリスト破りは、その表明に対する対抗策であるという可能性が高いのである。

このようにダグラスが『スパルタカス』の映画化に関してランボの能力を買いながらも、それを上手く利用していたのだという見方は、この映画の宣伝戦略からも窺い知ることができる。ランボがこの映画の脚本家であることは、その製作途中の時点でも半ば公然の秘密として業界内でも知れ渡っていた。「ブラックリスト破り」がある意味公然と行われていることに対して、当然業界内外から抗議の声が上がっていることを、ダグラスを中心とするブリナ・プロダクションの人間たちは十分に意識しており、そうした事態に対する正当な口実を映画の宣伝という形で表明する必要があった。そこで彼がとった戦略は、スパルタカスを、「マルクス主義的な階級闘争のアイコン」としてではなく、「市民の自由というアメリカ的な伝統」につながる存在として打ち出す、というものであった。(Smith 187)つまり、スパルタカスは「革命のヒーロー」などではなく、これまでもアメリカ映画のなかで何度となく描かれてきた「自由と民主主義の擁護者」という英雄的な側面を強調したのである。すなわち、この映画にランボが関わっており、そこに彼の左翼的思想が盛り込まれているのではないかと疑惑をそらすために、ランボ本人に関することを話題にするのではなく、この映画自身が提示している重要なテーマを、アメリカ映画史のみならずアメリカ社会の(リベラルな)歴史的伝統の継承という文脈に位置づけることで想定される批判をずらすとしたのである。ダグラスはある手紙の中で、「この映画はそれ自身のために語るだけでなく、その製作に携わっているブリナ・プロダクションで働いている私たちすべてのためにも語っています。実際

にこの映画をご覧になれば、私の考えに同意していただけることと存じます。すなわち、この映画が人類の最も愛すべき目的である自由に関する勇敢で積極的な声明であることを。」と述べている。(Smith 187)

ここで起こっているのは、ランボがスパルタカスの中に見ていたものと、ダグラスが結果的にスパルタカスが象徴していると考えていたものの間には、大きな溝が横たわっていたということである。スパルタカスの中に自由の理想を見出そうとする点において、両者には共通する視点があったかもしれないが、そこに政治的な意味での革命的行為を見ようとするのか、それともあくまでもアメリカの民主主義の伝統に触れようとするのか、という判断においては決定的な差異があり、しかもその断絶は修復できないほど深刻なものだったのである。

結果的にランボが支持する「大きなスパルタカス」の理念は敗れ、それが潜在的に持っていた政治性を口当たりよく希釈した状態の「小さなスパルタカス」が勝利する。皮肉なことに、このような結果はランボ自身にとってもよい評価をもたらすことになった。1947年当時、言論の自由を楯に自らが共産党員であったかどうかについての証言を拒否することで、結果的に議会侮辱罪で訴追され、その後およそ一年間服役することになっただけでなく、「ブラックリスト」入りすることで職を失い、最も「非アメリカ」的な人物として非難されることになったランボだったが、その13年後の1960年には、スパルタカス同様、「アメリカ的」自由のヒーローとして賞賛されることになった。具体的には、『スパルタカス』と同じ年に公開された『栄光への脱出』がニューヨークでプレミア上映された時、その脚本家のクレジットとしてランボの名前がスクリーン上に映し出されると、大きな拍手が巻き起こったというのだ。(Smith 188)ランボ自身にとって、『スパルタカス』のプロジェクトに関わったという事実は、たとえそれが彼の目指す方向を完全に実現化したものではなく、妥協の産物に過ぎなかったのだとしても、大きな意味があったのだと言える。

そもそもランボにとって、映画製作が様々な妥協の産物であることはある意味自明なことでもあっただろう。そのかわり「大きなスパルタカス」の理念と引き換えに、『スパルタカス』の脚本家として彼の名前をクレジットさせ、「ブラックリスト」の終焉を宣言するという「収穫」を得たわけである。ランボにとっては、自分を含む「ハリウッド・テン」のメンバーたち、さらにはそれ以外の「ブラックリスト」入りしていた脚本家たちの「自由」を取り戻すきっかけを作るということが、この『スパルタカス』の仕事に関わる意義の一つではあったわけである。ここにはランボの理想主義的な高潔さの部分と、巧妙で実用的な戦略家の側面が両立していた

ことを見て取ることができるだろう。

4. 「私がスパルタカスだ」

とはいうものの、『スパルタカス』の映画テキスト全体からランボの理想主義的側面が完全に排除されたわけではないということも見ておく必要があるだろう。それを最後に指摘しておきたい。

問題のシーンは、この映画の批評の中でも言及・引用されることが最も多い場面である。最終的に奴隷軍が敗北した後、ローマ軍の将軍クラサスは、生き残ったスパルタカスを含む奴隷たちを捕虜として戦場の一ヶ所に集める。やがて彼らのほとんどは磔にされ、見せしめとして大きな街道沿いに並べられることになるのだが、クラサスはいまだに正体がわからないスパルタカスを見つけ出すために、その場に座っている彼らにこう言う。もしスパルタカスが誰なのかを教えれば、その密告者の命は救ってやると。当然スパルタカスはその場で立ち上がり、自分の正体を明らかにしようとする。それが多くの仲間たちの死という犠牲に対して自分の責任を明らかにする行為だからだ。しかしその瞬間、スパルタカスの隣に座っていた文字通り右腕として彼を支えてきたアントナイナスが立ち上がり、「私がスパルタカスだ (I'm Spartacus.)」と叫ぶ。それに呼応して、他の仲間たちも立ち上がりそれぞれが「私がスパルタカスだ」と叫び始め、その声はそのあたり一帯に広がっていく。クラサスは苦々しい表情を見せながらその場にじっと立ちつくしている。

もちろんこのシーンは、奴隷たちの団結心、彼らがスパルタカスに寄せる信頼、戦闘に敗れても折れることのない不屈の精神、といった徳を象徴的に表現するドラマティックな場面である。またこれは、議会の非米活動委員会で自分の友人である共産党員の名前を挙げる (naming names) ことを要求されても、それを毅然とした態度で拒絶した証言者、そのほとんどが後に議会侮辱罪で訴追されたり、あるいは「ブラックリスト」入りすることでハリウッドでの仕事を失ったりする人々の姿を、寓意的に示すシーンでもある。

ジェフ・スミスは、「彼らが死に直面した時に団結を示し、集団で自由に対する渴望を実演することによって、この奴隷の反乱者たちはそれぞれのやり方で、ランボが「大きなスパルタカス」に思い描いていた英雄的な精神を具体化している。」(Smith 194) と述べている。他方でこの場面が、ランボが書いたセリフに基づいていることは間違いないとしても、このドラマティックな演出に監督のスタンリー・キューブリックの貢献が含まれていることも否定できないであろう。したがってこの場面で描かれている「大きなスパルタカス」の理想が、ト

ランボ1人のものであるとはもはや断言できない。その点にこそ、この「大きなスパルタカス」の理念がランボ自身の手を離れて様々な方向へと伝播していく可能性を示しているのではないか。

そもそも「私がスパルタカスだ」という発言をスパルタカス以外の人物がするという事は、確かに表面上はスパルタカスの正体を隠し彼を守るという行為であるが、そこに含意されているのは、そのような行為によって、本当は誰がスパルタカスなのかわからなくなってしまふということ、逆に言えば誰もがスパルタカスであり得るということなのだ。つまり、スパルタカスは誰でもあり得るし、どこにでも存在し得るという点において、「スパルタカス」という名前はある種の「普遍性」を獲得するのだ。その「普遍性」は、単なる「民主主義のヒーロー」というリベラルな発想の枠組みの中に収まりきれない属性である。それはそこから「政治性」を脱色することを拒絶するような特徴を帯びており、敵と対峙することを恐れない「敵対性」を保持し続ける強靭さを秘めている。その「普遍性」とは、ランボ自身がそれを意図していたかどうかという解釈上の問題を越えて、「私がスパルタカスだ」という声が集まっている奴隷たちの間に広まっていくように、いたるところに伝染しながら広がっていく。これこそが著者の意図に基づきながらそれを越えてその様々な意味を拡散させていくという「アレゴリカルな意味作用 (allegorical significance)」(Smith 195) と呼びうるものだろう。映画『スパルタカス』はそのようなアレゴリカルな読みを誘惑する可能性を持った作品なのだ。

参考文献

- 上島春彦『レットバージ・ハリウッド — 赤狩り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝 —』作品社、2006年。
- クック、ブルース『ランボ — ハリウッドに最も嫌われた男 —』手嶋由美子訳、世界文化社、2016年。
- ハンソン、ピーター『「ローマの休日」を仕掛けた男 — 不屈の映画人ダルトン・ランボ —』松枝愛訳、中央公論新社、2013年。
- Cooper, Duncan L. "Who Killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick's Epic Film." In Winkler, *Spartacus*, 14-55.
- Smith, Jeff. *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. University of California Press, 2014.
- Winkler, Martin M. ed. *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing, 2007.

参照映画

- 『栄光への脱出』監督 オットー・プレミンジャー。出演ポール・ニューマン、エヴァ・マリー・セイント。配給 ユナイテッド・アーティスツ。1960年。

『スパルタカス』監督 スタンリー・キューブリック。 出演 カー
ク・ダグラス, ローレンス・オリヴィエ, ジーン・シモン
ズ。配給 ユニヴァーサル・インターナショナル。1960年。