

クリント・イーストウッド

『15時17分、パリ行き』

柴田健志

はじめに

2018年に公開されたイーストウッドの最新作『15時17分、パリ行き』は実話にもとづく映画である。2015年8月21日、高速列車タリスに乗車した554名の乗客を標的にしたテロリズムが3人のアメリカ人青年による英雄的な行動によって阻止された事件である。アレク・スカラトス、スペンサー・ストーン、アンソニー・サドラー。この3人は少年時代からの親友だった。3人で出かけたヨーロッパ旅行で偶然テロに遭遇し、それを阻止したのだ。

『15時17分、パリ行き』の主役は当然この3人である。ところが、驚くべきことは、映画の中でこの3人を演じているのは彼ら自身だということである。本人だからこそリアルである。それがこの映画の最も魅力的な点だ。

この映画は3人の英雄的な行動を描いたものだ。しかし、オランダからパリに向かう列車の中での出来事を描いた部分は30分足らずである。残りの1時間半ほどはこの3人の少年時代から現在までを再現する

ものになっている。つまり、この英雄的な行為がなされるにいたった3人の人生を再現した上で3人のヨーロッパ旅行が描かれる構成になっている。ルガー・セミオートマチック拳銃と300発の銃弾およびドラコ・セミオートマチックアサルトライフルで武装したテロリスト、アイユーブ・ハッザーニと素手で格闘したスペンサー・ストーンを中心に3人の成長が描かれるのだ。

イーストウッドの意図は、この英雄的な行為がなされた理由を彼らの人生から示そうというものだろう。この3人を演じているのは彼ら自身だが、子ども時代まで本人が演じるわけにはいかない。当然のことながら、本人たちとは関係のない子役が演じている。リチャード・リンクレイターの『6才のボクが、大人になるまで』（2014）のように、10年以上かけて子どもの成長を撮影するようにはじめから計画された映画ではないからだ。だから、子役によって演じられた少年時代の3人と本人たちとのあいだの人格の同一性を観客がどこまで信じてことができるかという点、映画のリアリティーにとってはすごく重要だ。子役が演じる人物と本人が演じる人物は現実には同一の人格ではないことが分かっているのに、観客はそれらを同一の人格として見ようとする。それが映画の約束だから。したがって、映画を作る側はこの約束を破らないようにしなければならないはずだ。つまり、観客が人格の同一性を信じ込めるような演出がなされなければならないのだ。この映画を読み解くときにイーストウッドの演出が興味の焦点になるのはそのためだ。また、この映画がデジタル撮影されたという点もイーストウッドの演出と同じくらい重要だ。イーストウッドの演出とデジタル撮影の関係は前回の「デジタル映画論」(柴田2018)のテーマだったが、今回も同じテー

マでイーストウッドの最新作を考えてみよう。

1 性格

アレク・スカラトスとスペンサー・ストーンは同じ公立学校に通っていた。教師たちの評価はよくなかった。授業に集中することができないという理由で、彼らの母親は学校に呼び出される。映画の始まりのシーンである。2人の母親、ハイディとジョイスとともにシングル・マザーだった。それでこの2人は気が合った。家も隣同士だったのだ。「シングル・マザーのもとで育った男の子は、統計的には問題を起こす傾向にあるんです」と教師は2人に向かって決めつける。注意欠陥障害だというのだ。しかし、行為が悪いからといって性格にまで問題があるとは限らない。この教師にはそれが分かっている。「先生の仕事を楽にするために、私が子どもに薬を飲ませると思ったら大まちがいです」。こう言い放ったのはジョイスだ。二人はそろって教室を出て行く。イーストウッドらしい演出だ。教師は子どもをいっただいごを見ているのだろう。その後、2人の少年はクリスチャンの私立学校へ転校する。そこで出会ったのがアンソニー・サドラーという黒人の少年だった。アンソニーは「クール」なやつだった。いつも悪態をつくのでそのたびに校長室に呼び出されていた。しかし、父親は地元サクラメントではよく知られた牧師だ。3人は気が合った。アンソニーの家は離れていたがよく3人で遊んだ。ペイントボールガンを使ったサバイバル・ゲームだ。このゲームの様子はじつに丁寧に演出されている。3人はルールに則ってゲームを楽しんでいる。決して本気で相手を傷つける気はない。このゲームか

ら子どもたちの性格が読みとれるように演出されているのだ。3人とも悪い子どもではない。だからといって、優等生とはいえない。優等生とは大人が設定した規範に従うことのできる子どもなのだから。それは行為に対する評価であって、性格に対する評価ではないのだ。しかし、教師が見なければならぬのはむしろ性格だろう。3人はそれを見てもえなかった。イーストウッドは演出によって観客にそれを見せているのだ。演出の焦点は、本人たちの現在の性格と子役によって演じられる少年時代の彼らの性格とのあいだにつながりを作り出すことにある。なぜなら、人間は身体的な特徴よりもむしろ性格を基準にして他人の人格の同一性を判断しているからだ。実際、近年の道徳心理学の研究によれば、人格の同一性の判断基準となるのは道徳的な観点から見た性格である (Prinz & Nichols 2017; Strohminger & Nichols 2014; Strohminger & Nichols 2015)。ロック (Locke 1975: 344-345) からパーフィット (Pfeiff 1984: 204-209) に至る哲学の伝統的な理論では、人格の同一性の判断基準は「記憶」であると考えられてきたが、実際にはそうではないということが心理学によって実証的に明らかになりつつあるのだ。

しかし、映画を作る人間は心理学者よりずっと前からこのことを知っていた。例えば、ハリソン・フォード主演の『心の旅』(1991)のもともなった『心の旅路』(1942)では、戦争後遺症で記憶喪失となった男(ロナルド・コールマン)が病院を脱走してしまう。行方が捜索されるが、ある女(グリア・ガーション)が彼を田舎の家に匿い、2人で生活を始める。ところが男が1人でロンドンに出かけた時に記憶が戻る。男は自分の家に帰り実業家としての生活を再開するが、女との生活の記憶を喪失する。これを知った女は男の会社の秘書となって記憶が回

復するのを待つのだが……。こんな物語が成立するのは、記憶を失っても人格の同一性は失われぬという前提があるからである。観客がそういう暗黙の前提で映画を見ること、いや人間を見ていることを、映画を作る人間はよく知っていたのである。イーストウッドの演出もこういう映画の伝統の中で培われたものなのだろう。

2 過去

ところで、人間の性格はいつだって形づくられるのだろうか。この問いかけに対して、その人物のこれまでの人生全体が現在の性格に集約されていると答えることができる。人間の性格とは、ひとことでは、例えばその人物の過去の全体が総合されたものである。これはベルクソンの哲学にもとづく考えだ。「われわれが何か決意するときにはいつもそこにある『性格』というものは、われわれの過去のすべての状態が実際に総合されたものである」(Bergson 1984: 267)とベルクソンは述べている。では、この考えを受入れると、性格についていったいどんなことが理解できるのだろうか。

過去とはもう存在しないものことだ。たしかに、過去そのものももう存在しない。しかし、過去は現在の性格の中に生きており、その人間がこれから何をなしようかを決定している。「われわれとは何か。われわれの性格とは何か。われわれが生まれてこのかた生きてきた歴史が凝縮したもの以外の何ものでもない。(……)われわれが何かを望み、意志し、行動するとき、われわれは自分の過去全体を用いている」(Bergson 1984: 498)とベルクソンが述べているとおりである。性格は

過去が作り上げる。そして性格はその人間の未来を決定している。同じ状況に直面しても、それにどう対応するかは性格によって異なるからだ。この意味で人間の未来は過去の中にあるといつてよいだろう。

スペンサー・ストーンをはじめとする3人のアメリカ人青年が、重傷を負ったひとりの乗客の救出に成功し、武装したテロリストを制圧するという英雄的な行為を成し遂げた理由も、おそらく彼らの過去の中にある。だからこそ、映画はそれを再現しなければならないのだ。ところが、3人の少年時代には後の英雄的な行為を予感させるものは何もない。――何でもないことで3人そろって校長室に呼び出される。教師に眼を付けられたからだ。それですますやる気がなくなる。彼らが唯一好きだった科目は歴史だった。歴史の教師がノルマンディー上陸作戦など、有名な作戦の話のいろいろ聞かせてくれたからだ。3人で『フランベート・ライアン』(1998)を見て、それをサバイバル・ゲームで模倣した。しかし、楽しい時間は長くは続かない。アレクは父親の住むオレゴン州に引越。アンソニーは公立学校に転校。スペンサーが1人残されたことになる。少年時代の話はここまでで終わり、映画には本人たちが登場する。

その後、アレクはオレゴン州軍に入隊。アンソニーはカリフォルニア州立大学サクラメント校に入学。スペンサーはといえば、大学へも行かず、スムージーの店でバイトをしていた。将来の展望など何もない。ところが、店の前に募兵センターがあり、軍人がよく店にきた。スペンサーは軍人の1人と話したのがきっかけで米国空軍パラレスキュー部隊に入隊する意志を固める。人生ではじめて本気になって何かを目指したのだ。入隊試験に合格するために身体改造にとりかかる。1年後、体力試験に

すべて合格。ところが「奥行知覚試験」に引っ掛かった。パラレスキュー部隊にはもう入れない。そこで、S E R E 指導教官育成プログラムに志望変更。しかしここでも落第。こうしてスペインサーは救急救命士（E M T）のコースに入ることになる。スペインサーの夢は消えたが、ここでの訓練が高速列車タリスのテロ事件で役立つことになる。

ポルトガルに配属されたスペインサーはアフガニスタンに派遣されていたアレクとヨーロッパ旅行の計画を練り始める。そこにアンソニーが誘われる。久しぶりに3人で遊ぶ計画だ。ここから映画はクライマックスへと進んでいく。3人そろって校長室に呼び出されていた少年たちが、これからテロリストと戦うことになるのだ。観客が今見ているのはあの子どもたちの成長した姿だ。観客がそう感じなければ映画は失敗である。事実、子役によって演じられた少年時代の3人と本人たちとのあいだには人格の同一性などないのだ。この事実にもかかわらず、観客がこれらの同一性を信じていることができる理由のひとつは、間違いなくイーストウッドの緻密な構成と演出にある。しかし、もうひとつの理由がある。この映画がデジタル撮影されたという理由である。

3 デジタル・イメージ

どうしてデジタル撮影が重要なのだろうか。この点を理解するために、映画がフィルムで撮影されている場合をまず考えてみよう。アンドレ・バザンが主張していたように、フィルムは現実存在する対象の視覚的側面をそのまま保存する（Bazin 2002）。したがって、現実眼で見た対象とフィルムに定着したイメージは、視覚的な点だけからいえばまっ

たく同一の存在である。

だから『15時17分、パリ行き』がもしフィルムで撮影されていたら、イーストウッドの緻密な演出でさえ観客に不自然な感じを抱かせることになっただろう。子役はアレク・スカラトス、スペインサー・ストーン、アンソニー・サドラーの少年時代として見られる約束になっている。つまり、本当は別の人格をもつ人間のあいだに同一性を認めるという前提によって映画は成立している。しかし、そういう映画の約束に反して、フィルムは3人の役を演じる子役の存在をそのまま保存してしまうのだ。少年時代の彼らでなく、彼らの少年時代を演じている子役を観客は見ってしまう。観客は人格の同一性を信じ込もうとしているのに、フィルムは明らかにそれに反するイメージを与えてしまうのだ。ある人物の生涯を映画にする時には子役の存在が不可欠である。しかし、この製作手法はフィルムの性質と本質的に馴染まないものである。どんなにうまく演出されたとしても、子ども時代の映像は嘘っぽく見えてしまうのだ。映画全体がひとつの虚構つまり嘘なのに……。

『15時17分、パリ行き』に最もよく似ている作品はウディ・アレンの『アニー・ホール』（1977）なのかもしれない。この作品はウディ・アレンとダイアン・キートンの過去の恋愛関係を本人たちが演じる映画だからである。ちなみにダイアン・キートンの本名はダイアン・ホールで、ダイアンの愛称はアニーだから、「アニー・ホール」とはまさしくダイアン・キートンを指している。ところが、物語の中にウディ・アレンの子どもの時代のシーンがあつて、それを子役が演じている。それがいかにも作りものの感じがしたのは、この映画がフィルムで撮影されていて、ウディ・アレンの子ども時代を演じている子役の存在がそのまま映

し出されてしまうからである。観客はそこに人格の同一性を感じることができないのだ。

イーストウッドのかつての作品の中にもまったく同じ問題が指摘できる。『ミスティック・リバー』（2003）は少年時代の3人の友人が大人数になってからの物語だ。ティム・ロビンズ、シヨーン・ペン、ケヴィン・ベーコンの共演という贅沢なキャストイングだ。——3人の少年が路上でホッケーをして遊んでいると、黒いリムジンから下りてきた男が警官を名乗って1人だけを連れ去る。少年は数日後に救出されるが、それは手放して喜ぶことのできる結末ではない。少年がそこで何をされたかは映画では描かれていないが、性的な虐待がほめかされているからだ。大人になった少年をティム・ロビンズが演じている。子どもの面倒をよく見る父親だが、内向的な性格でどこか暗い。ティム・ロビンズはこの演技でアカデミー賞を与えられた。ただ、ティム・ロビンズの少年時代とティム・ロビンズのあいだに人格の同一性を感じることは、観客にとってかなり難しい。シヨーン・ペンとケヴィン・ベーコンについても同様である。観客は映画の約束を受容れて人格の同一性を認めているだけで、それをリアルに感じているわけではないのだ。いったいどうしてこういうことになってしまうのか。この作品がフィルムで撮影されていたからだと考えられる。

これに対して、『15時17分、パリ行き』はデジタル撮影されている。デジタル撮影は現実中存在する対象の視覚的側面をそのまま保存するものではなく、それを視覚対象とは性質の異なる、「ピクセル」という単位に分解して保存し、再生するものである。つまり、撮影された時点ですでに対象からは切り離されてしまっているのだ。だから、スクリーン

に映し出されるイメージは、過去が想起されるのと同じ論理にしたがって見られることができる。人間は過去を想起することができる。しかし、想起された過去の心的イメージは、過去の視覚イメージとは異なる。たとえ記憶に残っていたとしても、過去に存在した対象を人間は二度と見ることができないのだ。同様に、デジタルで再現された3人の子ども時代のイメージも、撮影された子どもたちの視覚イメージとは異なった存在だ。彼らの子ども時代を演じた子役たちの演技は、すでに過去となってもうどこにも存在していない。フィルムならば過去をそのまま保存し再生することができるが、デジタルではそれは不可能なのだ。しかしだからこそ、人格の同一性に関する問題を克服することができる。観客は3人の少年時代の映像を彼らの記憶イメージとして見るることができるからだ。

このように、イーストウッドの緻密な演出と相まって、デジタル撮影されたことによって、子役によって演じられた少年時代の3人と本人たちのあいだに観客は人格の同一性を感じる事ができたのである。逆説的にも、デジタル撮影によってリアリティーが生み出されているのだ。映画とはフィルムで撮影されたものであるという考えは今日でも一定の支持をえているだろう。たしかに、フィルムに定着したイメージのリアリティーを基準にすれば、デジタル・イメージにリアリティーなどない。しかし、フィルム・イメージを無条件にデジタル・イメージの上位に位置づけるような考えは、たんなる固定観念にすぎないはずだ。ここで示したように、フィルム撮影によつては技術的に克服できなかった映画のリアリティーに関わる問題がデジタル撮影によつて克服されているというのが事実なのだから。

観客は2時間足らずの映画の中に人間の生涯を見る。これは映画がこれまでずっとしてきたことだ。『15時17分、パリ行き』もそんな映画の中の1本だろう。では、この作品の特徴とはいったい何だろうか。その生涯が映画になるのは有名人だ。その点はこの映画も同じだ。しかし、有名人の子ども時代は、後に有名になるほどの才能をすでに持っている人物としてしばしば描かれる。例えば、「ブロードウェイの父」ジョージ・コーハンの生涯をジェームズ・キャグニーが演じた『ヤンキー・ドゥードゥル・ダンディ』（1942）などは典型的である。子どもにどんな才能があり、何をなしうるかはその時になってみなければ分からないはずなのに、映画は才能の片鱗を窺わせるように子ども時代を描く。この子どもならば、将来成功するのが当然であるかのように。実際には、現在からふり返って過去を意味づけているだけなのだ。『15時17分、パリ行き』がこれまでの映画とまったく違っていているのはこの点だろう。イーストウッドは人格の同一性についてはこれまでの映画よりも説得力のある作品を作り出した。しかし、人格の同一性はその人物の現在の属性を過去に投影することによって生み出されていない。むしろ、人格の同一性がリアルであればあるほど、この3人の平凡な過去がいったいどうして現在の栄光に結びついたのかと不思議になってくる。しかし、じつはそこがリアルなのだ。では、これがリアルだと感じられるのはいったいなぜなのだろうか。

4 世界の理由

英雄的な行為がなされた理由は彼らの人生の中にしかない。ただし、

その人生をすべてたどったとしても、その理由が十分に明確になるのではなくただ示唆されるにすぎない。観客も、あの少年達が英雄になるという事実をこの映画の中に見ただけで、その理由を見出したわけではないだろう。無論、それでかまわないのだ。その理由が十分に明確になっ

てしまつたら、未来が予知できることになるからだ。『15時17分、パリ行き』の3人の主人公は逆らうことのできないある種の流れにとらえられていく。はじめて行ったヨーロッパで出会った何人かの旅行者はみなパリ行きを勧めなかった。ドイツのバーで出会ったアメリカ人は彼らに忠告した。

「友よ、悪いことはいわない。フランスのことは忘れて、アムステルダムに行け。絶対そのほうがいい」。

実際、その通りだった。アムステルダムはじつに居心地がよかつたのだ。その時点で3人もパリ行きを見送るつもりだった。アレクはこういった。

「パリに行くのは止めましょう」。

ところが、なぜか3人もパリ行きの電車に乗ることになる。そうしなければならぬと感じたのだ。スペンサー・ストーンは何かに突き動かされるように感じたのだと述懐している。じつはスペンサーの母親ジョイスは3人のヨーロッパ旅行に「嫌な予感」を感じていた。しかし、それにどんな根拠があるのかは分からない。それが分かってしまつたら未来予知なのだ。

この映画を読み解くキーワードはじつはこの「予感」である。すでに述べたように、人間が与えられた状況の中で何をするかはその人間の性格によって決まる。ところが人間の性格は過去によって作り上げられる。

とすれば、未来は過去の中にある。しかし、過去をくまなくたどりつくしたとしても決してその人間の未来を予知することはできない。せいぜい「予感」することができるだけなのだ。いったいなぜだろう。

ある人間の存在は別の誰かの存在と関係していて、この誰かの存在もまた別の誰かの存在と関係している。したがって、ある人間の性格の理由も過去のの中にあるとしても、その人間の過去をたどっただけではその理由を汲み尽くすことはできない。その理由は別の誰かへとつながっていく、最終的には世界全体へとつながってしまうからである。これはライプニッツの哲学にもとづく考えだ。

ライプニッツの哲学によれば、「すべては繋がっている」(Leibniz 1966b: 599) がゆえに、ある出来事の理由を知るには世界全体をたどっていくかねばならない。「何事も十分な理由なしには起らない」(Leibniz 1966b: 602) と考えられるからだ。すると、ひとりの人間の性格およびそれによって引き起こされた出来事の理由を完全に明確にするには、世界全体をたどり尽くさなければならぬことになるはずだ。しかも、ライプニッツによれば、この世界が存在することの理由は、なぜ別の世界でなくこの世界が存在するのかという問いかけを含んでしまう。したがって、理由の分析は現実の繋がりでなく、可能な繋がりにまで及ばなければならない。なぜこの出来事が現実起こったかを知るには、それが起こらなかった可能性および別の出来事が起こった可能性まで検討しなければならないというのだ。ところが、ライプニッツによれば「可能な宇宙は無限に存在している」(Leibniz 1966b: 615)。したがってその分析は現実には不可能である。人間知性が世界の理由を汲み尽くすことができないのはこのためである。

では、人間にはいったい何ができるのだろうか。ライプニッツによると、人間にできることは、自分の過去を振り返ることによって現在の自分の存在を認識した上で、これから何をなすべきかを熟慮することである。「よく反省し、場合によっては十分に熟慮した上でなければ行動も判断もしないという堅い意志によって、思いがけない出来事の出現に備えておくことが魂になしうることである」(Leibniz 1996a: 454)。そこに「予感」のようなものが感じられる余地はあるだろう。というのも、ひとりひとりの心の中には「すでに起こったことの名残やこれから起こることの徴だけでなく、宇宙に起こるすべてのことの跡までもが存在している」(Leibniz 1996a: 433) と考えられるからだ。人間の性格の理由が本人にさえ理解できないものであるということ、またこれから自分に何が起こるかは「予感」としてしか見えてこないということ、これらは表裏の関係になっている。

どうしてこの世界があるのか。自分はこの世界でこれから何をするようになるのか。そんなことは誰にも分からない。人間にできることは、まったく理由の分からない世界のなかにすでに存在している自分の生をできる限り善く生きることだけだ。ただ、その時点で「最善と思われること」(Leibniz 1996a: 454) をしたとしても、どんな結果が待っているかまでは分からない。未来がまだ存在しないからではなく、世界の理由が分からないからである。パリで栄光を手にした3人も、はじめからそれを望んだわけではない。むしろこれまでの人生からすれば起こりえないことが起こったのだ。

おわりに

人間が何かをしてしまう本当の理由は何なのか。『許されざる者』(1992)以降のイーストウッドのいくつかの作品はこんな暗黙の問いかけを内に秘めているように感じられる。例えば、『パーフェクト・ワールド』(1993)では、刑務所を脱獄し、成り行きから子どもを人質にして盗難車で逃走するブッチ(ケヴィン・コスナー)を保安官のレッド(イーストウッド)が追跡する。犯罪心理学の博士号をもつサリー(ローラ・ダーン)が、市長の命令で捜査に同行することになる。犯人の性格から行動を予測するためだ。はじめのうちは博士号など信用しなかったレッドは、あることをきっかけにサリーを信頼し、耳を傾けるようになる。イーストウッドが得意とする演出だ。サリーがブッチのプロファイリングをしていくと、レッドの存在が浮かび上がったのだ。ブッチは少年犯罪で起訴されたことがある。保護観察が妥当な処遇だった。にもかかわらず、少年院へ送られた。その決定を下したのがレッドだったのだ。ブッチは、父親が家を出た後、売春の行なわれる酒場で母親と暮らしていた。そんな環境よりも少年院の方がましだという判断だった。実際、少年院で更生した者はいらぬ。しかし、その判断は本当に正しかったのか。そんなことは誰にも分からない。心理学者のサリーもそれに同意する。その時点で、脱獄犯の追跡はブッチという人間を理解する旅に変容するのだ。

この系譜上にある作品として、『トゥルー・クライム』(1999)、前述した『ミスティック・リバー』、『アメリカン・スナイパー』(2014)

等を挙げることもできるかもしれない。その最も進化した作品が『15時17分、パリ行き』なのである。なぜなら、出演している本人たちの人生を再現するという大胆な手法によって、人間が何かをしてしまう本当の理由は何なのかという問いかけを提示したのがこの作品であり、またその意図を実現するためにデジタル技術が駆使されることで、フィルム撮影が克服できなかったリアリズムの問題が解決されているからである。

文献

- ・アンソニー・サドラー、アレク・スカラトス、スペンサー・ストーン、ジェフリー・E・スターン 2018 『15時17分、パリ行き』田口俊樹・不二淑子訳 早川書房
- ・柴田健志 2018 「デジタル映画論―クリント・イーストウッド『アメリカン・スナイパー』『ハドソン川の奇跡』―」『鹿児島大学法文学部紀要』85号 85-98
- ・Bazin, André 2002. "Ontologie de L'image Photographique." *Qui est-ce que le cinéma?* Les Éditions du Cerf
- ・Bergson 1984. *Œuvres*, Édition du Centenaire. PUF
- ・Leibniz 1996a. *Die Philosophischen Schriften* 4. Georg Olms
- ・Leibniz 1996b. *Die Philosophischen Schriften* 6. Georg Olms
- ・Locke 1975. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford
- ・Parfit, Derek 1984. *Reasons and Persons*. Oxford
- ・Prinz, Jesse J. & Nichols, Shaun 2017. "Diachronic Identity and The Moral Self." Julian Kiverstein(Ed.) *The Routledge Handbook of Philosophy of the Social Mind*. 449-464

- ・ Strohminger, Nina, Nichols, Shaun 2014, "The Essential Moral Self," *Cognition* 131, 159-171
- ・ Strohminger, Nina, Nichols, Shaun 2015, "Neurodegeneration and Identity," *Psychological Science* vol.26(9), 1469-1479