

デジタル映画論 PART III

クリント・イーストウッド

『運び屋』『リチャード・ジュエル』

柴田健志

はじめに

クリント・イーストウッド監督作品である『運び屋』（2018）と『リチャード・ジュエル』（2019）を論じよう。どちらも実話を映画化した作品である。つまりこれらの作品は現実の世界で起こった出来事を再現するという体裁で作られている。ただ、実話の再現であるとしても映画そのものがフィクションであることに変わりはないだろう。現実の世界で起こることは一度だけしか起こらないことなのだから、本来は再現など不可能なのだ。従って、実話を映画化するということは、現実 に似ているが現実とは異なる世界をフィクションとして構築するという ことにほかならない。ではその面白さはどこにあるのだろうか。これが 本稿のテーマである。このテーマを展開するにあたって、これらの作品 がデジタルで撮影されているという点に注目しよう。これらの作品の面白さはデジタルで撮影されているということから説明されるべき側面を 持っていると考えられるからである。

1 『運び屋』

今日においてはほとんどすべての映画がデジタルで撮影されている。フィルムに拘ってフィルムによる撮影を続けている映画監督はごく少数である。ステイヴン・スピルバーグ、クリストファー・ノーラン、ソフィア・コッポラ、クウェンティン・タランティーノといった監督たちだ。彼らがフィルムに拘る理由は、フィルム映像でなければ語ることのできない物語があると考えているからだろう。それなら、デジタル映像でなければ語ることのできない物語もあるはずだ。イーストウッドが『運び屋』で語る物語はまさにそんな物語なのだ。

90歳の老人が麻薬の運び屋をするという『運び屋』の見どころとなるのは、何といってもイーストウッドが久々に俳優業にカムバックしたことだろう。イーストウッドがこの役を演じられるのは、実話の人物であるレオ・シャープ（映画ではアール・ストーン）と年齢が近いからである。映画が完成した時点で、1930年生れのイーストウッドはすでに88歳なのだ。興味深い点は、このアール・ストーンという人物が家庭を顧みない人生を送ってきた男としてとらえられている点だろう。明らかに、イーストウッドは自分自身の人生をこの人物に重ね合わせているのだ。それがいったいどんな映画になっているのか。見どころはここにある。結論だけいえば、映画はすごく面白い。イーストウッドの人生が映画の中に垣間見られるからではない。まったく逆に、それがまったく感じられないからこそ面白いのだ。デジタル撮影という観点からこの面白さを説明してみよう。

『運び屋』は、「デイリリー」という百合の品種を専門にしている園

芸師のアール・ストーンがひとり娘のアイリスの結婚式をすっぱかすシーンから始まる。ひとり娘のアイリスは、実の長女であるアリソン・イーストウッドが演じている。彼女は『タイトロープ』（1984）でも娘の役をやっていた。結婚式といっても子連れのリネアである。しかし、だからこそ、すっぱかされた娘の怒りも複雑なものになるだろう。結婚式の日に、アールはスーツを着込んで花の品評会に出席していた。結婚式のことをまるつきり失念していたのだ。一事が万事。アール・ストーンという男はこれまでずっと家庭を顧みてこなかった男なのだ。

映画はそれから一気に12年後の話になる。その頃から「運び屋」の仕事が始まるからだ。「運び屋」の仕事はこうだ。100キロ以上の大量のコカインが入ったバッグをピックアップ・トラックで目的地まで運ぶ。これまで一度も交通違反をしたことのない老人だから警察からはまったくマークされない。つまり、こういう仕事にはうってつけの人間なのだ。指定されたモーターの駐車場にトラックを駐車してキーをグローブ・ボックスに入れて車を離れ、1時間後に車に戻る。グローブ・ボックスを開けると車のキーとマニラ封筒が入っている。封筒の中身は100ドル札の束だ。「運び屋」の報酬は1キロにつき1000ドルが相場であるといわれている。この金で、アールは銀行に差し押さえられていた自宅を買い戻すことができた。ところが、アールにこの仕事を与えたメキシコ系の麻薬組織（カルテル）はDEA（麻薬取締局）による内偵捜査の対象になっていた。捜査を担当するベイツ捜査官（ブラッドリー・クーバー）は組織の人間をスパイに仕立て、内部情報を提供させる。アールの「運び屋」の仕事とDEAによる捜査のクロス・カッティングで映画は進んでいく。この二つのストーリーラインがだんだん近づ

いてくるように編集されているのだ。

そんなある日、孫娘の卒業式にアールがやってくる。娘のアイリスの隣の席に腰を下ろすと、彼女は無言で席を移る。結婚式の件から10年以上上口を訊いてももらえないのだ。自業自得である。ではこういうシーンがもしフィルムで撮影されていたとしたらどうなっただろうか。フィルム映像の特質は、それが撮影した現実をそのまま複製する点にある。したがって、フィルムで撮影された場合には、観客が見るのはアールとアイリスではなく、アールとアイリスを演じるクリント・イーストウッドとアリソン・イーストウッドである。フィルムで撮影されたイーストウッド自身の生々しいイメージを観客は見るだろう。イーストウッドがアール・ストーン以上に自由奔放な生活を送ってきた男であることを観客はみんな承知しているから、映画の物語を見ることよりもむしろイメージのドキュメンタルな側面に気をとられるはずだ。観客の興味は一種の覗き見趣味に流れるだろう。

映画の結末は、アール・ストーンのような家庭をまったく顧みなかった男が妻の死を契機にしてその人生を悔い改め、家族のために生きることを誓うというものになっている。その誓いを、食堂でたまたま隣にいたベイツ捜査官に向かって語るシーンが映画のクライマックスになっているのだ。その誓いをクリント・イーストウッドが淡々と語っていく。「家族が一番、仕事は二番でいい。俺はすべてしくじった」。

他のシーンはともかく、このシーンがフィルムで撮影されたとしたら、その映像はあまりにも生々しいものになっただろう。しかし、実際にはデジタルで撮影されている。デジタル撮影は、フィルムのように現実を複製するのではなく、現実をピクセルと呼ばれる電子的な単位に分解し

で保存・再生する技術である。この意味において、デジタル映像は現実とはまったく別の存在であると考えられる。だから、この映像技術はフィクションに向いているのだ。デジタルとは現実との関係を切断することのできる技術なのである。だからこのシーンもそれほど生々しくない。むしろ、観客はその映像がイーストウッドの映像であると分かっているから、それをアール・ストーンという人物として見る事ができるのだ。この映画の物語にとつては、この点がいへん重要な点なのだ。

アール・ストーンは妻に癌が発見された（しかも手遅れ）ことを知らずにまたしても「運び屋」の仕事を引き受けてしまう。車を運転中に孫娘からの電話が入る。家族の中で唯一アールの味方だ。

「お祖父ちゃん、帰ってきて」。 「いや、無理だ。仕事がある」。

いったん引き受けた仕事を途中で止めるわけにはいかない。しかも、相手は麻薬を扱う組織の人間たちだ。しかし、アールは家に戻る。アールに看取られてすでに離婚していた妻（ダイアン・ウィースト）は亡くなる。ここで娘のアイリスもようやくアールを許すことができるようになる。葬式を終えて、アールは「運び屋」の仕事に戻るが、組織にとらえられ、暴行を受ける。勝手な行動をする人間を組織は許さないからだ。アールの車を突き止めたベイツ捜査官が逮捕に向かったことで間一髪助かっただけだ。自分よりも若いこの捜査官に向けて、アールは悔い改めた認識を語るのだ。

映画のラストシーンでは、服役したアールが刑務所内の花壇でデイリーを世話している。いかにも映画的なシーンである。ところが、これは実話にもとづくシーンなのだ。レオ・シャープは3年の刑を食らった

が、司法取引に応じることによって、その引き換えとして服役中にデイリーを栽培する権利をえていたのだ (Dohrick 2014)。

さて、こんなふうはこの映画を見直してみることによって見えてくるのはいったいどんなことだろうか。役者は様々な役柄を演じることによっていくつもの人生を生きることができるといえる。たしかにそうなのだろう。しかし、様々な役柄を生きるひとつの人生があるという表現もできる。少なくとも映画の役者にとつてはこれが正解である。なぜなら、いかに様々な役柄を演じて、フィルムが複製するのはそれらの役柄を演じる役者本人だからである。これがスターシステムの存在論的な前提なのだ。どんな役柄が演じられていようが、ファンは自分のお気に入りのスターをそこに見る。フィルムで撮影されているから見る事ができるのだ。役者がいくつもの人生を生きることができ、少なくとも映画においては実現されてこなかったと考えることができる。

デジタル撮影によってこの事情は一変する。デジタル技術とは現実を複製することではなく、現実を分解することによって映像を現実から切り離してしまうことを本質としているからである。役者は自分が演じる様々な役柄を自分自身の存在から切り離すことによって、文字通りにいくつもの人生を生きることができるようになったのだ。『運び屋』に関していえば、デジタル撮影によって、イーストウッドは自分の人生とはまったく別の人生を演じる自由を得たことになる。人間は自分が現実においている人生以外の人生を生きることができない。現実の世界においてはそのようなことは不可能なのだ。したがって、現実の複製であるフィルム映像においても同じことが成り立つだろう。フィルムの中の役者は

役を演じるという自分の人生を生きているのだ。ところが、デジタル技術は現実の世界とは別の存在の次元を生み出した。その存在次元を《可能性》の次元と呼ぶことができるだろう。現実には存在するものではなく、存在しうるものの次元という意味だ。このような存在次元の中で、観客はアール・ストーンを演じるイーストウッドではなく、アール・ストーンという虚構の存在を見ることができたのである。

以上の論述の要点は、『運び屋』という作品が《可能性》の次元で語られる物語であるという点に集約できるだろう。イーストウッドの演技に焦点を当てることでこの点が明らかになってきたのである。では、このような新しい物語の存在次元はいったいどんな意味を持ちうるのだろうか。『リチャード・ジュエル』という作品を通してこの点を掘り下げてみることにしよう。

2 『リチャード・ジュエル』

『運び屋』でクリント・イーストウッドが演じたのは自分の人生によく似た人生を送った男である。同じことは、リチャード・ジュエルという実在の人物を演じたポール・ウォルター・ハウザーについても当てはまる。ただし、彼らの人生がよく似ているという意味ではない。よく似ているのは外見だけだ。ジャンクフードばかり食べて太りすぎた貧乏白人の典型的な体格だ。しかし、人間の外見というのはその人間を評価する基準となる。実際、『リチャード・ジュエル』という作品の前半では、人間が外見にもとづくステレオタイプに従ってものを判断することがおぞましい現実を生み出してしまうという事実が、克明な演出によって示

されていくのだ。

1996年のアトランタ五輪の開催中に発生した爆弾事件で爆弾の第一発見者となったことが災いして容疑者にされてしまった無実の男がリチャード・ジュエルである。野外コンサートが行われる会場の警備員だったりリチャード・ジュエルは、警備の手順に従って持ち主のない荷物を警察に通報する。それがパイプ爆弾であることが判明すると、すぐに観客やスタッフの避難が始まる。その直後に爆弾が爆発。死者2名、負傷者100名を出す惨事となった。しかし、もし爆弾が発見されていなかったならばもっとひどいことになっただろう。こうしてリチャード・ジュエルは一躍英雄になるが、警察が彼を容疑者として内偵しているという情報が捜査官から地元新聞の記者にリークされる。その記事が第一面を飾ると、リチャード・ジュエルは全米からやって来たTV取材の餌食になり、プライバシーを失っていくのだ。

問題はアメリカ南部州の肥満した貧乏白人男性という外見が様々なステレオタイプに結びついているという点だ。「こういう男は女性から相手にされない。だから銃や爆弾に興味がある」。「こういう男は社会的に注目されない。だから事件を起こして第一発見者になることで注目を集めたい」。等々である。たんなる想像にもとづく恣意的な判断である。それ自体としては安易で幼稚な判断だ。しかし、マスコミの扇動に乗るのはこういう判断だろう。自分だけでなくみんながそう判断するだろうという状況をマスコミは作り出す。それが扇動の本質である。想像にもとづく判断には堅固な根拠がないからこそ、扇動によって容易に広まっていくのだ。

ポール・ウォルター・ハウザーは実際にリチャード・ジュエルにそっくりなのだという。リチャード・ジュエルは2007年に44歳ですでに亡くなっているが、母親のボビはまだ健在だ。ワーナーの本社でポール・ウォルター・ハウザーにはじめて会ったボビは「息子が生き返ったと思った」(Brenner 2019)といったくらいである。それゆえ、『リチャード・ジュエル』がもしフィルムで撮影されていたとしたら、外見でキャストイングされた俳優が実物を擬似的に再現するものまね映画になってしまったかもしれない。観客の興味はドキュメンタルな点に向けられ、物語がないがしろにされる恐れがあるのだ。

これまでフィルム撮影された夥しい数の実話ものの映画にリアリティーが欠けている最大の理由もじつはここにある。『リチャード・ジュエル』がフィルム撮影されたと仮定してみれば、どこに問題があるのかはすぐに分かるはずだ。フィルムで撮影された場合、そこに写っているのはポール・ウォルター・ハウザー以外の誰でもない。観客はいわばその向こう側にリチャード・ジュエルを想像しているだけなのだ。これでは観客が映画をリアルに経験をしているとはいえないだろう。実物以上にリアルなものは存在しないからだ。これとは逆に、デジタル撮影されたこの映画では、観客はリチャード・ジュエルの人生という虚構を見ているだけだ。しかし、だからこそ、この作品はある種のリアリティーを感じさせるものになっているのである。それは映画本来のリアリティーとも呼ぶことができるものだ。

この最後の点にはイーストウッドの演出にもかかわってくるだろう。この作品の持つリアリティーは現実世界のリアリティーとは性質が異なる。それは『可能性』としての世界が持つリアリティーなのだ。イー

ストウッドはすでに起こった出来事を再現しているのではなく、すでに起こった出来事をもとにして誰にでも起こりうる出来事を語っているのだ。それゆえ、ポール・ウォルター・ハウザーが演じている人物は実在のリチャード・ジュエルからもポール・ウォルター・ハウザーからも切り離され、この作品の中にのみ存在するリチャード・ジュエルであることになる。この作品のリアリティーは、作品の外にある現実の世界からは独立に成立するリアリティーなのだ。それは物語のリアリティーであるといってもよいだろう。この点が重要だ。それを理解するために少し論述を迂回して映画史に言及してみなければならぬ。

蓮實重彦が論じているように、1930年代から40年代にかけて確立された古典的アメリカ映画の特徴は物語を語るという点にあったと考えられる。映画を構成するイメージはそれ自体として見られるためではなく、物語を語る媒体として存在したのである。観客はイメージを見ていたのではなく、イメージの連鎖から生成する物語という見えないものを見ていたわけである。「事実、とりわけトーキー以後のアメリカ映画は、物語に従属することのない過剰な視覚的效果を抑圧しながら、見るという瞳の機能を必要最小限にとどめておくことで成立した」(蓮實 1993: 184)。ところが、50年代を境目に60年代から70年代にかけて、イメージと物語の関係は逆転し始める。すなわち、イメージに対する物語の優位という関係が崩れ、むしろ物語に対するイメージの優位という事態が出現する。カットの連鎖から生成する物語ではなくカットそれ自体の視覚的效果が重視されるのだ。イーストウッドが映画史において特異な存在であると見なされるのは、まさにこの時代から映画監督としてのキャリアをスタートさせたにもかかわらず、古典的な物語優位の

映画のスタイルを維持していたからである。イーストウッドも当時はもちろんフィルムで撮影している。しかし、物語を語ることを中心にした映画作りには、むしろデジタル撮影が適しているのではないだろうか。繰り返しといえば、フィルムは現実中存在する対象を視覚的に複製する技術である。したがって、フィルム作品において観客は登場人物ではなく登場人物を演じる役者を見ていることになる。しかし、この点を観客に意識させることは映画のリァリティーを壊してしまう恐れがある。これは物語を語るためには厄介な要素だろう。蓮實はこの点を逆手にとって、物語を語るという目的からすれば全く無用の視覚的細部が映画的感觉を揺さぶるといふ論理によってジョン・フォードや小津安二郎、クリント・イーストウッドのような映画作家を擁護しようとしたのだ。つまり、蓮實の映画批評はフィルム撮影を前提にして成立していたのである（注1）。デジタル撮影ではこういうことは基本的に起こりえない。デジタル撮影は現実中存在する対象を複製する技術ではないからだ。それなら、古典的アメリカ映画を継承するイーストウッドのような作家とって、デジタル撮影は理想的な技術であるといわねばならないだろう。

では『リチャード・ジュエル』で語られる物語とはいったいどんな物語なのだろうか。マスコミの暴力によってもたらされる悲劇だろうか。確かにこの点がまず目を引く点だろう。しかし、それは現実の世界で起こったことであって、映画が語る物語ではないはずだ。この映画でイーストウッドが語っている物語は別にある。ひとことといえばそれは友情の物語だ。リチャード・ジュエルには弁護士の知り合いがいた。かつて弁護士事務所の備品係として働いていた時に出会ったのだ。映画はこのエピソードから始まる。弁護士のワトソン・ブライアント（サム・ロツ

クウエル）は、なぜかジュエルを気に入る。その外見ではなく人物に道徳的な意味での善さを見てとったからだ。イーストウッドが得意とする演出である。爆弾事件の容疑者となったジュエルから電話を受けると、ブライアントは早速駆けつける。イーストウッドの演出の要点は、ジュエルの無実をブライアントがはじめから確信しているということを観客に示すことにある。TV番組のキャスターがブライアントに質問するシーンがある。

「ジュエルは無実だと思いますか」。

「無実です」。

「なぜですか」。

「私がそう思うからです」。

あきれた回答かもしれない。しかし、これがあきれた回答だと思う人間も、マスコミのいうことは無批判に信用しているのだ。それこそあきれた話ではないか。これに対して、ブライアントの姿勢には揺るぎのないものがある。ジュエルがこの弁護士に対して信頼以上のものを感じ始めるのもそのためだろう。はじめのうちはマスコミの攻勢と警察の取り調べに対して防戦一方だったブライアントは反撃を開始する。ジュエルを嘘発見器にかけ、その結果を公表する。ジュエルはこの事件に関して何ひとつ嘘をついていないのだ。ジュエルを伴い新聞社に乗り込んでジュエルの記事を書いた女性記者（オリヴィア・ワイルド）を徹底的に非難した上に、新聞社に対して公式の謝罪を要求する。さらにプレス会見を設定し、母親のボビが息子の無実を訴えるスピーチを演出する。

結局ジュエルは警察の捜査対象から外れる。しかしその前に重要なシーンがある。警察での事情聴取で、ジュエルは事件に関与していると

いう前提で次々に質問を受ける。どの質問もほとんど言い掛りだ。プライベートが誘導尋問を牽制する。延々と続きそうな不毛なやりとりが交わされているかに見える。ところが、それまで受け身だったジュエルがプライベートの制止にもかかわらず捜査官に問い質すのだ。

「僕を容疑者にする根拠は何ですか」。

捜査官はこのシンプルな問いかけに答えることができない。もともと根拠のない捜査なのだから当然だろう。これをいつてのけたジュエルに対して向けられるプライベートの眼差しには真正の友情が表現されている。これはやはり反権力の物語ではなく友情の物語なのだ。

まとめてみよう。デジタル撮影は《可能性》の次元で語られる物語を成立させた。これはおそらく映画史上はじめての出来事だろう。その結果、1930年代から40年代に確立した古典的な物語優位の映画が、『リチャード・ジュエル』において理想的な形態で回帰してきたのである。

3 『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』

デジタル映画についての認識をさらに深化させるには、上記の映画史的な見方をさらに敷衍してみるべきだろう。そこで、少々遠回りにはなるが、デジタル撮影されたこれらの作品とは対照的にフィルム撮影された作品を見てみよう。すでに触れたように、クウエンティン・タランティーノは今日においてもフィルム撮影に拘る監督のひとりである。その最新作が『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』（2019）である。

この映画の題材となっているのは1969年8月に起きたシャロン・

テートの殺害事件である。シャロン・テートは当時『ローズマリーの赤ちゃん』（1968）を撮り終えたロマン・ポランスキー監督の夫人であった。犯行はカルト教団のマンソン・ファミリーの一員によってなされたものである。しかし、教団はロマン・ポランスキーにもシャロン・テートにも恨みはなかった。狙われたのはポランスキー夫妻の前にその家に住んでいた住人だったのだ。

舞台はウエスト・ハリウッドよりもさらに西寄りに位置するシエロ・ドライブの高級住宅街で、その一角に往年のTV西部劇スターであるリック・ダルトン（レオナルド・ディカプリオ）が住んでいるという設定だ。もちろんフィクションである。しかし、この設定には現実味がある。例えば、イーストウッドが出演していたCBSのTV西部劇シリーズ『ローハイド』は1959年から1965年まで放映された。シリーズ終了の前年に当たる1964年にイーストウッドはイタリアでセルジオ・レオーネの『荒野の用心棒』に出演しているが、リック・ダルトンもイタリアで西部劇に出演するというエピソードが用意されているのだ。物語はリック・ダルトンとそのスタントマンであるクリフ・ブース（ブラッド・ピット）を中心に語られる。スターとしてはすでに下り坂のリック・ダルトンがクリフ・ブースの運転する自家用車で撮影所にやってくる。クリフ・ブースは本職のスタントマンだけでなく、リック・ダルトンの運転手のようなことまでやっている。彼もまた下り坂なのだ。1960年代後半のイーストウッドはといえば、決して下り坂ではなかった。制作会社「マルパソ」を設立し、その第一回作品として『奴らが高く吊るせ』（1968）を製作している。下り坂だったのは『ローハイド』の主演級だったエリック・フレミングの方だろう。イーストウッ

ドは助演級だったがシリーズ終盤には人気が逆転していた（エリオット 2010: 123-125）。

リック・ダルトンはプロデューサー（アル・パチーノ）から悪役を提案される。生き残るにはそれを請けるしかない。ところが、前日の夜に酒を飲み過ぎたために、何度もセリフをとちる。楽屋になっているトレーラーに戻って、不甲斐ない自分自身に怒鳴り散らす。この演技が面白い。この映画はフィルムで撮影されているからである。観客は映画の約束にしたがってレオナルド・ディカプリオではなく、レオナルド・ディカプリオによって演じられるリック・ダルトンを見ているつもりになっているが、そこに映っているのがそういう役を演じているレオナルド・ディカプリオであるという事実を否定することはできないからだ。出世作の『タイタニック』（1997）から22年、1973年生れのディカプリオもすでに45歳だ。二重あごになって腹の出たディカプリオの演技を見る観客は、そこにディカプリオ本人を認めても不思議ではない。この演技の面白さは、そういうふうに見えることを否定しようとする強い意志を持ってディカプリオがこの役を演じていることが伝わってくるからなのだ。

タランティーノがフィルムに拘るひとつの理由はここにあるだろう。こういう面白さはデジタル撮影では決して出ないものなのだ。しかし、それが分からない観客には分からない種類の面白さでもある。その意味で、いわばシネフィル向けの面白さだ。こういう面白さを狙うのが、無類のシネフィルとして知られるタランティーノの持ち味ということの意図は、だろう。しかし、この映画がフィルムで撮影されていることの意味は、このようなマニアックな点にのみ認められるものではない。じつはもっ

と重要なことがあるのだ。

リック・ダルトンというTVスターの物語はシャロン・テート殺害事件が起きなかつた世界の物語である。この映画の面白さはこの点にある。では、リック・ダルトンとシャロン・テートにはどんな関係があるのだろうか。物語の設定では、リック・ダルトンはロマン・ポランスキーとシャロン・テート夫妻の隣人であることになっているのだ。マンソン・ファミリーのメンバー3人はロマン・ポランスキー宅ではなく、その隣のリック・ダルトンの家に侵入し、家にいたクリフ・ブースと鉢合わせになる。ブースの愛犬は人を襲えるように調教されたボクサー種だ。マンソン・ファミリーのメンバーはこの犬とクリフ・ブースから3人とも返り討ちにあつて死んでしまう。隣の家のシャロン・テートとその友人たちはまったく無事だったという結末である。こういう物語がフィルムで撮影されたことの意味を考えてみるのが重要である。

現実の世界では1969年8月にシャロン・テート殺害事件が起こった。この事実は動かない。この時点で、シャロン・テート殺害事件が起こらないということは、現実の世界では不可能なことになっている。もちろん、シャロン・テート殺害事件が起こらなかった世界を可能性として考えることはできるはずだ。しかし、その物語を現実性の次元で語ることはできない。可能性とは現実の世界を作り上げている事実の反対として考えられるものだからだ。とすれば、この物語をフィルムで撮影するということとは、かなり無理なことをしているように見えないだろうか。というのも、これをデジタルではなくフィルムで撮影するということは、現実の世界の中ではすでに不可能である物語を現実性の次元で語っていることになってしまうからだ。確かに、一見すると無理な企画である。

しかし、見方を少し変えれば、この上なく魅力的な企画であるといえる。つまり、タランティーノはシャロン・テート殺害事件が起こらなかった世界をフィルムで撮影することによって、映画の中にもうひとつの現実を作り出してしまったのだと考えればいいのだ。実際、こう考えればこの作品の魅力がどこにあるのかが明瞭に見えてくる。

この作品に出てくる車やファッションなどは60年代風に考証されている。にもかかわらず、それは現実の60年代とはまったく別の、映画が作り出す新しい60年代風の現実なのである。この映画はノスタルジックな外見を持つてはいるが、過去ではなく新しい現在へと向かっているのだ。このような分裂した趣向がこの映画の魅力となっている。こういう趣向はタランティーノの映画でなければ経験することができないものだろう。

このように、この映画で展開されているのがもうひとつの現実の世界だとすると、その世界に存在するシャロン・テートを1969年8月に殺害されたシャロン・テートとして見るのが難しくなってくる。そうすることが本当は映画の約束なのに……。実際、フィルムで撮影されたこの映画の中に観客が見るのはマーゴット・ロビー以外の誰でもない。従来はこの点が観客に意識されないように映画が作られていた。観客もそれを意識しないように映画を見ていた。心の中では嘘っぽい思いながら。しかし、この作品にはそういう欺瞞は存在しない。なぜならこれは現実の世界の再現ではないからなのだ(現実の世界ではシャロン・テートは殺害されている)。ほかに、この映画には1969年を象徴する人物が登場している。ブルース・リーとステイヴ・マックイーンである。二人ともいおう本人に似ているが、別人であることは一目瞭然である。

ある。しかも、そのことが映画にとって何らマイナスにはならないのだ。まとめてみよう。フィルム撮影は現実性の次元で物語を語るのに適している。しかし、かつて存在した現実を語るのに適しているという意味ではない。それはかつて存在した現実を語るにはむしろ不向きであり、また弱点であるとさえいえるだろう。なぜならフィルムはかつて存在した現実とは別の現実(撮影されている存在そのもの)を複製してしまうからである。歴史的な事件を題材にしてフィルムで撮影された映画がどこか白けた印象を与えるのは、このような決定的な弱点が技術的に克服されず、「この映画で語られるのは事実である」という約束事によって中途半端に処理されていたからである。タランティーノが試みたのは、この弱点を徹底的に逆手にとることによってそれを克服し、まったく新しい映像のスタイルを作り上げることなのだ。『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』という作品の狂ったような迫力はこの点に起因していると思われる。

現代の映画はすでにデジタル映画の時代を迎えている。と同時に、タランティーノのようにフィルム映画を制作し続けている作家が存在している。デジタル映画が持つ意味は、これら二種類の映画がどんな関係にあるのかという視点から理解されるべきだろう。『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』という作品を踏まえ、この点について最後に考えておこう。

おわりに

イメージと物語は映画史的な叙述の中では対立構造の中に置かれてき

た。ジョルジュ・サドゥールによれば、初期映画においてリュミエールが現実のイメージをただ複製することに終始したのに対し、フィクシヨンという形式で物語を語ることを発明したのがメリエスである。「リュミエールによって、動く写真は再現の手段になった。そして、ジョルジュ・メリエスが、それを表現の手段にした」(サドゥール 1993: 219)。しかし、ゴダールが『中国女』(1967)で指摘したように、リュミエールとメリエスの関係を逆転させることもできる。状況の変化という目に見えないものをカットの連鎖によって見えるようにしたりリュミエールに対し、トリック撮影によってイメージそのものを見世物にしたメリエスという構図が成り立つからだ。しかしいづれにせよ、前述した蓮實重彦の映画批評がこの対立構造に依拠しているということは明らかだろう。1930年代から40年代の物語優位の時代と60年代から70年代にかけてのイメージ優位の時代という時代区分はこの対立構造を歴史的に変換したものなのだ。では、デジタル映画時代においてこの対立構造はいったいどのような意味を持ちうるのだろうか。

デジタル撮影によってイーストウッドは物語優位の映画を理想的な形態で回帰させた。この点はすでに述べたとおりである。これに対し、ランティノーは強烈なイメージ優位の映画をフィルム撮影によって作り上げた。『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』においては、イメージが強烈になっているその分だけ物語的な要素は希薄になっている。映画が持続するためにとりあえず何かが起こっていかればいいわけなのだ。カットの連鎖は物語を生成させない。何かもつと違ったものを生み出しているのだ。それがいったい何であるかはよく分からない。しかし、それが現実を複製するというフィルム撮影の性質に起因することは

確かだ。このように考えてみると、ランティノーの作品から重要な点を学ぶことができる。フィルム撮影がもともとイメージ優位の映画に適しているという点である。

そこで次のように考えてみるができる。映画はその誕生から100年ほどの間フィルムで撮影されるものだった。フィルム撮影という技術の内部で物語とイメージが共存あるいは拮抗してきたのである。どちらが優位になるかは技術的な問題ではないだろう。それは作家の資質や観客の好み等の条件に依存すると考えられるからだ。しかし、デジタル撮影があれば物語とイメージという二つの傾向はもはや一本の映画の中で共存する必要はないだろう。フィルム撮影しか存在しなかった時代にはイメージの映画を徹底させることはできなかった。1980年代から90年代にかけてのゴダールが進んだ方向である。ゴダールの関心はイメージと物語の関係にはもはやなく、もっぱら視覚イメージ(これまでの論述で使用した「イメージ」は厳密にいうと「視覚イメージ」と音声イメージとの関係に向けられていたのだ。ところが、それと平行して物語の映画が徹底されることはなかった。それを実現する媒体が存在しなかったからである。それなら、デジタル撮影によって与えられたものが何であるかは明らかである。それは映画が物語を語ることを古典的アメリカ映画以上に徹底させる可能性なのである。

注

(1) 蓮實重彦の映画批評をメディア論的視点から読み直した中路武士の論考(中路 2016)を参照。

文献

- Brenner, Marie 2019. *Richard Jewell and Other Tales of Heroes, Soundbys, and Renegades*. Simon & Schuster Paperbacks
- Dohick, Sam 2014. "The Sinaloa Cartel's 90-Year-Old Drug Mule." *New York Times Magazine*; June 11.
- エリオット、マーク 2010 『クリント・イーストウッド…ハリウッド最後の伝説』
笹森・早川訳、早川書房
- 中路武士 2016 『メディア化する映画：一九二〇／一九三〇年代から二〇〇〇／二〇一〇年代へ』工藤庸子編『論集 蓮實重彦』鳥羽書店
- 蓮實重彦 1993 『ハリウッド映画史講義・翳りの歴史のために』筑摩書房
- サドール、ジョルジュ 1993 『世界映画全史 2 映画の発明・初期の見世物 1895-1897』村山・出口・小松訳、国書刊行会