

『ポストモダンのツールとしての SF 映画』

文学部国際プログラム三回生郡山翔平

序論

本論文においては、アンドレイ・タルコフスキー監督『惑星ソラリス』(1972)と、リドリー・スコット監督『ブレードランナー』(1982)という同時代の二作品を取り上げ、二作品に籠められたメッセージに反映された当時の思想背景を考察し、SF 映画の持つ特性について論ずる。

スタンリー・キューブリック監督『2001 年宇宙の旅』(1968)と並び、三大 SF 映画¹と称される二作品であるが、この二作品に籠められたメッセージには共通項がある。それはポストモダンという同時代の大きな思想の流れを二人の監督がそれぞれの形で表現していることに起因する。映画の持つ時代性を検証する。

既存の価値観である近代思想を超越するために、二人の監督は共に SF 映画というツールを選択し、二作品は共に傑作として名を残した。セルジュ・タネイは、「サイエンス・フィクションは、きわめて深刻な問題を持ちこむことのできるジャンルとして、映画にいまなお、唯一生きているジャンルである」²と述べている。二人の監督が SF 映画を選択した理由は、SF 映画がメッセージを籠める最適のツールだったからではないだろうか。世界観構築の自由度と、現実の延長線上にあるが故に持ち得る説得力を兼ね備えた SF 映画の特性を検証する。

本論 1: アンドレイ・タルコフスキー監督『惑星ソラリス』(1972)

あらすじ



未知の惑星ソラリス。その調査は、プラズマの「海」の理性活動の徴候により行き詰まっていた。海に接触しようとする試みはすべて失敗に終わっている。数年前惑星より帰って来た中尉の報告をビデオで見るクリス(ドナタス・バニオニス)は、翌朝、惑星上に浮かぶステーションへ飛んだ。3 人の学者がいるはずのステーションは、張りつめた静寂と荒廃の兆。クリスの友人の物理学者は既に原因不明の自殺を遂げており、残された 2 人—スナウト(ユーリー・ヤルヴェト)とサルトリウス(アナトリー・ソロニーツィン)も何やらおびえ自閉症がかっている。彼らはクリスに 2 人以外の人影を見ても気にするなと言う。この謎を解明しようと死んだ友人のクリス宛のビデオを発見するが、海に X 線を放射したこと以外、謎を解く鍵はなかった。サルトリウスの部屋では他の人影を見、ステーション内を歩く少女を見かけるクリス。やがて眠りにつくクリスが目覚めた時、そこには数年前に死んだはずのハリー(ナターリヤ・ボンダルチュク)がいる。クリスはその女—ハリーの服がチャックもなく着脱不可能なことに気付き、彼女をロケットに乗せ

¹ 『惑星ソラリス—Wikipedia』

² ミシェル・エスティエーヴ編『タルコフスキー』(p.81)

打ち上げた。自室に戻った彼にスナウトは、X線放射以後、海は人間の意識下にある人物をここに送り込んでくると話す。案の定、ハリーは戻ってきた。ドアを破って入ってくる彼女。そのための傷はみるみる内に元通りになっていった。図書室でのスナウトの誕生祝いの席上、ハリーは自分達は人間の良心の現われではないかと発言し、考え込む。しばらくしてハリーは液体酸素を飲んで自殺するが、やがて蘇生する。クリスはいつしか彼女を愛の対象だと考えるようになった。クリスは今度は自らの意識をX線放射することを提案する。地球の彼の家、母、ハリー。目覚めるクリス。だが、置手紙を残してハリーはいない。クリスの帰還は近付いていた。彼の家の庭、家から出てくる父。今、クリスは惑星ソラリスと邂逅する。海に浮ぶ彼の家と庭や池と共に³。

既知なる過去の存在と再度直面し、自分の欲望の正体と向き合うことが主題とされている⁴。

クリスの良心の葛藤が描かれている⁵。ユーリー・ハニューチンは、『惑星ソラリス』を、「タルコフスキーの主題は、科学技術の条件下における人間の在り方である。」⁶「ソラリス・ステーションは審問の場であり、人物はソラリスの海が彼らの潜在意識から引き出して物質化した罪の意識と戦っている。」⁷と解釈している。クリスの妻ハリーとは、クリスの良心が実体化したものであり、視覚化された超自我⁸である⁹。

クリスの良心の呵責の強まりと、贖罪への感情の高まりを反映して、ハリーの複製は増殖する。その中にはクリスの母親も含まれている。ハリーは取り消しがたい過去の罪の象徴であり、クリスの母親は再び戻りたい幼年期の幸福の象徴である¹⁰。ハリーは否定しなくても否定できないものとして存在し、クリスの母親は再現しなくても再現できないものとして存在する¹¹。

ハリーとクリスの母親は、現在化した過去であり、時間の非可逆性を前提としている¹²。過去の時間は戻らないが、破壊されることも、跡形もなく消え去ることもない¹³。時間と記憶は融合する¹⁴。アンドレイ・タルコフスキーは、「時間は映画の本質である」¹⁵と述べてい

³ 『惑星ソラリス—goo 映画』

⁴ 馬場広信 『タルコフスキー映画』 (p.100)

⁵ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.132)

⁶ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.132)

⁷ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.133)

⁸ 超自我とは、精神分析学で、イドや自我とともに精神を構成するとされる、良心の機能を営むものである。イドからくる衝動や自我の働きを、道徳、良心などによって抑制し、道徳的なものに向けさせる。(引用元：『大辞林 第三版』)

⁹ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.136)

¹⁰ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.139)

¹¹ 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.139)

¹² 若菜薫 『聖タルコフスキー 時のミラージュ』 (p.138)

¹³ ピーター・グリーン 『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』 (p.107)

¹⁴ ピーター・グリーン 『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』 (p.107)

る。生成し、運動するソラリスの海は、生成し、運動することを可能にする時間の流れの象徴である¹⁶。

生成し、運動する水は、ソラリスの海と通底し、時間の流れを表現している¹⁷。クリスが罪の意識を忘れるのは、複製となった母親が、クリスの汚れ、傷付いた手を水で洗う場面のみである¹⁸。この場面で、水は浄化という意味を帯びて使用されている¹⁹。水は、浄化の根底に、時間という根源的意味を潜めている²⁰。

時間の流れの中で罪の意識と幼年期の幸福を再現できない悲しみに苦しむクリスと、複製としてのハリーとクリスの母親は、全てソラリスの海＝水＝時間から生まれている²¹。

クリスの良心の呵責は、妻の死によってもたらされるのではなく、家族の他の人物の不在によってもたらされる²²。クリスが母親に出会い、最後に父親に出会うことは、クリスの過去や地球の生活へのノスタルジアのしるしである²³。これらの遭遇を通して、つまり、苦しみを通して、救済を見出すのである²⁴。

原作には無い地上で展開するエピソード²⁵を付け加えたことについて、アンドレイ・タルコフスキーは、「わたしは観客がこの地上の美しさを真に認識してくれることを願ったのだ。ソラリスから帰還したとき、地球のことを考えてくれるように、要するに、地球への郷愁から生まれるこの救済的な苦しみを真に受けとめてくれるように、とわたしは願ったのである。」²⁶と述べている。『惑星ソラリス』が描くものは、人間が失いつつある、生命への敬意の回復である²⁷。ハリー殺しの罪を犯しながらクリスが死を選ばなかった理由は、クリスが生命の尊さを知る存在だったからである²⁸。

全てが終わった後、スナウトはクリスに「君は帰った方が良い」と進言する。ラストシ

15ピーター・グリーン『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』(p.107)

16若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.141)

17若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.142)

18若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.143)

19若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.143)

20若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.143)

21若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』(p.143)

22ピーター・グリーン『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』(p.105)

23ピーター・グリーン『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』(p.106)

24ピーター・グリーン『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』(p.106)

25『惑星ソラリス』のオープニングは、原作には無い、川面の枯葉、流れに揺れる水草、湿地に佇むクリスという三つのカットである。各カットのメインのモチーフは、より大きな世界内に存在するミクロのオブジェである。川そのものや登場人物がメインの被写体ではなく、重要なのはその世界に生きていることである。ミクロからマクロへの視点は、一個の生命から、その生命を成立せしめる大きな自然という存在へ愛と敬意を広げていく。続いて草原にクリスが佇む様を捉えるクレーン・ショットでは、水音や鳥の鳴き声により、他の生き物との共生が示される。(引用元：馬場広信『タルコフスキー映画』(p.94,p.95))

26ミシェル・エスティエーヴ編『タルコフスキー』(p.80)

27馬場広信『タルコフスキー映画』(p.96)

28馬場広信『タルコフスキー映画』(p.112)

ーンの懐かしい別荘での父親との再会は、聖書の「放蕩息子の帰還」²⁹のイメージである³⁰。この別荘は「聖なる始原の場」³¹である。帰還とは常に憧れであり、夢である。その夢は逃避にも責任放棄にもなり得る。しかし、私たちがそこから来たことを否定できない唯一のものがある以上、全てを疑うとしても、そこから出発できる³²。人間は生まれた土地に残してきた思いを棄てきって生きていくことはできないのである。自然への愛情は、あらゆる感情の始原に存在する。それは子の親に対する感情なのである³³。アンドレイ・タルコフスキーは、近代啓蒙思想が成立する以前の、まだ人間と自然との境界が未分化であった頃の人間の視野に立ち返り、自然の織りなす偶然の脅威に対して畏敬と寛容を抱き、他者と共存しようとした人間の原初的姿への帰還を提唱している。

自分の目の前にいる人間が本物の人間なのかが問いかけている³⁴。『惑星ソラリス』の主題は、「自分は他者を的確に理解できているか？ どうすれば自分とは異なる他者を理解する方法を見出せるか？」という問いである³⁵。ユーリー・ハニューチン、マヤ・トゥロフスカヤなどは、ハリイを科学・悟性万能主義に対する異議申し立ての媒体だと解釈している³⁶。

『惑星ソラリス』は、近代知性に啓蒙された合理主義に基づく人間が、その合理主義によって解釈することができず、相互交流の糸口も見出せない異世界の現象と出会った時、人間が何をなし得るのかを追及した作品なのである。良心とは、合理主義と同じく人間が近代知性によって啓蒙的に創造した人工物である。それが宇宙全体に通用する思想だと考えることは人間の傲慢である。人間が遺産的に引き継いできた啓蒙思想が批判されている。啓蒙の産物である哲学的視点には限界がある。だからこそ、ロシア正教に影響を受けて育ったアンドレイ・タルコフスキーは宗教的視点を導入し、『惑星ソラリス』にアニミズムの情景に対する憧憬を籠めた。啓蒙思想を絶対視する非哲学的な論証や権威的哲学の思弁に対するアンチテーゼが唱えられている。これが唯物論³⁷を標榜するマルクス主義³⁸及びソヴ

²⁹放蕩息子の^{たとえ}譬とは、イエスの譬で『ルカによる福音書』に記されている。父親から分与された財産を外国で放蕩によって使い果たし、困窮のあげく帰ってきた息子を父親が喜び迎えるさまを描き、神の罪人に対する愛とゆるしをたとえたもの。(引用元：『ブリタニカ国際大百科事典』)

³⁰馬場広信『タルコフスキー映画』(p.111)

³¹ミシェル・エスティーヴ編『タルコフスキー』(p.84)

³²馬場広信『タルコフスキー映画』(p.112)

³³ミシェル・エスティーヴ編『タルコフスキー』(p.83)

³⁴馬場広信『タルコフスキー映画』(p.100)

³⁵馬場広信『タルコフスキー映画』(p.100)

³⁶馬場広信『タルコフスキー映画』(p.99)

³⁷弁証法的唯物論では、世界は全体として統一性を持ちながら相互に関連し発展する物質であり、思考や意識もその物質の摸写の過程であるとする。(引用元：『大辞林 第三版』)

³⁸マルクス(1875)は、『ゴータ綱領批判』で、共産主義社会への移行の問題を論じた。プロレタリア革命後過渡的に「各人が能力に応じて労働し、労働に応じて分配する」を原則と

イエト当局³⁹には許しがたい背信行為として受け取られた。

『惑星ソラリス』では、バッハのコラール・プレリュードが用いられている⁴⁰。一般的な呼称は、「オルガン小曲集」の中の「われ汝に呼びかけん、主イエス・キリストよ」である。当時のソヴィエト連邦ではキリストを連想させる宗教的なものは慎重に扱わねばならないため⁴¹、コラールのタイトルは作中に登場しない。バッハの「オルガン小曲集」は、コラール⁴³の伴奏として用いられた曲である。「私はあなたに呼びかけます、イエス・キリストよ！私の嘆きに耳を傾け、この時に恩寵をお与え下さい。どうか私がひるまぬようにして下さい。」という歌詞が付けられている。アンドレイ・タルコフスキーは、「自分の嘆きに耳を傾け、恩寵を与えて欲しい。」という意図を籠めてこの曲を用いた。

する低次の共産主義段階が現れる。次に「能力に応じて労働し、必要に応じて分配する」を原則とする高次の共産主義的段階が現れる。これがマルクス主義における経済発展段階説である。(引用元：『ブリタニカ国際大百科事典』)全ての社会において最終的には、プロレタリア革命によって、階級は消滅し、生産力が高度に発達して、各人は能力に応じて働き、必要に応じて分配を受ける人類史の発展の最終段階としての社会体制である共産主義が実現される。(引用元：『大辞泉』(p.689))

³⁹当時、ソヴィエト連邦はスターリンから引き継ぐ社会主義政権下にあり、自由な思想は禁じられ、制作したものは全て検閲されていた。『惑星ソラリス』も上映までに相当の月日がかかった。

⁴⁰『惑星ソラリス—映画の中のクラシック音楽』

⁴¹マルクス(1843)は、『ヘーゲル法哲学批判序説』で、「宗教の批判はあらゆる批判の前提である。反宗教的な批判の根本は、人間が宗教をつくるのであって宗教が人間をつくるのではないということである。」「宗教上の不幸は、一つには現実の不幸の表現であり、一つには現実の不幸に対する抗議である。宗教は、悩めるもののため息であり、心なき世界の心情であると共に、精神なき状態の精神である。それは民衆のアヘンである」と述べている。(引用元：カール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルス『マルクス・エンゲルス全集 第1巻』カール・マルクス『ヘーゲル法哲学批判序説』(p.415,416))キリスト教は、国王権力と支え合う関係となり、専制支配の下で苦悩する民衆に忍従を説いた。マルクスはそのような宗教の役割を批判した。宗教は、人々を支配する外的な力であると同時に、支配に対する「抗議」でもあるが、「抗議」以上のものではなく、むしろ、現実の社会の変革によって問題を根本的に解決することから人々の目を背けさせ、あの世での解決を夢想するだけで満足させる麻薬であるとマルクスは述べている。(引用元：平岡正行『宗教とマルクス主義 宗教批判をいかに行うか 2.宗教は「民衆の阿片」 宗教の果たす役割は何か』『海つばめ 555号』)

⁴²マルクスは、ユダヤ教ラビ(=先生)の家系に誕生した。マルクスの父親は弁護士であり、地方の法律顧問官であったが、プロシア政府から、ユダヤ教からキリスト教に改宗しなければ今の職にとどまることはできないと勧告され、生活のため、仕方なく改宗した。この改宗によって、マルクスの家庭は、ユダヤ教社会からは背教者とされ、プロシア・キリスト教社会からは元ユダヤ教徒として差別され、ユダヤ教社会からも、キリスト教社会からも、孤立した。(引用元：李相軒『共産主義の終焉』(p.395))このような生き立ちにより、マルクスは、キリスト教から、プラスとマイナスの両方の影響を受けることになった。キリスト教の進歩史観に基づきながら、キリスト教を批判するマルクスの思想の背景には、マルクスのキリスト教に関する複雑な生き立ちがある。

⁴³プロテスタントで、讃美歌のこと。(引用元：『大辞林 第三版』)

芸術は芸術家の物になる以前は神の物であった。だからこそ自画像を作らず、サインも入れなかった。ルネサンス⁴⁴以降、芸術は芸術家の創造物となった。創造という神の領域に人間が踏み込んだのである。人間はそれに値する存在なのか、人間の創造した芸術など神の創造した物に比べれば取るに足りない物ではないのかと問いかけられている。芸術家アンドレイ・タルコフスキーが創造した『惑星ソラリス』は、人間の創造に対する懐疑の念が籠められた逆説的な存在である。創造することへの嘆きが籠められている。人間の創造の空しさを知り抜いていながら、自らの創造意欲から創造せざるを得ない。その嘆きから解放されるには神の恩寵が必要である。

アンドレイ・タルコフスキーが意図していたことはキリスト教的な救済ではなく⁴⁵、もっと普遍的かつ絶対的な存在としての神による救済である⁴⁶。キリストを連想させる宗教的なものは慎重に扱わねばならなかった当時のソヴィエト連邦で、あえて「主イエス・キリストよ！」と呼びかけることは、ルネサンスの否定に繋がる。世界を人類の物から、神の物へ返上するのである。

これがルネサンスとは、人類の歴史の上では脇道に過ぎず、単なる放蕩であったというラストシーンに繋がる。ラストシーンの懐かしい別荘での父親との再会は、聖書の「放蕩息子の帰還」のイメージである⁴⁷。自らの願いがすべて叶うソラリスで人間が望むことは、父なる神への帰還である。ルネサンスという人類の放蕩を反省し、父なる神に帰還するのである。神から人類を解放したはずのルネサンスが、本当に人類を解放したのかが問いかけている。神から人類を解放した後の、人類のみの世界の代表例がソヴィエトの共産主義である。現実のソヴィエトの社会主義体制⁴⁸は、人類の解放から最も遠いものだったのである。

⁴⁴15 世紀以降のイタリア、16 世紀以降の北ヨーロッパの人文主義者は、古代の美術と学芸の復興を「ルネサンス」だと考えた。18 世紀の啓蒙主義は、「ルネサンス」を一つの時代区分だと考える見方を形作った。「ルネサンス」を啓蒙的近代の開始の時期と見なすのである。これは中世と近代の境界をどこに見出すかという問題と関わっている。(引用元：堀越孝一『ルネサンス ルネサンスということばの成立—日本大百科全書』)ヴォルテール(1756)は、『諸国民の風俗と精神について』で、基本的にはそれまでの理解を踏まえ、「ルネサンス」を古代の学芸の復興を指す言葉だと捉えながら、「中世」からの脱出と、「啓蒙」、「政治的社会的な生活の向上」を「ルネサンス」に想定している。(引用元：ヴォルテール『歴史哲学『諸国民の風俗と精神について』序論』)

⁴⁵レ・ファニュは『惑星ソラリス』をキリスト教的に解釈することの危険を語っている。(引用元：馬場広信『タルコフスキー映画』(p.262))

⁴⁶精神の救済は何によってなされ得るのかという主題は、『惑星ソラリス』の中でも言及される、神の救済と人間の良心について苦悩したドストエフスキーの作品の主題でもあった。スナウトの誕生祝をするために、図書館に全員が集まった際に、ハリーは「お客さんはあなた方自身であり、あなた方の良心です」「私は人間になります。私はあなた方に劣ってはいません」と訴える。クリスはハリーに近付き、彼女の足元に跪く。これは『罪と罰』のラスコーリニコフが、娼婦であるソーニャの足元に跪き口付けした場面と重なる。クリスはハリーに、ラスコーリニコフはソーニャに神を見たのである。

⁴⁷馬場広信『タルコフスキー映画』(p.111)

⁴⁸マルクス(1875)は、『ゴータ綱領批判』で、「資本主義社会と共産主義社会の間には、前者

である。

アンドレイ・タルコフスキーは、「自分はどうしてもこのソヴィエト社会の共産主義のイデオロギーを受け入れられない。特に社会の本質が隠されていることに耐えられない。例えば、私たちの社会主義体制の概念が西側よりも優れているとかいったものです」⁴⁹と述べている。『惑星ソラリス』において、唯物論及びマルクス主義への批判は前面に押し出されてはいない。しかし、近代の啓蒙思想の限界を指摘することで、結果的に近代の進歩史観の究極に位置するマルクス主義を批判する形となっていると言える。

本論 2：リドリー・スコット監督『ブレードランナー』(1982)

あらすじ



2019 年。この頃、地球人は宇宙へ進出し、残された人々は高層ビルの林立する都市に住んでいた。休みなく雨が降っているロサンゼルスでは東洋系を始めとして、様々な人々がうごめいていた。その 1 人デッカード(ハリソン・フォード)は、ガフ(エドワード・ジェームズ・オルモス)と名乗る男に本署へ連れてこられる。そこで彼は元上司のブライアントに、レプリカント 4 名が地球に侵入したので、彼らを見つけ出せと命じられる。レプリカントとは、遺伝子工学の新技术によって生産された人造人間で、宇宙探索や植民地惑星での危険な労働に従事し、あらかじめ死期もセットされている。ブレードランナーとは、レプリカントの犯罪や叛逆にそなえ、彼らを識別し抹殺する刑事のことで、デッカードはその中でも一流だった。彼はレプリカント製造の最大手タイレル社に行き、そこでタイレル博士(ジョン・ターケル)と謎の美女レイチェル(ショーン・ヤング)に出会う。彼はレイチェルをテストし、彼女がレプリカントであることを知るが、彼女自身はそれを知らなかった。

の后者への革命的変革の過程が横たわる。それにはまた政治上の一過渡期が対応するが、この時期の国家は、プロレタリアートの革命独裁以外の何物でもありえない。」と述べている。(引用元：カール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルス『『ゴータ綱領批判・家族、私有財産と国家の起源』マルクス・エンゲルス選集 第 9 巻』カール・マルクス『ゴータ綱領批判』(p.153))ソヴィエト連邦型社会主義とは、共産主義社会を構築するための第一段階である。共産主義社会とは、国家権力が消滅した世界、すなわち、無政府主義社会である。共産主義社会を実現するためには、資本主義社会を崩壊させるための戦争を勝ち抜かなければならない。社会主義とは、この戦争、すなわち、世界大革命を起こすための「仮の社会」である。マルクスは、1848 年のドイツ革命が失敗した原因は、革命勢力が立法権のみの掌握にとどまり、軍事権を含む行政権を得られなかったことだと考えた。共産主義革命の成功のため、その過渡期としての「プロレタリアートの政治支配」の必要性を強調した。これが「プロレタリア独裁」である。この後、ロシア革命を指導したレーニンがプロレタリア独裁を実際に行った。ここからソヴィエト政府が始まり、ソヴィエト連邦型社会主義が生まれた。結局ソヴィエト連邦は、過渡期のまま共産主義社会を実現できなかったのである。

⁴⁹馬場朝子『タルコフスキー 若き日、亡命、そして死』(p.178)

デッカーはスネーク・ダンスを踊っていたレプリカントの 1 人ゾーラを射殺。レプリカントのレオンに襲われるが、危うい所をレイチェルに救われた。その後、2 人はアパートで結ばれる。レプリカントのリーダーであるバッティ(ルトガー・ハウアー)は、自分の死期を知ろうとしてタイレル社長と対面し、タイレルを惨殺。デッカーは、レプリカントのプリス(ダリル・ハンナ)を倒した。そして、デッカーとバッティが対決。デッカーを追いつめながら、死期を悟ったバッティは彼を見逃すのだった。デッカーはレイチェルを連れて、都市から脱出する⁵⁰。

リドリー・スコットは「レイヤリングをした」⁵¹と述べている。レイヤー(層)を重ねるように思い付く限りのアイデアを詰め込んだのである。その重層的な構造には様々なメッセージが籠められている。

リドリー・スコットは、『ブレードランナー』の設定は(制作時の)40 年後の未来だが、映画のムードは 40 年前の 1940 年代に作られたフィルム・ノワール⁵²を模した⁵³と述べている。フィルム・ノワールの主役は都市の風景である。

リドリー・スコットは、『ブレードランナー』にとって、都市の風景こそが最も重要だと考えた。そのコンセプトは「レトロフィット」である。「レトロフィット」とは、古い機械に新しい部品を組み込んで動くようにすることである。完全に最新式の建物ばかりの街は、核戦争などで前時代の建物が完全に一掃されない限り存在し得ない。「『ブレードランナー』はわずか 40 年後の世界だから地に足がついた未来像が欲しかった」⁵⁴とリドリー・スコットは述べている。しかし、リアルさ以上にリドリー・スコットが欲しかったものは、40 年前の 1940 年代に撮られたフィルム・ノワールの背景であった。撮影はハリウッドの北にあるワーナー・ブラザーズのスタジオにあるニューヨーク市街のセットで行われたが、これは実際に 1940 年代の映画で使われたセットである。そこに換気ダクトや得体の知れないパイプやネオンを取り付けて、2019 年のロサンゼルスが作られた。スタッフはこのセットを「リドリー・ヴィル」と呼んだ。

「リドリー・ヴィル」はポストモダン建築そのものであった。

近代化のモニュメントと言えるものがモダニズム建築のガラス張りの四角いビジネス・ビルディングである。「Less is more(必要最小限が美しい)」をモットーに、西欧の建築物に

⁵⁰ 『ブレードランナー—goo 映画』

⁵¹ 町山智浩『＜映画の見方＞がわかる本—80 年代アメリカ映画 カルト・ムービー篇— ブレードランナーの未来世紀』(p.223)

⁵² 『ブレードランナー』の世界では、環境汚染により、常に酸性雨が降り続けている。雨により、終始靄のかかった画面はフィルム・ノワールの特徴である。

⁵³ 町山智浩『＜映画の見方＞がわかる本—80 年代アメリカ映画 カルト・ムービー篇— ブレードランナーの未来世紀』(p.231)

⁵⁴ 町山智浩『＜映画の見方＞がわかる本—80 年代アメリカ映画 カルト・ムービー篇— ブレードランナーの未来世紀』(p.236)

つきものであった装飾を徹底的に削ぎ落とし、機能美を極限まで追求したモダニズム建築が、戦後のアメリカから全世界に広がった。

しかし、ロバート・ヴェンチャーリ(1966)は、『建築の多様性と対立性』で、「Less is bore(機能美だけでは退屈だ)」と主張した。機能的に無意味な装飾や、異なる様式が同居して調和していない建築もあって良いと主張したのである⁵⁵。

さらにヴェンチャーリ(1972)は、『ラスベガス』で、客寄せのために下品で無秩序な進化を遂げたラスベガスのカジノ・ホテル群を評価した。冷たく上品で禁欲的に統一されたモダン建築は高級なエリートたちを喜ばせるだけだが、ラスベガスはもっと大勢の普通の大衆の欲望を刺激しようとして、遊園地のように遊び心のある装飾や出鱈目な時代考証による様々な建築スタイルを無制限に組み合わせる⁵⁶。その方が楽しいとヴェンチャーリは評価した。

チャールズ・ジェンクス(1977)は、『ポストモダニズムの建築言語』で、ヴェンチャーリが提唱した建築を「ポストモダニズム建築」と名付けた。ポストモダン建築は、未来に向けて統一された建築へのアンチテーゼであり、一つの決まった様式を指してはいない。ポストモダン建築とは、アールデコ調、古典主義、エジプト風、ローマ風など様々な時代や文化のスタイルを混在させることである。

『ブレードランナー』のレトロフィットによるロサンゼルスは、このポストモダン建築を都市全体に拡大させたものであった。雑多な様式の建築と猥雑で毒々しいネオンサインが入り乱れた混沌はラスベガスを彷彿とさせる。

ポストモダンという言葉は、最初は建築の分野に現れたが、ジャン・フランソワ・リオタール(1979)が、『ポストモダンの条件』を発表してから、思想、芸術、政治、経済、心理学などのあらゆる分野でポストモダンが論じられるようになった。

フレドリック・ジェイムソン(1982)は、『ポストモダニズムと消費社会』で、「それは、ポスト産業社会とか、多国籍資本主義とか、消費社会とか、メディアとか、様々な名で呼ばれる新しい社会が出現し始めたということなのである。」⁵⁷と述べた。これはアメリカにおけるポストモダン宣言である。この論文発表と同年の1982年に『ブレードランナー』が公開された。両者の内容の一致は、同じ時代の精神をそれぞれの形で表現したことの表れである。

『ブレードランナー』のロサンゼルスは、都市計画に基付いた古いビルの取り壊しと新しいビルの建設がないまま、1982年の建物に無計画な増築と改造を重ねていった姿である。つまり、未来なき未来都市である。

⁵⁵ロバート・ヴェンチャーリ『建築の多様性と対立性』

⁵⁶ロバート・ヴェンチャーリ『ラスベガス』

⁵⁷ハル・フォスター編『反美学—ポストモダンの諸相』フレドリック・ジェイムソン『第五章 ポストモダニズムと消費社会』

2019 年のアメリカは建築だけでなく、経済や政治の進歩も止まっている。政府や国家の代わりに君臨しているものはタイレル・コーポレーションである。レプリカントは奴隷として産業の底辺を支えているため、レプリカントを独占的に供給するタイレル・コーポレーションは現在の石油産業以上の権力を持っている。これは 1980 年代に成立したコーポレート・アメリカの行き着く先である。

レーガン政権は「小さな政府」を掲げ、大企業に対する大幅減税や規制緩和を行った。結果として大企業はより強くなり、吸収合併を繰り返して巨大な権力となった。これが政府ではなく大企業が社会をリードするコーポレート・ソサエティ(企業社会)である。

大企業の利益は国民の利益という思想はレーガン以降のアメリカ保守派のイデオロギとなり、大企業は労働者を搾取し、貧困層を生み出し、環境を汚染し、酸性雨を降らせるのである。

『ブレードランナー』以前の映画やテレビでは実在の企業名やブランド名は画面に映らないように巧みに隠され、時にはモザイクで消された。それらが『ブレードランナー』では執拗に画面に入り込む。

広告都市の風景は「全ての公共空間は広告によって支配される」「都市全体が一つのスクリーンになる」「広告それ自体が我々の現代建築なのだ」などのジャン・ボードリヤールの言葉と一致する。

ボードリヤール(1970)は、『消費社会の神話と構造』で、消費社会では広告は商品より重要になると主張した⁵⁸。資本主義の基本である等価交換は、商品の価値は品質と機能によって決定するルールであるが、商品があり余る状態になると商品そのものは重要ではなくなる。商品が纏うイメージが価値を決定する。同一の品質と機能であれば良く知られているブランドの商品の方が高く売れるのである。ブランド名のみを宣伝すれば商品そのものは見せなくても良くなる。

どれが自分が本当に欲しい物で、どれが欲しいと思わされた物なのか、誰にも分からなくなるのである。

『ブレードランナー』の広告の中で最も目立つものは、「強力わかもと」を始めとする日本語の広告である。デッカーが屋台の日本料理屋に座り、「二つで充分ですよ」のやりとりがある。寿司は『ブレードランナー』公開の数年前までアメリカでは知られていなかった。アメリカ人にとって、生の魚を食べることは想像もできない行為であった。しかし 1970 年代後半に日本の自動車や電化製品の対米輸出が飛躍的に伸びた。1980 年にテレビのミニシリーズ『将軍/SHOGUN』がアメリカで国民的大ヒットとなり、日本ブームが巻き起こった。そして寿司レストランが全米に広がったのである。

1980 年代半ばにはジャパン・マネーのアメリカ進出が拡大し、ハリウッドの映画会社や

⁵⁸ジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』

ロックフェラー・センターが日本企業のものになった。当時のアメリカは日本に経済的に占領されることを恐れていたのである。

市場経済という近代的なゲームの中では、ゲームのルールを考案した欧米が圧倒的な強さで世界を支配してきたが、アジアもそのゲームを覚え、欧米に逆襲を始めたのである。

2019 年のロサンゼルスに混沌をもたらすものは、建築や広告に留まらない。雑踏にひしめく人々の人種、服装、言語は多様である。

近代以降、欧米はキリスト教、科学、資本主義、民主主義をアジア、アフリカ、中南米に移植し、世界を欧米化しようと試みてきた。発展途上国という言葉が示す通り、近代化という競争に参加しない国を遅れていると決め付け、民族的なもの、土着的なものを駆逐し、均一化しようと試みてきた。しかし、その流れは 1970 年代に逆転し、欧米の都市は非白人の移民に侵略され始めた。

1890 年代のマイノリティは、それぞれの民族的伝統を捨て、アメリカ人になろうとした⁵⁹。これは「人種の坩堝」と形容される。しかし、1980 年代のマイノリティは、それぞれのエスニシティを捨てなかった。坩堝ではなく、違ったまま共存する。これは「サラダボウル」と形容される。

2019 年のロサンゼルスでは多文化主義が表現されているのである。

『ブレードランナー』の原作『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』の作者フィリップ・K・ディックは、「ごく少数だが、検査に合格できぬ人間もいると考えているんだ」⁶⁰と述べている。分裂病気質の人間はアンドロイドと判定されて殺害されるのである。

統合失調症には、感情の起伏が平坦になり、他人だけでなく、肉親にも愛情を感じなくなり、自分自身に対しても無関心で無感情となる「感情鈍麻」、ただ黙って呆然と立ち尽くしてしまう「昏迷」、意欲が減退して何も行動に移せない「無為」、自発的意志なしに命令に機械的に従う「命令自動」などの症状がある。

これらはレプリカントにも、デッカーにも、全ての現代人にも当て嵌まる。

⁵⁹19 世紀に、ヨーロッパ各地(イギリス、アイルランド、ドイツ、スカンジナビア、イタリア、ポーランドなど)から、大量の移民が渡米した。旧移民と新移民には大きな隔りがあった。旧移民の大半がプロテスタントであった。それに対して、新移民は、カトリック教徒、ユダヤ教徒、ギリシャ正教徒であった。旧移民は家族で移住し、開拓農民になることが多かった。それに対して、新移民は、単身渡米し、工場や都市に出た。新移民は、定着意識が弱く、アメリカ社会に同化しようとせず、都市で自国の文化・習慣を維持した。新移民に対する敵意が 1880 年代に生まれ、アメリカ人の国民意識が形成された。敵意は 1890 年代の国民意識昂揚の時代に広まった。その結果、移民のアメリカ社会への同化をはかるグループが生まれた。(引用元：ナンシー・グリーン『多民族の国アメリカ移民たちの歴史』)

⁶⁰町山智浩『<映画の見方>がわかる本—80 年代アメリカ映画 カルト・ムービー篇— ブレードランナーの未来世紀』(p.262)

ポストモダンの建築は、統合を失ったそのスタイルを「分裂症的」と評された。フレドリック・ジェイムソンらポストモダンの学者たちも「ポストモダン分裂症の時代だ」と主張した。統合失調症の患者は、過去の経験を自分のものと感じられないために、未来に対する希望を持たなくなる。未来に向かって物事が良くなっていくという考えは、近代(モダン)の基本であり、近代の科学、産業、経済、国家、芸術、哲学の全てがこの進歩史観に基付いている。この考え方を物語に適用すると、日常に流されていた主人公が、現実に関わる問題に目覚め、自分の意志で状況を改善しようと努力する展開になる。これはハリウッド映画の基本的パターンである。主人公は自分がなすべきことに目覚めてヒーローになるのである。この物語を教育に置き換えると、「勉学に励み立派な成人になって世の中を良くしよう」という近代市民教育の理念となる。この物語を歴史に置き換えると、「中世の因習と無知の闇に閉じ込められていた民衆が、啓蒙によって目を開かれ、市民としての自覚を持ち、主体的に国家を作っていく」という西欧近代市民社会の理念となる。近代のものは全て、「啓蒙→主体確立→全体の進歩」という同一の物語に支えられているのである。

リオタールは、『ポストモダンの条件』で、「ポストモダンとは『大きな物語』が信じられなくなること」⁶¹と述べた。

かつて西欧の物語はキリスト教であり、主役は神であった。神が天地を創造し、その王国を地上に実現させるまでが歴史であって、人間は脇役に過ぎなかった。読むべき書物は聖書のみであり、人間が書いた物に価値はなかった。しかし、ルネサンスの人文主義で人間と人間が作るものの価値が認められ、さらに産業と経済と科学の発達で人間が豊かになると、人間はもはや脇役でいることに我慢できなくなり、世界という物語の主役を神から奪った。これが近代である。教会ではなく人間たちで作った法律と議会で社会を統治する。産業と経済と科学によって人間は自分の意志で世界を変える。人間は、自分の意志で歴史という物語を進め、世界に秩序をもたらすヒーローなのである。これを近代的主体と呼ぶ。

シナリオ用語ではジェイムズ・ジョイスに基付き、主人公が自らの役割に目覚めて物語の主体(ヒーロー)になると決心することをエピファニーと呼ぶ⁶²。これは本来、宗教家が神に課せられた自分の使命に目覚めることを意味する言葉である。自己を実現するという言葉があるように、「人間は本質的に世界に対して何らかの役割を持っている。全ての人間の生には意味と目的がある」という古代ギリシャのプラトン以来のイデア思想が全てのイデオロギーの根幹となっている。

近代末、進歩の物語の虚構性が露呈した。観客が物語から覚めれば、主役のオーラも消え失せる。人間は、より良い未来を築くために生まれてきた神の子ではなく、他のあらゆる物質と同様に、何の意味も目的も無い存在だったのである。

人間とレプリカントを分ける本質は無い。未来の無い都市で、他者との繋がりを持たず、

⁶¹ジャン・フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』

⁶²ジェイムズ・ジョイス『ダブリンの市民』

自分自身にも無感覚で、命令通りにレプリカントを狩り続けるデッカーは、主体なき時代の主人公である。

本論 3：ポストモダン

近代化とは、無駄な古いものを捨て、機能性と有効性を目指して全体を調和させ、統合することである。それは未来への進歩を続けようとする運動である。

近代以前のヨーロッパでは、キリスト教の教義や伝統を守ることが正しいとされ、変化や新しいものは良いことではなかった。しかし、ルネサンスからフランスの啓蒙主義、科学と産業の発達によって、世の中は急激に進歩し始めた。無意味な伝統や迷信を振り払い、合理的で機能的にものを考え、ものを作り、金を稼ぐことで、産業を、社会を変えていった。それにより人は豊かになり、平等で平和になり、ユートピアに近づいていくと考えられた。進歩によって人類は調和して一つになるのだと信じられた。その考え方の究極にあるものが、貧富の差も国境も宗教も克服して人類が一つになる未来を目指す共産主義である。

リオタール(1979)は、『ポストモダンの条件』で、「近代においては、学問は「真理」に近づくものであって神話を語ることは違っていると信じられてきた。しかし今では、複数の異質な知があるのであって学問が特権的地位を持つわけではないと誰もが感じている。西洋近代は、学問が発展し真理へと近づくことによって人間性と社会の在り方もますます発展していくという「大きな歴史の物語」を掲げているが、そのような真理と進歩の物語を信じた近代はもう終わったのである。」⁶³と述べている。

ポストモダンが支配的になった理由は3つある⁶⁴。

第1の理由は、第一次、第二次世界大戦の衝撃である。民主的であるはずの国民国家が発達した科学技術を用いて引き起こした大量殺戮は、人類は素晴らしい未来に向かって進歩するという近代の確信を大きく揺るがした。

第2の理由は、マルクス主義の失敗である。理性の働きによって人間性と社会とを理想的なものに改造しようとする大胆な試みであり、多くの人々にとっての希望であったマルクス主義は、スターリニズムに見られるように真理と正義の名の下に大量虐殺を引き起こした。

第3の理由は、西洋中心主義に対する批判である。レヴィ・ストロース(1962)は、『野生の思考』で、従来の「混沌(野蛮)」から洗練された秩序が形成されたとする西洋中心主義に対して、混沌の象徴と結び付けられた「未開社会」においても一定の秩序(構造)が見出せると主張した⁶⁵。レヴィ・ストロースの構造主義に影響を受け、「西洋が一番進歩している」

⁶³ジャン・フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』

⁶⁴竹田青嗣,西研編『はじめての哲学史—強く深く考えるために』(p.285)

⁶⁵クロード・レヴィ・ストロース『野生の思考』

という西洋中心主義の思い上がりが批判され、「どんな民族の文化もそれぞれ等しい価値があるものとみなされるべきだ」という文化相対主義が提唱され、文化相対主義は世界中に広まっていった⁶⁶。

そして、西洋近代が目指した唯一の真理や正義という観念の独善性、抑圧性を批判し、異質で多様な知や生き方を認めるべきだとする主張は、今やほぼ通念のようにになっている⁶⁷。

結論

二作品に籠められたメッセージには共通項がある。

SF 映画ならではの状況を活かし、人間と複製の差をどこで決めるのか、人間とは何かを問いかけられている。安定した人間の主体性の解体が描かれている。

アンドレイ・タルコフスキーは、SF 映画で、近代啓蒙思想の限界を指摘し、神による救済と人間の原初的姿への帰還を提唱した。リドリー・スコットは、SF 映画で、科学の発達に伴う未来なき西洋中心主義的近代化を様々な視点から批判した。

二作品に籠められたメッセージは、単一の視点に凝り固まった進歩史観への批判である。それは既存の価値観である近代思想の超越であり、ポストモダンである。ポストモダンという同時代の大きな思想の流れを二人の監督がそれぞれの形で表現しているのである。映画とは時代の産物なのである。

本論での考察の通り、二作品には時代背景を反映した思想が多層的に籠められており、二作品は深い哲学を持っている。多層的に思想を籠めることを可能にしたものは、SF 映画の持つ特性である。

SF 映画の持つ虚構性は現実とは異なる世界を構築させる。『惑星ソラリス』のように現実の問題のメタファーを含んだ仮想世界を構築することも可能であり、『ブレードランナー』のように現実の問題を加速させた未来世界を構築することも可能である。

SF 映画の持つ虚構性とは科学的虚構性であり、その虚構世界が現実世界の延長線上にあることを観客に意識させ、籠められたメッセージに説得力を与える。

SF 映画においては、現実の問題を直接批判するのではなく、物語の中に批判を織り込むため、観客にとって分かり易いメッセージになり得ると同時に、メッセージが自然に観客の中に浸透する。

世界観構築の自由度と、現実の延長線上にあるが故に持ち得る説得力を兼ね備えた SF 映画は、思想を籠めるツールとして最適である。だからこそ深い哲学を持った SF 映画の傑作が数多く生み出されてきたのではないだろうか。

参考文献

- ・竹田青嗣,西研編『はじめての哲学史—強く深く考えるために』有斐閣アルマ,1998年

⁶⁶石川伸晃(京都精華大学講師)『構造主義とは—コトバンク』

⁶⁷竹田青嗣,西研編『はじめての哲学史—強く深く考えるために』(p.285)

- ・馬場朝子『タルコフスキー 若き日、亡命、そして死』青土社,1997 年
- ・馬場広信『タルコフスキー映画』みすず書房,2002 年
- ・町山智浩『<映画の見方>がわかる本—80 年代アメリカ映画 カルト・ムービー篇— ブレドランナーの未来世紀』洋泉社,2006 年
- ・李相軒『共産主義の終焉』光言社,1994 年
- ・若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラージュ』鳥影社,2003 年
- ・ヴォルテール著, 安斎和雄訳 『歴史哲学『諸国民の風俗と精神について』序論』法政大学出版局,1990 年
- ・カール・マルクス,フリードリヒ・エンゲルス著, 大内兵衛,細川嘉六訳『マルクス・エンゲルス全集 第 1 巻』カール・マルクス『ヘーゲル法哲学批判序説』大月書店, 1959 年
- ・カール・マルクス,フリードリヒ・エンゲルス著,岡崎三郎,佐藤進,都留大二郎,近江谷左馬之介,長坂聡訳,『『ゴータ綱領批判・家族、私有財産と国家の起源』マルクス・エンゲルス選集 第 9 巻』カール・マルクス著, 佐藤進訳『ゴータ綱領批判』新潮社,1956 年
- ・クロード・レヴィ・ストロース著,大橋保夫訳『野生の思考』みすず書房,1976 年
- ・ジェイムズ・ジョイス著,結城英雄訳『ダブリンの市民』岩波書店,2004 年
- ・ジャン・フランソワ・リオタール著,小林康夫訳『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』水声社,1989 年
- ・ジャン・ボードリヤール著,今村仁司,塚原史訳『消費社会の神話と構造』紀伊國屋書店,1995 年
- ・チャールズ・ジェンクス著,竹山実訳『ポストモダニズムの建築言語』エーアンドユー,1978 年
- ・ナンシー・グリーン著,明石紀雄監修, 村上伸子訳『多民族の国アメリカ移民たちの歴史 (「知の再発見」双書)』創元社,1997 年
- ・ハル・フォスター編,室井尚,吉岡洋訳『反美学—ポストモダンの諸相』フレドリック・ジェイムソン『第五章ポストモダニズムと消費社会』勁草書房,1987 年
- ・ピーター・グリーン著,永田靖訳『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』国文社,1994 年
- ・フォードル・ドストエフスキー著,工藤精一郎訳『罪と罰』新潮社,1987 年
- ・ミシェル・エスティエヴ編,鈴木靖爾訳『タルコフスキー』国文社,1991 年
- ・ロバート・ヴェンチャーリ著,石井和紘,伊藤公文訳『ラスベガス』鹿島出版会,1978 年
- ・ロバート・ヴェンチャーリ著,伊藤公文訳『建築の多様性と対立性』鹿島出版会,1982 年
- ・『大辞泉 第一版<増補・新装版>』小学館,1998 年
- ・『大辞林 第三版』三省堂,2006 年
- ・『ブリタニカ国際大百科事典』ブリタニカ・ジャパン,2008 年
- ・石川伸晃(京都精華大学講師)『構造主義とは—コトバンク』最終閲覧日 2012/11/02

<http://kotobank.jp/word/%E6%A7%8B%E9%80%A0%E4%B8%BB%E7%BE%A9>

- ・平岡正行『宗教とマルクス主義 宗教批判をいかに行うか 2.宗教は「民衆の阿片」 宗教の果たす役割は何か』『海つばめ 555 号』マルクス主義同志会,1995 年,最終閲覧日 2012/11/02

<http://www.mcg-j.org/mcgtext/shukyo/shukyo.htm>

- ・堀越孝一『ルネサンス ルネサンスということばの成立—日本大百科全書』小学館

<http://www.bibalex.jp/JKL/0024164000.html>

- ・hemakovich『Vich-Review 惑星ソラリス』最終閲覧日 2012/8/29

<http://vichreview.blog116.fc2.com/blog-entry-17.html>

- ・『ブレードランナー—goo 映画』最終閲覧日 2012/8/30

<http://movie.goo.ne.jp/movies/p7988/index.html>

- ・『惑星ソラリス—映画の中のクラシック音楽』最終閲覧日 2012/8/26

<http://movie.geocities.jp/capelladelcardinale/old/03-12/03-12-23.htm>

- ・『惑星ソラリス—映画漫策』最終閲覧日 2012/8/25

<http://nmuta.fri.macservers.jp/movies3.html>

- ・『惑星ソラリス—goo 映画』最終閲覧日 2012/8/30

<http://movie.goo.ne.jp/contents/movies/MOVCSTD1387/index.html>

- ・『惑星ソラリス—Wikipedia』最終閲覧日 2012/8/26

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%83%91%E6%98%9F%E3%82%BD%E3%83%A9%E3%83%AA%E3%82%B9>

- ・『A・タルコフスキー『惑星ソラリス』: 風街浪漫』最終閲覧日 2012/8/21

<http://acusco.cocolog-nifty.com/higurasi/2009/08/post-e0e5.html>