

『スター・ウォーズ』が内包する異文化共存思想の研究
—米国人映画作家ルーカスの思想と映画表現の関係性—

A Study of Multiculturalism in Star Wars Films:
Relations of the Philosophy and the Filmic Expressions
of Lucas, an American Filmmaker

2012 年 3 月

北九州市立大学大学院社会システム研究科

博士（学術）学位請求論文

東 義真

要旨

本論文は、米国人映画作家ジョージ・ルーカス氏が原作、脚本、及び監督し制作した映画『スター・ウォーズ』(*Star Wars*)について、多角的なコンテキストで捉え、ルーカス監督の思想的局面に迫るものである。

映画史における『スター・ウォーズ』の立ち位置を確認していく。そして特殊撮影技術(visual effects)による前人未到の世界観創造が縁の下の力持ちとなり、リアリティを持って表現される叙事詩テーマを解明する。そこには神話的伝統というコンテキストが意図的に盛り込まれていることを発見する。

1980年代という時代性の中で、アメリカ文化と日本・東洋文化(仏教や道教などを含む)とが合流するウエストコーストが生み出したカルチャーとしての『スター・ウォーズ』の世界的影響力というコンテキストを見る。さらに、20世紀末の多元文化主義の勃興というグローバル・ムーブメントの中に於ける『スター・ウォーズ』の求心力を確認し、1960年代～1970年代の米国の政治的イベントとベトナム戦争の経緯から生じる社会変革の中で、表現者としてのルーカス監督の思想がどのように時代への答えを出してゆくのか、を再確認し、『スター・ウォーズ』シリーズによってルーカス示すメッセージを、文化的融合の促進として捉える。

映画史のコンテキストとしては、初期ハリウッドのスタジオ確立そして弱体化という変遷から独立系の映画作家たちが登場し、ルーカスフィルム社も又その中から登場してきた事と、ルーカス映画の系譜を検証する。ジョージ・ルーカスの制作する映画の特徴を、西部劇スタイルから登場する孤独なヒーロー像や、スタンリー・キューブリック監督『2001年宇宙の旅』(*2001: A Space Odyssey*)に始まる現代SF空想科学映画テーマと関連付けて述べる。

アメリカ文化と東洋・日本文化のコンテキストを考えた時の『スター・ウォーズ』は、アメリカにおける超絶主義(Transcendentalism)の代表者の一人であるラルフ・ウォルド・エマソンが東洋思想的観点を主張したことと、自然と一体になるフォースの思想との関連性を軸に検証することができる。また『スター・ウォーズ』にはビジュアル面でも多くの東洋デザインが取り入れられていてルーカスの東洋思想への傾倒を補強している。こうした観点から映画を検証していく。

さらに、ルーカス監督自身の伝記と彼の映画作品との関連性から、作家のパーソナリティに迫り、作家ジョージ・ルーカスのライフワークとして位置づけられる2大シリーズ『スター・ウォーズ』と『インディ・ジョーンズ』の中に見られる神話学・人類学の要素を、比較神話学者ジョゼフ・キャンベル(Joseph Campbell)の神話的伝統(神話的雛形と汎神論的な考え)と関連付けて述べる。

本論文は、ヒューマノイド型生物や、異星人、または高度に発達したロボットが、様々な文化・習慣を持つ銀河世界で活躍するという映画を表現し、そこに多文明共存の豊かな

形を提示し、この世界を多元文化的に捉えることを肯定するジョージ・ルーカス氏が、映画芸術の中で象徴的な形として、複雑な文化的遺産と苦闘しながらも新しい形の共存社会の提示を決意したということを証明しようとしている。

第1章では、序章として本論文の中心的テーマである『スター・ウォーズ』に伝統的神話が意図的に含められて制作された経緯を見る。ここでルーカスが未来の世代を荷う子供たちのために、映画『スター・ウォーズ』制作を決意したことを示す。

第2章では、『スター・ウォーズ』が登場するまでのアメリカ映画史とアメリカン・ヒーロー像を検証し、ルーカス監督の人物像や育ちの背景の詳細と、『スター・ウォーズ』に描かれる東洋思想がさらに続編映画によって深いものとなっていき、単なる映画を超えて文化的現象となる時代とを関連付けて考える。

第3章では、『スター・ウォーズ』にあるアメリカ文学的背景としての父を探す物語の部分を検証する。そして、サーガとして見たときに、この大河絵巻が改心の物語をテーマにしているというヨーロッパ文学のコンテクスト上にあることを示す。同時に、その枠組を超えて汎神論的な多元文化主義を強く打ち出しグローバルな表現としてメッセージを提示していることを確認する。そのために、思想的に一貫している他のルーカス映画も検証する。

第4章では、『スター・ウォーズ』の中に含まれた他の神話的雛形の抽出を、ジョゼフ・キャンベルの捉え方の中で検証する。ルーカスのキャンベルへの傾倒が、ルーカス自身の作風を汎神論的に、より多様で深いものとしたことを考察する。

そして、ルーカスが次第に文化人類学的理解を深め文化多元主義を持論とし、多くの人類集団（人類学では人種という言葉を使用しない方向にある）共存の映像的メッセージを確立した、と結ぶ。

The Summery

This thesis is describing Mr. George Lucas, an American filmmaker's philosophy and thoughts. To describe them, I studied his lifework film series titled Star Wars, which had been originally written and directed by Lucas himself. In this thesis, I researched many aspects of the contexts of the film series.

I revise the position of Star Wars in film history, and read the mythology theme in the film that was expressed realistically as a visual media with the power of innovative creations accomplished by the visual effects. In 1980s, American West Coast became a cross-cultural region of American culture, Japanese culture and the Oriental culture including Buddhism and Taoism. Star Wars is also a culture born from this area. From this context, we can see the film's global influences. And, in the worldwide movement of rising of the late 20th century's global multiculturalism, Star Wars got the fans internationally. We can see why. Star Wars universe might be an answer from the expressionist Lucas, for our living stances. The message is clear that we need to be multicultural. Lucas experienced the age of 1960-1970s of the American students riots against the government and Vietnam War, and he was also trying to find the answer to the age. Star Wars is it. Lucas message is obviously multiculturalism.

In the context of film history, Lucas was a former new wave filmmaker after the destruction of the Hollywood studio system. Lucas made his own independent film company called Lucasfilm. I compare his film style to typical Western hero films and Stanley Kubrick's Sci-Fi masterpiece, 2001: A Space Odyssey.

Also, I will explore the author's personality from the relations of Lucas' directed films and his own personal history. Lucas' Oriental tendency appeared in Star Wars films both in the philosophical expressions and visual designs. The Force philosophy in Star Wars is apparently influenced by the Oriental religions, and it is like Emerson and his colleagues' Transcendentalism. We can know Lucas' thoughts from his biography and background, which was really influenced by Joseph Campbell, an American mythologist. Star Wars and Indiana Jones series are the two big lifeworks of George Lucas as the authors. I am comparing the elements of mythology and anthropology in the films to the

mythological conventions pointed by Joseph Campbell, who read myths and legends through the views of pantheism and multiculturalism.

The world of Star Wars is identified for the characters' living galaxy, where humanoids, people from another planets, and highly developed robots are spending their life together. This might be a symbolized tomorrow world of us. And to audience, through the filmic expression, Mr. Lucas suggests a creative and productive multicultural world. We will know that Lucas decided to submit our ideal living together.

Chapter 1: Star Wars is the important theme of this thesis. As the preface and the first chapter of this thesis, I am looking at the flow of Lucas, the author of Star Wars' thoughts chronologically, in which he came to decide to make Star Wars films for the future generations' children. We can understand why he included mythological conventions into the Sci-Fi films.

Chapter 2: This chapter is study of American film history and American popular hero figures before Star Wars. Also, I consider the relations and the context between Director Lucas's background of his being raised and the age of the cultural phenomenon of Star Wars, where the Oriental cultures and religions were referred. In the sequel of the film, Lucas put the deeper Oriental philosophy into the Star Wars series.

Chapter 3: Star Wars has the American literature background, which is the convention of searching for fathers. And when we see the six movie series as a saga, the story is about a man who once fell down to the dark side returns to the light side. This theme is on the context of European literature. I also research from this aspect.

Chapter 4: In this chapter, we see more mythological plots in Star Wars films, and think them through Joseph Campbell's understanding of myths.

Chapter 5: Conclusion

目次

第1章

序	・・・・・・・・・・	1
---	------------	---

第2章 『スター・ウォーズ・サーガ』(*The Star Wars Saga*) について

2.1 ハリウッド映画史的背景と、その時代	・・・・・・・・・・	10
2.2 ルーカス監督代表作『スター・ウォーズ』、 監督人物像、エコロジー思想の内包	・・・・・・・・・・	21
2.3 『スター・ウォーズ エピソード IV』 (<i>Star Wars Episode IV - A New Hope</i> , 1977) ～『スター・ウォーズ エピソード VI』 (<i>Star Wars Episode VI - Return of the Jedi</i> , 1983) の、70年代後期～80年代前期に制作された 3部作の思想を解釈	・・・・・・・・・・	27

第3章 アメリカ文学・ヨーロッパ文学との接点

3.1 『スター・ウォーズ』は、父親探求の物語である。	・・・・・・・・・・	42
3.2 改心の物語	・・・・・・・・・・	52
3.3 地獄から解放されるために - 再生のための思想	・・・・・・・・・・	53
3.4 ルーカスの他の脚本・監督作品を見る	・・・・・・・・・・	59

第4章 神話的ギミックの検証

4.1 映画における神話の創造	71
4.2 神話的英雄	72
4.3 光明と闇	73
4.4 導く者との出会い	74
4.5 神話性	75
4.6 砂漠から始まる物語	80
4.7 女性性への信仰	81
4.8 英雄の戦い（精神性）	83
4.9 自己犠牲と復活	85
4.10 キャラクターの家族構成	85
4.11 故郷を離れ、また帰還する英雄（王）	86

第5章 結論として	90
-----------	----

第1章 序

映画という表現の形は、現在までに 110 年以上の歴史を持つが、その主流として、劇映画が一般的に世界の観客に浸透している。ここでの映画は、映像によって物語を語る手段である。演出家が脚本を基に俳優に演技させる劇を、映画カメラによってフィルムに撮影し、そのフィルムを、監督の映像表現美学を織り交ぜながらシナリオに沿って編集していくことで映像による物語（ストーリーテリング）を作り出すのだ。見れば誰にも理解しやすいという表現であったから、大衆エンターテインメントとして産業的発達を遂げた。その発達の中で、映画は単なるエンターテインメント以上に映画監督の哲学や思想さえも内包する映画芸術 (Cinematic Arts) となり、20 世紀を代表する芸術表現の一形式となった。

映像技術の発達に伴い、映画化不可能と思われたビジョンをフィルムに焼き付ける技術にも通じた表現者たちが登場しはじめた 20 世紀末の、1977 年に映画『スター・ウォーズ』 (*Star Wars*) が登場した。この映画の監督であり創造者は、ジョージ・ルーカス (George Lucas) というカリフォルニア州育ちの米国人である。

1977 年に公開された『スター・ウォーズ』は空前の大ヒットとなり、ジョージ・ルーカス製作総指揮によってシリーズ化される。シリーズ化される際、最初の『スター・ウォーズ』には『エピソード IV 新たなる希望』 (*Episode IV – A New Hope*) という副題が付けられた。この最初の映画は、実は全エピソードの 4 話目であるという奇妙な事実が知らされたのである。1977 年～2005 年という、およそ 30 年の期間を使い、『スター・ウォーズ』全 6 話は完成させられ、我々観客の前にその全貌が明らかになった。

『スター・ウォーズ』シリーズを時系列で並べると次のようになる。他に、ジョージ・ルーカスの制作会社ルーカスフィルム (Lucasfilm Ltd.) が承認しているが映画化されていない未邦訳の小説版そしてコミック版や、アニメーション映画版もあるが、ここではルーカス自身が中心となり製作指揮を執ったエピック映画シリーズを中心に論ずる。¹

基点『スター・ウォーズ エピソード I ファントム・メナス』 (<i>Star Wars Episode I – Phantom Menace</i>)	上映時間 133 分
10 年後『スター・ウォーズ エピソード II クローン攻撃』 (<i>Star Wars Episode II – Attack of the Clones</i>)	上映時間 142 分
12 年後『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』 (<i>Star Wars Episode III – Revenge of the Sith</i>)	上映時間 141 分
30 年後『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』 (<i>Star Wars Episode IV – A New Hope</i>)	上映時間 126 分
33 年後『スター・ウォーズ エピソード V 帝国の逆襲』 (<i>Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back</i>)	上映時間 126 分
34 年後『スター・ウォーズ エピソード VI ジェダイの帰還』 (<i>Star Wars Episode VI – Return of the Jedi</i>)	上映時間 137 分

全 6 話、総上映時間 805 分（約 13 時間 25 分）の壮大な映画絵巻である。このシリーズは、ルーカスのライフワークであり、2005 年に全てが出揃うまでは時系列で観ることは不可能であった。だからこそ今現在、アメリカ生まれのこの世界的超ヒット映画シリーズを考察するには、よい時であると言える。

シリーズ最初の映画にして 4 話目である『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』が公開された 1970 年代後期のアメリカ合衆国は、それまでの激動（冷戦、公民権運動、ベトナム戦争）が重なり、疲弊していた。当時、映画の多くは「ニュー・シネマ」(New Hollywood / American New Wave) と呼ばれ、現実的な過酷な世界を描いていた。アメリカで「ニュー・シネマ」が起こる背景にあるのは、フランスでまず、最初に起こったヌーベルバーグ (Nouvelle Vague = New Wave) である。ヌーベルバーグと呼ばれる一連の映画とは、ジャン＝リュック・ゴダール監督『勝手にしやがれ』(1959 年) や『気狂いピエロ』(1965 年) などに代表される一群である。これらは大規模スタジオセット撮影から外れた、映画監督たちの個性を強く打ち出す作風の、ロケ撮影中心の小資本映画であり反権威映画である。フランス政府のアフリカやベトナム政策に反対する若者が出現した反権威主義的

時代の中で、技術的にかなり小型化した映画撮影機材の登場により、こうした表現が可能になった。これは政治状況と同様に、やがてアメリカへ飛び火し、ベトナム戦争期と同時期、権威に対する失望と反抗の時代と連動するように 60 年代中期～70 年代中期に制作されるアメリカ版反権威映画「ニュー・シネマ」に、主人公の悲劇的な死といった物語表現を作り出すなど、多大な影響を与えた。ニュー・シネマの代表的な映画としては『俺たちに明日はない』(*Bonnie and Clyde*, 1967)、『イージーライダー』(*Easy Rider*, 1969) などがあるが、現在も世界的影響を与え続ける映画監督スティーブン・スピルバーグ (Steven Spielberg, 1946 -) の初期作品『激突!』(*Duel*, 1971) も明らかにニュー・シネマであり、ルーカスの第二回監督作品『アメリカン・グラフィティ』(*American Graffiti*, 1973) もニュー・シネマ系譜に位置づけられている。1980 年代に、もう一度映画に夢を描き始めるルーカス、スピルバーグらも「ニュー・シネマ」の旗手として、70 年代に映画界に入ってきていたのだ。(ただしスピルバーグ、ルーカスらのデビューはニュー・シネマ時代の終焉期だったが。)



画像 1 ジョージ・ルーカスが青春自伝映画という『アメリカン・グラフィティ』より

自身の青春を描いた『アメリカン・グラフィティ』(*American Graffiti*) (画像 1) を撮り終えたルーカス監督は、この時期、ある意味コペルニクスの視点の逆転を得た。

ルーカスと言う。

“I came to the conclusion after *American Graffiti* that what's valuable for me is to set standards, not to show people the world the way it is ... around the period of this realization. It came to me that there really was no modern use of mythology.” (『アメリカン・グラフィティ』の後、この気づきの時期に、私が辿り着いた結論は、私にとって価値ある事は、徳の基準を描く事であり、世界をありのままに人々に見せる事ではない、というものだった。私は、神話を現代的に利用したものが本当に存在していないと分かったのだ。) ²

ルーカスは、アメリカが戦争の泥沼に落ちる以前に、彼自身が子供の頃に楽しんだターザン (Tarzan) を主人公とする映画シリーズのような古典的英雄の世界を描いた映画が、現代に必要だと確信したのである。³このようにして着想された『スター・ウォーズ』シリーズは、ベトナム戦争に象徴される 1970 年代アメリカ混迷の時代へのアンチテーゼなのだ。1977 年に受けたインタビューでルーカスは『スター・ウォーズ』シリーズ製作開始動機を以下のように語る。

「これからはもっと若い世代、10 歳の子供にも対象を広げていこう。彼らは今のティーンエイジャーよりもさらに混乱していて、ぼくらみたいにファンタジーの世界を持っていない。(中略)破壊的な要素が若者の文化に入り込むにしたがって、今の子供の世代は、おとぎ話や神話というものに触れることなしに成長するようになっている。子供向けの歴史物語というのは、例えば『オデュッセイア』まで溯ってもいい。そういう物語は、ぼくらがみんな子供の頃から聞かされてきたものだ。小さい子供はユリシーズの話に魅了されたものだった。(中略)ぼくは『フラッシュ・ゴードン』やその手の映画の大ファンだった。未知の宇宙を探求していくというテーマがね。(中略)『2001 年宇宙の旅』が突きつけた厳しい現実から離れて、もっとロマンティックな宇宙をね。(中略)キューブリックは理性的という面ではもっともすばらしい映画を作り上げた。だからぼくは、非理性的な面でもっともすばらしい映画を作ろうとした。なぜってこっちの面も同様に求められていると感じたからね」⁴

スタンリー・キューブリック監督 (Stanley Kubrick, 1928 – 1999) の『2001 年宇宙の旅』は『スター・ウォーズ』シリーズよりも 10 年も前に作られていた。ルーカス自身、『2001 年宇宙の旅』を SF 映画として最高の出来であると認める。

『2001 年宇宙の旅』(2001: A Space Odyssey, 1968) は、宇宙に舞台を移した『オデュッセイア』(Odyssey) であり、探査船ディスカバリー号を指揮するボーマン船長はユリシーズ (Ulysses = Odyssey) である。(古典的物語を宇宙に舞台を移し替えて映像化するという手法は『スター・ウォーズ』へ影響を与えたと言える。) 勇者ユリシーズは故郷を離れた冒険の中で 1 つ目巨人サイクロプス (画像 2) に勝利し、旅を通して成長して故郷に戻るが、ボーマン船長も 1 つ目コンピュータ HAL (画像 3) に勝利せねばならない。地獄巡りは、いにしえからの題材であり、『オデュッセイア』はユリシーズにとっての地獄巡りへの旅であると同時に、息子テレマコスにとっては父探しの旅だ。それは、『スター・ウォーズ』シリーズの物語構造とも類似している。また、勇者が地獄巡りをして帰ってくるといのは、真の勇者は一度死んでよみがえるという英雄物語の典型であり、日本では古くはイザナギが黄泉の国へ行く『古事記』(712 年) から、近年の映画『千と千尋の神隠し』(2001 年) も同様であった。



画像2 サイクロプス（映画『シンドバッド』より） 画像3 コンピュータ HAL

『2001 年宇宙の旅』は SF 叙事詩映画作品の先駆であったが、かつてハリウッドの不文律として SF 映画は当たらないとされていた。『スター・ウォーズ』制作ドキュメンタリーでルーカスは、『スター・ウォーズ』を着想し始めた 1973 年を回想する。

「当時最大のヒット SF は『2001 年宇宙の旅』だ。興行収入 2400 万ドルで成功と言われたが、当時の SF はヒットしても 1600 万ドルくらいだ。

『猿の惑星』(*The Planet of the Apes*, 1968) とかね。平均的な SF の製作費は 1000 万ドル以下だった。『スター・ウォーズ』はスペース・ファンタジーだが、1973 年当時、銀河の物語は売れなかった。」⁵

それで、ルーカスはハリウッドの映画会社から『スター・ウォーズ』の資金を出させることに苦勞している。たった 1 つ、当事若手がスタジオ・ヘッドを担当していた 20 世紀フォックスだけが『スター・ウォーズ』のプロジェクトにゴー・サインを出した。ルーカスは『2001 年宇宙の旅』を敬愛していたが、それとは全く違う SF 叙事詩映画を創造しなければならないと感じていた。『2001 年』が突きつけた難解さや分かりにくい寓話を創造することではなく、自然的なものの本来のパワーや、宇宙を繋ぐ「フォース」(*The Force*)、言い換えるならスタインベック (*John Ernst Steinbeck*, 1902 – 1968) やエマソンの「大霊」(*Over-Soul*) つまり「われわれは世界を、たとえば太陽、月、動物、木というように断片的に見ているが、しかしこれらのものを輝ける部分にしている全体は魂なのだ」⁶のような宗教や哲学も分かりやすく映像表現することについて心を砕いた。

ルーカス公認のルーカス伝である『スカイウォーキング』(*Skywalking*, 1983) にこうある。

「ルーカスの横からのアプローチの鍵は、実体的であると同時に無形のフォースだ。オビ=ワン・ケノービ (『スター・ウォーズ』のキャラクター) はそれを、すべての生

あるものによってつくられ、全宇宙を纏め上げるエネルギー界と定義する。人が死ぬと、魂が抜け出し、天にある巨大なエネルギーに結合する。ジェダイ騎士たちはこの集合エネルギーから力を取り出すように訓練されており、この力により魔術師として、戦士として存在できるのである。フォースは、東洋哲学の受け入れの姿勢と、ユダヤ / キリスト教の責任と自己犠牲の倫理観を内包している。ヨーダ（『スター・ウォーズ』のキャラクター）の哲学は仏教的だ。彼はルーク（『スター・ウォーズ』のキャラクター）に、フォースはおだやかで、安らかで、無抵抗であることを要求する、と教える。それは私利私欲や攻撃のために使ってはならず、知識と防衛のために使うべきものなのだ。フォースはまた、楽観的であることも要求する」⁷

ルーカスのスタンスは、イギリス・ロマン派の表現者たちや、アメリカの思想家エマソンの超絶主義（Transcendentalism）の再来ではないだろうか。方法論においても、ヨーロッパの流れを汲むアメリカ文化と原初の自然の力と密接な関係にあるアジア思想を同居させることを作品づくりの中で行っている。



写真4 超絶主義者エマソン

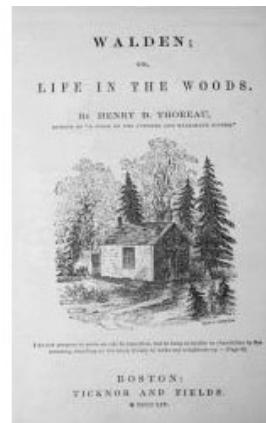


写真5 『ウォールデン』表紙

超絶主義者 Transcendentalist、エマソン（Ralph Waldo Emerson, 1803–1882）（写真4）の産業社会への危惧や自然の力の再発見は、ルーカスの思想と似ている部分がある、とは指摘されるところである。エマソンは、彼が生きた当時、ラディカルな思想家であったが、『ウォールデン森の生活』（*Walden*, 1854）（写真5）を著したソローをはじめ、アメリカの作家に大きな影響を与え続けている。彼が遺したものはエッセイ『自然』（*Nature*, 1836）における、自然を愛し信じる思想、そしてビートニク的詩人への影響、またヒッピー文化の出現に至るまで、アメリカの「フリーダム」⁸（Freedom）に力を与えている。世界的な文化としても、トレッキング（Trekking）文化創造へ影響を与えているのだ。（現在は当たり前となった休日の山登りのような文化はエマソンが、文明で墮落した魂が自然の力を取り戻すために原生林へ出よう、と推奨した近世からの文化で、弟子ソローもリュックだけで生きるシンプル・ウォーカーを目指した。）『スター・ウォーズ』の描く世界に、

アメリカの原生林と共にある思想は脈々と生きている。

『スター・ウォーズ』が偉大な創造物か、という評価は批評家によって意見が分かれる。この作品は古くて新しい。評論家・石上三登志氏は、『スター・ウォーズ』とほかのSF映画の違いについて、「ほかの映画はSF作品であろうとしていて、『スター・ウォーズ』のみは物語であろうとした」と言う。⁹

『スター・ウォーズ』は、映画史上最も世界的影響力を持ち得たクリエイティブな作品の1つであったことは否定できない。（ルーカス監督のインタビューによれば、この作品から世界に波及した影響力に最も驚いたのは、監督本人であったという。はじめに制作されたエピソードは、当時制作費が800万ドルであり、アメリカ映画の制作費基準から言えば小品であった。そして収支はとんとん位だろうという予測しかなかった。しかし、『スター・ウォーズ』は、その公開直後からヒットが連鎖的起きた。公開年1977年度、この映画第一作は、それまでのアメリカ映画興行収入記録を塗りかえた。やがて、それが世界で10億ドル近くを稼ぎ出す長期シリーズへと成長していったのである。）¹⁰ 『スター・ウォーズ』映画シリーズ及び、関連スピノフ・カルチャーは世界の様々な言語に翻訳され、すでに一般化している。その広範囲の拡がりにおいて『スター・ウォーズ』が全世界で、好意的に受容された文化的社会現象となり、現在地球的文化（写真6）として認知されるに至ったのは、この作品が異文化共存思想を内包しているからであることは疑いようもないだろう。ルーカスは、この作品の世界観を構築するに当たって、世界各地の文化や思想、そして神話を取り入れた。それによって、この作品はグローバル時代の現在に訴える映像芸術表現を獲得した。『スター・ウォーズ』が内包する多くのモチーフを見ると、普遍的な人間という存在に迫ることにもなる。世界文化としての『スター・ウォーズ』を考察することは、人間存在を探究することの意味をも持つ。そして同時に、異文化共存繁栄の理想世界を、この考察からイメージすることが出来るはずである。



写真6 世界各国で上映され地球的文化とも言える『スター・ウォーズ』ポスターの一部

注

- 1) 未邦訳コミック版 *Tales of the Jedi Series* では、映画シリーズ全 6 作の約 5000 年前の時代からの物語が描かれている。これは全 7 作あり、時系列では以下のようになっている。

4970 年前の物語	タイトル	<i>The Golden Age of the Sith</i>
4960 年前の物語	タイトル	<i>The Fall of the Sith Empire</i>
3970 年前の物語	タイトル	<i>Ulic Qel-Droma and the Beast Wars of Onderon</i>
3969 年前の物語	タイトル	<i>The Saga of Nomi Sunrider</i>
3968 年前の物語	タイトル	<i>The Freedon Nadd Uprising</i>
3962 年前の物語	タイトル	<i>Dark Lords of the Sith</i>
3960 年前の物語	タイトル	<i>The Sith War</i>

「シス」(The Sith) とは、『スター・ウォーズ』世界のロジックの 1 つであり宗教的な力でもある「フォース」(The Force) と称される超自然的力を、独裁や支配のために使おうとする邪教集団である。スタジオ・ジャンプ編 *The Star Wars Trilogy* (パンフレット)、東宝(株)、1997 年、34-35 頁などを参照。*The Golden Age of the Sith* には、古代インド文明におけるアーリア人や、アステカ文明におけるヒエラルキーのような、シスの様相が描かれている。

- 2) Stephen and Robin Larsen, *Joseph Campbell: A Fire in the Mind* (Inner Traditions, 2002, p.541.

- 3) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、198-199 頁参照。

米国の小説家エドガー・ライス・バローズ (Edgar Rice Burroughs, 1875-1950) の筆によって、20 世紀の 1912 年、架空のヒーロー、ターザンが誕生した。バローズはなかなか天職に出会えず、職を転々としていたようだが、デパートの販促係をしていた 37 歳の時、冒険小説『猿人ターザン』(*Tarzan of the Apes*, 1912) を生み出す。

ターザンを主人公とする著作は何度も映画化された。

- 4) ロッキング・オン編『SIGHT VOL.21』、ロッキング・オン、2004 年、35 頁。

- 5) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Trilogy Bonus Material* (The Twentieth Century Fox, 2004) DVD.

- 6) 「われわれは世界を、たとえば太陽、月、動物、木というように断片的に見ているが、

しかしこれらのものを輝ける部分にしている全体は魂なのだ」ラルフ・ウォルドー・エマソン『エマソン論文集・下』酒本雅之訳、岩波書店、1973年、11頁。

「この魂が活力となって個人の生活に降臨するのは、そっくりあまさず領有することが条件のときだけだ。魂は謙虚で質朴な人びとのところへやってくる」同『エマソン論文集・下』31頁。

7) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983年、225頁。

8) 『フランクリン自伝』松本慎一・西川正見訳、岩波書店、1957年、266－267頁。

アメリカ独立宣言書を起草したフランクリンによれば(1789年)「およそ20年も前のことであるが、政府が議会に提出した議案の中に、国王の訓令それだけで植民地の法律としようとする一条があった。下院はこの条項を否決したので、私たちは植民地の友、自由の味方であると言って下院の連中に喝采を送った」

アメリカは自由(Freedom)を掲げる国である。

9) 河原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004年、31頁。

10) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983年、352頁を参考。『スター・ウォーズ 新たなる希望』(1977年)は、1982年にスティーブン・スピルバーグ監督『E.T.』によって興行記録が塗りかえられるまで、1位を維持した。

以下、Film Box Office: List of Highest-Grossing Films, List of Highest-Grossing Films in Canada and the United States, 2009 in Film (Published by: Books LLC, Memphis, Tennessee, USA in 2010) レコードより。

『スター・ウォーズ エピソード I ファントム・メナス』(*Star Wars Episode I – Phantom Menace*, 1999) 世界興行収入 \$924,317,558

『スター・ウォーズ エピソード II クローンの攻撃』(*Star Wars Episode II – Attack of the Clones*, 2002) 世界興行収入 \$649,398,328

『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』(*Star Wars Episode III – Revenge of the Sith*, 2005) 世界興行収入 \$848,754,768

『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』(*Star Wars Episode IV – A New Hope*, 1977) 世界興行収入 \$775,398,007

第2章 『スター・ウォーズ・サーガ』(*The Star Wars Saga*) について

2.1 ハリウッド映画史的背景と、その時代

言うまでもなく、ハリウッド（アメリカ）映画は、特に第二次大戦後は世界を席捲しつづけてきた。その商業的成功への反発のためか、当然対抗意識も世界中にある。しかし、ここでハリウッドが築かれるまでを見ておくことは大切であると考ええる。現在、映画はかつてほど重要な娯楽ではなくなった。それは多くのメディアが地球規模で機能する時代となり、また個人が所有可能なゲームマシンというエンターテインメントも20世紀末から浸透してきたからである。全作品をまとめて『スター・ウォーズ・サーガ』(*The Star Wars Saga*)とも呼ばれる一連のシリーズは「映画がしあわせな時代」(ほぼ1世紀間)の集大成的な映画シリーズかもしれない。製作総指揮ジョージ・ルーカス自身も、今後はこれまでのような規模で映画制作ができなくなるだろうと言っている。その理由は投資資金の回収がだんだん困難になってきていることを挙げている。¹¹ (ただ、2010年ここに来て3D映画・映像の開発が急速に前進したため、映画の新たな集客の可能性を伝える記事も多くなっている。また、人類の歴史では、すでに紀元前のギリシャでソフォクレスのような悲劇作家というストーリーテラーがいたことから、人類には物語を聞くという欲求が見出される。これは、映画の一機能であるところのストーリーテリングを人類が欲していることに繋がるかもしれない。その欲求によって、映画は規模や製作システムが変化しつつも、未来へと続いていくのであろうが。) 映画の世紀であったとも言える、20世紀の約1世紀間の終わりに世に出、間違いなく『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*, 1939) や『理由なき反抗』(*Rebel Without a Cause*, 1955)、『十戒』(*The Ten Commandments*, 1956)、『サイコ』(*Psycho*, 1960)、『2001年宇宙の旅』(*2001: A Space Odyssey*, 1968) 等と同列に並んで映画史の1ページとなった『スター・ウォーズ』だが、この映画は映画産業の枠をも大きく飛び越えた。企業家でもあるルーカス監督は、自社ルーカスフィルムを通して、映画『スター・ウォーズ』をセンターに据えた、クロスメディア産業を創出した。この点でも先駆的であった。映画産業が現代的クロスメディア産業となる、橋渡しの役割を『スター・ウォーズ』が果たしたのである。とはいえ、ハリウッドという映画の聖地そしてハリウッド地場産業の、それまでに構築された世界規模のシステムもまた『スター・ウォーズ』の成功を支えた。世界規模の成功は、アメリカ・ハリウッドを介さねば実際不可能なのである。映画、映像、出版、先端技術開発、トイ、教育、インターネット、ゲームソフト等を巻き込む21世紀的なクロスメディアの先陣を切ったビジネスモデル『スター・ウォーズ・サーガ』が出現する背景であったハリウッド映画史を再考したい。また、

ここでハリウッド映画史を見ることは、ジョージ・ルーカス監督の映画文化に対するスタンスを知ることに関わり重要だ。ルーカスは、それまでの現場の叩き上げから出てきた映画監督たちとは違う、アカデミックな映画監督養成学部から出てきた作家であることに着目すべきであるからだ。彼は北アメリカ及びアジア、ロシアを含む世界の映画史・映画論を大系的に学習し、実作演習を研鑽させる学府から登場したアカデミック世代の映画監督たちの代表であった。つまり彼は、それまでのハリウッドを眺望した上で『スター・ウォーズ』を生み出した頭脳系の映画監督である。その意味で、映画史を踏まえるとルーカスの辿った意識の変遷に近づくことになる。

ハリウッドは「映画制作配給ビジネスのために造られた都市」であり、アメリカ映画の中枢を現在まで担い続けている。ハリウッドの歴史はそのままアメリカ映画の歴史であり、ここでのアメリカ映画界発展の歴史を振り返るという作業が、現代の神話『スター・ウォーズ』を生み出す土壌を検証することにもなる、と考える。

ハリウッドが成熟するにつれ、マーケティング偏重となり、クリエイティビティや芸術を理解しなくなったトップ・マネジメントへの反発から、『スター・ウォーズ』2作目以降、ルーカスの制作拠点はますますハリウッドを離れ、北カリフォルニア・サンフランシスコへと移動したが、しかし事実ハリウッドは、アメリカ映画産業を、その創成期から生み育ててきたアメリカ映画の聖地である。2010年現在、ハリウッドはかつてほどの制作システムとしての力は失いつつあるが、それはハリウッドがブランド化することによっての人件費高騰やデジタル技術の映画への応用が、制作システムそのものをハリウッドに限定しないプロセスへと移行させているからでもある。しかし、世界への映画配給のシステムにおいては、いまだハリウッドは強いネットワークを持っている。これはハリウッドがすでに成し遂げてきた映画ビジネスの歴史の積み重ねによる強さであることは言うまでもない。日本を代表する世界的な映画監督である宮崎駿監督によるアニメーション映画の一群は日本のスタジオ・ジブリで制作されながらも、世界配給はハリウッドのディズニーが行っているし、サンフランシスコ・ベイエリアを拠点とする独立系制作プロダクションであるルーカスフィルムやピクサーなども、配給においては20世紀フォックスやディズニー関連配給会社といったハリウッドのネットワークを仲介するのである。

映画配給産業のハリウッド地区集中はまだ続くだろう。すでに出来上がったシステムがそこにあり、これを他の場所に移設していく方が大変な資本を必要とするからである。例を挙げれば、90年代にハリウッドの人件費高騰によって映画撮影が部分的に国外への移動を余儀なくされ、撮影スタジオ群がカナダ、バンクーバー市に新設された。そこで「ハリウッド・ノース」(Hollywood North)と呼ばれる映画撮影地区を形成し、カナダ(バンクーバー市)での映画制作は圧倒的に増加した。そしてバンクーバーを拠点とする「ライオンズゲート」(これは、バンクーバーにある橋の名から取っている)のような配給会社も出てきた。しかし配給ビジネスではハリウッド(アメリカ合衆国・南カリフォルニア地区)

の方がすでに出来上がったネットワークを利用できることからカナダ生まれの配給会社ライオンズゲート・フィルムズ (Lion's Gate Films = LGF) もハリウッドに拠点を移動した。

映画はアメリカのカルチャーである。映画は、アメリカ発の最も影響力のある文化であった。そして、ハリウッドは映画の世界首都とも言えるだろう。世界の映画配給ビジネスを吸収してきた。それゆえに、冷戦時、アメリカの政治がハリウッドを支配しようとしたのだ。

「第二次大戦を勝ちぬいたアメリカには、世界の富の半分が集まった。早くもソビエトとの冷戦が始まって、ハリウッドの赤狩り旋風など、緊迫した状況も生じたが、アメリカの豊かさと実力はゆるぎもなく、自信に満ちたその姿は頼もしいかぎりだった。共産主義に反発する態度だけはいささかヒステリックに見えたけれども、世界の指導者としての自覚のせい、かつて言われたアメリカニズムの軽佻浮薄さすらも影をひそめ、むしろアメリカ映画は、アメリカ人の健全な良識と、不正に対しては断固闘う勇気とを誇示するものであった。敗戦国としてそのアメリカの指導の下におかれた日本の貧しい若者たちにとって、この自信満々のアメリカはまぶしいばかりに光り輝いて見えたものだった。」¹²

上記のように映画評論家・佐藤忠男は戦後の日本人のハリウッドへの想いを記している。アメリカ人が誇るこの大衆文化・大衆芸術の歴史の果てに現れた『スター・ウォーズ』だが、この映画はアメリカを集約している面も持っていると考えられる。特に、ベトナム戦争後を表す一つのアメリカの在り方であり、答えであると言える。（日本が太平洋戦争を境に歴史を二分することが出来るとも言われるように、アメリカはベトナム戦争を境にアメリカ史を二分することが出来るという意見もある。亀井俊介氏は『わがアメリカ文化誌』でこの時代のカウンター・カルチャー＝対抗文化を「文化革命」と称している。¹³ それを「体制」（当時のアメリカの政治）への幻滅と、「自己」（self-consciousness）を中心とする人間としての意識の再生へ向かいだしたものと考えている。）アメリカ映画は、ストーリーテリングとしてこうしたアメリカの意識を描いてきた。映画は非常に人間くささのある芸術である。アメリカは新しい国であったからこそ、発明当事、新しい製品であった映画を芸術表現としてスピーディに発展させることができたのである。



写真7 ルミエール兄弟（左が Auguste）

映画史の慣例では、1895 年 12 月 28 日土曜日の晩、フランス人、リュミエール兄弟（Auguste Marie Louis and Louis Jean Lumiere）（写真7）がパリのグラン・カフェ（Grand Café）地階のサロンでスクリーンに動く映像を上映し、人々に有料公開した事を、映画のはじまりとする。これが海を越え大評判になり、アメリカにもスクリーンに映写される「映画」が起こる。スクリーンに向けてフィルムを拡大投影し、大勢で鑑賞するという形は現在でも映画の典型だ。こうした映画が登場する以前に、映画につながる技術は研究されていた。フランス人、マレイと、アメリカ人、マイブリッジは、鳥の飛ぶ運動や、馬の走っている姿を知りたくて、連続撮影機を作っている。しかし、これは、単なる光学装置であった。いわゆる「映画」になるには、娯楽にならなければならなかった。エジソンは箱を覗き込むと、その中に動画を見ることが出来るというものを開発した。リュミエール兄弟はスクリーンへ投射するシステムを開発した。これにより、一度に多くの人が動画を鑑賞することができるようになった。グラン・カフェにおける上映は輝かしい成功を収め、それはすぐに世界に響き渡った。ここで実験室での研究段階が終わり、映画の時代が始まった。¹⁴

フランスのリュミエールの成功を聞いたアメリカのエジソンは、「多人数向けの映画上映」へと動いた。¹⁵ やがて、映画上映用の即席ホールが現れ、5セント（nickel と呼ばれる）の入場料で、庶民階級をひきつけ大当たりするようになる。入場料に因み「ニッケルオデオン」（Nickelodeon）と呼ばれ庶民の社交場になる。映画という発明品は「見世物」（show）の文化の系譜に連なるものとして、科学実験室から世俗の世界に降りてきたのである。“attraction”（人を魅了する見世物）と“spectacle”（壮麗な仕掛け）の両義で映画は見世物だった。その後、映画は物語を綴る文化装置へと転換するが、最初の観客に受け取られた「見世物性」の魅力を把握しておくことがハリウッド理解のポイントになる。映画は何か高尚なものでなく、大衆文化としてアメリカで一般化していく。アメリカという国の特徴は、文化を享受する層において、大衆が中心であるという点だ。『スター・ウォーズ』のキャラクターたちもまた、現代アメリカの大衆ヒーローとなっているが、歴史的アメリカ大衆ヒーローからの連続性もうかがえる。

アメリカ文化はエリート志向でなく、大衆的ポピュラー性があるのだ。それは19世紀後半に開花し、20世紀には世界に発信された。アメリカにおいて、ミドルクラスと呼ばれる階層の成長と、「自由・平等」をかかげるデモクラシーの発達で、大衆文化を発展させた。本国イギリスのエリート性も、インディアン的フォーク性も、この土地では、ある種の自由さを加味することが容易だった。アメリカには支配的な文化伝統がなかったからだ。加えて、内在する広大な未開の荒野は、アメリカ人を荒野の生命との接触や、原初的生活に立ち帰らせた。アメリカ人は、ピューリタニズムの精神性と、原初的な自然性を重んじながら、世俗的・合理的な人間中心文化へ進んだ。アメリカ性を顕す、ポール・バニアン（Paul Bunyan）という、伝説上の巨人で、木こりの親方という特徴を持つヒーローがいるが、これはアメリカの大衆ヒーローとなった。この巨人についての話は、1914年にカリフォルニアのラーヘッド氏（William Laughead, 1897 – 1958）によって集められた民間伝承となっているが、実際はかなり彼の創作だ。ラーヘッドは次々にコマーシャルイズムやマスメディアと結びついた。ディズニーもポール・バニアンのキャラクターでアニメを制作しているほどだ。

アメリカ大衆文化の受け手は、労働者・農民を含むミドルクラスが中核である。芸術家を保護して独占する事や、土俗性の中に保存しておく事はなかった。そこでは大衆芸術家は、大勢の人に、作品・芸を売るといった目的を持った。最大多数に訴えることが目的となり、可能な限り安価で、広く普及されなければならなかった。これをアメリカの自由社会とテクノロジーが助けた。映画、テレビ、レコード、ラジオ、ジャーナリズム、ベストセラー本が登場し、アメリカの大衆文化となった。面白くて為になる大衆文化が求められた。それらは、大衆の理解の範囲を超えるものとはならないという側面もある。ピューリタニズムを世俗化した人道主義的な家庭小説も書かれた。ストウ婦人（Harriet Beecher Stowe, 1811 – 1896）の『アンクルトムの小屋』（*Uncle Tom's Cabin*, 1852）はベストセラーとなった。それは劇化され、お涙頂戴・はらはらの危機一髪・踊り・ミシシッピ川の蒸気船競争スペクタクルシーン・そして教訓性というような総合エンターテインメントとなった。そうしたアメリカン・エンターテインメントの子孫としてアメリカ映画は、大衆演劇、ミンストレルショー（minstrel show）（白人が黒人を演じた演劇出し物）、ミュージカル（musical）、ヴォードヴィル（vaudeville）（米国における舞台での踊り、歌、手品などのショー・ビジネス）、などあらゆるものを吸収した。

20世紀、架空のヒーロー・キャラクター、ターザン（Tarzan）が出現した。このヒーロー作品におけるエンターテインメント性は『スター・ウォーズ』に大きな影響を与えた。（ジョージ・ルーカス監督自身が、大衆エンターテインメント性において、『スター・ウォーズ』が目指した地点として『猿人ターザン』（*Tarzan of the Apes*, 1912）を起点とした小説および映画シリーズを挙げている。）ストーリーは、イギリスのグレイストーク卿と妻が、アフリカの任地に行く途中で船員の反乱に会い、アフリカの海岸に置き去りにされ

る。夫婦は死すが、息子が類人猿に育てられ、ターザンとなり、類人猿の王となる。漂着したジェーンを悪い類人猿から救い出し、恋をする、というものである。この主人公ターザンのキャラクターにおいて、アメリカン・ヒーローの2大要素と言える、「自然人」¹⁶と「文明建設者」¹⁷の、両方の特性を持つヒーローが描かれた。

イギリスにおける産業革命の影響は強く、もはやそれを凌ぐ勢いでアメリカのテクノロジーは急速に発展していた。そして、アメリカが求めるヒーローやストーリーと映画テクノロジーが次第に結びついていく。エドウィン・ポーター監督（Edwin Stanton Porter, 1870 – 1941）が1903年、『アンクルトムの小屋』を、物語の「部分」を抽出した紙芝居的な形の映画として製作している。劇中の天使降臨のシーン（画像8）は見せものの魅力に溢れていた。そこから現在のアトラクションとエンターテインメントに溢れるハリウッドの一端を垣間見ることができる。ハリウッド映画は伝統的にショーであり、見せものなのだ。これこそ『スター・ウォーズ』に繋がる精神であるという事実は、ハリウッド映画の捉え方として認識すべき点である。



画像8 映画の構成法が確立されていない頃の『アンクルトムの小屋』天使降臨場面

やがて、ニッケルオデオン（Nickelodeon）経営者ウィリアム・フォックス（William Fox, 1879 – 1952）が、映画製作会社と劇場の長期契約を思いつき、業界に映画配給モデルを提示した。これは1910年代の画期的出来事であった。フォックスは、のちの20世紀フォックス（Twentieth Century Fox Film Corporation）創設者である。20世紀フォックスが、どのスタジオからも蹴られた『スター・ウォーズ』に出資することになることを考えると、フォックスはアメリカらしい先駆的企業であり続けている。

若い国アメリカの中で、若い芸術である映画は成熟していった。ショットの撮影・繋ぎ方に拘り、画期的モンタージュ技法を生み出し、駆使したことから、ハリウッドの父とも呼ばれるD.W.グリフィス（David Wark Griffith, 1875 – 1948）は、映画づくりの現場を、

作品部門と技術部門に分業した。彼は物語る映画の文法の基礎を作った。しかし、彼一人で映画文法を独自に創造したという神話は、現在は支持されない。多くの映画人が同時に工夫をしていた。グリフィスは、顔など部分を抽出・拡大するクローズアップ撮影（Close-up）で内面の情感を見せることにこだわった。男女の愛への障害と、愛の成就という形のメロドラマは、グリフィスの好んだテーマであった。一方、グリフィス作品には白人至上主義と取られる表現もあった。KKKを英雄視するようなものなどである。ハリウッド古典映画文法は、グリフィス時代にほぼ完成している。それは以下のような形を基本とした。

- 安定した空間（中央よりやや上方への視点誘導）、意識させないカメラの動きを使う。
- 場面が大きく転換するときの編集を暗転とする。
- 演劇からくる 180 度のカメラ移動制約を基準とする。
- 単線に進む物語（平衡 → 事件 → 解決）を基本とする。

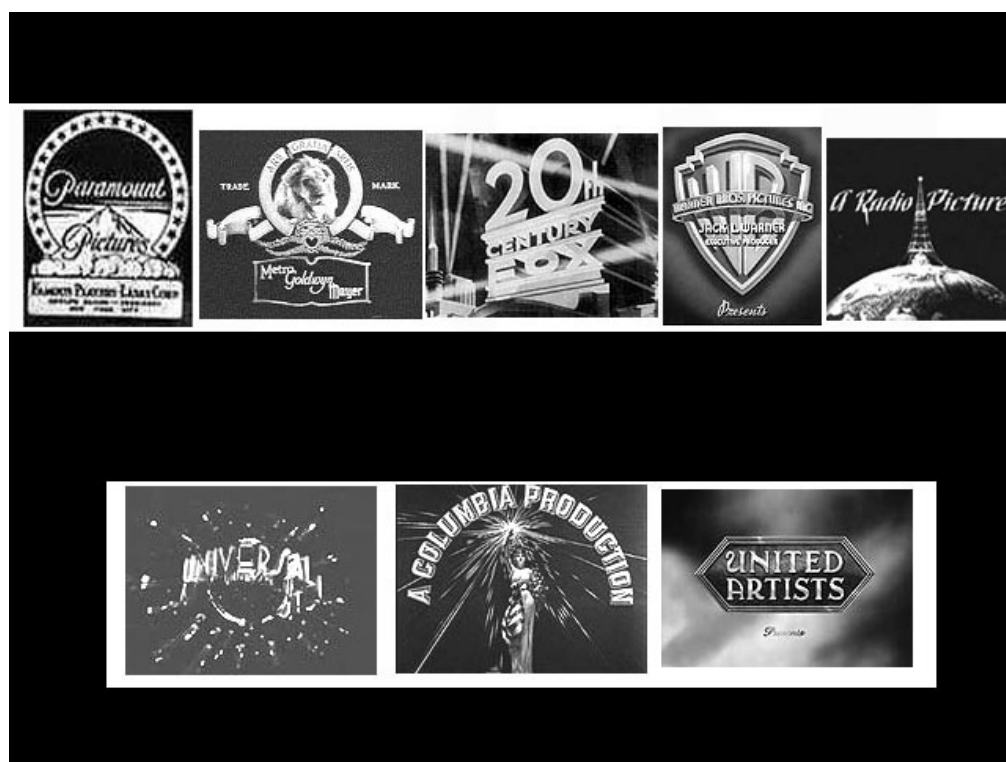
「ハリウッド」は、映像によって物語を語るための、上記に代表されるショットの撮影法やショットの繋ぎ方等の映画文法（映像文法）と平行して、非物語的魅力である「スター」（Hollywood Stars）の発明も行った。メアリー・ピックフォード（Mary Pickford, 1892 – 1979）や、リリアン・ギッシュ（Lillian Gish, 1893 – 1993）などがいた。男性ではダグラス・フェアバンクス（Douglas Fairbanks, 1883 – 1939）や、チャーリー・チャプリン（Charlie Chaplin, 1889 – 1977）らである。（1910 年代のスターたちである。）

スターたちは、ハリウッドのみならず、アメリカ合衆国の顔となった。それは、現在に至っても同じだ。『スター・ウォーズ』『インディ・ジョーンズ』などルーカス映画で常に重要なキャラクターを演じるハリソン・フォード（Harrison Ford, 1942 - ）は、同時にアメリカ合衆国の顔である。

1920 年代のアメリカは「ジャズエイジ」（Jazz Age）「狂騒の 20 年代」（Roaring Twenties）とも言われるが、禁酒法がかえって闇パーティを盛んにした。映画界もこれに同調した。映画界は、ビッグ 3 とリトル 5（Big Three and Little Five）に統合される。それは、制作・配給・上映を直結させた機構となる。ファースト・ナショナル（First National）、パラマウント（Paramount）、MGM（Metro-Goldwyn-Mayer）と、ユニバーサル（Universal）、フォックス（Fox）、ワーナー（Warner Bros.）、製作者配給会社、フィルム・ブックイング・オフィス（Film Booking Office of America = FBO）である。また、同時期のチャプリンらが作ったユナイテッド・アーティスツ（United Artists）は異色の成り立ちであった。

映画産業という性格上、1920 年代ハリウッドはゴシップまみれとなった。産業形態が出来つつあったハリウッドにとって、ゴシップが問題視され、産業の健全化・自主規制を目

的に、ウィル・ヘイズ (Will H. Hays, 1879 – 1954) の指揮下、検閲機関 MPPDA が出来る。やがて、経営管理の時代が来ると、監督よりも、プロデューサー主導となっていく。ジャンルが増殖しはじめ、ついに音声映画トーキーが誕生する。しかし、1920 年代末のアメリカ大恐慌で、トーキー化途中のハリウッドは資金繰りが行き詰まる。ハリウッド大立者たちの引退により業界は激変するが、1930 年代半ばには、「ビッグ 5 とリトル 3 体制」 (Big Five and Little Three) に落ち着く。パラマウント (Paramount Pictures)、MGM (Metro-Goldwyn-Mayer Studios)、20 世紀フォックス (Twentieth Century Fox Film Corporation)、ワーナーブラザーズ (Warner Bros. Entertainment Incorporated)、RKO ラジオ映画社 (Radio-Keith-Orpheum Radio Pictures Incorporated) の 5 社と、ユニバーサル (Universal Studios)、コロンビア (Columbia)、ユナイテッド・アーティスツ (United Artists) の 3 社である。(画像 9)



画像 9 ビッグ 5 とリトル 3 のロゴ

トーキーは、マイクが付いたことで、かえってカメラが巨大化し自由に動かせなくなるという事態もあった。1930 年代は、4 つのジャンル (ミュージカル、ギャング映画、ホラー、喜劇) に代表される。しかし当時の良識派とされる人々は映画に厳しい目を向けた。そうした状況の中で、ヘイズ・オフィスとも呼ばれたアメリカ映画製作配給業者協会 (Motion Picture Producers and Distributors of America = MPPDA) は自主規制としてプロダクション・コードを作る。コードは、商業映画を娯楽と位置づけ、映画は人類にとっ

て道徳的価値を持つ、とした。それは重要な芸術であり、人間の思想・感情・経験を表出する文化媒体であると定義した。栄華を極めていくハリウッドは、公的文化としての自負を肥大化した。ハリウッドは、アメリカに冠たる文化の雛形となることを夢見るようになる。1930年代にデビッド・セルズニック (David O. Selznick, 1902–1965) やダリル・ザナック (Darryl F. Zanuck, 1902–1979) など 30 歳前後の新進プロデューサー達が実力を発揮し始める。この流れのクライマックスとして、1939 年、セルズニックが映画版『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*, 1939) を製作した。同じ年、『オズの魔法使い』(*The Wizard of Oz*, 1939) が 20 世紀のおとぎ話の原型を作った。戦前 1939 年 (写真 10) には、アメリカの工業テクノロジーは他の追従を許さぬ程になっていたが、工業と芸術の両輪を必要とする映画芸術においてアメリカは当時、世界でもトップクラスであった。



写真 10 戦前 1939 年のアメリカ・ニューヨーク (すでにクライスラービルがある)

その頃すでにアメリカではテクニカラー社 (Technicolor Motion Picture Corporation) によって先駆開発されたカラー映画のテクノロジーが完成していたが、『風と共に去りぬ』は長編テクニカラー (Technicolor) 映画として画期的であった。1940 年には、ヒッチコック (Alfred Hitchcock, 1899–1980) がイギリスから招かれ、犯罪映画の新しい表現を見せた。彼のスタイルは犯罪や事件に関与した者の微細な心の揺れを表現するものだった。1941 年には鬼才オーソン・ウェルズ (Orson Wells, 1915–1985) が、『市民ケーン』(*Citizen Kane*, 1941) でカメラ・アングル (camera angle)、カメラ・ワーク (camera work) (撮影技法)、編集といった技巧が前面に出る作風で注目された。不安を感じさせるカメラ・アングルとしてダッチ・アングル (Dutch angle) という地面や床を斜めに撮影する方法を使用した。(画像 11) そして画面の近景から遠景までピントを合わせる、パン・フォーカス (pan focus) という見せ方を考案した。(『市民ケーン』では、実際にピントを合わせる以外に、遠景を合成するという方法も使った。)(画像 12)



画像 11 ダッチ・アングル



画像 12 パン・フォーカス

ヒッチコックとウェルズのスタイルは、以後のハリウッド映画スタイルに大きく影響を与えた。（スピルバーグやルーカスの世代にとって、ウェルズは巨星である。）

戦時中、20 世紀における重要な芸術家がハリウッドに身を寄せた。その後、独占禁止法適用で映画を巡る状況は変化していった。1930 年代から力を持ち映画製作配給ビジネスを牛耳ってきた 8 つの映画スタジオ「ビッグ 5 とリトル 3」（Big Five and Little Three）は力を失いはじめる。人々の生活は、「都会か田舎」ではなく、「郊外」へと移る。テレビのスタートで、1947 年～1957 年の間に映画観客動員数は 7 割も減る。同時期に赤狩り（Red Scare）が起き、疑心暗鬼となった映画人たちは力を失う。ハリウッド映画の体制は、メジャースタジオが全てを担っていた時代が終わり、制作は独立系が担うようになる。50 年代半ばにプロダクション・コード（Motion Picture Production Code）は有名無実となっていた。60～70 年代はセックス、暴力、麻薬を描く exploitation film が出てくる。

1960 年代は、「自由への希求」が世界レベルで激しく叫ばれた特別な時代となった。これは、すでにビートニク（Beatniks）と呼ばれるカリスマ的詩人や文学者が 50 年代に熱狂的支持者を獲得していたこともあり、規制の価値観を打倒する方向へとさらに加速したという圧倒的時代の動きであった。1968 年の『2001 年宇宙の旅』は、古典的ハリウッドと、ニュー・ハリウッドの間に位置する作品とも言えるだろう。60 年代は、作家主義や製作の多様化がより進む。イタリア製西部劇「マカロニ・ウエスタン」（Spaghetti Western）も誕生した。アウトロー（outlaws）が主役の西部劇であることが特色で、拳銃が投げ所、賞金稼ぎが目当て、訪れた村の人々を気にかけているのかも不確かな男が、結果として村を救うといった物語でイーストウッドは傑作を生み出す。70 年代、「子供の謎化」が起きる。

¹⁸ 子供をどう位置づけるか、混乱の時代である。幼児虐待の裏返しであるかのような、子供たちが怪物化するホラー映画が立て続けに登場した。例として、『エクソシスト』（*The Exorcist*, 1973）、『キャリー』（*Carrie*, 1976）、『オーメン』（*The Omen*, 1976）、『シャイニング』（*The Shining*, 1980）のような映画がある。

テレビと映画の関係においては、テレビの流通によって映画が打撃を受けた、という単純な見解も存在するが、それだけではなく、郊外型生活への移行や、映画人に対する赤狩りが映画産業に影響した、というのが多角的な見方だ。しかし、70 年代から映画とテレビ

の関係強化も行われ、より洗練された相互関係となっていく。映画がテレビなどにおいて2次的・3次的に利用されていくことを大きな戦略の中に位置づけた面もある。

このような歴史を踏まえて、1977年『スター・ウォーズ』は登場する。1977年にシリーズがスタートした『スター・ウォーズ』の社会への波及効果は、1つの文化的事件であった。子供たちは、この映画を見て、想像力を育み、成長に関わるいろいろな事柄を学ぶようにまでなった。アメリカ国内でも世界興行収入でも、2位を抑えて圧倒的な成功を収めた¹⁹が、「子供たちにはおとぎ話が必要」²⁰と目論んで『スター・ウォーズ』制作をしたルーカス自身が驚いたのは、その異常な過熱ぶりと、大人の世代まで巻き込んだ文化現象となったことで、予定を天文学的に超えた収入となったことである。そしてルーカスは自らのスタジオを建設することになる。

80年代～90年代、アジア、ヨーロッパの国々におけるビデオデッキ（video cassette recorder = VCR）の爆発的普及は、ハリウッドを拡大させた。こうした海外での2次利用、3次利用、という出口をあてにできることで、それなりの資金調達が可能となり、小資本で映画製作を行うインディーズ系（independent films）の制作会社にも出現土壌を与えた。ビデオ開発や大資本ハリウッドの再生は、作家主義映画への脅威だったとする見地と、それとは逆に、そうした多方向のアウトプットの開発や、映像媒体開発・機材開発に大資本投資が行われたことで、かえって総合的には映像文化・映画文化に多くの人が浴することができるようになり、また多くのインディーズ映像制作をも可能にしたのだ、というもう一つの見地がある。

ハリウッド・ブランドの映画は、80年代半ばからコングロマリット（conglomerate）化が拡大した。ここでは、1つのブランド力のある親会社が、いくつかの異業種を行う会社群を統括し、映画制作会社も統括下に置かれた。これは、映画をより産業製品のようにしてしまったという面もある。しかし、映画興行そのものの力を拡大させたことも事実である。映画を利用したテーマパーク・ビジネスも広がりを見せた。エンターテインメント・ビジネスの範囲が拡大したことから、さまざまな制作手段とアウトプット、各種関連商品開発販売はシナジー（Corporate Synergy）効果となり、売り上げも拡大した。特筆すべき成功例としては、日本やアメリカ以外の国々にまで進出したディズニーランドやユニバーサル・スタジオ・テーマパーク、ワーナーブラザーズ・ムービーワールドがある。こうした80年代の新しいビジネスモデルを促進した人物の1人は、ワーナー・コミュニケーションズ（Warner Communications）（現 Time Warner Inc.）のスティーブン・ロス会長（Steven Ross, 1927 – 1992）だった。

90年代半ば以降になると、ハリウッド映画ブランドの強者は、20世紀フォックス（Twentieth Century Fox）、パラマウント（Paramount Pictures）、ユニバーサル（Universal Studios）、日本発ソニー傘下の（ロゴとしてのみ残っている）コロムビア・ブランド（Sony Pictures）、ワーナー（Warner Bros.）、そしてディズニー（The Walt

Disney Company) となる。カナダ・バンクーバー発のライオンズゲート (Lionsgate Entertainment) も後発だが成功しハリウッドに本部を移動している。

ハリウッドは21世紀になっても健在だが、映画祭の重要性も高まった。新人や埋もれた作品を見つける場であり、賞の授与を通しパブリシティが与えられる絶好の機会だからだ。

まさに、映画という文化はアメリカにおいて大きく成長した文化であった。『スター・ウォーズ』は一時衰えたアメリカ映画のパワーを再生させる一端を担った。この映画が映画史の確実な1ページを刻んだことが映画史を見直すと分かる。また、アメリカ映画の衰退を若い才能が救ったという点は、アメリカならではの点である。日本で助監督体験をしたマイケル・リッチー監督 (Michael Ritchie, 1938 – 2001) は以下のように述べている。

「(略) すべては個人から始まり、個人に終わる。だから何よりも大切なものは個人であるという考え方と、考えたことは包みかくさず表に出さなければいけない、というのがアメリカ文化の特徴であり、それはとりも直さず、ハリウッドの性格でもあります。だからそこでは、大した経験がなくても、前途ある若者が一躍トップの座に躍り出る、といったことが容易にできる環境が作られています。(略) 日本で、監督になるためには、助監督として長い年月働き勉強しながら、一つ一つ階段を登って行かなければなりません。」²¹

2.2 ルーカス監督代表作『スター・ウォーズ』、監督人物像、エコロジー思想の内包

ジョージ・ルーカス (写真 13) の生い立ちを見ると、ルーカスの思想にさらに迫る事が出来、『スター・ウォーズ』に繋がっていく線が見えてくる。

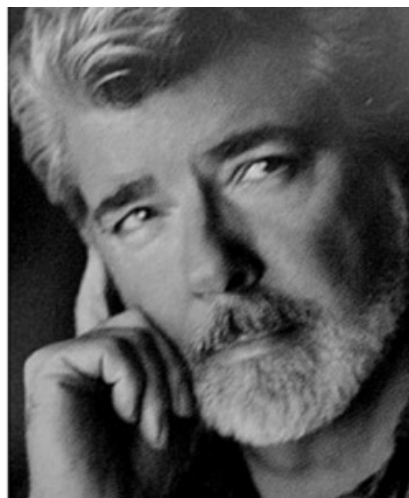


写真 13 ジョージ・ルーカス

ジョージ・ルーカスで知られる、この映画監督の本名はジョージ・ウォルトン・ルーカス・ジュニア（George Walton Lucas Jr.）である。1944年5月14日、米国カリフォルニア州モデスト市（City of Modesto, California）に誕生した。父方はイングランド系アメリカ人である。父ジョージ・ウォルトン・ルーカスはメソジスト教派のキリスト教徒で、仕事熱心であったことから商店経営で成功した。父ジョージ・ウォルトン・ルーカスは二十歳で、一目惚れしたドイツ系先祖を持つ資産家の娘ドロシー・ボンバーガー（Dorothy Bomberger）と結婚し、1男3女（写真14）を授かった。（ルーカス監督は3番目の子供であった）。母ドロシーは、子供たちが小さい頃は病気がちで、よく入退院を繰り返していたという。子供たちの世話をするために雇われた家政婦ティル（ティルは愛称で、本名はミルドレッド・シェリー（Mildred Shelly）である）は、ルーカスの両親とは違う教派のルター派（Lutheranism）キリスト教徒であり、ルーカスと妹ウエンディ（Wendy Lucas）を、自身が行く教会の礼拝に時折連れて行った。ルーカスはこの教会に行くのが好きだった。²²

When George was six years old, he had a mystical experience. Till sometimes took him and Wendy with her on Sundays to the German Lutheran church she attended. George admired the deeply serious religious ritual. What is God, the six-year-old wondered. “More important than that, what is reality? What is this? It’s as if you reach a point and suddenly you say, ‘Wait a second, what is the world? What are we? What am I? How do I function in this, and what’s going on here?’” George later recalled.²³

（6歳の時、ジョージ・ルーカスは、ある神秘的な経験をした。家政婦ティルは日曜日に時々、ジョージとウエンディを自身が参加していたドイツ系ルター派教会へと連れて行った。ジョージは、深く生真面目な儀式に感嘆した。その6歳の子供は不思議に思った。神とは何なのか、と。「それ以上に重要な疑問として、つまり現実とはいったい何か？これは何なのか？それは我々がある地点に到達し、まるで突然こう言うような感じだ。『待てよ。この世界は何なのだ？我々は何なのか？私は何者なのか？ここで、私はどう機能しているのか？そしてここでは何が起こっていくのか？』と」こう、その時の事をジョージ・ルーカスは回想した。）

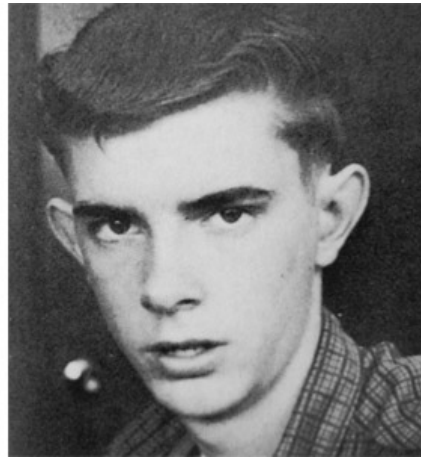


写真 14 ルーカス一家（父母と一男三女） 写真 15 ルーカス（中学・不良気取り時代）

父は、一人息子に全てを後継ぎさせようと考えていたのでルーカス少年（写真 15）を厳しく育てた。しかし、こうしたことが、かえって息子を内向的にしてしまった。あらゆることで一方的であった父親とは理解しあえず、高校生になるとルーカスは一転、かなりの不良たちと交友を持つようになる。

「まったく、あの頃のわたしは最低だったね」どこかしら自慢げな口調で、ルーカスは言う。カーマニアには荒っぽい連中が多く、ルーカスはその中にはまり込んでいた。グリースで髪をかため、汚れ放題のジーンズをはいて、車、ナンパ、ロックン・ロールにのめり込んでいた。（略）ルーカスはハイスクールを卒業する歳になっても体重が 45 キロほどしかなく、だからこそ自衛本能からそうした仲間を選んだ。ルーカスによれば、「ヤバい目に遭わないですむ唯一の方法は、たまたま友人になったタフな連中といっしょにすることだった」（略）ルーカスはファラオ（折り紙つきの不良グループ）ではなかった（そこまでワルではなかった）が、ギャングの子分くらいなら務まるころまではいていた」²⁴

のちに芸術家肌の映画監督となる息子ジョージ・ウォルトン・ルーカス・ジュニアは、押し付けられる父の仕事に全く興味が持てなくなり、多くの点で父の人生観と自らのそれとの間に深い溝を持つてしまうのだ。高校時代のルーカスは夜、すーっと、家を抜け出し、車で深夜徘徊したりナンパをしたりと、ルーカス本人も彼の姉も曰く「ちゃらんぽらん」だったという。²⁵ 父は息子の変わり様に落胆して何度も説教したが、効果はなかった。家族には何をしているかほとんど話さず、姉妹らもルーカスが夜どこに行くのかも分からなかったという。ある意味、二重生活的な高校生だったようだ。通っていた高校では不良のレッテルを貼られ、友人はいなかったようだが車の改造に熱中していたため、カーレース関係者の仲間（写真 16）が出来るようになる。

レースや車への興味もまた、彼が後に脚本を書き、監督し、演出する映画群のテーマや、映像的スピード感といったビジュアル面にまで深い影響を与えている。高校卒業後にルーカスは宗教や哲学に目覚めていくが、それが、もともとあったカーレースや車、マシンに対する本能的な興味と合体していく。その結実として生み出されていくのがルーカス映画といえる。²⁶ 『スター・ウォーズ』シリーズにおいても、レーサーの視点を体験するかなのような映像は特筆に価する。



写真 16 レーサー志望時代のルーカス（中央）と敬愛するレーサー、A.グラント（右）

高校時代、ルーカスは器用で絵が上手く、車のイラストを描くことでちょっとした収入を得ることもあった。車の改造もかなりの腕だったようだ。（のちに先端映像機材開発分野でアメリカ及び世界のトップを行く企業を立ち上げる人物の萌芽を感じさせる）。しかし、無軌道で生活はちゃらんぽらん、車のスピードに熱狂していた高校生だった。小柄なルーカスはカーレース・パイロットに身体的に向いていた。レースカーの腕前もかなりのもので高校時代レースに出場してトロフィーも貰っている。将来はプロフェッショナル・レーサーとなり、フォーミュラ・マシンに乗るつもりでいたという。

しかしながら、ルーカスがカーレーサーになる夢を断念する悲劇が起きる。それは、今考えれば『スター・ウォーズ』という作品が登場するための必然的な出来事だったかもしれないのだが。彼が高校卒業間際に運転していた車で木に激突し、大事故（写真 17・写真 18）となる。そして3ヶ月の大けがをしてしまう。命があったことも奇跡的であった。この事故がルーカスを根本的に変えたという。彼は哲学的・宗教的にものを考えるようになる。ルーカス自身、この大事故によって自分に使命があることに気付いたと認めている。

「誰にでもあんな経験ができるわけじゃないし、自分がこの世に存在している理由を感じる奴なんてそういない。だがわたしは思ったのだ、一生かけてでもその理由を探り出してやろう。もし理由があるなら、その理由を満足させてやろうってね。なにせ、あの木にぶつかっていたら、わたしは生きていなかった。シートベルトがちぎれてくれなかったら、絶対に助かっていなかった」とルーカスは言う。²⁷



写真 17 ルーカス高校卒業直前の大事故



写真 18 事故報道する新聞モデスト・ビー

「あの事故で、わたしは自分について、自分の感情について考えるようになった。自分の直感を信じるようになった。そしてカレッジに行くべきだと思った、だから行った。それから今度は、カレッジの時と同じように、映画学校に行くべきだと思うようになった」と。²⁸ このように、映画監督ジョージ・ルーカスへの道のりが始まるのである。ルーカスはレーサーを断念した後は、写真カメラマン、又はイラストレーターになろうという考えだった。彼が映画をやりたいと思うのは、ジュニアカレッジ（短大）卒業後、南カリフォルニア大学へ編入する 20 歳の時であり、例えば、スピルバーグ監督が 10 代半ばで自主制作映画を撮っていたのに比べれば、思い立ちはそれほど早いわけではない。

しかし、ルーカスは映画学校（カリフォルニア州ロサンゼルスにある南カリフォルニア大学映画芸術学部）（University of Southern California, School of Cinematic Arts）に入ると、かなり早くから映像センスや、伝えたいことを映像で表現するという才を当時の教授陣から評価されたようである。南カリフォルニア大学映画芸術学部は、アメリカ合衆国では映画教育において最古の学校である。ルーカスは、南カリフォルニア大学（USC）映画芸術学部（写真 19・写真 20・写真 21）に修士まで在籍し数本の映画を制作している。



写真 19 USC 映画芸術学部

写真 20 USC 映画上映ホール

写真 21 USC 図書館

ルーカスによれば、比較的田舎育ちであったルーカスはロサンゼルス都会の雰囲気には馴染めなかったようだが、ここで彼は確実に映画監督としての自らの資質を発見し磨きかけた。彼は母校に感謝を表明し 2006 年 9 月、USC 映画芸術学部に対し 1 億 7500 万ドル（200 億円）の寄付をした。²⁹ 彼の学生作品は DVD 特典などで見る事が出来る。

作品は以下のようなものがある。

<p>ジョージ・ルーカス学部生時代短編作品 『Look at Life』 (1965)</p>
<p>ジョージ・ルーカス学部生時代短編作品 『Freiheit』 (1966)</p>
<p>ジョージ・ルーカス学部生時代短編作品 『1:42:08』 (1966)</p>
<p>ジョージ・ルーカス修士時代短編作品 『THX 1138: 4EB』 (1967) (DVD『THX-1138』(<i>THX-1138</i>) 特典収録)</p>

ルーカスの学生時代の作品を見ると、彼が社会的・政治的な事に関心があったと分かる。どの作品も、管理社会や既存社会からの自由や、実際の社会へのアンチテーゼを描いているのである。さらに学生を卒業してから、ルーカスの実践する創作に対する姿勢は、クリエイティビティより会社管理の方を徹していたハリウッドの中枢部からしだいに離れていく結果となる。管理社会から外れたところに身を置こうとする姿勢はルーカス自身の生き方でもあったし、彼の作品の中では「自然賛歌・生命賛歌・異文化共存」としてのメッセージ性に繋がってくるものでもある。こうしたメッセージは、1960 年代半ばに学生であった人々に共通する当時のヒッピー的風潮であったかもしれないが、まさに、こうしたメッセージは世界を変化させてきた思想の潮流であったし、「文化革命」とも言われるように、ここから世界が変わったという権利の革命の時代だろう。³⁰

2.3 『スター・ウォーズ エピソード IV』(*Star Wars Episode IV - A New Hope*, 1977) ～『スター・ウォーズ エピソード VI』(*Star Wars Episode VI - Return of the Jedi*, 1983) の、70年代後期～80年代前期に制作された3部作の思想を解釈

ジョージ・ルーカスによれば、『スター・ウォーズ』の原型となる物語は、70年代半ばに300ページ程の彼がオリジナルで書いた脚本を基礎としているとルーカスはインタビューで言う。(初期原稿の正式な全文公開はない。断片的なことは伝記『スカイウォーキング』の中に記されている。) ³¹ ルーカスは、哲学と宗教に深い関心があったので、この物語にそうしたメッセージを意図的に内包しようとした。それが、『スター・ウォーズ』が他のSFエンターテインメント映画と異なり、作品が深さを持つことになった理由である。『スター・ウォーズ』シリーズは、ジョージ・ルーカス監督自身がオリジナル・ストーリーを書き、映画脚本化し、劇映画の物語表現方法を使い具現化した映画オリジナルの作品である。そして爆発的にヒットした。これは映画界で特筆されている。それまでの大ヒット映画というものは、もともと小説、漫画などの紙媒体の原作があるのが普通であった。しかし、こうなったのも理由がある。ルーカスは、当初はSF漫画『フラッシュ・ゴードン』を映画化しようと目論んでいたのだという。 ³² だが当時、有名な原作の版權を購入するほどの力も資金も無かったので、自らオリジナル・ストーリーを書く他はなかった。結果としては、それが良かった。ルーカスは事故や資金難、病気などの障害・局面にぶつかるのだから、常にそうしたマイナスのような事柄をプラスに転じさせる。それは、彼の獲得してきた宗教的思考のもたらすものかもしれないが、局面の選択肢の選び方がほとんど正解を取っているように見える。

ルーカスは、子供たちのための物語が必要だと考えていた。それで、神話や伝説を研究し英雄についての物語を書き始めた。 ³³ むかしむかしの、地球とは関係の無い銀河系の宇宙を舞台にしたのは、宇宙では音はしないはず、などという科学的批評を避け、全ての現実を忘れておとぎ話的な宇宙空間を楽しんでもらうためだった。時代を23世紀とした原稿もあったようだが、この時代設定は却下、「むかしむかし・・・」とし、時代年代を特定しないことになった。 ³⁴ もともと書き上げた物語が長すぎたため、まずは、物語の一部を映画にしようとルーカスは考えた。父と子を軸とする大河物語にする構想は当初からあったが、最初はもし売れなかったら続編を作ることには出来ないという理由から、その1本切りでも終わらせられる「シンプルな楽しめる映画」を目指したので、大河物語の中の「銀河帝国軍の巨大要塞を反乱同盟軍が破壊するまで」の部分だけを映像化することにしたという。 ³⁵ これが1977年に初公開された『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』(*Star Wars Episode IV - A New Hope*, 1977) である。

学生時代には、その時代の政治へのアンチテーゼを、劇場映画初監督作品では、その延長にある未来の管理社会を描くオーウェル風ディストピア映画を、その次にアメリカ黄金時代、ルーカス自身の青春時代の若者たちを無軌道にコメディタッチで描いた『アメリカン・グラフィティ』(*American Graffiti*, 1973) を、という風にどこかで現実に反骨しながら現実を描いてきたルーカスは『スター・ウォーズ』では少年時代の夢へと戻っている。ルーカスは少年時代の夢、空想、神話、伝説などは人間形成に大切だという意見を持っている。³⁶ 『エピソード IV』では、ルーカス監督が最も影響を受けたという黒澤明³⁷ に因み、ビジュアルとして多くのジャポニズムを取り入れている。(老師オビ=ワンのイメージは三船敏郎であった。実現しなかったが三船敏郎にも出演依頼した。)³⁸ 日本の兜を思わせる、主人公ルークの父であり重要な役柄であるダース・ベイダー (*Darth Vader*) のヘルメットは伊達政宗の兜 (写真 22) のデザインをベースにしているのだ。(写真 23)



写真 22 伊達正宗の兜



写真 23 ダース・ベイダーのヘルメット

また、主人公ルーク・スカイウォーカー (*Luke Skywalker*) は、日本式の柔道着風 (画像 24) デザインの服を身にまとっている。さらには『スター・ウォーズ』に登場するルーク (画像 25) が習得する剣術は、西洋式ではなく、日本の剣道が採用されている。海外の剣道クラブ (*Kendo Club*) が撮影の際の剣術指導にあたっている。³⁹ ルーカス監督は、自らを「黒澤の弟子」と考えている。(写真 26)⁴⁰



画像 24 黒澤作品『姿三四郎』より



画像 25 ルークの柔道着風の衣装



写真 26 「師である黒澤明に ILM (Industrial Light & Magic) の SFX (Special Effects) を説明するルーカス。圧倒的な娯楽の中に込められた普遍的メッセージ（共生というテーマ）も弟子のルーカスは受け継いだ。」（『スター・ウォーズ・レジェンド』写真説明より）

3年後に公開された続編『スター・ウォーズ エピソード V 帝国の逆襲』（*Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back*, 1980）は、80年代の映像技術を圧倒的に牽引するアメリカ映画界を世界に印象付けるものだったが、多くなされた批評で、このエピソードにおける思想性と宗教性を持つキャラクターたちが魅力的であると位置づけられ、批評家筋では全6部作の最高傑作と言われている。⁴¹ 前作でふれられた「フォース」についてより深く、より明確に描かれた作品であり、そして人間が陥りやすい慢心や暗黒面について、比較的東洋的な教えによって主人公ルークが賢人の仙人に諭されてゆくという点を強調している。映画におけるアクション性もたくさん詰まった活劇的映像作品であるから時間配分としてはさほど宗教訓話的映画に感じさせないが、もっとも宗教的なエピソードである。

「ルーカスは、彼なりに解釈したキリスト教的要素も入れようとした。地下の洞窟でダース・ベイダーの首を切ったルークが、自分の首がダース・ベイダーの黒いヘルメットの中にあるのを見つけるという幻想のシーン……」

「仏教徒であるカーシュナー（『帝国の逆襲』で製作総指揮ルーカスに雇われ監督を務める）は、フォースの哲学的意味に強く惹かれていた。彼はおとぎ話や神話を研究し、『帝

国の逆襲』を、子供たちの深層世界に働きかけるための手段とみなした」⁴²

このエピソードからは制作本拠地が、北カリフォルニア・サンフランシスコ周辺というアメリカ最大のチャイナタウン（写真 27）があり中国文化を大きく都市に同化している地域（写真 28）へと移動したことから、作品における中国的宗教性が高まっている。もともとルーカスは、『新たなる希望』制作のためにロサンゼルスにしばらく住む以前の、業界デビュー時期 8 年間はチャイナタウン横のアメリカン・ゾーエトロープ映画社に勤務していた。ルーカスは、サンフランシスコでアジア文化に馴染んでいる。サンフランシスコ中華街に住んでいたこともあるブルース・リー（Bruce Lee, 1940 – 1973）（写真 29）は、ルーカス監督デビュー時期にアメリカでヒット映画を出した。そしてリーはアメリカ社会に武道のみならず、人生観・哲学といった面で認知された。映画『スター・ウォーズ』シリーズに登場する仙人ヨーダの持つ道教的哲学、武道と精神性の繋がりを論ず思想、その武道的素早さには、ブルース・リーの影響を見ることができる。



写真 27 サンフランシスコ中華街 写真 28 シスコの通り 写真 29 ブルース・リー

中国的宗教性と言ったときに、ここでは儒教、道教、仏教という多数派民衆に浸透しているとされる考えを指している。

『スター・ウォーズ エピソード V』に取り入れられている中国的宗教性（主に道教の影響が見られる）について見るに当たり、アメリカから見た「オリエンタル」である中国・日本の宗教観を考察する。『スター・ウォーズ』シリーズにおいて、インド文化の影響を受けている部分も認められるので部分的にインドの宗教観も見る。サイード（Edward Wadie Said, 1935-2003）が著した『オリエンタリズム』（*Orientalism*, 1978）によれば、ヨーロッパが指す「オリエンタル」は中東・インド地域であるのに対して、アメリカが指す「オリエンタル」は歴史的に中国・日本である。⁴³「極東」（Far East）という言い方と重なる部分もあるだろう。日本と中国の一部は「極東」に位置する場所であるし、風土性も類似している部分を含む。宗教や文化を見ていくと、確実なものとして、気候・風土・歴史が反映されている。ヨーロッパは森の住民の文化であると言えるが、対するアメリカは移民によって建設された人工的な国である。アメリカは「自転車操業」を基本とし、変化に対する対応の速さを持つ。戦後の日本はアメリカの圧倒的影響下にあるとも言える。

イスラームは砂漠の文化だ。そして、中国人の思想は、儒教・道教によって形成された。儒教は支配者階級の宗教思想といえる。よい政治をする君子になるための思想である。力ではなく、君子の道が平和につながる、とする。道教は庶民のものである。ヨーロッパにおいては、「理性・哲学」（ギリシヤ的）と「宗教・救い」（ヘブライ的）は区別されているが、例えば、インド哲学では哲学・宗教・倫理はすべてヒンズー教のことを言い、明確な区別はない。儒教では、教団、教会、寺院、祭司などは存在せず、各家に先祖の霊が寄りつくという考えである。インド人は、この世を「苦」と考え、この世から解脱したいと考えたが、中国人は、この世を「楽」と考えた。気候の厳しい国土で生活していたインド人と違う世界観を中国人がもったのは、やはり、中国の温暖さや、食べ物の豊富さが起因する。ギリシヤ的快樂主義と同様に、中国も現実主義哲学を持った。快樂に満ちたこの世で出来るだけ長く生きたいという願いから、「不老不死の薬」まで追い求めた。

「不老長寿」を追い求めることから「道教」も出来た。気功や太極拳である。肉体と気の鍛錬、漢方薬、食事療法、呼吸法、自然の中での自然健康法を開発した。これらを極めたのが「仙人」とされた。⁴⁴ 『エピソード V 帝国の逆襲』に登場するヨーダは 900 歳と設定されており⁴⁵、また口には苦い食べ物を食しているシーンから認められるのは、「中国の仙人」（写真 30）をイメージして創造されたキャラクターがヨーダ（画像 31）であるということだ。



写真 30 中国の仙人図



画像 31 仙人ヨーダ

東洋思想に明らかに影響を受け創造されたヨーダの台詞はダライ・ラマ 14 世（The Fourteenth Dalai Lama, 1935- ）のようであり、エマソンのものである。自然と同化しながら生き、自然の力を信じている。それは、道教であり、仏教であり、インド思想とも取れる。特に、中国的なものが強い。中国本土は共産主義化していた時代で宗教自体の力は弱くなっていた時代だったが、北アメリカでチャイナタウンを当時形成していたのは、資本主義圏台湾・香港移民が中心だった。そこでは、仏教的な考え・思想も力があった。

儒教は、「天」の存在を認めていることで、宗教的である。「天」は、超越的存在であり、真理と善である。しかし、キリストやブッダ的な人格をもたない。人事を尽くしても、

思うとおりに運ばない、ということなどを天命とした。孔子は、「人と親しみ、人を慈しむ心を持つように」「動作や言行、服装などの社会的規範を守るように」「親を敬い、親の言うことに従うように」と教えた。⁴⁶ 老子・荘子は、孔子の教えは、人為的であるとして、自然の中に隠遁する生活をし、自適生活を楽しむ逸民となった。これが、道教（Tao）となった。老師は「道」「無為自然」を説く。「道」は、すべての存在を規定する原理であり、それらを生み出した母なる存在を指す。そして、人為を廃し自然であることが「道」に通ずるとされる。これが「無為自然」である。老師は、さらに、万物はすべて無差別であり、同一で、自由であると説いた。⁴⁷



画像 32 宇宙のバランスに注目する『スター・ウォーズ』



写真 33 道教シンボル

道教は、仙人となって長命を得ることで、「道」を学ぶ機会が増える事を奨励している。これを神仙思想というが、この思想は桃源郷に住む仙人を目指す思想で、不老不死を信じる。秦の始皇帝や漢の武帝は不老不死の仙薬を求めたことで知られており、そのため前漢の初期まで道教は半ば中国の国教であった。⁴⁸ その宇宙観は、多様性を持ち、中国的思想では儒・仏・道の三教が、相互に補完し合って共存する、というバランスの思想が道教の思想でもある。⁴⁹ そのシンボルも、陰と陽が交互にバランスを持って補完し合う様子となっている。そして、陰の中にも陽があり、陽の中にも陰がある。（陰と陽は互いに対立する属性を持った2つの気であり、男女の別などを例にされることもあるが、万物はこの対立する2つの気によって生成するとしている。）⁵⁰ 『スター・ウォーズ』シリーズでは、宇宙にバランスがもたらされることを良しとする思想がある。（画像 32）⁵¹ これは道教的である。（写真 33）善と悪、というより、物事の見方は多面的であるべきとし、「バランス」を強調するのだ。バランスの思想である道教は、ブルース・リーの行ったカンフー指導（ジークンドー）にも生かされた。道教から大きな影響を受けたブルース・リーの名台詞、Feel. Do not think.（考えるな、感じよ）⁵² は、『スター・ウォーズ エピソード I ファントム・メナス』で最も偉大なジェダイ騎士の1人クワイ＝ゴン（Qui-Gon）が、そのままアナキン（Anakin Skywalker）に対して教えとして語る台詞になっている。

ここではっきりと、『スター・ウォーズ』の思想が強く道教的なものに傾倒していると分かる。

道教創始者である老子は、自然の中で、「名のない領域」のイメージ（Life Force）を確立した。スター・ウォーズのフォースの思想は、この思想から導き出された可能性がある。自然の中に隠遁してしまったヨーダに修行を求めてルークはやって来るが、この仙人ヨーダが隠遁生活を送っている惑星ダゴバでの修行シーンは、あまりにアジア的である。だが、このシリーズで最も世界の批評家に人気のあるエピソードでもあるのだ。ルークはフォースの学びを完成させるためにヨーダの修行場を訪れるのだ。この修行場は、色鮮やかな『スター・ウォーズ』世界の中では、あえて極度に色彩を排除したモノトーンで描かれている。中国の山水画（写真 34）の美学を採用した表現方法であると言える。そしてシーン自体が、東洋思想を学ぶ西洋人の比喻のようなシーン（画像 35）になっていることが印象的である。



写真 34 山水画



画像 35 ヨーダの修行を受けるルーク

聖書は「怒りを遅くする者は武士に勝り、己の心を治める者は城を攻め取るものに勝る」「父母を呪う者、彼の灯火は闇の只中で消える」など教えるが⁵³、中国的な三教合一（儒教・仏教・道教）でも同様のことを我々の人生のために多く教える。父子の和を儒教は説いているし、仏教は心を静める瞑想を説く。道教は自然の偉大さを説いている。正義の名のもとでの行為は、多く存在するが、正しい正義を見抜く方法としては、『スター・ウォーズ』では「心を静かにして見よ」とヨーダが教える。⁵⁴ 仏教的だ。心を静かにして出来事を見渡せば、正しいことは何なのか、それが分かってくるという非攻撃性をヨーダは、血気盛んな面のあるルークに教える。これは物語として、ルークの血気盛んで短気な面を観客に見せておいて、ルークが暗黒面に落ちるかもしれないという不安を観客に抱かせるドラマ創作の方法かもしれないが。

聖書や儒教にもある父子の和解のテーマは『スター・ウォーズ』でも主要なテーマだ。

『スター・ウォーズ』において、ルークは父であるアナキンが（ダース・ベイダーになってしまっても）心の底に善をまだ持っていると感じている。『スター・ウォーズ』は親子の物語、ルークによる父親探求の物語だ。それはかなり壮絶なものだが。

アジア思想はエコロジー的な面も持つ。道教では無為自然を説く。⁵⁵ 近年、世界的な傾向として新しい世代の若者が誕生してきている。産業一辺倒時代が終わり、生まれながらにエコロジー資質を彼らは持ち合わせてもいる。環境と共存できる仕事で、そこそこ食べていける社会、努力した分だけ報われる社会、そうした成熟した社会を考える若い人があるようだ。高度成長期は、物質的に充足された良い面はあったが、自然をかえりみることのない産業至上主義的部分もあったのであるから、近年、隠遁生活や漢方薬や、呼吸法が、日本だけでなく世界的にもトレンドになっていることには、救いがあるかもしれない。20 世紀は、産業化が人類を幸せにするという考えが主流となった。それは、ある面では正しいが、許容量以上の消費に繋がる考えでもあった。科学の発達は、科学を傲慢にし、全てが科学的に説明がつけられるという錯覚を、人類にもたらした。産業で世界を手に入れようとする傲慢さは、大戦争を引き起こした。産業化の中で、宗教は権力を失った。当然、宗教は支配力を持つべきではないが、聖書や経典そして神話は、現在でも人間の心を説明する知恵を保持している。

文化多元主義やダライ・ラマ 14 世が提唱するような宗教多元主義⁵⁶ が、ルーカスの作品では、多くのカルチャーミックス・デザインとして映像化されたことは指摘した。ルーカスの文化的な興味は、『スター・ウォーズ』全てのエピソードにおいて、絢爛豪華な映像世界構築へと実を結んでいる。ルーカスは多くの文化を好意的に取り入れることで、その恩恵を大ヒットという形で享受している。これはセクト主義を廃することで、実際に自らが恩恵を受けるということを示しているし、アメリカが今も多く移民を認めている社会であることと関係しているだろう。こうした点も、ルーカスが現代アメリカを代表するアーティストであることを物語る。現代サンフランシスコを反映するように『エピソード I』（画像 36）、『エピソード II』（画像 37）では、非常にアジア的な装飾文化が見受けられる。



画像 36 『エピソード I』の惑星ナブー

画像 37 『エピソード I』の衣装

『スター・ウォーズ』シリーズよりもテレビシリーズとしては前にスタートした『スター・トレック』(*Star Trek*) も多民族融合思想をはっきりと謳っている。『スター・トレック』は『スター・ウォーズ』と同時代の、双璧を成す SF シリーズでもある。『スター・トレック』も、『スター・ウォーズ』世界にかなりの影響を与えている。

当初の脚本に繋がるシノプシスにおいて、『スター・ウォーズ』の作品世界が「23 世紀」から「遠い昔」と変化したのは、『スター・トレック』作品世界が、現在世界の延長上の 23 世紀と設定されているため、設定が被ってしまうからではなかっただろうか。『スター・ウォーズ』を現実世界から離脱させることによって、作品世界に東洋と西洋のカルチャーを反映させた融合世界を実験的に作り出すことに成功していると言えるが、こうした世界観の模索は、公民権運動とベトナム戦争後の国際社会で重要であった。米国サイエンス・フィクション映画に託されるこうした理想世界は、多民族国家アメリカの理念の具現化である。このことは、『スター・トレック』シリーズからも見て取れる。実際に『スター・トレック』における宇宙船エンタープライズ号乗組員である黒人女性（レギュラー出演）が「アメリカ TV 史上初の知的な黒人女性キャラクター」⁵⁷ とされる。この役には、アメリカ TV 史上初の、黒人女性役者と白人男性役者のキスシーンもあった。このシリーズは、23 世紀の地球から飛び立った宇宙船エンタープライズ号が多く星を探索するというサイエンス・フィクション TV ドラマ作品だったが、それは、アメリカ映像史における黒人女性の表現における 1 つのマイルストーンだった。こうした試みは 23 世紀を舞台としたからこそ、ある種のリアリティを帯びたのだ。演じた黒人女優はニシェル・ニコルズ (Nichel Nichols) である。かの女は、この役柄を演じることを躊躇していたところを、牧師マーティン・ルーサー・キング (Martin Luther King Jr., 1929-1968) に、この役柄の重要性を説かれ、出演することにした。⁵⁸

そして、この『スター・トレック』シリーズが半世紀近く続く大ヒットシリーズとなったことで、明らかにニコルズは重要な歴史を打ち立てたのである。『スター・ウォーズ』

においても、このシリーズが描いた世界が、西洋と東洋の相互理解に重要なステップを与えている。ジョージ・ルーカス監督が東洋文化に対する大きな興味を持っていたからこそ、それが可能であった。また『スター・ウォーズ』シリーズが世界に影響を与えられたのは、文化融合の映像美も重要な要素になっていることは間違いない。『スター・ウォーズ』シリーズは、息子ルーク・スカイウォーカーを主人公とする3部作が先に制作され、のちに父親アナキン・スカイウォーカーを主人公とする3部作が制作されるという異例の方法で世に出てきたが、制作年代に沿って、ますます文化融合的な映像美が熟していく。800分あまりの文化融合美の豪華絢爛絵巻として楽しむことも可能である。これは、『スター・ウォーズ』の30年に渡る制作期間の中で、現実世界そのものがますます世界的な文化融合へと動いたからであろうし、『スター・ウォーズ』や『スター・トレック』のような超ヒット作品が、我々が生活する現実世界に存在する、実際の文化認識に大きな影響を与えたとも言えるだろう。『スター・ウォーズ』の制作本拠地がサンフランシスコ市にあることや、『スター・トレック』に登場する多民族宇宙飛行士養成学校がサンフランシスコ市にある、という設定となっていることも、この2作品にまたがる多民族共存主義・文化多元主義の発想と関係しているだろう。サンフランシスコは、そうしたアイディアにおいて急先鋒の場所である。

現在の世界は、『スター・ウォーズ』シリーズが始まった頃から30年の月日を経て、大きく変化し、文化人類学者によれば、我々のナショナリティ自体が全く変わってしまった、とされる。サイード (Edward Wadie Said, 1935-2003) は、研究書『オリエンタリズム』 (*Orientalism*, 1978) を著し、それぞれ個人が、つまり、それぞれの人間が、ある1つの文化圏に所属していることを前提とした理論を展開した。これは、1つの物の見方ではあった。しかし最近では、そもそも1つの国民とは何だろうか、という別の見地・疑問が主流になりつつある。これは、ホミ・ババ (Homi K. Bhaba, 1949 -) が著した『ネイション・アンド・ナレーション』 (*Nation and Narration*, 1990) という著作が、文化人類学において注目されているからだ。現在を生活しているほとんど全ての人間は、かつて存在した「1つの文化」に所属しているのではなく、「ハイブリッド」なのだ。世界的に、ニンテンドーのゲームを体験し、コカコーラを飲み、スシを食べ、キムチの味を楽しみ、世界で作られる映画を見、世界のニュースは、1時間もせずに世界を駆け巡る、そして、多くの国々で世界各国の料理を食べることが出来、インターネットで世界のPCはつながる。現在の我々は、国の違いを意識することが非常に少ない社会で住み、簡単に世界旅行が出来る環境も持った。その中で、われわれのナショナリティは高度にハイブリッド化している、というのが現在の我々を表現するには的確のようである。『スター・ウォーズ』はこうした時代の鏡である。または、こうした時代の思想なのだ。

それでいて、この作品は、古典的な要素、人間社会がある限り永遠に続く要素である「親と子」の関係の妙をギリシャ神話 (*The Greek Myth*) のように描くのだ。文化融合と

いう点で進歩的、しかし内容はまさに「古典」である。ここで描かれる父子関係は、ルーカス監督自身の父の思い出であるとしている評論もある。⁵⁹ 国家主義的な父と、学生運動を支持する息子という関係で、政治的意見は真逆であったという。『スター・ウォーズ』の中で帝国主義に走る父は、権力欲に囚われた暗黒の騎士「ダース・ベイダー」(Darth Vader)となる。Vaderはオランダ語であり、そのまま、Father(父親)のことである。『スター・ウォーズ』シリーズ全6作の物語は、父アナキンが慢心、権力欲、人間不信などによって「墮落」(degeneration)してしまうが、帝国主義と戦う息子ルークによって、自らの間違いに気づき「救済」(salvation)されるというものだ。

注

- 11) 産経新聞、2005 年、7 月 2 日
- 12) 藤忠男『世界映画史・上』、株式会社第三文明社、1995 年、232 頁。
- 13) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、274-275 頁。
- 14) ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 1』村山匡一郎・出口丈人訳、株式会社国書刊行会、1992 年、292-294 頁参照。
- 15) 北野圭介『ハリウッド 100 年史講義』、平凡社、2001 年 24 頁。
- 16) 下中弘編『哲学事典』、平凡社、1971 年、585 頁。「自然に還れ！」(retour a la nature!) は、ルソーの根本主張を表す評語。かれによれば、人間は神に造られたままの自然人としては善であり、不平等社会にはいつて悪となったのであるから、ひとたび文化を捨てて自然に還った上で、改めて平等な社会契約に基づく正しい社会と政治を築きなおさなければならない。このようなルソーの主張は、自然への復帰を強調している点で次代のロマン主義の文学や哲学に影響を与えただけでなく、社会の革命を要求している点ではフランス革命の指導精神となり、さらに後代の社会改革者の思想にも影響を及ぼしている。
- 17) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、201 頁。
- 18) 北野圭介『ハリウッド 100 年史講義』、平凡社、2001 年、203-205 頁。
- 19) 北野圭介『ハリウッド 100 年史講義』、平凡社、2001 年、212-213 頁参考。イベント的な宣伝を使い、マーケティングにも力を入れて収益を考えるタイプの映画である、ハイ・コンセプト映画は、『ジョーズ』(*Jaws*, 1975) が最初のモデルで、実際、『ジョーズ』は、大ヒット映画『ゴッドファザー』(*The Godfather*, 1972) の収益を超え、アメリカ国内興行記録の首位となっていたが『スター・ウォーズ』(1977 年公開エピソードを指している) は、その収益を圧倒した。
- 20) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983 年、222-223 頁。
- 21) 『世界の映画作家 38』キネマ旬報社、1980 年、74-75 頁。

- 22) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、39頁。
- 23) Dana White, *Biography George Lucas* (A&E, 2000) , p. 13.
- 24) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、50頁。
- 25) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、14頁。
- 26) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、49頁参照。
- 27) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、11頁。
- 28) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、11頁。
- 29) Article Collections, *George Lucas to Give USC Film School \$175 Million* (Los Angeles Times, 2006) September 20, 2006.
- 30) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003年、274-278頁参考。
- 31) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Trilogy Bonus Material* (The Twentieth Century Fox, 2004) DVD.
- 32) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Trilogy Bonus Material* (The 20th Century Fox, 2004) DVD.
- 33) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Trilogy Bonus Material* (The 20th Century Fox, 2004) DVD.
- 34) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983年、215頁。

- 35) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Trilogy Bonus Material* (The 20th Century Fox, 2004) DVD. 及び、
ジョージ・ルーカス (インタビュー) 『SIGHT VOLUME 21』、ロッキング・オン、2004 年、66 頁。 (ルーク・スカイウォーカー 3 部作について) 「この 3 本の映画はもともとひとつのアイディア、ひとつの大きな物語だったのだよ。300 枚の脚本、6 時間 15 分の映画だ。第 1 作は手の込んだ登場人物紹介だった。第 2 作ですべてがはっきり提示され、第 3 作でその結果が出る。最初から『帝国の逆襲』は第 2 幕にあたる部分だから難しいだろうと分かっていた。狭間の部分で結末がないからね。でも 1 幕から 3 幕まで続けるしかなかった。それに 2 幕さえ切り抜けたら大丈夫だって自信があった。2 作目では、ルークが死んでしまうのだろうかという緊張が生まれてくる。」参考。
及び、ジョージ・ルーカス (インタビュー) 『SIGHT VOLUME 21』、ロッキング・オン、2004 年、61-65 頁参考。
- 36) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983 年、222-223 頁。
- 37) 川原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004 年、144-145 頁。
- 38) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983 年、245 頁。及び、Wikipedia “三船敏郎”
- 39) Lucasfilm Ltd., *Star Wars Prequel and Classic Trilogies* (The Twentieth Century Fox, 2006) DVD.
- 40) 川原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004 年、144-145 頁。
- 41) 川原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004 年、58-61 頁参考。
- 42) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジンズ、1983 年、334 頁。340-341 頁。
- 43) エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1993 年、18 頁。
- 44) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010 年、156 頁参考。

- 45) ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソードVI ジェダイの帰還』、20世紀フォックス、1983年
- 46) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、153頁。
- 47) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、156頁。
- 48) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、156頁。
- 49) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、150-151頁。
- 50) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、156頁。
- 51) ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20世紀フォックス、2005年
- 52) バート・クロウズ監督『ドラゴンへの道』、ワーナー映画、1973年
及び、ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソードI ファントム・メナス』、20世紀フォックス、1999年
- 53) 『聖書』箴言 20-20 他
- 54) ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソードV 帝国の逆襲』、20世紀フォックス、1980年
- 55) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年、156頁。
- 56) ダライ・ラマ 14世他『絶望から立ち直る方法を教えてください』、株式会社アスペクト、2007年、117頁参照。
- 57) 早川書房編『SFマガジン7』、早川書房、2009年、24頁。
- 58) 早川書房編『SFマガジン7』、早川書房、2009年、24頁。
- 59) デール・ポロック『スカイウォーキング』、ソニー・マガジズ、1983年、428頁。

第3章 アメリカ文学・ヨーロッパ文学との接点

3.1 『スター・ウォーズ』は、父親探求の物語である。

『スター・ウォーズ』は父親探求の物語である。それと同時に、精神的な父親探求の物語でもある。また、それは自己探求 (Search for his Identity) の物語でさえある。遡ればギリシャ神話のオイディプス王やユリシーズ王の物語からの系譜に入ると言える。『スター・ウォーズ』制作において、ルーカス監督には企画段階からそうした神話に材を採る創作的方法論があった事は既に書いた。その上で、この映画はアメリカ生まれの映画なのである。そこにはアメリカの特徴が見られるのである。多く、アメリカ文学、アメリカン・ストーリーテリングは、みなしごを主人公としてきた。それは、彼らの「精神の父探し」の文学であり、『スター・ウォーズ』もまた「精神の父探し」の物語 (Star Wars as a Story of the Quest for Father) なのだ。その文学性のあり方は、アメリカ国民のあり方である。

アメリカ人は、成功を求め、その可能性のある土地へと移動する性質が強い。職業も変える。こうした文化は、レストレスな心の状況をつくる。世界中から人が集まるゆえに人間関係は「ストレンジャー」 (relationship of strangers) 同士だ。それゆえに、アメリカ人は「アメリカ」 (America) という大きな集団に属することを実感したいという性質も持つ。それが、国中にはためく星条旗 (Stars and Stripes) に示される。こうしたアメリカ人の生活について、アメリカ人自身は、諺「転石苔をむせず」 (The Rolling Stones Gathers No Moss.) を転石には悪い物が憑かないという解釈で賛辞する。⁶⁰

アメリカは、いまだ建設途上の国であり、それは荒野 (wilderness) の中に突然あらわれる摩天楼という風景に投影されている。ここでの荒野のイメージはアメリカを旅したことがない場合は想像しにくいだが、旧約聖書・新約聖書に書かれる荒野のイメージがある。マルコ⁶¹、マタイ⁶²、ルカ⁶³による福音書によれば、ヨハネ (John the Baptist) から洗礼を受けた後、イエス (Jesus) は荒野に行って、40日間留まり、サタンの誘惑を受けた。イザヤ書⁶⁴にも荒野のイメージがある。アメリカの荒野もまた荒涼とした、生物にとって過酷な地帯である。このようにアメリカ合衆国国土は、文化的空白地域を多く抱え込んでいるのである。文化の場所・都市は転々と散らばり、発達した道路がそれらを繋ぐという国土建設計画である。アメリカ人くらい「神」を口にする国民は少ないとも言われる。そして「自由」「平等」の理念が圧倒的な力を持つ国家である。独立宣言には“All men are created equal.”⁶⁵と書かれている。

未来学者アルヴィン・トフラー (Alvin Toffler, 1928 -) は、「アメリカにおける移動率の高さは世界中どの国も及ばない」といい、アメリカ人を「新しい遊牧民」と呼んだ。(トフラー著『未来の衝撃』(1970年)による。)⁶⁶ 『スター・ウォーズ』における登場人物、

スカイウォーカー一家 (The Skywalker Family) やオビ=ワン (Obi-Wan)、クワイ=ゴン (Qui-Gon) など、いずれも (移動生活をする、移住生活を好む) 遊牧民を思わせる雰囲気を持っているが、これらのキャラクターたちはアメリカ人の心に呼応する何かがある。ルーカスは登場キャラクターが着る衣装のいくつかを砂漠地方の遊牧民風にしている。(『スター・ウォーズ』の世界は宇宙船を製造できる科学を持つ一方で、開拓時代のような風俗を同居する。)

アメリカ人の履歴書の職歴は複雑である。せまい国土で、地縁・血縁でつながる日本人とは大いに違う。個人主義はヨーロッパで生まれたが、アメリカの荒野で強められ、アメリカ人の精神となった。アメリカ人は、子供の頃から大人らしく立派に話すことを教えられる。スピーチ能力は極めて重要である。マーク・トウェインは、このアメリカ人特有の「見せびらかし」を無垢な心の持ち主として、皮肉りながらも好意的に描いた。デイル・カーネギーは、「ショーマンシップを発揮せよ」「思考をドラマチックにせよ」と説いた。

67

アメリカ人は人生の可能性を信じ、果敢に実験する。アメリカ人は、旅行熱が強い。近年「トレック」(trek) という言葉もよく使われる。アメリカ人の旅行熱は、社会的・地理的・文化的束縛を突き破りたいという欲求である。どこからともなく来て、去っていくという映画の主人公も多い。アメリカを代表するスター、イーストウッドがマカロニ・ウエスタン等で演じた典型的な放浪のキャラクター (画像 38) や映画『シェーン』(Shane, 1953) (画像 39) などはその典型である。



画像 38 イーストウッド



画像 39 『シェーン』ラストシーン



画像 40 現代の西部劇『インディ・ジョーンズ』ラストシーン

現代の西部劇とも言えるルーカス製作『インディ・ジョーンズ』のラストシーンは、主人公たちが夕日に向かって去っていくという、かつての西部劇へのオマージュのようなシーンに仕上げていて好評であった。これはアメリカ人の心に呼応するシーンだ。(画像 40)

こうしたアメリカン・カルチャーは、どのように発展してきたのだろうか。アメリカの初期の移住者は、自らをアメリカ人とは言わなかった。彼らは、フランス人であり、イギリス人であり、オランダ人であり、ドイツ人である、などと自らを称した。では、いつごろから、アメリカ人は、自らをアメリカ人と呼ぶようになったのか、考えさせられるところである。実際、アメリカ東海岸に初期に登場した文化は、ヨーロッパの影響下にあった。ゆえに、それらは、ヨーロッパ・フロンティア (European frontier) と呼ばれた。ヨーロッパ・フロンティアのすぐ西方には、まだ、未開の原生林が広がっていた。当時のアメリカに移住してきた人々は、東海岸の都市から、しだいに西方に向かって開拓をはじめた。そこからが、アメリカン・フロンティアと呼ばれるカルチャーが始まる。つまり、「アメリカ発祥のカルチャー」という意味からアメリカを捉えようとするなら、この国の本当のオリジナルは、東海岸 (アトランティック海岸) ではなく、西部 (The Great West) にある、と言われている。The Great West に開かれた大スタジオであるハリウッド映画がアメリカのシンボルと言われる所以はここにある。ハリウッドこそ、アメリカ発祥の文化の最たるものである。それゆえに、ハリウッドは、ヨーロッパ映画と一線を画する芸術創作表現を持つ。ヨーロッパ人の中にはハリウッド映画を嫌う人々もいる。ヨーロッパ映画 (イギリス映画を含む) とハリウッド映画は平行した発展を遂げて来た。それゆえに、アメリカに生まれながら、ハリウッド的ないわゆる万民向けの映画製作への反発から、イギリスへ渡った (移住した) 映画監督たちも居る。スタンリー・キューブリック監督や、テリー・ギリアム監督 (Terry Gilliam, 1940 -) である。⁶⁸ 日本国内には、ハリウッドに憧れてきた人々が多い。現在、日本発の企業ではじめてハリウッドに映画スタジオを持った SONY PICTURES があるが、(三島由紀夫作品等の英語版翻訳を手掛けた、エミー賞 (Emmy Award) 受賞の) 日本文化に関するドキュメンタリー映画プロデューサーである、

ジョン・ネイサン (John Nathan, 1940 -) が書いた *SONY THE PRIVATE LIFE* を読むと、ソニー創業者・盛田昭夫 (1921-1999 年) が、ハリウッドの撮影所を持つことをいつも夢見てきた (Morita's long-standing dream of owning a Hollywood studio) 、とある。それが、ソニーがハリウッドに進出した理由であるようだ。⁶⁹ ハリウッドの映画界を含むアメリカ文化のオリジナリティが西部開拓とともに発生してきた以上、西部は、オリジナルなアメリカン・カルチャーにとって、非常に重要な地域なのである。現在ネイティブ・アメリカン (Native Americans in the United States) やファースト・ネイション (First Nations) と呼ばれるアメリカン・インディアンが、アメリカ大陸の最初の住民であったが、ヨーロッパ移住者は西方へと居住区を広げていく。アメリカン・フロンティアは原生林 (The Wilderness) 、大草原 (Prairie, or the Great Planes) 、大砂漠 (desert) と正面から取り組むことになる。ヨーロッパはすでに複雑な都市化が進んでいたの、ヨーロッパ人は、アメリカにやってくるまで、原生林を見たことがないという人々も多かった。そして、原生林は自然の持つ厳しさを内包していた。アメリカン・フロンティアでは、シンプルな家が建てられた。大自然の中の、小屋のようなものだった。これは、アメリカ文化の特徴となる *simple life* (簡素生活)⁷⁰ の基礎となった。アメリカへ来た移住者は、ヨーロッパ的な都市化された複雑さをなるべくなくそうとした。そうした生活のなかで、「大自然」「原生林」は、人々が対峙せねばならない環境であったので、アメリカ文化は、そうした大自然との共存法を、インディアン先住民が持っていた文化から学んだ部分も多かった。それは、トウモロコシ作りや、丸木舟作り (「カヌー」は、アラワク族インディアンの言葉で、カリブ海周辺の小型舟艇の名称だが、そこから転じ世界の伝統舟艇を指す用語となる。アメリカ・インディアンのカヌーの多くは、丸木を繰り抜いた丸木舟である。) 、丸木小屋 (log cabin) 作り、ヒールのない靴 (moccasin) をはく、など多岐に及ぶ。同時に、ヨーロッパの便利さも取り入れようとした。例えば鉄道建設などである。これらが、アメリカ的風景、アメリカ発祥の文化を生み出すコンビネーションとなった。

(こうした開発は、オーストラリアとよく比較される。オーストラリアとアメリカは、発展段階がよくにている)。ドイツ系移住者は、アメリカ Ohio (州) などの中西部に初期は多かったという。そこは、当時、原生林や大自然があり、そこはヨーロッパからの物資は貧しかったので、ますます、アメリカンスタイルが生まれた。つまり、東部海岸から西方へ開拓がすすむにつれて、フロンティアは、ますます、アメリカの土地条件の影響を受けるようになり、アメリカ文化は、ヨーロッパの影響を外れたのだ。こうした状況下で、移民の中から、アメリカ大陸生まれ世代が増え始め、政治的に、経済的に、アメリカ合衆国史が誕生し、彼らは、もうヨーロッパ史を外れた存在となったのである。アメリカは、しだいに大きくなるが、対外政治をするための、特別市が作られる。それが、ワシントン D C である。これは、18 世紀ごろから流行していたネオクラシカル様式 (Neoclassical architecture) で、ホワイトペイントされた建築様式の都市である。アメリカは民主主義を採用、リパブリック (共和国) を築いたが、国民に主権があるリパブリックとなったこと

は、アメリカを発展させた。アメリカ人は、自分たちの民主主義に対する誇りを持っているし、それは実的な成功を収めてきた。民主主義への自信は映画『スター・ウォーズ』シリーズにもはっきりと描かれる。リパブリックが皇帝に乗っ取られエンパイアとなり自由を失った恐怖政治へと移行する過程を描き、ルーカスは政治的な議論をSFに持ち込む。若い世代に民主主義の大切さを教えた映画が『スター・ウォーズ』シリーズでもある。その中で主人公のジェダイたちは、民主主義のために仕事をしているとされる。

初期のアメリカで思想的な活動をしたエマソンは、強力な文化がアメリカにも生み出されることを望んでいたので極端なことを言った。たとえば、“Insist on yourself. Never imitate.”などだ。⁷¹ 彼は文明に対して、懐疑的でもあったので、文明以前の世界における自発性や本能の世界を再生しなさいと主張する。

“Abide in the simple and noble regions of thy life, obey thy heart, and thou shalt reproduce the Foreworld again.”⁷²

オリジナリティは、そうした原生林から生まれるのだと彼は主張するのだ。

“By surrounding ourselves with the original circumstances, we invent anew the orders and the ornaments of architecture, as we see how each people merely decorated its primitive abodes.”⁷³

そして彼は、“The White man has lost his aboriginal strength”⁷⁴ と言い、文明が本来の生命力を奪うとした。

部分的にエマソンの主義を継承したメルヴィル (Herman Melville, 1819-1891) も、『白鯨』(Moby-Dick, 1851) に登場するクイーケグのエピソードをとおして、同意見を言った。

「みんなが、死んだり生きたりすることをそう勝手に自分の意志や気分で決められるものかとただすと、クイーケグは恬淡として、しかり、と答えた。要するに、クイーケグの奇想によれば、人間がいったん生きると決めれば、病気によって死ぬことなどないのだという。もっとも、相手が鯨とか、台風とか、その種の凶暴で無知蒙昧な始末におえぬ破壊者となれば、話はべつということだった。ところで、蛮人と文明人とのあいだには以下のような注目すべき相違点がある。すなわち、一般論として、文明人は病気から回復するのに半年はかかるものだが、蛮人は一日でほぼ回復してしまう」⁷⁵

超絶主義を通して、アメリカ的思想はヨーロッパのものより、シンプルに、そして本来の自然の力を信じるようになる。

アメリカ合衆国として、東海岸は、政治的な舞台となっていたが、同時に、ミシシッピ川沿岸地区などは、代表的なフロンティア・セトルメントとして、アメリカ文化を示し

た。この地域を舞台にしたのが、アメリカ合衆国の作家マーク・トウェイン (Mark Twain, 1835-1910) の代表作『トム・ソーヤーの冒険』 (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876) や『ハuckleberry・フィンの冒険』 (*Adventures of Huckleberry Finn*, 1885) である。アメリカは、しだいにこうした自国オリジナルの本や小説、娯楽文化を生み出すようになり、アメリカ人たちもまた、自国から生み出される創作芸術に自信を持つ。

しだいに西方に広がるアメリカであったが、西方に行くと、アパラチア山脈やロッキー山脈とぶつかることになった。これは当時の運搬技術では、大きな問題に直面した。1890年ごろになると、これ以上西方へむかうのは大変であり、困難であることからフロンティアは分散し、ばらばらになり、捨てられた居住区も出てくる。移動するための路線も、定期便もなく、フロンティアには、**mining camps** (石炭堀) や **ranches** (牧場) が人里はなれて孤立するようになり、だれも住んでいないところ (ゴーストタウン) も多くなってしまったのだ。都市のある東海岸に逃げ帰った者も多い。フロンティアとして成功していたのは、初期に開発されたミシシッピ川沿岸だった。こうした成功したフロンティアは、のちのフロンティアの、システム構築の見本になった。法律も、成功したフロンティアが見本になり、のちのフロンティアに流用された。例えばシエラで作られた石炭堀ビジネスの法律は、のちに、ウィスコンシンやイリノイやアイオワの法律にも流用された。新しい州が出来ると、前にあった成功した州の法律を見本にした。しかしながら、成立年度の時間的差異と、風土的差異があるので、それぞれの州は、それぞれの特徴をもつことになっていった。初期には、五大湖 (**The Great Lakes**) 周辺はフランス人移住者が多かった。アメリカ合衆国民は、インディアン商人と、経済活動 (貿易) も行った。合衆国民は、インディアンから毛皮を買い、インディアンたちは、白人から武器を購入した。貿易商人が、いちはやく西部に移動したともいえる。その後、農夫が西部へ移動したときには、インディアンはすでに銃で自らを武装していた。⁷⁶

そのように、インディアンと白人の貿易によって、西部までの道が出来ることになった。そうした初期の原始的な道路が、のちに大陸横断鉄道を敷く道となった。ターナー (Frederick Jackson Turner, 1861-1932) は、『アメリカ史におけるフロンティアの意義 1893 年』 (*The Significance of the Frontier in American History*, 1893) の中で、1890 年の北アメリカにおける人口調査ジャーナルの、以下の意義ある言葉を言及している。

1880 年までずっと、北米フロンティア (開拓地) への移住があったが、1890 年には居住ができない地域として崩壊してしまったところが多い。それらはとてもフロンティア・ライン (開拓最前線) とも言いがたいほど、度を越した孤立状態となり、他と絶縁してしまったような居住区となっていた。このことから、その地域の測量を、アメリカ西部開拓において、人口調査記録から外す。⁷⁷

この短い公的宣言は歴史の流れに 1 つの終止符を打った。1890 年までずっと、アメリカ

史は、北アメリカ大陸西部の植民地開発に大きな方向性を持っていたのだ。西部に存在する自由な土地、経済促進とのたたかい、そしてアメリカ西部に開拓地を拡大することの優位性といったものが、アメリカの発展を説明するものだった。しかし、政府機関、憲法とその修正において、公的組織を、変化した実際の状況と合わせ、組織が機能するように作り変えなくてはならなかった。アメリカの公的団体の特異性は、アメリカ合衆国民自身を、国民の増加にしたがい、むりやり適応させてきたのだ。それらは、大陸をどんどん西部に向かって開拓を進めることや、原生林を切り開いてきたことであり、フロンティアに、もともとあった原始的消費社会や原始的政治状況を、都市生活の複雑な世界へと変化させ、そうした開拓が進行してきた地域では、むりやりに、かつての生活を都市生活に適応させたことも含まれる。⁷⁸

西方への開拓は一時下火になるが、それでも運搬技術が進歩すると、さらに人は西海岸を目指して移動した。アメリカ合衆国はタフさを求めた。それは、国土の開拓・開発というテーマがあったからであり、初期アメリカ映画に描かれるヒーローたちも、タフさが重要だった。アメリカ人は、国民的ヒーローが好きだ。ヒーロー崇拜が強い。アメリカ人とは何か、そのことについて血肉を持って表現するヒーローに、アメリカ人は自分を一体化する。それによって、存在のレストレスを乗り越えようとするのである。⁷⁹ 積極的に自己を表現することがアメリカン・ヒーローの美德だ。しかし、ある種の普遍性があることが望まれる。アメリカ人が個人主義を重んじながら、集団への帰属を強く求めているように、彼らの自己表現は、個性をもとにしながら、普遍性を追求する。アメリカは、大統領からして、理想的なカップルイメージにこだわる。アメリカ人は、最高権力者でも、その妻とのカップルイメージで評価される。カップルの愛は、ハリウッド映画でも徹底的に美化された。ここには、ピューリタニズムの伝統が生きており、一夫一婦の関係が厳しく要求された。これには社会的理由もあった。荒野でストレンジャー同士が、カップルになることで社会を作り出したからである。⁸⁰

アメリカにおけるヒーロー像というものは、上記のような荒野を開拓してゆくたくましさ、タフさ、その結果として映画俳優ダグラス・フェアバンクス (Douglas Fairbanks, 1883-1939) のような体格の大きい、頑丈なイメージが求められた。近年でもトップ・スターである映画俳優ハリソン・フォードには同様の視覚的イメージがある。クリント・イーストウッド (Clint Eastwood, 1930 -) やシルベスター・スタローン (Sylvester Stallone, 1946 -) も肉体的に頑丈な視覚イメージを持っている。このようなアメリカの俳優は、アメリカの求めたヒーロー像の典型である。荒野を開拓開発する事が可能な頑丈でタフな肉体と前進する精神がアメリカン・ヒーローの伝統的イメージであるとする、これに対して、ヒーローの視覚的イメージにおいて日本で大衆から求められているものはジャニーズ事務所が代表する中性的イメージであり、そして比較的小男である。広大な国土を持たない島国は、大規模な建設者の国土アメリカとは風土が異なるということである。

アメリカ型ヒーローと日本型ヒーローは、正義・勇気・力といった共通項もあるのだが、

ヒーロー・イメージの相違点も多いのだ。つまりアメリカは、ターザンのような大きく強いヒーローの伝統があるが、日本では、伝統的に優男（やさおとこ）や小男が民衆に愛される。義経がそれである。一見弱そうな男が、大男を負かすところに日本人は引かれる。また、英雄の悲劇性が、日本人の同情を集めるのである。アメリカのヒーローは、新しい世界の建設者である。日本では、すでに出来上がった社会からの解放を目指しながら破滅に終わる、敗北の美が英雄譚となる。⁸¹

アメリカのヒーローは、荒野にふさわしい人格を備えていなければならない。ピューリタンたちは、荒野の前でたじろいだが、神が創ったままの原初の自然を、むしろ祝福する精神を奮い起こした。

アメリカのヒーローは、自然人であることを誇りとしつつ、自然の破壊である文明建設に従事するという矛盾をはらんでいる。しかし、開拓時代のアメリカ人は、この矛盾を深刻には受け止めなかった。フロンティアの存在が安全弁となっていたからだ。さらに西部へ進出してゆけばよかったからである。こうして、自然人であり建設者というヒーロー像が生まれた。こうした開拓ヒーロー物語は、トール・テールとして、壮大なショーとなり神話性を帯びる。トール・テールは、大ぼらを吹くことで自分の大いさを証明しようとするアメリカ流わめき物語で、19世紀の船乗りのマイク・フィンクは以下のトール・テールを残した。

おれはソールト川のがなり屋！ けたはずれのわめき屋！ ミシシッピから来た正真正銘の怒鳴り屋だ！ ウオー！ おれはまさに、生まれてまだ目が開かぬえうちからミルクを拒否し、ライ・ウィスキーを1本くれって泣いた赤ん坊さ！ おれは女がやけに好きで、満身これ喧嘩でいっぱい！ おれの半身は野生の馬、半身は目つきするどいワニ、その他の部分はといやあ、ねじれた倒れ木、凶暴な噛み付き亀だ。おれは鍛えに鍛えた雷みてえに打ちのめし、おれが森の中で一殴りするごとに、お日様の拝める空地が1エーカーもできる。（略）⁸²

ヒーローは、しかしながら、近年アメリカでは、多様化している。それは、より多くの多国籍の移民者が、社会的に発言権や人気を獲得したからである。ジョージ・ルーカス監督は、その点において、先駆的な役割を果たした映画監督とも言える。彼は、『スター・ウォーズ』を日本人に受けるように作った、とインタビューで語っている。作中に登場するキャラクターにあえて日本風のファッションを取り入れているし、それまでのアメリカのヒーロー像にはないヨーダという宇宙人の小男の老師が、じつは、宇宙の剣士たちの中で最も強い、という設定にした。そして、このキャラクター設定をアメリカ人は非常に肯定した。ルーカス監督が最も思い入れのあるキャラクターだという。青年時代、ルーカスは自分が小柄であるということに劣等感を持っていた。⁸³ ルーカスが採り入れた小さな

弱そうに見える身をやつした老師が、とてつもない剣術を持っている、という設定は、中国などの仙人伝説からのものである。アメリカにおけるヒーロー像は、この30年で、急速に変化した。⁸⁴ その一因は、アジア思想を取り入れた『スター・ウォーズ』という超ヒット映画の登場や、過去のマッチョなヒーローの衰退がある。特に、文化的に、この30年はニューエイジ (New Age) 運動が盛んであったし、その中で、多くのオリエンタル要素がアメリカ文化に入り込んできた。ニューエイジの時代は、70年代の若者のヒッピー文化に連なるもので、攻撃性はないが、アメリカの主流文化とは異質なアジア・カルチャーが美術・音楽分野にも影響を与えた。インド・中国思想のアメリカ的変容であった。

それでも、アメリカの原初的なヒーロー像は、自然人であり建設者だという考えは、いまもどこかにある。映画『オーストラリア』(Australia, 2008) で描かれるヒーローも、自然人であり建設者であった。アメリカ大陸とオーストラリア大陸の風土的類似性が垣間見られる。

映画『スター・ウォーズ』シリーズは、こうしたアメリカのタフな風土性を意識的・無意識的にも内包する。もちろん「偏見排除の時代」に制作されたユニバーサルな作品であり、また、ユニバーサルな映画作品の時代を牽引した1シリーズであるが、アメリカの文学史上の歴史的なコンテキストで見ると、見事にその系譜をなしているのである。全てのものは、「保守」と「変化」のせめぎ合いであるが、アメリカ文学史的系譜として「精神的な父を探求する主人公の物語」である『スター・ウォーズ』も見所である。

『スター・ウォーズ』全6部は、3部と3部に分けることが出来るが、どちらの主人公も「みなしご」である。そして、精神的な父探しの旅に出るのである。父アナキン・スカイウォーカーを主人公とする3部では、このストーリーは以下のように進む。

主人公アナキン・スカイウォーカーはジェダイ騎士に成りうる素質を見込まれ、騎士クワイ＝ゴンに引き取られ故郷を離れるが、クワイ＝ゴンの戦死により、クワイ＝ゴンの弟子オビ＝ワンに育てられることになる。

アナキンの息子ルーク・スカイウォーカーは、父アナキンがダース・ベイダーとなり、独裁者である皇帝直属の部下となったことを危惧した周辺が隠密に叔父の養子にするが、青年の時に養父母を帝国軍に殺される。そして砂漠の老師となっていたオビ＝ワンからジェダイになるための修行を受けることになる。

移動し建設する、それは自由への希望であり前進することである。アメリカ大陸の歴史は、そうしたフロンティア・スピリットと密接であった。それゆえに、過去や家族を離れ、ある意味「みなしご」となり、前進するために「精神的な父」を探した。そうした「人間の物語」はアメリカ人にとっては特別なノスタルジアかもしれない。アメリカ映画として作られた『スター・ウォーズ』ゆえに、アメリカ人の郷愁を突きヒットさせる要素として、こうしたアメリカ文学の特徴を巧みに織り込んでいるとも言える。

アメリカ大陸におけるルーカス一家の歴史を見ると、ルーカスの曾祖父は1890年代、ア

一カンソーでの貧しい生活に見切りをつけ、中央カリフォルニアに移動した一家であった。これは、まさにスタインベックの『怒りの葡萄』で描かれた主人公トム・ジョード (Tom Joad) の一家の経験と同じだ。先祖の過酷な体験から、ジョージ・ルーカスの父は多くを学び、そうした厳しい時代のことを息子に語っていた。⁸⁵ 小説家スタインベック (John Steinbeck, 1902 - 1968) の『怒りの葡萄』 (*The Grapes of Wrath*, 1939) は、黒澤明 (1910-1998 年) も敬愛していたジョン・フォード監督 (John Ford, 1894 - 1973) が映画化している。この作品の中で、我々すべての存在は、**Over-Soul** (大霊)⁸⁶ の中にあり 1 つなのだという思想を、はみだし牧師ケイシー (Jim Casy) が伝えるシーンがある。(ケイシーは農園で組合を組織しようとした元牧師だが、資本家に雇われた警備員に殺される。) 「大霊」思想は、「塵は元の大地に帰り、霊は与え主である神に帰る」⁸⁷ とするキリスト教からも導き出せるが、アジア的 (万物万人を取り込む道教的な在り方⁸⁸)、インド的哲学 (梵我一如、つまり私たち自身、個人の個々に内在するアートマンという実体は、宇宙の根本原理であるブラフマンと本来同一であるとする考え)⁸⁹ の変容とも取れる。スタインベック自身には超絶主義的思想傾向があった。エマソン文学の影響を受けていた。エマソンはインド的なものにも影響を受けインド宗教書バガヴァッドギータを読んでいて、『怒りの葡萄』の中で「大霊」(**Over-Soul**) という物の見方を伝えるケイシーも元牧師だが、エマソンもまたラディカルな元牧師だった。

ケイシーの存在は、『スター・ウォーズ』においてはルークを導くオビ=ワンだと言える。

アメリカは、はじめヨーロッパ・カトリック教会から離れる形でプロテスタント色の強い国となったときに、カトリックにあるマリア崇拜 (マリアを神の子キリストの母として、キリストとの仲介に置く考え) を極めて薄めた。これは、母性的な何かを、アメリカ・プロテスタンティズムが失ったことにもなる。しかし、『怒りの葡萄』(スタインベックの原作小説版) では、不況で壊滅的になった土地で、餓死寸前の男が、赤子のようになって、マリア的あるいは母性的な女性「シャロンの薔薇」(*Rose of Sharon*) の乳を飲むというシーンがある。⁹⁰

これは、アメリカ文学に母性的・地母神的な一石を投じている。母性に神性を見るのは、ヨーロッパではマリア的なものとして理解されうるだろうが、当事のアメリカでは異色であった。それを裏付けるものとして、このシーンはジョン・フォード監督のハリウッド映画版から外されていることが指摘できる。しかし、ルーカスは『スター・ウォーズ』において、比喩的に母性の神性を描いているところがある。『エピソード I』～『エピソード III』に登場する愛や善性を信じ続ける女王パドメ・アミダラ (Padme Amidala) の名である「パドメ」はサンスクリット語で「蓮」を意味している。蓮はチベット仏教で観音を意味し、観音の慈悲に対して祈る言葉 (マントラ (Mantra)) は、**Om Mani Padme Hun** である。観音は、本来は女性ではないが、女性的な慈悲を表すとして広く伝播している。

3.2 改心の物語

「これは改心の物語なのだ」

ジョージ・ルーカスは、『スター・ウォーズ』全6話を総じて、そう語った。⁹¹

西洋文学・キリスト教文学の中に、墮落から救いへ向かう人物たちの物語は多い。『告白』(*Confessions*, 397-398)や『神曲』(*The Divine Comedy*, 1308-1321)は代表的なものだ。『新約聖書』においてキリストを裏切った弟子、つまり墮落した弟子たちが、キリストの犠牲の後、もう一度力を得て地中海世界に神の救済を伝える『使徒行伝』(*The Acts of the Apostles*)自体が1つの典型だ。

また西洋哲学の祖である聖アウグスティヌス (St. Augustine of Hippo, 354 - 430) は著書『告白』(*Confessions*)において、自らの墮落と救いに至った経緯を私的冒険譚のように綴っている。彼は『告白』の中で、自らの少年時代、学校に行かずに演劇鑑賞に没頭していた、悪い友人とつるんでいた、母の死や宗教的回心以前は、情婦と同棲していた⁹²、など、自らの過去の墮落的生活を告白している。その上で、回心・救いへの志向性が描かれることで、人間のありのままや、弱さが浮き彫りにされるというヒューマニティは、『スター・ウォーズ』全話にも受け継がれている。

ダンテ (Dante Alighieri, 1265 - 1321) が著した『神曲』(*The Divine Comedy*)における地獄巡り物語でも、人間が、その心の闇から作り出す地獄 (欲望や怒りなど) からの逃れ難さが、主人公の地獄 (地獄の辺土=limbo) 巡りでの見物旅行に描かれ、その上で、天国に向かいたい人間の志向性の発露が描かれる。つまり、ダンテの『神曲』もまた地獄巡りを経て、星の輝く天へ向かう意思へと至る主人公を描いた「墮落から救いへ」の物語だったのだ。(地獄=心の歪みであることを描き、愛や平和のかけがえのなさを知らせるという作風は、アメリカ生まれの『スター・ウォーズ』に受け継がれている西洋文学的特徴だ。)『スター・ウォーズ』では、主人公アナキンが師に対し最も深い憎しみを表す場所を、映像的に溶岩地帯 (火の海) (画像 41) とし、まさに全てを焼き尽くす地獄の映像で表現している。ここで吐かれる台詞、I hate you.⁹³ は人間の憎しみの恐ろしさを表現している。(アナキンは自らの悪行を反省せず、体が火で焼き尽くされそうになってまで敵意と憎悪を見せる。)(画像 42)

ここには、人間の最も恐ろしい側面が描かれている。本来の仲間や信頼すべき人物への、疑いの気持ちと、自分が全てを支配したいという、身の程知らずな独占欲である。アナキン・スカイウォーカーは、こうした心の地獄にはまってしまっているのである。アナキンを常に良い方向に導こうとしてきた師であるオビ=ワンは、このときのアナキンには、もはや自分の支配欲を阻もうとする敵としか見えない。また、最愛の妻であるパドメさえ、ここに

いたっては、オビ=ワンとつるんでアナキンの作ろうとする理想社会（それは単なる独裁社会なのだが）建設の夢を壊そうとしているように見えてしまっている恐ろしいまでのアナキンの独善性の救いようのなさ、反省のなさは、地獄絵図そのものである。映画は視覚イメージの芸術であり、登場人物の心境は舞台背景によって代弁されるという特性を持つ創造物である。アナキンの心の地獄はまさに、全てを焼き尽くし破壊してしまう、燃えさかる炎の舞台として表現されているのである。ここは、『スター・ウォーズ』シリーズ中、最も恐ろしい場面だ。それは、人間の持ちうる最悪の感情である憎しみに溢れている。



画像 41 溶岩の惑星



画像 42 アナキンの憎悪

このような意味で『スター・ウォーズ』とは、地獄巡り叙事詩物語の一種であり、テーマを言ってしまうなら改心の物語である。

3.3 地獄から解放されるために - 再生のための思想

ジョージ・ルーカスは、もともと『地獄の黙示録』(*Apocalypse Now*, 1979) を企画した人間であったが、彼の発言によれば、初めの企画では原初的な自然と共に暮らす者たちが、現代兵器を使う者たちを負かすという物語として、企画書提出をしていたのだという。その後『地獄の黙示録』はかなり違う形で完成し、それもまた傑作ではあったが、ルーカスの思想とは違うものになったことはルーカス自身が回想している。そこでルーカスがもともと『地獄の黙示録』で描きたかった、自然が我々の力の源だというテーマを『スター・ウォーズ』シリーズの最終章に描くことにした。これが『スター・ウォーズ』シリーズの大団円となる『ジェダイの帰還』(*Star Wars Episode VI – Return of the Jedi*, 1983) である。この思想的方向性はルーカスが、エマソンのようなアメリカン・ロマンティシズムの系譜に入る作家であること証明している。

ルーカス監督は、映画の世界観を構築する時、そこに定めたロジックは一貫していなければならないと言っているが、『スター・ウォーズ』では「フォース」(*The Force*) (1980

年代は、日本語訳は「理力」とされていたが、現在は原語そのまま「フォース」が使われている）と呼ばれる、信仰心とそれに基づくトレーニングによって魔法のような力（さわらずに物を動かすなど）さえも操ることが出来るというロジック、そしてある種の宗教観を描いている。「フォース」は、スター・ウォーズ世界における「神のごとき力」として表現される。英語の挨拶の1つに **May God be with you.**（神様があなたと共にいますように）があった（現在ではグリーティング・カード言葉になっている）が、スター・ウォーズ世界ではこのような状況（シーン）において、**May the Force be with you.**（フォースが共にありますように）⁹⁴ が使われる。ここで、フォースの意味するものをうかがい知ることが出来る。ルーカスは、『スター・ウォーズ』を創造する時に、フォースと呼ばれる宗教を中心として世界観を構築したのである。ある意味大胆不敵な創造だが、まず、最初に映画冒頭の断り書きとして、**A long time ago in a galaxy far, far away....**（『昔々、遙か彼方の銀河系で・・・』）⁹⁵ を入れることで、観客は全ての地球上の事柄から離れるように誘導される。それ以降は、もはや地球上の全てとは関係のない別のロジックで成り立つ世界がスクリーンに映し出されるという仕組みだ。観客が信じられるレベルにロジックを組み立て、それを映像で表現する作業は困難極まる映画作りのテクニックを必要とする。『スター・ウォーズ』シリーズは、文章では表現不可能な物語やテーマを10歳の子供が見ても理解が出来、楽しめるように表現している。作中の宗教的とも言える「フォース」のロジックは、どうして世界中の観客を魅了したのか、また、それは何だったのかをここで見ていきたい。

最初に発表された作品『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』において、フォースと共にある力というものは、まだはっきりと描かれていないように思われる。しかし、その力がどんなものであるかは、主人公ルーク・スカイウォーカーが、宇宙を独裁せんとする帝国軍宇宙要塞を、宇宙魚雷で破壊するシーンを見ると感覚的に理解出来る。このシーンで、当初ルークは魚雷の照準を合わせるためにコンピュータ・アシストを使用するが、ルークの守護霊となったオビ=ワンの声を聴き、その助言に従いコンピュータ・アシストに頼らず、フォースが与える感覚を信じて魚雷を放つ。そして要塞は破壊される。ここで、人間の本当の力は文明の利器ではなく、人間としての感覚であり信仰であることを諭される。コンピュータは物質、機械であり、コンピュータ自身に精神や心は（少なくとも現在は）存在しない。守護霊を感じることも、人間特有の感じ方だ。オビ=ワンが死後、守護霊（守護天使）という存在になり、ルークを導いてゆく物語が展開されるが、この表現を世界の観客が理解した。守護霊に導かれるという感覚は、世界的に人間全体が有している感じ方であることを『スター・ウォーズ』は証明していると言える。その部分で、この映画は、人間の宗教的な側面に光を投じている。

アメリカは現在も先端技術において世界の1、2位を争う技術の進んだ国だ。19世紀半ばにはアメリカ東海岸の原生林だったところは都市化され、産業社会という文明の中で市民の魂は早くも弱っていた。こうした状況下で思想家ラルフ・ウォルドー・エマソン

(Ralph Waldo Emerson) が出てくる。彼は文明で墮落した魂は、自然の中で、自然と一体になることで再生すると主張する。⁹⁶ ここに、イギリス・ロマン派とも通じる、アメリカン・ロマンティシズムまたは、超絶主義が誕生し、アメリカを特徴付ける思想の1つとなっていく。アメリカの思想家であるエマソンから、アメリカの思想の一部を成す何かについて学ぶとするなら、以下のことが記載できる。

エマソンは、“self-reliance” (自己信頼)⁹⁷ という言葉を使う。また同名の本も出版している。これは、自然のなかで、自分自身を信頼するとき、自然が、人に無限のパワーを与えんとする。これは、当時のアメリカにおけるプロテスタンティズムとは微妙に異なる側面がある。エマソンの時代は、アメリカやヨーロッパでは、「オリエンタリズム」というステレオタイプ的な世界の見方で、アジア思想を見ていた部分もあったが、インド哲学は、アメリカ文学に少なからず影響を与えている。エマソンはインド宗教書バガヴァッドギータを読んでいて、エマソンはプロテスタントの牧師であった時期もあるが、このようにアジア思想に学んだところからも影響を受けている。エマソンは、都市化されるアメリカの産業地帯を精神的な意味で逃亡することを試みた作家である。1820～1830年代に思想的発展を自分自身の中で確立し、1836年に『自然』(*Nature*) を出版している。エマソンは、そうした自然と人間精神の繋がりを意識したことで、「超絶主義者」(Transcendentalist) と呼ばれる。彼は、実際は、人間社会の生活など、どうでもよい、と考えていた問題児でもあった。しかし、その思想は、アメリカ生まれの思想として後世に影響を与え、彼自身、ボストンで哲学者や作家のグループをつくった。アメリカの小説家ホーソーンは、エマソンより10歳若いエマソンの超絶主義の影響も受けている。ホーソーンを敬愛し、『白鯨』を書いたメルヴィルの立場は複雑であった。メルヴィルは超絶主義(エマソン主義)に反対の立場も示している。メルヴィルは、初期は海洋小説、冒険小説を描いた人気作家だったが、文学的な完成期では、鯨捕りの死闘を現実的に描いた。当時のアメリカ・鯨産業を、鯨産業従事者の立場で、特殊用語 (technical vocabulary) をたくさん含めリアルに表記した。それゆえ、現実社会生活から遊離する立場のエマソンの超絶主義に懐疑したところもあった。しかし、彼もまたアメリカン・ロマンティシズムの一端ではあった。現実とロマンは、時をかけ離れている。そうした現実に関与する物語が『インドへの道』(*A Passage to India*, 1924) という小説である。映画としては、デビッド・リーン (David Lean, 1908-1991) が1980年代に製作している。リーンは、そうしたクロスカルチャーな作風がある。

おそらくアメリカにおける超絶主義の創始者であるエマソンの主義は、ラディカルでさえあった。社会生活から精神的逃亡を計るロマン主義だからである。本能や原初の力を信じる点でブルース・リー (Bruce Lee, 1940-1973) が言ったことはエマソンに近い。ブルース・リーは、米国ワシントン大学で哲学を学んだ。彼自身も哲学を教えていた。Feel! Do not think. (考えるな。感じよ)⁹⁸ はブルース・リーの教えの名句である。(『スター・ウォーズ エピソードI』にも使われた。) エマソンはつまり、君自身の内なる確信を語

れ、と教えた。それは、普遍的な感覚でありうるのだ、と言う。エマソンは、文学者・思想家であるゆえ、シェークスピアなど、多くの書物を読んでいたが、彼は、そういった天才たちの作品について、「天才たちの作品は、我々の日常で、閉め出されてしまった思いや信念を、我々に思い出させるものである」と評した。⁹⁹ エマソンの時代は、アメリカの町の周辺には、まだ原生林が残っていた。それでエマソンは、原生林・自然のなかで人間が体験することの大切さを、常に語る。アメリカ的思想に、そうした自然と一体化する人間、という思想がある。映画では、『リバー・ランズ・スルー・イット』(*A River Runs Through It*, 1992) に、そうしたアメリカ的なものへの賛歌が描かれたこともある。エマソンは、自然が我々に与える神託 (oracles) は、素晴らしいものである、と言う。¹⁰⁰ エマソンは、「都市」や「社会 (society)」が、我々に求める「適合 (conformity)」を嫌った。¹⁰¹ 素直に語ることの大切さを訴えたのだ。彼は、自分の内なる思い (spirit) が、自分に呼びかけるとき、彼自身、両親も妻も兄弟たちも、拒絶し、その内なる思いにしたがう、といった。¹⁰² ラディカルな面を含んでいるが、これはアメリカン・インディヴィジュアリズムの根底を成す思想として、いまでも受け継がれるものである。アメリカ映画におけるヒーロー像は、ここに起因する。エマソンのある種のラディカルさは、当時のアメリカ社会においても、ラディカルであった。エマソンにとって、自然はいつも正しいものだった。

エマソンの自然の解釈である、自然世界が持つ神性は、『スター・ウォーズ エピソード IV』と『スター・ウォーズ エピソード V』において、宗教的な台詞として語られている。それらは、中国思想からも大きな影響を受けている。思想家リチャード・ジェルダードは、以下のように言う。

人間の意識は計算尺のようなものであって、人を創造主と一体化させることがあるかと思えば、肉体に同化させることもある。(略) 行動の品位や尊厳を決めるのはその出発点となった感情だが、ここでつねに問われるべきは、自分が何をし、何を耐えたかということではなく、行ったり耐えたりするよう命じたのはだれかということだ。

運命、知恵、芸術の女神、聖霊—こういった古風な名前は、この無限の実体を包含するには範囲が限定されすぎている。困惑した知性はいまだに、名付けられることを拒むこの原因の前にひざまずかねばならない—この言語に絶する原因を、すぐれた天才たちは際立った象徴によって言い表そうとした。タレースは水、アナクシメネスは空気、アナクサゴラスは精神、ゾロアスターは火、イエスや現代人は愛というように。それぞれの隠喩がその国の宗教となった。中国の孟子は、この原因を概括することにある程度は成功した。(略)

『この生氣 (life force) は何よりもすぐれ、きわめてしっかりと揺るぎないものだ。これを正しく養い、傷つけたりしなければ、天と地のあいだの空虚を満たすようにな

る。この生氣は正義と道理にあまねく調和し、それらが間違いなく保たれるように助ける』¹⁰³

中国の孟子はこのように、エマソンが受ける森が与える自然の力、『スター・ウォーズ』のフォースの思想に先立って、無限の実体を説明した。こうした自然が持つ神性の説明はアジア的である。「フォース」の定義をさらに推し進めた『エピソード V』では、製作総指揮の立場となったジョージ・ルーカスが、演出を担当するリーダーとしての役割である監督に仏教徒であるアービン・カーシュナを起用していることも興味深い。「フォース」(The Force) は、固有名詞であり、『スター・ウォーズ』世界における、宗教的な救いの道しるべなのだ。「フォース」を探求する者の生き方の指針は、老師となったオビ=ワンと仙人ヨーダによってルークとの問答の中に口述されるという演出である。その内容はエマソンとダライ・ラマの合体型だと言える。ルーカス自身が自分を **Buddhist-Methodist** と称するのが理解できる。¹⁰⁴ この宗教・哲学を内包する台詞の数々が『スター・ウォーズ』に普遍的な魅力を与えている。『エピソード V』で、製作総指揮としてルーカスは、より哲学的な命題に深く入っていかうとしたというが、次のような台詞によって、スター・ウォーズ世界の宗教、そして哲学でもある「フォース」が定義されている。以下は台詞の引用である。

Obi-Wan: “The Force ... it’s an energy field created by all living things.”

(老師オビ=ワン「フォース・・・、それは、全ての生命によって作り出されるエネルギーの空間なのだ」)

“It surrounds us and penetrates us. It binds the galaxy together.”

(「それが、我々を取り囲み、我々の中にも入ってくる。それが銀河系宇宙を束ね、繋いでいるのだ」)

Obi-Wan: “A Jedi can feel the Force flowing through him.”

(老師オビ=ワン「ジェダイ騎士は、自らの体の中を流れるフォースを感じ取ることが出来る」)

Luke: “It controls your actions?”

(ルークの疑問「それは、あなたの行動を支配するのですか?」)

Obi-Wan: “Partially. But it also obeys your commands.”

(老師オビ=ワン「部分的にはそうだ。しかし、それは、君の命令にも従うのだ」)

Obi-Wan: “Let go your conscious self... and act on instinct.”

(老師オビ=ワン「意識を自由にするのだ。そして本能によって行動せよ。」)

Obi-Wan: “Your eyes can deceive you. Do not trust them.”

(老師オビ=ワン「目は君を欺く。目を信じるな。」)

Obi-Wan: “Stretch out with your feelings.”

(老師オビ=ワン「君の感覚を広げなさい」)

(以上『エピソード IV』より)¹⁰⁵

Master Yoda: “A Jedi’s strength flows from the Force. But beware of the dark side. Anger, fear, aggression, ... they are the dark side of the Force. Easily they flow, and quick to join in a fight.”

(仙人ヨーダ「ジェダイ騎士の力はフォースから与えられる。しかし、その暗黒面に注意せよ。怒り、恐怖、攻撃性、それらがフォースの暗黒面だ。それらは、安易なもので、戦いへと簡単に結びつく。」)

Luke: “How am I to know the good side from the bad?”

(ルークの疑問「どうやって良い方と悪い方を見分けられるのですか?」)

Master Yoda: “You will know when you are calm, at peace ... passive.”

(仙人ヨーダ「心を静かに、平和に、受容的にしてみると、分かるだろう。」)

Master Yoda: “A Jedi uses the Force for knowledge and defense. Never for attack.”

(仙人ヨーダ「ジェダイ騎士は、フォースを知識と防御のために使用する。攻撃のためではけっしてない。」)

Master Yoda: “Try not. Do or do not. There is no try.”

(仙人ヨーダ「試してみるではない。やるか、やらぬか、しかない。やってみる、はないのだ」)

Master Yoda: “My ally is the Force. And a powerful ally it is. Life creates it, makes it grow. Its energy surrounds us... and binds us. We are luminous beings, not this crude matter. You must feel the Force around you... here, between you, me... the tree... the rock... everywhere... even between the land and the ship.”

(仙人ヨーダ「私の友はフォースなのだ。そして、それはとても力のある友なのだ。生命がそれを造りだし、それを育てるのだ。そのエネルギーは我々を取り囲み、我々を繋いでいる。我々は輝く存在なのだ。ただの肉体ではない。君は周囲にあるフォースを感じねばならない。それは、ここにも、君と私の間にも、その木との間にも、その岩との間にも、全ての場所に、その陸地と、あの船との間にも存在しているのだ。」)

Luke: “I don’t believe it”

(ルーク「信じられない。」)

Master Yoda: “That’s why you fail.”

(仙人ヨーダ「それが失敗する原因なのだ」)

Master Yoda: “Concentrate. Feel the Force flow. Through the Force, you will see things.”

(仙人ヨーダ「集中するのだ。フォースの流れを感じよ。フォースを通して、物事を見るのだ。」)

(以上『エピソード V』より)¹⁰⁶

はじめに制作されたルーク・スカイウォーカーの3部作が公開されたのは、時代的にアジア、特に日本が躍進した80年代であったから、こうしたアジアを感じさせる宗教・哲学を内包する台詞は、観客にとって魅力的であった。

1983年に公開されたスター・ウォーズ最終話『ジェダイの帰還』のエンディングはまさにルーカスの、エマソンの側面を映像で表現している。そこでは、自然の中で生きる者が、文明の中で墮落した者に勝利するのである。ルーカスの矛盾は、エマソンの矛盾とも似ている。エマソンは、原生林の素晴らしさを説きつつ、自ら原生林に住むことはなかった。ルーカスは最新テクノロジーを使いながら、テクノロジー依存から脱却する思想を描く。ルーカスの映画は矛盾がほころびないように巧みに作り上げられているが、そういう意味でも、この映画は映画を実際に作ろうという人にも非常に参考になるものであり、ベトナム戦争以後の思想文化表現の研究題材としてもこれから役に立つものだ。

公開から14年後、ルーカスは『ジェダイの帰還』に追加映像を加えた。1983年版『ジェダイの帰還』(日本では当時『ジェダイの復讐』として公開)では描かれなかった、様々な惑星が帝国の独裁から解放されて祝杯を挙げるシーンが加えられたのだ。これは、ルーカスの中の価値観がより多様で大きくなったことの証明だ。ここでは、テクノロジーもネイチャーも共存していけることを映像で描いている。テクノロジーとネイチャーは矛盾するものではなく共存するという思想的方向性が強くなっている。その点で、80年代初期と現在では、ルーカスの矛盾は解消されてきている。現実のテクノロジーもエコへとシフトしてきていることの反映だ。このことで2005年に完成された全6作は、未来の世代へよりポジティブなメッセージを持つものとなった。

3.4 ルーカスの他の脚本・監督作品を見る

ジョージ・ルーカスをさらに深く知る上で、彼の他の作品も見ていかなければなるまい。学生時代に撮った1分の処女作『ルック・アット・ライフ』(*Look at Life*, 1965)は、キネスタシスという手法(静止写真をズームや、スライドさせて動きをつけて編集する映像作品の作り方)を用いた非常に短い写真利用アニメーションであった。この作品に録音されている聖書の一句は、*Hatred stirs up strives but love covers all sins.* (憎しみは争いを作り出すが、愛は全ての罪を赦す)である。¹⁰⁷ ここでも、2005年に公開された『スター・

ウォーズ』シリーズ最後の劇場公開作品にまで至る、憎しみを捨てなさいというメッセージを見ることができる。『スター・ウォーズ』シリーズを通して仙人ヨーダは **hatred** (憎しみ) が、**suffering** (苦しみ) に繋がることを教え続ける。

“Fear is the path to the dark side. Fear leads to anger. Anger leads to hatred. Hatred leads to suffering.” (恐怖は、暗黒面への道に繋がる。恐怖が怒りを作り出す。怒りが憎しみを作り出す。憎しみが苦しみを作り出すのだ。) ¹⁰⁸

父アナキンを主人公とする前半最終話の『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』(*Revenge of the Sith*) で、アナキンは怒り、憎しみを捨てることが出来ないために地獄に落ちる。

息子ルークを主人公とする後半最終話『スター・ウォーズ エピソード VI ジェダイの帰還』(*Return of the Jedi*) では、ルークは、憎しみを持つように皇帝にそそのかされるが、これを捨てる。

親子の物語は、どちらも3部作で描かれ、通してみると息子ルークは父と同じ過ちを繰り返すのではないかという危惧を観客に与えるように構成されている。しかし、ルークは憎しみを捨てることを会得している点で父を超える。父もまた、息子によって憎しみの妄想から解放され、ジェダイ光明面 (**The Light Side**) に戻る。これが、サブタイトル『ジェダイの帰還』の意味である。(作品中、「ジェダイ」の称号は常に光明面を意味する単語として使用され、暗黒面に落ちた者は「ジェダイ」とは呼ばれなくなる。)

憎しみ(憎悪・怒り)を持つことへの危惧を訴えることは、ルーカス映画の基礎なのだ。ルーカス映画は、学生時代から、そういったメッセージ性があった。

その後、支配社会からの脱走を試みるが銃殺される男の映画『フライハイト』(*Freiheit*, 1966) (ドイツ語で「自由」を意味する) という短編を学生映画として撮っている。そして、学生時代最後の作品を南カリフォルニア大学映画科修士時代に完成させているが、そのタイトルは『THX-1138-4EB』(*THX-1138-4EB*, 1967) (画像 43) である。これもまた、コンピュータが管理支配するジョージ・オーウェルの未来社会から脱走する(画像 44) 1人の男 THX-1138-4EB (コンピュータ支配下の未来では名前は番号で付けられている) (画像 45) の脱走劇であった。ここでは、非人間的な支配からの脱走が描かれるが、脱走もまたジョージ・ルーカス監督作品の重要なテーマである。



画像 43 『THX-1138-4EB』 画像 44 逃げる男 (『THX-1138-4EB』) 画像 45 主人公 THX

このSF的テーマには、学生を終えてフランシス・フォード・コッポラ監督のもとで働くようになってからも、ルーカスは固執し続けるのである。コッポラ監督は、ルーカスがすでに学生時代から持っていた映像デザインのセンスを買っていた。そこでコッポラがプロデューサーとなり資金繰りをし、ルーカスが監督する初の劇場映画 (写真 46) を制作するという運びになっていくが、その作品は前記の学生映画 *THX-1138-4EB* のリメイクであった。15 分作品として作った学生短編映画を、88 分の暗黒の未来社会 (画像 47) を描く長編商業映画へと自らの手でリメイクするというのである。これは、このテーマがルーカスの深部から表出していることを意味するだろう。リメイク (画像 48) では、タイトルは『THX-1138』と少し短くなった。1971 年に完成した『THX-1138』(*THX-1138*, 1971) は商業的結論から言えば、外れてしまった。しかし、この映画からジョージ・ルーカスの思想的背景やメッセージについて測り知ることができる。



写真 46 演出するルーカス 画像 47 機械支配の未来 画像 48 逃げるリメイク版主人公

ルーカスの結局大成功した商業映画である『スター・ウォーズ』シリーズで表現される

人間力のルネサンス的思考は、エマソンのものと類似しているが、『THX-1138 ディレクターズ・カット』（*THX-1138 The Director's Cut*, 2004）のレビュー（2004年9月）を書いた、John J. Puccio はルーカスが描く未来の機械的管理社会への危惧は、ヘンリー・デビッド・ソローやエマソンが 150 年も前に社会に対して危惧していたことと似ている、と言っている。¹⁰⁹ 機械支配・産業支配でなく、人間としての力、自然所与の力を取り戻すべきだ（支配から脱走すべきだ）とする思想は、ルーカスに一貫してあり、それ自体もまたエマソンのものだ。ルーカス監督インタビューによれば『スター・ウォーズ』は、『THX-1138』の続編的な意味合いもあった、という。¹¹⁰ たしかに『スター・ウォーズ』もコンピュータ支配から抜け出し、自分の直感を信じたところに勝利が描かれた。

ルーカス学生時代の作品のタイトルは『フライハイト』（*Freiheit = Freedom*）だったが、ルーカスが映画の中に描く人物の特徴は、「自由人」としての個性だ。ジョージ・ルーカスがプロデュースした 2 大シリーズと言えど誰もが、もう 1 つは『インディ・ジョーンズ』だと知っている。これも、映画シリーズでは 1930 年代から 1950 年代を舞台に世界を自由に駆け巡る男の物語だ。

この『インディ・ジョーンズ』映画シリーズは、80 年代に制作されながらも、舞台を 1930 年代から 1950 年代としている部分が特徴的だ。ルーカスと共に、このシリーズの創造者であるスピルバーグによれば、ロマンを信じられる時代という事でこの時代を設定した。¹¹¹ 科学が大きな力を持つ現代に設定すると無理があるからである。とはいえ、その時代に起きた社会現象（ナチズム、第二次大戦や赤狩りなど）を織り交ぜながら脚本構成が成されている。

比較的激動の時代を奔放な姿で突っ走る冒険者で自由人の肖像であるジョーンズは、『スター・ウォーズ』よりもアメリカ的快活さに満ちている。『スター・ウォーズ』がグローバルな映画だとすれば、『インディ・ジョーンズ』はより西部劇に近い。『インディ・ジョーンズ』シリーズは、ジョージ・ルーカスがサンフランシスコに持つ映画制作会社ルーカスフィルムが著作権を保有する映画シリーズ、そして TV シリーズで、ルーカス自身がストーリーを書き、製作総指揮をしているが、この映画シリーズに関しては、スティーン・スピルバーグ監督を招聘して、撮影現場の映画芸術創造の責任者としての「監督」を任せている。こうした体制は、過去にメジャースタジオのタイクーンたち（1930 年代から、ハリウッドは娯楽産業として巨万の富を持つようになるが、ハリウッドのスタジオで、思いのままに権力を振るうプロデューサーたちをこう呼んだ）が『風と共に去りぬ』（*Gone with the Wind*, 1939）などを制作した時の体制に似ていると言われる。アメリカの 1930 年代から 50 年代のエンターテインメント業界は、独占的映画企業が存在した時代であり、タイクーン（tycoons）が活躍した時代だ。タイクーンは日本語の「大君」に因む。1930 年代にはハワード・ヒューズらのようなタイクーン映画製作者が居たが、『インディ・ジョーンズ』シリーズではまさにルーカスは『スター・ウォーズ』の成功により揺るぎない

アメリカ映画界での地位を持ち、タイクーン化したようなところもある。

『インディ・ジョーンズ』シリーズは現在も進行中だが、1981年～2008年の間に、映画シリーズとTVシリーズが数々生まれている。最終決定権を持ち、ストーリー創作と製作総指揮をルーカスが行うという方法で制作され、監督を他から雇うというやり方において、まさにその頃にはタイクーンとなったルーカスを象徴する映画である。このシリーズが描く時代が、現代のように経営がマーケティング重視で成されるようになる前のタイクーン時代であるという点も奇妙なロマンティシズムがある。

ルーカスは十二分に古典的とも言える物語創作と、彼自身のオリジナリティによる新しさを融合させて80年代映画界で確固たる基盤を作ったが、60～70年代のアメリカの動乱と荒廃によって彼は古典的価値の再認識への方向性を示された。冷戦構造から始まる不信の時代はルーカスの経年史と重なっている。それは、いまやノスタルジーとなっている部分もある。最新作『インディ・ジョーンズ クリスタル・スカルの王国』(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008) (画像49)においては、1957年というルーカス自身のノスタルジアが描かれる時代がスクリーンに刻まれた。ここでは当時の赤狩り(Red Scare)時代を説得力のあるリアルさで映像化していくが、その中を突き抜けていくインディ・ジョーンズの奔放さと、自由人ぶり、そして開放感がルーカス映画としての魅力になっている。ルーカス映画を賞賛する人々が挙げるのは、彼の映画のキャラクターが持つ開放感である。

『インディ・ジョーンズ レイダース 失われたアーク』(*Indiana Jones and Raiders of the Lost Ark*, 1981)のいまだ衰えぬ人気の核はどこにあるのか思いをめぐらせながら、フォード(ハリソン・フォード)は言った。『レイダース』は誕生25周年(インタビュー時)、ついでに言うならハリソン・フォードは今64歳である。(インタビュー時)。「あのキャラには何か開放的なものがあつたんだよ。ある種の映画的伝統を打ち破って出てきたキャラクターなんだ」¹¹²

たとえば、飛行機製作会社の社長でもあり、飛行機設計者・メカマニアでもあり、飛行家でもあり、航空会社も経営し、ハリウッド映画の監督・プロデューサー・タイクーン(RKO映画社のオーナー)でもあったハワード・ヒューズ(Howard Hughes, 1905-1976)のような人物にも見られるアメリカ性、それがルーカスにもある。それは突きつめると奔放な自由さ、そして開放感であり、そしてまた自分への確信や聖書(十戒)が促すところの「何であろうが自分の仕事への勤勉さ」だろう。¹¹³ ヨーロッパの束縛を離れたところにあるアメリカンの奔放さは、西海岸まで辿り着いたところで、映画文化として花開き、アメリカン・タイクーンたちは、独自の在り方を形成したと言えるだろう。



画像 49 戦後 1957 年を舞台にした『インディ・ジョーンズ クリスタル・スカル王国』

『インディ・ジョーンズ』シリーズ記念すべき第一作目『レイダース』の内容も、聖書に登場するモーセの十戒の破片を納めたという The Ark of the Covenant（聖櫃）を巡ってナチスと戦う、というストーリーはまさにアメリカン・タイクーン（写真 50）を思わせる。ルーカスは多くの場合、神話・宗教からテーマを探してきた。それがアメリカの芸術である「映画」とうまく合致していた。『レイダース』（写真 51）において伝説的アーク（画像 52）と冒険映画をミックスする発想はルーカスの神話研究からのギフトだ。

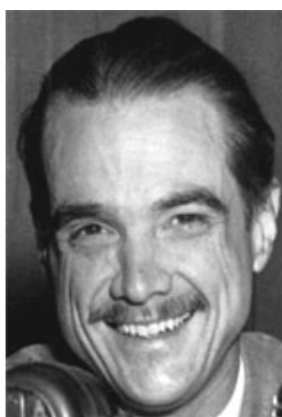


写真 50 タイクーンのヒューズ

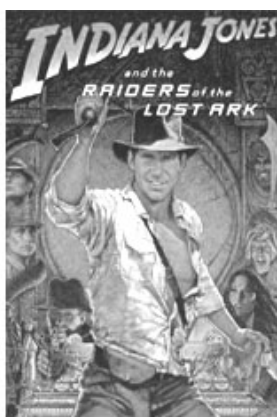


写真 51 『レイダース』



画像 52 アークのレプリカ

注

- 60) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、4 頁。
- 61) 新約聖書マルコによる福音書、1:12-13.
- 62) 新約聖書マタイによる福音書、4:1-11.
- 63) 新約聖書ルカによる福音書、4:1-13.
- 64) 旧約聖書イザヤ書、43:18-21.
- 65) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、7 頁。
- 66) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、3-13 頁参考。
- 67) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年、15-19 頁参考。
- 68) 町山智浩『ブレードランナーの未来世紀』、洋泉社、2006 年、101-120 頁参考。
- 69) John Nathan, *SONY THE PRIVATE LIFE*, Mariner Books, 2001, p.191.
- 70) 松尾力雄『ヘンリー・ソーロウの世界』、法律文化社、1979 年、99-100 頁。
- 71) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.35.
- 72) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.35.
- 73) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.8.
- 74) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.36

75) ハーマン・メルヴィル『白鯨（下）』八木敏雄訳、岩波書店、2004年、197頁。

76) Frederick Jackson Turner (Author) , Professor John Mack Faragher (Editor) , *Rereading Frederick Jackson Turner: "The Significance of the Frontier in American History" and Other Essays*, Yale University Press, 1999, p.40.

“Every river valley and Indian trail became a fissure in Indian society, and so that society became honeycombed. Long before the pioneer farmer appeared on the scene, primitive Indian life had passed away. The farmers met Indians armed with guns. The trading frontier, while steadily undermining Indian power by making the tribes ultimately dependent on the whites, yet, through its sale of guns, gave to the Indian increased power of resistance to the farming frontier.” 参照。

77) Frederick Jackson Turner (Author) , Professor John Mack Faragher (Editor) , *Rereading Frederick Jackson Turner: "The Significance of the Frontier in American History" and Other Essays*, Yale University Press, 1999, p.31.

78) Frederick Jackson Turner (Author) , Professor John Mack Faragher (Editor) , *Rereading Frederick Jackson Turner: "The Significance of the Frontier in American History" and Other Essays*, Yale University Press, 1999, p.31-32.

79) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003年、8頁参考。

80) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003年、31-32頁参考。

81) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003年、39-41頁参考。

82) 亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003年、46-47頁。

83) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983、45頁。

「小型のフィアットを自分専用の車に買ってもらうと、ルーカスは愛車の前に立つ自分の写真を撮らせた。ドロシーは息子が車の上にそびえるように見えるように、地面に寝そべってシャッターを押した。背の低い人間の幻想だった」参考。

84) Lucasfilm, *Star Wars Trilogy Bonus Material*, 20th Century Fox DVD, 2004.

- 85) デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983、26 頁。
- 86) Ralph Waldo Emerson, *The Over-Soul from Essays: First Series*, 1841.
- 87) 新共同訳聖書・伝道者の書、12:7
- 88) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010 年、158-159 頁。
- 89) 島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010 年、61 頁。
- 90) ジョン・スタインベック『怒りの葡萄』大久保康雄訳、新潮社、1967 年
- 91) Lucasfilm, *Star Wars Trilogy Bonus Material*, 20th Century Fox DVD, 2004.
- 92) 聖アウグスティヌス『告白』服部英次郎訳、岩波書店、1976 年、40-199 頁。
- 93) ジョージ・ルーカス脚本・監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20 世紀フォックス、2005 年
- 94) ジョージ・ルーカス脚本・監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20 世紀フォックス、2005 年
- 95) ジョージ・ルーカス脚本・監督『スター・ウォーズ』、20 世紀フォックス、1977 年
- 96) リチャード・ジェルダード『エマソン入門 自然と一つになる哲学』澤西康史訳、日本教文社、1995 年、10□49 頁参考。

「(略) エマソンは続く日記のなかで、この新たな立場について省察している。

『— 私を支配している者とはだれだろう？ なぜ私は完全に自由に振舞い、語り、考えることができないのか？ 私は宇宙にとって何なのか、宇宙は私にとって何なのか？ 善悪、評価、慣習の鎖を鍛造し、それを私に強いるのはだれなのだろう？ 社会が私の神聖なる王なのだろうか？ それとも、私を奴隷にするさらに強力な共同社会が、あるいは人が、または人を超えたものが存在するのだろうか？

(略) 森のなかを散歩していたとき、人生に不幸なことなどありはしないし、不名誉な

こともありえない、（私の病弱な目も含めて）自然が優しい慰めを与えてくれないものはないのだと改めて感じた。開けた場所で頭をさわやかな風にさらしていると、まるで無限の空間に持ち上げられたかのように、私は自分と宇宙とのつながりを感じて幸せになる。

（略）私は限らない美とエネルギーの継承者だ。（略）森には永遠の若さがある。神がみずから植えたもうたこの森のなかは、礼節と清らかさが支配し、永遠の祭りのなかでは、人は理性と信仰に立ち戻る。私はそこで、自分に降りかかるものは何ひとつないのだと感ずるー』

（略）エマソンが最初に提示する問題は、私たちが直接性を失い、過去に依存し、手あかのついた知識という重荷を背負い、みずからの本性から切り離されて天地万物とのつながりを失っている、ということだ。（略）1836年4月19日の日記の中でエマソンは「哲学者は私たちに、時間を救い出す法則を説明すべきだ」と書いている。

『かの先人たちは神や自然とじかに対面していたが、私たちは彼らの目を通してそれらを見ている。私たちも宇宙との本来のつながりを享受することはできないものか。（略）

私たちは天地万物の完全さを信頼すべきであり、そうすれば、万物の秩序が私たちの心のなかにどのような好奇心を呼び覚まそうとも、それは、万物の秩序そのものによってかなえられるであろうということもまた信じられるはずだ。』

エマソンが「償い Compensation」のなかで言っているように、「神のサイコロにはつねに仕掛けがしてある」。銀河の運行と、うわべだけの混乱という両極端のあいだのどこかで、人間の経験もまた同じ普遍的な法則に従っている。これらの法則について知ろうとすることは、私たちの本性であるばかりか宿命ですらある」

97) ラルフ・ウォルドー・エマソン『Self-Reliance 自己信頼（新訳） 世界的名著に学ぶ人生成功の極意』伊東美奈子訳、海と月社、2009年、3頁。

98) ロバート・クローズ監督、ブルース・リー主演『ドラゴンへの道』、ワーナー映画、1973年

及び、ジョージ・ルーカス脚本・監督『スター・ウォーズ エピソードI ファントム・メナス』、20世紀フォックス、1999年

（George Lucas, *Star Wars Episode I – The Phantom Menace Illustrated Screenplay*, Ebury Press, 1999, p.71）

99) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.19.

100) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.20.

101) Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays*, Dover Publications, 1993, p.21.

102) ラルフ・ウォルドー・エマソン『Self-Reliance 自己信頼（新訳） 世界的名著に学ぶ人生成功の極意』伊東美奈子訳、海と月社、2009 年、21 頁。

103) リチャード・ジェルダート『エマソン入門 自然と一つになる哲学』澤西康史訳、日本教文社、1995 年、206-207 頁。

104) *George Lucas Biography*, contactmusic.com

“George Lucas: Personal Life

In 2005, George Lucas donated \$1 million toward the building of the Martin Luther King memorial in Washington D.C.

George Lucas was married to the film editor Marcia Lou Griffin between 1969 and 1984. They adopted a daughter, Amanda, in 1981.

Lucas then went on to adopt two more children, Katie (b. 1988) and Jett (b.1993) . All three of Lucas's adopted children have appeared in the recent Star Wars films.

After his split with Marcia, George Lucas had a lengthy relationship with the singer Linda Ronstadt and has been dating Mellody Hobson since 2007.

Lucas has stated that his religion is 'Buddhist Methodist.'”

105) George Lucas, *Star Wars Episode IV – A New Hope The Screenplay*, Lucasfilm, 1976

106) George Lucas (Story) , Lawrence Kasdan, and Leigh Brackett (Screenplay) , *Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back The Screenplay*, Lucasfilm, 1980

107) American King James Version, *The Bible – Proverbs*, 10:12.

108) George Lucas, *Star Wars Episode I – The Phantom Menace Illustrated Screenplay*, Ebury Press, 1999, p.104

109) John J. Puccio, *THX-1138 The Director's cut review*, 2004

“Everyone gets lettered and numbered in this future society, and the main character's designation is THX-1138. Robert Duvall plays him, shaved bald like

everyone in the film and like everyone dressed entirely in white. It's a cold, calculating, sterile world Lucas portrays, which Lucas implies represents the conformity, regimentation, and consumerism of the present age. Most people are automatons, says Lucas, going through life uncaring and unseeing, shopping 'til they drop but never getting anything in return. Sounds a little like what Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson were saying about their society a hundred and fifty years ago.

‘Be efficient. Work hard. Increase production. Prevent accidents. Buy. And be happy.’

These are the government's watchwords, along with other such gibberish. But the people hear the lies so often. They believe them. They live them.” 参考。

110) ジョージ・ルーカス (インタビュー) 『SIGHT VOLUME 21』、ロッキング・オン、2004 年、44 頁。

111) ルーカスフィルム『インディ・ジョーンズ 魔宮の伝説』パンフレット、東宝、1984、5 頁。

112) ハリソン・フォード (インタビュー) 『CUT No.207』、ロッキング・オン、2007、27 頁。

113) 旧約聖書・出エジプト記 20 : 9-10 「六日の間働いて、何であれあなたの仕事をし、七日目は、あなたの神、主の安息日であるから、いかなる仕事もしてはならない」

第4章 神話的ギミックの検証

4.1 映画における神話の創造

『スター・ウォーズ』シリーズにおいて、物語創作者・脚本家としてのジョージ・ルーカスが、作品全体を通して神話性を表現するために取り入れた、普遍的な神話構成の技法を検証する。ルーカスの制作する映画は、その多くが神話・伝説・宗教に基づくものだからである。ルーカスが創造したインディ・ジョーンズという考古学者は、彼自身のオルター・エゴだとも言える、イアン・フレミングのジェームズ・ボンドのように。

ルーカスの熱心な神話研究から誕生した『スター・ウォーズ』シリーズは1977年～1983年に公開されたエピソードIV～VIと、1999年～2005年に公開されたエピソードI～IIIに大きく分けられる。エピソードI～IIIの舞台背景では、民主主義がいかに転倒させられるかというテーマに重点が置かれている。神話性の追求という面から見ると、エピソードIV～VIにおける展開が純粋なそれである。『帝国の逆襲』以降、シリーズ全体を統率する製作総指揮という立場を担うようになったルーカスは、特にエピソードV、エピソードVI創作において、神話学者ジョセフ・キャンベル（Joseph Campbell, 1904 – 1987）の神話分析に強く追従し、彼の著作から学ぶとともに個人的にキャンベルとコンタクトを取り、サンフランシスコ郊外に位置するルーカス私設スタジオにてインタビュー等を行っている。そのためエピソードIV～VIは深い神話体系を成すことになった。

神話等をモチーフとした映像による物語・英雄譚の創造は、第二次大戦前・戦中にもあった。ドイツの『ジークフリード』（*Siegfried*, 1924）があり、アラビアが舞台の千夜一夜物語の挿話『アリ・ババと40人の盗賊』（*Ali Baba and the Forty Thieves*, 1944）がハリウッドで映画化されていた。しかし戦後、急速な科学技術の発展や実証主義の時代が到来し神話的な物語の力は衰えた。禁じられた場所を探検する英雄物語や、魔物のキャラクターが活躍する神話的・非科学的物語表現は映画界において下火となり、むしろ嘲笑されるようになった。時代性としてアジアやユーラシア大陸では共産主義台頭があり、巨大な政治権威に対抗する若者文化は世界的現象となり、映画界はヌーベルバーグ（ニューウェイブ）へ軸足が移動した。神話的英雄映画は意に介されることが無くなった。しばらくは世界的に神話が忘れられ、その価値を引き合いに出すこと自体、古臭いと考えられるようになっていた。ここに『スター・ウォーズ』が登場したのである。

この無謀だと思われていた古典回帰は大成功をする。それまで四半世紀すっかり忘れら

れていた神話的英雄映画が異常な人気を集めることになったのだ。映画『スター・ウォーズ』は世界的に広がってゆき、古典回帰や神話モチーフ再活用の起爆剤となったのである。それ以前、『2001年宇宙の旅』が神話モチーフを取り入れたが、内容把握難解だったため大ヒットには至らなかった。反対に『スター・ウォーズ』を特徴付けるのは、一般観客が容易に受け取ることが可能な娯楽要素だ。キューブリックのSF映画『2001年宇宙の旅』は観客のための映画というより、哲学的なものとして受け取られた。その点でルーカスはキューブリックと違う、興行師としての才覚を見せた。ルーカスはあくまでも一般観客への作品づくりに徹した。

それによって実現した『スター・ウォーズ』が示した神話的モチーフの再活用は、その後の80年代の流れをも作り出すことになった。この影響は、日本でも映画『風の谷のナウシカ』(*Nausicaa of the Valley of the Wind*, 1984)や映画『孔雀王』(*Peacock King*, 1988)といった作品の中に、神話性を含む娯楽作品の創造として見ることができる。世界的な古典回帰・神話回帰への原動力となった『スター・ウォーズ』映画シリーズは、非常に長いプロダクション・スパンで完成し、30年近くをかけて全貌を見せることになったが、これによって大河的・神話的な作品であることも明確にした。そのテーマ性は前半と後半で別の要素がある。物語の時間軸では、エピソードI〜III(前半)がヒトラー政権誕生をイメージすることが出来るほどに政治的であり、エピソードIV〜VI(後半)は神秘主義的である。物語の中で、善性を象徴するライト・サイドの人物たちによって尊敬されているマスター・ヨーダ(Master Yoda)が、前半では強く共和国の政治や軍事に関わっていたのに対し、後半では、この世的な事柄から一切身を引いた仙人となっている。ここは物語の方向性が神秘主義を強くする要因となる。全6作として見ると、大河劇はダース・ベイダー(Darth Vader)の物語となっている。つまり彼の墮落と救済を根幹とする。

4.2 神話的英雄

暴虐によって君臨する悪の化身ダース・ベイダーとなるアナキン・スカイウォーカー(Anakin Skywalker)は、元々は英雄となるために生まれた、選ばれし者(The Chosen One)であった。結局は、ダース・ベイダー＝アナキンが自身の息子ルークに影響を受け(心を変えられ)、銀河皇帝(The Galactic Emperor)を倒すことになるという物語であり、墮落を経験してさえダース・ベイダー＝アナキンがやはり、選ばれし者である。初期キリスト教徒への迫害や暴虐の後に、神に出会いキリスト教を伝えることになるサウロ＝パウロと重なる経緯とも言える。

神話的作劇から見るとダース・ベイダー＝アナキン・スカイウォーカーが神話的英雄となることは、『エピソードI フェントム・メナス』の中で示唆される。ここでアナキンは、肉体を持つ父の存在なしで、母の胎より誕生したとされている。スター・ウォーズ世界

(The Star Wars Universe) は、創作者ルーカスによって定義付けられたロジックによって成り立つ架空空間（遠い宇宙のどこかの銀河系）である。この世界ではミディ・クロリアン (Midi-Chlorian) という人間の体内に共生する、知性を持つ微小生命体が存在していると設定されている。ミディ・クロリアンは全ての生物の中に存在するが、その存在量の数値が高い者ほど、フォースを操る力が強いとされる。アナキンは銀河最大のミディ・クロリアン数値の持ち主である。彼には人間の父は存在せずミディ・クロリアンが彼を誕生させた、ということになっている。神話・宗教上の英雄は、普通の誕生の仕方はしないという作劇法が、『スター・ウォーズ』の中にも、ここに見て取れる。つまりこれは神話であり、宗教なのだ。キリストや釈迦が、処女から誕生する、母の腋から誕生する、といった特異な出生であることを引き合いに出すことが出来る。これは、たしかに神話作家としてのルーカスの意図である。

4.3 光明と闇

神話には、光明と闇が付いて廻る。『スター・ウォーズ』もその論理に従っている。その点で、キャラクターや物語において、ゾロアスター教の物語にも影響を受けている『スター・ウォーズ』は、光と闇の構造が明確である。フォースという宗教的でもあり魔法的でもある力には、ライト・サイドとダーク・サイドがあると物語の始めからロジックに決定されている事が、光明と闇の二元性神話に則している。そもそも人は、光・光明を求める。あらゆる宗教において、人は光を求めてきた。古代宗教が太陽神・陽神（ミトラ）を称えたのも、一例であり、聖書世界ではモーセの顔が輝いていたことを記している。新約聖書には、「イエスの顔は太陽のように輝いた」（マタイ福音書 17.2）とある。また、釈迦像に後光が付けられることから、歴史的・宗教的に人が光明を求めたことをうかがい知る事が出来る。普遍的な光明へ向かおうとする方向性が、『スター・ウォーズ』におけるライト・サイドに象徴されている。光は常に神話において、良き者の象徴である。太陽のように輝き、屈託のないことは神話的英雄の条件である。この点でも『スター・ウォーズ』のライト・サイドの主人公ルーク・スカイウォーカーは合致している。彼は基本的な性格において楽天的で影がない。ルークと友情を育むことになるハン・ソロは、ルークとは対照的で世辞や俗世に強く、この世の光と影をよく知っている。そして、その隙間を生きている。しかし、ルークはハン・ソロの助けがなければ自身の役割を全う出来ない。この構図はギリシャ神話が描く、イアソンの黄金の羊毛を探す英雄的旅路の光景だ。世俗的な仲間が純真なリーダーを助けるのである。太陽のようなキリストに付いて行く使徒たちも世俗的な男たちだった。世俗は純真さをあざ笑いながらも純真さを求める。

光と闇といった二元論善悪の基本的区別は、『スター・ウォーズ』を見る観客に分かりやすいものだ。それは映画撮影のためのセット美術にも反映されている。同時に古代宗教

であるゾロアスター教の神話から材を取っていると言える。まさに、主人公ルークが持つ剣は、ライト・セイバー（光剣）と名付けられ、ルークがいる側はライト・サイド（光明集団）と呼ばれていることが、それを表す。ルークは結局最後まで光を失わない男である。

また、神話的英雄の資格は、死や失うことを怖れる者は持つことが出来ない、と神話学者ジョセフ・キャンベルは言う。キリストは、肉体としての自己を失うことを怖れなかった。暗黒に落ちたダース・ベイダーは、仮面を被る前にアナキンであったとき素質として持っていた優しさや英雄性を失ってしまった。彼は失うことを怖れるがゆえに悪徳的な支配欲にとり付かれ、墮落の時期を過ごすのである。光のルーク、暗黒のベイダー、という二極の生の経緯を提示することで、英雄性とは何かを『スター・ウォーズ』は見せる。

4.4 導く者との出会い

『新たなる希望』篇は製作経緯での資金調達の理由から、それ自体で自己完結している一本である。それで、ここにはコンパクトに神話が纏められている。神話学者ジョセフ・キャンベル（Joseph Campbell, 1904 - 1987）によれば、神話的英雄が冒険に出る際、まず導師との遭遇がある。

For those who have not refused the call, the first encounter of the hero journey is with a protective figure (often a little old crone or old man,) that will provide the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass.¹¹⁴

そのようにして神話の主人公は導師が与えた超自然的力によって守られ、旅をすることになるのだが、『新たなる希望』においても、まったく定型通りに進む。若き日に類稀なる騎士であったオビ=ワンは、老齢の身を窶した男として、やがて宇宙を救う役割を担うルークの前に登場する。彼はルークに、フォースを知る・活用する、という護符を授けるのである。ここでのオビ=ワンは、人智の高みに達した老師であるが、その出で立ちは、アッシジのフランチェスコか、仏教の聖者である阿羅漢、またはバプテスマのヨハネのように檻縲を纏い、厭世観すら漂う。付近の村でも、すでに信用すら失っている。だが、神話の主人公であるルークは、彼についてゆくのである。ルークの英雄の資格はこのように本質を見ようとする誠実さである。

オビ=ワンはルークに新しい世界を見せると、この世から肉体としては消滅し守護霊となる。神話の英雄たちは、その道程の中で、例えばアルゴノーツのイアソンが旅の途中で師ヘラクレスに去られてしまったように、師から離れて独り立ちせねばならないという宿命を荷うのである。コンパクトな独立した神話である『新たなる希望』では、ルークは映

画の物語のミドル・ポイント（折り返し点）で、師オビ＝ワンを失う。ルーカスは、『スター・ウォーズ』の続編の資金調達が可能となった時点で、ルークに新しい指導者そして庇護者を与える。それはヨーダのことである。映画は商業が大きく絡む創作物であるため仕方のないところだが、人智の高みに達した庇護者がもう一人現れるという、特異な流れになってしまっている点は歪みを感じざるを得ない部分であり、セルフ・パロディのような感覚を与えてしまうところでもある。それゆえセルフ・パロディであることを悟られないように、ヨーダの出現は始めからコミックリリーフにされている。ヨーダは、とぼけた老齢の狂人のように描かれて登場する。オビ＝ワンのしたような憂いを漂わせる登場とは間逆である。物語の中でヨーダの役割は、オビ＝ワンがしたことを繰り返すようなもの（パロディ）だが、フォースとその実像がより深く描かれ、オビ＝ワンが持っていたアッシジのフランチェスコ的出で立ちが消え、よりアジア的な特徴のある、この世界に存在する全てにフォースが満ちているとするアニミズム思想が強く取り入れられている。最初の続編『帝国の逆襲』が制作されたのが 1980 年代に入ったときであり、日本文化がアメリカで躍進した 80 年代という時代性の、強い影響をこの作品に見ることも可能である。

4.5 神話性

神話のコンベンションとしては、竜（怪物）退治の系譜がある。神話は非日常性を多分に持っているが、それにも関わらず、読み手を感化するのは、神話の物語構成が人間の成長に呼応するからである。

竜（怪物）退治物語とは、つまり、人間が生まれ出でて成長し、自らの獣性に気付き、それをコントロールしなければ社会を形成することが出来ないということを、暗に諭す挿話である。その意味によって、竜退治に成功し、再び共同体へと帰還する者は神話的英雄として描かれる。この竜退治のイメージは世界に共通するものがある。聖書世界では、『旧約聖書続編・ダニエル書補遺』に描かれ、また日本の神話では八岐大蛇退治として描かれた。八岐大蛇を退治したスサノオが、大蛇の尾から取り出した草薙剣は、神話的・宗教的シンボルの一つである。

竜は、蛇の変形である。蛇は多くの場合、毒を持っており人間の生命に直接的に死をもたらすので怖れられてきた。また、蛇は男根のメタファーであった。つまり、蛇はこの世で人々から怖れられるものであり、力の象徴でもあるのだ。竜（またはそのバリエーションである怪物）との戦いにおいて、英雄は恐怖を征し、それ以上の力を賜る通過点を通り抜けるのである。竜（怪物）を征するというイベントは、神話物語において大切なものである。多くの神話を題材にした映画でも、そのイベントが描かれた。世界各国で竜（怪物）退治は映像化されるが、イメージは酷似している。『スター・ウォーズ』シリーズ然りである。（画像 53、画像 54、画像 55、画像 56）



画像 53 映画『ジークフリード』の怪物退治



画像 54 映画『日本誕生』の怪物退治



画像 55 映画『アルゴノーツ』の怪物



画像 56 『スター・ウォーズ エピソード VI』

竜(怪物)を退治する、征する、または出し抜く(フランク・ハーバート(Frank Herbert, 1920 - 1986) 原作の大河 SF『砂の惑星』(*Dune*, 1965) では手なずけるという理知的な方法を取る)といった経験によって、英雄はそれ以上の力を手にすることになる。

華人圏の寺院などには、竜を征する(手なずける)賢人のイメージが美術装飾になっていることが多いが、これらも竜(怪物)を征し、それ以上の力を持つ物語を形成するものであると言える。(写真 57、写真 58)



写真 57 台湾・九分の聖明宮

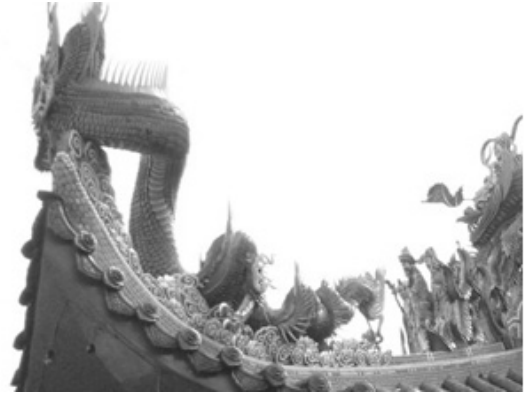


写真 58 聖明宮の屋根の賢人と竜の装飾

聖書世界においてもヤーヴェはレヴィアサン（怪物）を征したのである。（写真 59）『砂の惑星』は、猛獣も自然として共存するという現代的エコロジーの解釈が特徴だ。（画像 60）



写真 59 ドレ画『レヴィアサン』



画像 60 映画『砂の惑星』

The dance of Uzume and the uproar of the gods belong to carnival: the world left topsy-turvy by the withdrawal of the supreme divinity, but joyous for the coming renewal. And the *shimenawa* the august rope of straw that was stretched behind the goddess when she reappeared symbolizes the graciousness of the miracle of the light's return.¹¹⁵

そして神話・宗教にはシンボルが伴う。宗教が現世とあの世を繋ぐものであるから、十字架のような、現世とあの世の中間に位置する何かが宗教的シンボルとなる。（写真 61）

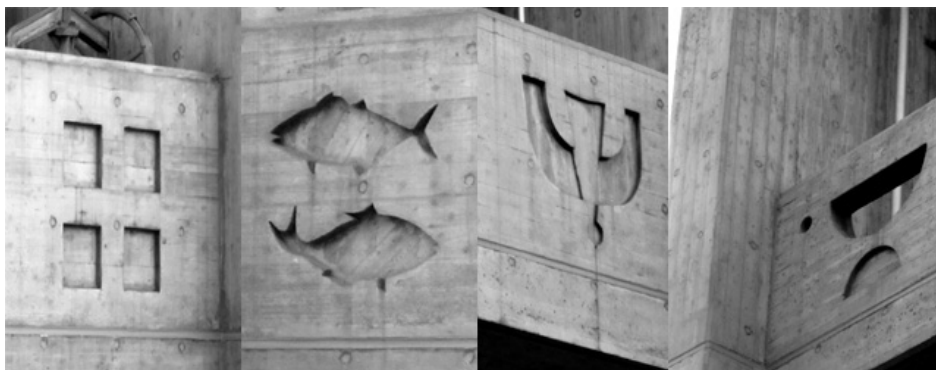


写真 61 十字架をはじめとするキリスト教のシンボル（カトリック教会の尖塔レリーフ）

日本の宗教的崇拝対象にシメナワを張ることも、日本神話からくるシンボリズムに由来している。シメナワも現世とあの世の中間を意味するものである。

『スター・ウォーズ』は 20 世紀に作り出された、新たなる神話であるという見地において、そこでの宗教的シンボルは、ライト・セイバーである。（写真 62）

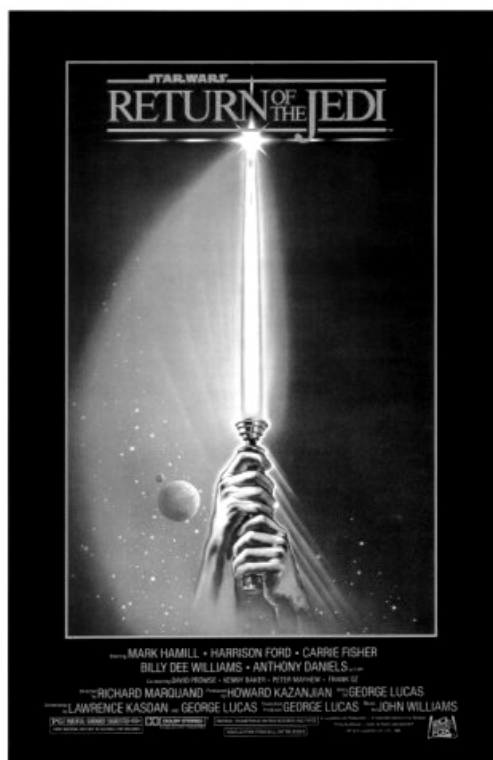


写真 62 『ジェダイの帰還』ポスター

剣がシンボルとなる発想は、いくつかの神話の中に例があるが、両刃の剣を、バランスを保ちながら使わなければならないという、力を持つものの使命に根ざしている。英雄は恐怖の竜を退治するが、竜を倒した者には新たに民に対する責任が求められるのである。八岐大蛇の尾から取られる剣は責任の象徴であり、この発想はアーサー王の物語にもエクスカリバーとして同様にある。『スター・ウォーズ』のフォースのシンボルが、剣（ライト・セイバー）である点は、こうした神話を引き継ぐものである。

アナキン・スカイウォーカーは、師であったオビ＝ワンから、ライト・セイバーはジェダイが常に大切にしなければならない、いわばジェダイの命なのだと教えられる。

ライト・セイバーは責任のシンボルであり、フォースという宗教的なアイディアを持つ、スター・ウォーズ・ユニバースの宗教的シンボルでもある。最後のエピソードである『ジェダイの帰還』においては、ルークは父のセイバーではなく、自ら作成したセイバーを身につけるようになっている。ライト・セイバーの図像は、それ自体『スター・ウォーズ』の象徴となる。（『ジェダイの帰還』ポスター参照）

The Arthurian theme of the sword drawn from the stone suggests the sense of magic inspired by their art of producing iron from its ore. Professor Mircea Eliade, in a fascinating study of the rites and myths of the Iron Age, has shown that a leading idea of this mythology was of the stone as a mother rock and the iron, the iron weapon, as her child, brought forth by the obstetric art of the forge. Compare the savior Mithra born from a rock with a sword in his hand.

“Smiths and shamans are from the same nest,” declares a Yakut proverb cited by Eliade. The allegedly indestructible body of the shaman who can walk on fire is analogous to the quality of a metal brought forth through the operation of fire. And the power of the smith at his fiery forge to produce such immortal “thunderbolt” matter from the crude rock of the earth is a miracle analogous to that of spiritual (viz. Mithraic or Buddhist) initiation, whereby the individual learns to identify himself with his own immortal part.¹¹⁶

エピソード I～III では、ライト・セイバーの使い方などを教える学院の様子が描かれるが、エピソード IV～VI では、ライト・セイバー文化（剣術）は古臭いものとされ失われてしまっている。しかしルークがオビ＝ワンから、それを学びはじめることによって再び宗教的な、うもれてしまっていた力が復活しはじめるというストーリーとなっている。この物語の進み方は、『スター・ウォーズ』事業に関して全責任を持つジョージ・ルーカス自身の思想変遷と結びつくものである。彼はインタビューの中で、神がどういったものかは説明できないが神はいると私は考えている、と言っている。

『スター・ウォーズ』に描かれたクローン戦争（The Clone Wars）は、ルーカスにとってのベトナム戦争である。ベトナムにおいて、一時アメリカでは教会や神に対する信念が揺らいだ。しかし、ルーカスは『スター・ウォーズ』で神や宗教的アイディアへ立ち返ることの重要性を言う。ルーカスの神についての観念は、汎神論的なものである。ルーカスは、アメリカ西部のキリスト教社会の中で生まれ育っているが、大学などで学ぶにつれて文化人類学的な見地を獲得した。彼は高校時代を終えるまで全くといっていいほど学校での勉強をしなかったのだが、カレッジに入ってから間逆となった。学府で得た知識と彼の汎神論的な宗教観から『インディ・ジョーンズ』という映画シリーズも生み出した。『スター・ウォーズ』とは舞台設定が全く異なるシリーズだが、両シリーズともルーカスの興

味は常に、人間と宗教に向けられている。（『インディ・ジョーンズ』シリーズは、TV 版を含め多くのエピソードが製作されているが、それらは、まさに文化・宗教多元主義をアピールするものだ。）

何かをアピールする際、興行的ギミックはルーカスの得意とするところでもある。彼がプリクエル三部作と現在呼ぶ『スター・ウォーズ エピソード I～III』を後回しにして制作したことで、奇しくも大河は、未来の出来事とエンディングをまず観客に見せて、後から以前の出来事を見せるというものになった。これは、映画興行を考えて、面白い部分をまず制作したためであるにもかかわらず、探偵ドラマのような謎解きの面白さを、受け手へ提供することに成功した。どうしてアナキン・スカイウォーカーという真面目な騎士が、ダース・ベイダーという黒騎士となり悪行と恐怖支配の実行者へと落ちていったのか、そのプロセスに対する興味を観客に持たせることに成功したのである。これは興行師としての評価が高い映画プロデューサー・ルーカスの才覚である。物語作家としてのルーカスは、興行師としての才覚を併せ持っている。過去の出来事を後で見せることで、謎解きの面白さを付加提供したことは、プリクエル三部作を大ヒットへと導いた。そのように、『スター・ウォーズ』シリーズは神話性を大きく内包しつつ、今現在この映画を見ている観客への娯楽作品としても見せ方が熟考されている。ダース・ベイダーという古典的な、仮面のヴィラン像のギミックを巧みに使ったのである。彼の過去は徹底して細やかに描かれた。のちにベイダー卿となるアナキン・スカイウォーカーが、10 歳で母から離されたことによる欠落感は、彼が、パドメ・アミダラという年上の包容力のある女性の愛を求める原因となっているということが、物語の中に表現される。そしてダース・ベイダーの母は、不条理な殺戮の中で死んだ。ダース・ベイダーは不条理世界に対する憎しみを持ち始める。我々は、ここでダース・ベイダーの傷ついた魂を知ることになる。キャラクターの人生を大河的に描き、時系列で見ても整合性があり、逆に見ても謎解きの物語としての見方が可能である。この特徴は『スター・ウォーズ』神話のエンターテインメント性を増幅している。そもそもギリシャ神話などは円形劇場で演じられる見世物としての、エンターテインメント性によって大衆文化の中に溶け込んだ。その点で『スター・ウォーズ』は伝統を受け継いでいるのだ。

4.6 砂漠から始まる物語

特徴的には、『スター・ウォーズ』神話は、砂漠から始まる物語である。（『エピソード IV 新たなる希望』オープニングは宇宙の圧倒的な巡洋艦戦闘シーンを見せるが、それは、ルーカスが得意とする掴みである。興行師・映画製作者としてルーカスは常に観客を、あざといほど作品に没頭させようとする。自身が製作する『インディ・ジョーンズ』シリ

ーズにおいても、始めに観客を掴む活劇小話を挿入する、という脚本上・ストーリー上の技を使用してきた。) 作品『新たなる希望』も冒頭の掴みである宇宙の戦闘・追撃シーンを終えると、本筋の物語舞台である砂漠の惑星の紹介となる。ここに主人公が住んでいる。つまり、砂漠から始まる物語なのである。砂漠は、セム人を起源とする(キリスト教を含む)宗教・伝説・神話を文化のルーツとする国々の創作物では、重要なスタート地点である。ルーカスがユダヤ・キリスト教を精神のルーツとしていることが、この世界観の提示から分かる。(『もののけ姫』のような森をルーツとする映画を作る日本人作家・宮崎駿監督と比較することも出来る。) 比較的豊穡な森という母性的土壌を持つ日本人は、もともと人間に厳しい砂漠という男性的な土壌を理解しない。砂漠という荒野で精神を持ち崩さないためには、強い宗教観が必要だと言える。『スター・ウォーズ』シリーズで、フォースという宗教的世界観を表現するには、舞台はまず砂漠である必要があった。

『スター・ウォーズ』物語は砂漠で発生した宗教物語の系譜である側面も、強く持っている。つまり救世主待望思想を持つ物語である。ユニークな所は、そこでの救世主がタオイズム的な自然界のバランス思想を学び、説くところである。この物語の舞台背景には、アジア、なかでも中国に発生した思想に近い、フォースが宇宙を結び付けているというロジックがある。フォースは、『スター・ウォーズ』の隠れた主役なのである。

ルーカスはこの映画の中の世界観を自由に作り動かしているように見える。しかし、そもそも映画の脚本というものは、創作者の思い通りになるのか、という疑問も存在する。日本 SF ジャンルを代表する映画作家でもある宮崎駿氏は、監督は映画の奴隷であり、この映画はこうでなければいけないという見えざる要因に突き動かされて制作活動をしているという。彼は作品をパブリックなものと捉える。しかし映画を作る中心である映画監督という仕事の最中、まるで狂った人のようにになっている自分に気付くという。日常生活に支障が出るほどだという。このような困難極まる創造作業から生まれ出る作品世界の登場人物たちは、映画が終わったあとも宮崎氏の頭の中では成長を続けているのだという。¹¹⁷

つまり、宮崎氏は、その世界の創造主であり管理人なのである。彼の認識や、ものの見方そして理解の仕方によって映画における作品世界は説明され、観客はその作品世界にリアリティを感じるのである。そのような相互関係のあり方を見ると、映画監督という立場と宗教的教祖の立場との類似点をうかがうことができる。

4.7 女性性への信仰

ギリシャ神話の物語において、現代的ヒーロー像を確立したイアソンとアルゴノーツの冒険奇譚は、主人公が女性の助けを得ることで勝利へと導かれることを教える物語であった。イアソンは、はじめに女だけの住む島で、女に溺れるが、そこでまず彼は、女との関わりのマイナス面を知ることになるのである。しかし、のちに黄金の羊毛を手に入れるた

めには、女の助けを必要としたのである。つまり彼の勝利は女によってもたらされたと言える。神話や宗教は、女性的なるものの重要性を教える側面がある。それは、聖書の中にも然りであり、イアソンの英雄譚にも然り、そしてアジアにおける仏教思想の中でも、然りである。（ここでは、やや特殊な顕れとして、本来男性である観音が変化し、女性的特性を持った。）

『スター・ウォーズ』においての女性のキャラクターは常にディシジョン・メイカーである。そして、愛情において女性キャラクターたちは男性を凌駕している。それは、女性性への宗教的ともいえる信仰にさえ見える。ルーカスが描く女性像の特筆すべき点である。そこには彼が師事したキャンベルからの引用を見ることができる。

中国や日本ではこの気高くてやさしい菩薩は男性としてばかりでなく、女性としてもあらわされている。極東のマドンナともいえる中国の観音、日本の観音さまこそ、まさしく慈愛深き観世者なのだ。極東のどこの寺へ行っても、その姿がみられるであろう。かの女は純朴な人にとっても賢い人にとってもおなじようにありがたい存在である。それというのも、かの女の誓願の背後には世界を救い、世界を支える深遠な直感がひそんでいるからである。涅槃（ニルヴァーナ）の境界のところに佇み、（終わりのない）時がつきるまで、悩みなき永遠の淵に身を浸さずにおこうとしたことは、永続性と時間性との区別がたんにみせかけにすぎぬという一つの悟りをあらわしている。その区別は合理的な精神によって否応なしに設けられはするが、しかし対立物を超越した精神の完全なる叡智においては消滅してしまう。そこにおいては、時間と永遠とは一なる経験全体の二つの相であり、非二元的で名状しがたい一なるものの二面であると理解されている。すなわち、永遠の宝珠は生と死の蓮華のなかにある

— On Mani Padme Hum. （筆者注：チベット仏教の至福に至るためのマントラ）¹¹⁸

キャンベルは、アジアでの女性信仰、転じてアジアにおける観音信仰を上のように分析しているが、キャンベルを師と仰ぐルーカスが描いた、まさにその名も観音の象徴である姫パドメ（Padme=Padma）は、『スター・ウォーズ』の物語の中でニルヴァーナに座すようにこの世を去ることになり、その状況下にあってさえ世界を救うことになる愛を信じ続ける。『スター・ウォーズ』は低年齢層にアピールする映画づくりをしながら、哲学・宗教的に人間存在のどうしようもなさ、愛によってしか救われないことを密やかに示唆する。物語はパドメ姫を、愛を象徴する存在へと昇華させる。以下にキャンベルは、蓮（パドメ）の女神が宇宙のエネルギーの母体であるというインドの伝承を引用している。

In the patriarchal cosmogonies, for example, the normal imagery of divine motherhood is taken over by the father, and we find such motifs as, in India, the World Lotus growing from the reclining god Vishnu's navel – Whereas, since the

primarily reference of the lotus in India has always been to the goddess Padma, “Lotus,” whose body itself is the universe, the long stem from navel to lotus should properly connote an umbilical cord through which the flow of energy would be running from the goddess to the god, mother to child, not the other way.¹¹⁹

ルーカスはキャンベルを通して学んだアジア思想を『スター・ウォーズ』の中に融合する。『スター・ウォーズ』シリーズでは、愛を代表しているのは女性キャラクターたちであり、彼女たちは宇宙を守護する先頭に立つような女神的性格を持っている。『スター・ウォーズ』の中には女性否定は一切描かれない。ここはルーカスの制作意図の特筆すべき部分である。（のちにジェームズ・キャメロン監督は、この制作意図を継承・発展させ、女性性・母性賛美をSF映画に持ち込むことになる。）世界は、父性的なものと女性的なもののバランスの上に成り立っているが、アメリカ的キリスト教は父性面の強さがある。プロテスタントを主流とするなかで、マリア信仰の母性的な部分が減じているからである。本質的にユダヤ・キリスト教は父性的で、特にユダヤ教では父権の強い色彩が残っている。それは創世記におけるアダムとイブの主従関係の時から既にある。キリスト教が誕生してから、カトリック教会が生じてくると、人とキリストの仲介として、マリアの重要性が出てくる。民は女性性の中に癒しを感じるのである。

この点でアメリカの比較的保守的な家に育ったルーカスは、父性的家風の中で、父からの恐怖を感じて成長したため、反動的に女性性・母性賛美を自身の芸術作品の中心に持ち込むようになったと言える。レイア姫（妹）の直感によって命を救われる『エピソード V 帝国の逆襲』エンディングのルークは、その代表的なシーンである。ルークはレイアの助けによって、歩を進めることができるのである。

4.8 英雄の戦い（精神性）

英雄物語において、（具象的であれ、抽象的な意味であれ）怪物と戦い、それを倒す、又は、それを上回る強さを持つ、ということは、英雄となるための宿命だ。八岐大蛇を倒すことが日本の英雄となることであったように、民の生活に対する脅威の対象である何かとの戦いと、その戦いに勝つことによって民に平和をもたらすことが英雄には求められる。（キリストや釈迦は、全ての民が持つ、失うことへの恐怖という精神的だが根源的な恐怖・脅威と戦ったと言える。それにおいて彼らは英雄なのである。）『スター・ウォーズ』においてルーク・スカイウォーカーは、（ある意味、内なる）戦いに勝ち、宇宙を救う重要な役割を全うするが、物質的には何も得ることがない（もちろん、真の英雄であるルークが引き換えの何かを受け取るなどあるはずもない）という点で、この映画は、キリスト的な救世主・英雄像を描写した物語作品だと言える。作家としてのルーカスが描

く英雄たちは、ルーク・スカイウォーカーにしてもインディアナ・ジョーンズにしても、最後に物質的な利得を何も取らないという性質において共通している。こうした性質のキャラクターたちが、ルーカス映画を非常にロマンチックなものにしている。ルーカス映画は、多くの国々で圧倒的支持を得ているが、それは、ルーカス映画が観客の人生に呼応する普遍性を持っているからであると言える。究極的に言うなら、我々の人生は神話である。一生の中で人間は、それぞれの人生を獲得し、それを又、死によって失う。神話の主人公たちは、自分の証のために冒険し、なんらかの力を勝ち取り、それを民のために使わねばならない。自分のものとしてはならないのである。その意味するところは、自分自身を失うことによって英雄になるというものである。つまるところ、この宿命は全ての人間に当てはまると言える。人間は人生の中で、それぞれの神話を生きているのだ。38歳にしてフロイトと決別したユングは人生の安定・精神の安定のために、人それぞれが自分自身の神話を再発見すべきとし、彼自身もそうする日々を一時期過ごしたという。

ユングは、フロイトと決別した後、「まったく宙ぶらりんで立脚点がない・・・方向喪失の状態」に襲われたという。

まず、患者に対する対応が変わる。彼らが自由に話すままに、まかせるようになる。夢を解釈しようとせず、むしろ、夢の連想がひとりで進んでいって、患者自身が夢のイメージを自分で理解するようになる。

そして、その同じ対応を、自分自身にも試してゆく。自分の内側から沸き起こる無意識の衝動に、意識的に、自分を委ねる。患者の無意識について研究していた立場ではなく、むしろ、自分自身の無意識と取り組む立場。自分が当事者になり、体験する側に回ったことになる。

しばらくの間、無意識からのイメージが最も豊かに沸き起こるのを待って、子どもの頃の遊びを繰り返したという。しかし、中年の男がひとり「天気さえよければ毎日」、湖畔で石を集めては城を作り、村を作り、「建築遊び」に夢中になっている姿は、何とも奇異である。

「一体お前は、今、何をしているのだ。小さい町を作り、しかも、まるで儀式のように行っている」

答は出ない。ただ「自分自身の神話を見出す途上にあるという、内的な確かさ」だけが頼りであったという。¹²⁰

『スター・ウォーズ』のフォースの存在とロジックとは、自然界に広がる、宇宙を支える不可視の力の利用であり、生命を持ち保ち続ける地球を、かつて中国の道士たちが説明した見解と酷似している。それと、砂漠のアブラハムから流れ出たメシア待望思想の世界宗教における見解との融合は、可能であり矛盾するものではないことを『スター・ウォーズ』は教えてくれる。この『スター・ウォーズ』の作品世界は、ユングが自分の城や村を

湖畔に石で作ったように、ルーカスが提出した神話的理想郷だ。これは彼自身の望む世界観であったが、同時に、同時代を生きる観客にも、文化多元社会の建設的ビジョンを提示した。緊張するアジアの大国中国と、ユダヤ・キリスト教世界との関係に対して、豊かな共存可能の社会像を提示している作品なのである。

4.9 自己犠牲と復活

英雄が英雄であることを承認される行為として、自己犠牲のテーマがついてまわる。英雄は自己犠牲によって、民という集団を精神的に支配する。この形の最大の影響力は、キリストによって示されている。例えば、イエス・キリストが願ったならば、天使の軍勢が地上の敵を一切滅ぼすことも可能であったとされるが、キリストはそのような力による支配を選ばなかった。彼は自己犠牲によって神と同一化した。砂漠から出た救世主像だ。

砂漠と救世主というセムのテーマを SF へ初めて持ち込んだのは、ワシントン州出身の SF 作家フランク・ハーバートだ。彼の大河小説『砂の惑星』には、SF 的乗り物や武器、怪物などが登場し、砂漠の救世主神話を彩る。『スター・ウォーズ エピソード VI ジェダイの帰還』に登場する砂漠の怪物サルラックは、『砂の惑星』に登場する砂漠の巨大虫サンドウォームにそっくりである。（この大河小説の巨大虫は、1984 年と 2000 年に作品が映画化された際に視覚化されている。） フランク・ハーバートの創造は、ルーカスの砂漠の SF 物語に影響を与えていると、はっきり見とめることができる。

砂漠・救世主・巨大虫という要素を持つ SF 作品は日本の『風の谷のナウシカ』がある。日本人が戦後いかに西欧の SF を享受してきたかが分かる作品である。（ここでは、救世主が女性である点において日本・アジアらしい特色がある。）砂漠の救世主を描く SF 物語として、『砂の惑星』、『スター・ウォーズ』、『風の谷のナウシカ』は、それぞれ地域的展開を比較することが可能だが、ここでは割愛する。（また古典の SF への利用として、シェークスピア作『テンペスト』の翻案 SF 映画『禁断の惑星』といった作品もあり、古典と SF の関係を掘り下げることも可能だが、これは今後の課題として、ここでは割愛する。）

『スター・ウォーズ』の最終的な主人公ルークが非暴力・和解・同情・許しを示すことで全物語が終結するという点で、ルークがキリストを連想させるフィギュアであることは特徴的と言える。

4.10 キャラクターの家族構成

『スター・ウォーズ』映画シリーズ全 6 作品の中で、最初に製作された『新たなる希望』だけが、単体でも鑑賞できる独立したエピソードを持つ。SF が当たらない時代に SF 映画

を作るというプロジェクトであったので、続編のチャンスが懸念されたからだ。しかし超ヒットにより続編製作資金が準備出来るようになった。そこで『スター・ウォーズ』の世界は一気にルーカスが企画段階で目論んでいた巨大さへと広がることになる。次なる2エピソードでは、フォースの中国道教的概念がはっきりと述べられ、作品世界においての生命力および生命エネルギーについての見解を観客は深く知ることになったが、並行してキャラクターの家族構成も分かってくる。銀河皇帝の魔力に与し、暴虐を行っている仮面の男ダース・ベイダーがルークの父であることが分かり、また銀河に民主主義を取り戻そうとする求心力でもあるレイアが、ルークの双子の妹であることも分かる。

ルークとレイアは、独裁によって荒廃した銀河に新しい共和政をもたらす戦いをしている。いわば、国づくりの中心である。兄妹が国をつくる、これは日本神話にもある。

In the Japanese “Records of Ancient Matters” appears another harrowing tale ... of the descent to the underworld of the primeval all-father Izanagi, to recover from the land of the Yellow Stream his deceased sister-spouse Izanami. She met him at the door to the lower world, and he said to her: “Thine Augustness, my lovely younger sister! The lands that I and thou made are not yet finished making; so come back!” She replied: “Lamentable indeed that thou camest not sooner! I have eaten of the food of the Land of the Yellow Stream. Nevertheless, I am overpowered by the honor of the entry here of Thine Augustness, my lovely elder brother, I wish to return. Moreover, I will discuss the matter particularly with the deities of the Yellow Stream ... ”¹²¹

拔粋のように、国づくりの神話的主人公たち（男女）は、近親者のチームであることが多い。ギリシャ神話においても、現在なら近親姦となる関係性が描かれる。上記日本神話においては、国づくりを行ったイザナギとイザナミは兄妹である。『スター・ウォーズ』においてのルークとレイアもまた兄妹である。二人は生来のフォース能力によってテレパシーのような超越した力を持ち、精神的に深い繋がりを持っていることが描かれるが、それはプラトニックなものである。エロース的愛においては、プリンセス・レイアには放浪者のハン・ソロという伴侶が現れることで、現代的な見解が取り入れられ、近親姦的な発想は回避される。

4.11 故郷を離れ、また帰還する英雄（王）

『エピソードⅠ ファントム・メナス』、『エピソードⅡ クローンの攻撃』、『エピソードⅢ シスの復讐』のプリクエル三部作はスター・ウォーズ・ユニバースの、宇宙全

体の広さを包括的に描こうとしているために、やや纏まりのない印象があるが、ここではルーカスは世界観に広がりをもたらすことに心血を注いでいる。神話として見るなら『エピソードⅣ 新たなる希望』、『エピソードⅤ 帝国の逆襲』、『エピソードⅥ ジェダイの帰還』の、ルーク・スカイウォーカーの冒険の方が、シンプルなコンベンションを踏襲していて古典的体裁を的確に成している。

ルークはホームタウンを離れ、成熟し、王（フォースの守護者）として、再び帰還する古典的英雄である。ホームタウンにいたころのルークは半ば逆境にあった。彼は農家の養父母に育てられた。それは戦争とも関係のない、いたって普通の生活であったが、ルーク自身は、理想であるところの宇宙パイロットになるという夢から遠かったので、落ち込んでいた。パイロット養成学校へ行きたいが、養父がなかなか許可してくれないという日々を過ごしていた。こうした半ば逆境にあることもまた、英雄の道の条件である。

"The men were going out to hunt rabbits, and Water Jar boy wanted to go. 'Grandfather, could you take me down to the foot of the mesa, I want to hunt rabbits.' 'Poor grandson, you can't hunt rabbits, you have no legs or arms,' said the grandfather. But Water Jar boy was very anxious to go. 'Take me anyway. You are too old and you can't do anything.' His mother was crying because her boy had no legs or arms or eyes. But they used to feed him, in his mouth, in the mouth of the jar. So next morning, his grandfather took him down to the south on the flat. Then he rolled along, and pretty soon he saw a rabbit track and he followed the track. Pretty soon the rabbit ran out, and he began to chase it. Just before he got to the marsh there was a rock, and he hit himself against it and broke, and a boy jumped up. He was very glad his skin had been broken and that he was a boy, a big boy. He was wearing lots of beads around his neck and turquoise earrings, and a dance kilt and moccasins, and a buckskin shirt." Catching a number of rabbits, he returned and presented them to his grandfather, who brought him triumphantly home.¹²²

上記は、人間ではなかった急須少年がいたが、ある日、急須が割れ、中から立派な青年が成長して出てくるといふ昔の民話をキャンベルが紹介したものだが、こうした神話は、若者にとって人生の次のステップへの通過儀礼の役割を果たしていた。『スター・ウォーズ』も、エンターテインメントであると同時に、こうした通過儀礼を抜けて成長してゆく主人公を描き、現代社会に大きな影響力を持っているのである。

主人公たちに焦点を絞ると、『スター・ウォーズ・サーガ』は、父アナキン・スカイウォーカーと、子ルーク・スカイウォーカーの成長の物語が軸となるが、地球上のどの文化圏に我々が人間として生まれたとしても、子供から大人になっていく成長という人生のプロセスは普遍的なものである。神話や伝説・昔話というものは、成長を助けるための共通

する要素を持っている。ルーカスは、キャンベルの研究を通して、世界の神話や宗教的物語そして昔話を取り込んで、現代の子供にも無意識的に伝わる「昔話」を制作したと言える。この昔話は、つまりグローバル時代の異文化共存的観念が一般化した現代社会のために、再構築された「昔話」である。そこにはルーカスの異文化共存世界の理想像を映像で示した形が描かれているのである。『スター・ウォーズ』全作を通して、美術的・デザイン的な東西融合の美学が描かれているが、東西の思想もまた高いレベルで作品世界の中に融合していると言える。エマソン、キャンベル、ルーカスは、思想的な部分で繋がっていると言える。アメリカ合衆国で生まれ、キリスト教的宗教観を主流とするアメリカ社会で育ち、研究や体験から次第にアジア的宗教観を自分の中に取り込み、東西の融合の思想へと移っていくことにおいてである。ルーカスはその思想を映像において打ち出した点で現代的であり、映像であったからこそ、その影響力は強力であった。

注

- 114) Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press, 1993, p.69
- 115) Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press, 1993, p.213
- 116) Joseph Campbell, *The Masks of God: Occidental Mythology*, Penguin Compass, 1964, p.291-292
- 117) 『100 年インタビュー宮崎駿』NHK、2008 年
- 118) ジョゼフ・キャンベル『千の顔をもつ英雄・上』平田武靖・浅輪幸夫訳、人文書院、1984 年、176 頁。
- 119) Joseph Campbell, *The Masks of God: Occidental Mythology*, Penguin Compass, 1964, p.157
- 120) 西平直『魂のライフサイクル ユング・ウィルバー・シュタイナー』、東京大学出版会、1997 年、31-32 頁。
- 121) Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press, 1993, p.204-205
- 122) Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press, 1993, p.329-330

第5章 結論として

『スター・ウォーズ』とは映像で描かれた、多民族国家アメリカ発の神話であるとも言える。ルーカスは脚本創作の際、『スター・ウォーズ』シリーズに普遍的価値観を与える目的で、東西・世界中の神話を読んだ。この時に得た知識は、その後ルーカスがストーリーを書くことになる『インディ・ジョーンズ』や『ウィロー』(*Willow*, 1988)に使われる。ルーカスの、神話・宗教についての考えは、神話学者ジョゼフ・キャンベル (Joseph Campbell, 1904 – 1987) に追従しているという。キャンベルは、宗教・神話は実際の出来事を全て具体的に記したというものではなく、同じ基礎を持つ人間を説明するための「仮面」(=masks)なのだ、という見地に立っている。¹²³ つまり、文化的・地域的に異なる表層として、土地ごとの伝説、伝承、各宗教が存在しているが、根は同じ人間存在なのであるとする。人間は生まれて成長せねばならないという通過儀礼を持つ、この点においても普遍なのである。ルーカス映画が世界で肯定的に受け取られるのはこうした根の部分の普遍性が要因だと言える。

『スター・ウォーズ』は、多種多様な文化を内包することができた1つの世界である。これは、アメリカという果敢に現在も移民を促進する社会から1つのビジョンとして登場した。このビジョンは世界で受容され、すでに1世代が経過している。日本でも、ゲーム創作の世界において、多種の文化背景を内包する世界観を作り出しているが、これは、『スター・ウォーズ』が与えた影響が大きい。

『スター・ウォーズ』はこうした異文化融合世界のビジョンを打ち出したイノベーション的作品として認識されるようになっていっていると言える。ここまで、その創作の方法を、宗教的・文化的レベルで分析・確認してきた。本論文が多少なりとも未来の創作者たちにインスピレーションをもたらすことを願っている。

そして本論文において、映画作家ジョージ・ルーカスが、脚本家・監督・プロデューサーとして作品を世に送り出す中で、彼自身が、映像芸術表現は世界の壁を取り払っていく大きな力を持つということを「発見」したのだ、と結論づける。

注

- 123) ジョゼフ・キャンベル『千の顔を持つ英雄』平田武靖他訳、人文書院、2004 年における考察に基づく。

参考文献

旧約聖書

新約聖書

ジョン・スタインベック『怒りの葡萄』大久保康雄訳、新潮社、1967 年

下中弘編『哲学事典』、平凡社、1971 年

松尾力雄『ヘンリー・ソーロウの世界』、法律文化社、1979 年

デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983 年

ジャン・ドゥーシェ、ジル・ナドー『パリ、シネマ』梅本洋一訳、フィルムアート社、1989 年

ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 1』村山匡一郎・出口丈人訳、株式会社国書刊行会、1992 年

エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1993 年

リチャード・ジェルダード『エマソン入門』澤西康史訳、日本教文社、1995 年

日本マラマッド協会編『映像文学にみるアメリカ』、株式会社紀伊国屋書店、1998 年

北野圭介『ハリウッド 100 年史講義』、平凡社、2001 年

亀井俊介『わがアメリカ文化誌』、岩波書店、2003 年

ジョゼフ・キャンベル『千の顔を持つ英雄』平田武靖他訳、人文書院、2004 年

ハーマン・メルヴィル『白鯨（下）』八木敏雄訳、岩波書店、2004 年

ロッキング・オン編『SIGHT VOL.21』、ロッキング・オン、2004 年

町山智浩『ブレードランナーの未来世紀』、洋泉社、2006 年

ダライ・ラマ 14 世他『絶望から立ち直る方法を教えてください』、株式会社アспект、2007 年

『100 年インタビュー宮崎駿』、NHK、2008 年

ラルフ・ウォルドー・エマソン『自己信頼』伊東奈美子訳、海と月社、2009 年

早川書房編『SF マガジン 7』、早川書房、2009 年

島崎晋『世界の宗教』、新星出版社、2010年

Ralph Waldo Emerson, *The Over-Soul from Essays: First Series* (1841)

Joseph Campbell, *The Masks of God: Occidental Mythology* (Penguin Compass, 1964)

George Lucas, *Star Wars Episode IV – A New Hope The Screenplay* (Lucasfilm, 1976)

George Lucas (Story), Lawrence Kasdan, and Leigh Brackett (Screenplay), *Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back The Screenplay* (Lucasfilm, 1980)

Ralph Waldo Emerson, *SELF-RELIANCE and Other Essays* (Dover Publications, 1993)

Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces* (Fontana Press, 1993)

Frederick Jackson Turner (Author), Professor John Mack Faragher (Editor), *Rereading Frederick Jackson Turner: “The Significance of the Frontier in American History” and Other Essays* (Yale University Press, 1999)

George Lucas, *Star Wars Episode I – The Phantom Menace Illustrated Screenplay* (Ebury Press, 1999)

Dana White, *Biography George Lucas* (A&E, 2000)

John Nathan, *SONY THE PRIVATE LIFE* (Mariner Books, 2001)

Lucasfilm, *Star Wars Trilogy Bonus Material* (20th Century Fox DVD, 2004)

画像・写真

画像 1 ジョージ・ルーカス監督『アメリカン・グラフィティ』、ユニバーサル映画、1973 年

画像 2 レイ・ハリーハウゼン製作『シンドバッド』、ソニー・ピクチャーズ、1958 年

画像 3 スタンリー・キューブリック監督『2001 年宇宙の旅』、ワーナー映画、1968 年

写真 4 リチャード・ジェルダート『エマソン入門 自然と一つになる哲学』、1999 年、表紙

写真 5 ヘンリー・ソーロウ『ウォールデン』、1854 年

写真 6 ロッキング・オン編『SIGHT VOL.21』、ロッキング・オン、2004 年、70 頁。

写真 7 *Auguste and Louis Lumière* (1895 B&W 18 x 24 cm)

© Institut Lumière / Famille Lumière (The Lumiere Institute)

画像 8 Edwin Porter's Uncle Tom

画像 9 AMC Filmsite — The History of Film

写真 10 *LIFE*, 1939, 99-100

画像 11 オーソン・ウェルズ監督『市民ケーン』、RKO映画、1941 年

画像 12 オーソン・ウェルズ監督『市民ケーン』、RKO映画、1941 年

写真 13 東宝ステラ編『Star Wars Episode II』(パンフレット)、東宝、2002 年、46 頁。

写真 14 デール・ポロック『スカイウォーキング』、ソニー、1983、写真資料 1 頁。

写真 15 デール・ポロック『スカイウォーキング』、ソニー、1983、写真資料 2 頁。

写真 16 American Academy of Achievement, A museum of Living History, Washington D.C. , *George Lucas Photo Gallery Creator of “Star Wars” A Life Making Movies*, (American Academy of Achievement, 1996 - 2010)

写真 17 デール・ポロック『スカイウォーキング』高貴準三訳、ソニー・マガジズ、1983 年、写真資料 2 頁。

写真 18 Dana White, *Biography George Lucas* (A&E, 2000) 6.

写真 19 University of Southern California Official Site (www.usc.edu/)

写真 20 University of Southern California Official Site (www.usc.edu/)

写真 21 University of Southern California Official Site (www.usc.edu/)

写真 22 鎧兜甲冑工房 丸武産業ウェブサイト

写真 23 川原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004 年

画像 24 黒澤明監督『姿三四郎』、東宝、1943 年

画像 25 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード IV 新たなる希望』、20 世紀フォックス配給、1977 年

写真 26 川原一久『スター・ウォーズ・レジェンド』、扶桑社、2004 年、145 頁。

写真 27 Law Office of Virginia K. Sung, San Francisco ウェブサイト

写真 28 Foodnut ウェブサイト

写真 29 Wired ウェブサイト

写真 30 曾我蕭白『仙人図』、1760 年

画像 31 ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソード V 帝国の逆襲』、20 世紀フォックス、1980 年

画像 32 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20 世紀フォックス、2005 年

写真 33 The religious symbol of Taoism

写真 34 山水画の一例

画像 35 ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソード V 帝国の逆襲』、20 世紀フォックス、1980 年

画像 36 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード I ファントム・メナス』、20 世紀フォックス、1999 年

画像 37 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード II クローンの攻撃』、20 世紀フォックス、2002 年

画像 38 セルジオ・レオーネ監督『荒野の用心棒』(*A Fistful of Dollars*)、ユナイテッド・アーティスツ (UA) 配給、1964 年

画像 39 ジョージ・スティーブンス監督『シェーン』(*Shane*)、パラマウント映画、1953 年

画像 40 ジョージ・ルーカス製作総指揮『インディ・ジョーンズ 最後の聖戦』、パラマウント配給、1989 年

画像 41 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20 世紀フォックス、2005 年

画像 42 ジョージ・ルーカス監督『スター・ウォーズ エピソード III シスの復讐』、20 世紀フォックス、2005 年

画像 43 George Lucas (Writer, Director) , *THX-1138-4EB*, University of Southern California – School of Cinematic Arts, 1967

画像 44 George Lucas (Writer, Director) , *THX-1138-4EB*, University of Southern California – School of Cinematic Arts, 1967

画像 45 George Lucas (Writer, Director) , *THX-1138-4EB*, University of Southern California – School of Cinematic Arts, 1967

写真 46 ワーナーDVD 『THX-1138 ディレクターズ・カット ボーナスマテリアル』、2004

画像 47 ジョージ・ルーカス監督『THX-1138』、ワーナー映画、1971 年

画像 48 ジョージ・ルーカス監督『THX-1138』、ワーナー映画、1971 年

画像 49 ジョージ・ルーカス製作総指揮『インディ・ジョーンズ クリスタル・スカルの王国』、パラマウント配給、2008 年

写真 50 ジョン・キーツ『ハワード・ヒューズ』小鷹信光訳、早川書房、2005 年

写真 51 ジョージ・ルーカス製作総指揮『インディ・ジョーンズ レイダース 失われたアーク』、ルーカスフィルム製作、パラマウント配給、1981 年

写真 52 Josh Bernstein (Host) , *Digging For The Truth: Hunt For The Lost Ark*, A&E, 2009

画像 53 フリッツ・ラング監督『ジークフリード』、UFA、1924 年

画像 54 稲垣浩監督『日本誕生』、東宝、1959 年

画像 55 ニック・ウィリング監督『アルゴノーツ』、ホールマーク・エンタテインメント、2000 年

画像 56 ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソードVI』、ルーカスフィルム、1983 年

写真 57 松尾好洋撮影『台湾・九分の聖明宮』、2006 年

写真 58 松尾好洋撮影『聖明宮の屋根の賢人と竜の装飾』、2006 年

写真 59 ドレ画『レヴィアサン』、1865 年

画像 60 デビッド・リンチ監督『砂の惑星』、ユニバーサル、1984 年

写真 61 筆者撮影『福岡市大名町カトリック教会尖塔レリーフ』、2011 年

写真 62 ジョージ・ルーカス製作総指揮『スター・ウォーズ エピソード VI』イメージボックス、ルーカスフィルム、1983 年