

“Hollywood Renaissance”における イエス・キリスト像の転換

朴志元

はじめに

“Hollywood Renaissance”は一般的に“New Hollywood”、また日本では「アメリカン・ニューシネマ」と呼称され、1960年代後半から1970年代にかけてハリウッドで製作された従来の製作形式や表現方法に依拠せず、新たな印象を与える映画作品を指す。

1977年、映画研究者のダイアン・ジェイコブズはこの時期の映画を“Hollywood Renaissance”と称し、同名の著書を発表した。本書でジェイコブズは、1960年代後半から始まる一連のハリウッドの変革を“Renaissance”という非常に曖昧な言葉で語っているが、この言葉の明確な意図については検討されていない。

本論文では、“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換について考察する。アメリカン・ニューシネマの作品には、それまでのハリウッドの映画作品に対して、多くの変革が認められる一方で、映画の中で描かれるキリスト教との関連、またイエス・キリスト像の転換については、あまり注目されてこなかった。この時期の作品にはイエス・キリストに擬えられた主人公が登場する。しかし、それらの映画の中で描かれるイエス像は、これまで描かれてきたような「神の子」としてのイエスではなく、従来の道德規範から逸脱する世俗的な人間としてのイエスである。これらの背景には、1960年代から1970年代のアメリカにおいて、カウンター・カルチャーの担い手である若者たちが、自らのルーツを人間としてのイエスである「ナザレのイエス」に求めていたことが挙げられる。本論文の作品分析を通して、これらの転換は当時のカウンター・カルチャーと密接に結びついており、“Hollywood Renaissance”という表現が、まさに神の子であるイエスが人間として「再生（Renaissance）」するという意図を持ち得ることを主張する。

1. プロダクション・コード施行期のキリスト像

映画黎明期から現在まで、イエス・キリストは何度もスクリーンに登場してきた。しかし、1930年代にハリウッドでは俳優や監督によるスキャンダルが相次ぐ。強まる世間からの非難に対して、ハリウッドは映画を自主的に検閲する制度を導入し、映画の表現を非常に細かく規定する。これが「映画製作倫理規定」、すなわちプロダクション・コードや、通称ヘイズ・コードと呼ばれるものであり、この規定の第8条には、宗教についての項目があった⁽¹⁾。この項には「映画内において宗教がいかにか描かれるべきか」ということが規定されている。特に映画内に登場するイエス・キリストの描かれ方について、このプロダクション・コード第8条が与えた影響は非常に大きいと言えるだろう。木谷佳楠はこの時期の映画におけるキリスト表象について、以下のように論じている。

プロダクション・コード第8条①に、「あらゆる映画もしくはその一部分で、いかなる宗教的信仰も愚弄されてはならない」と規定されていることにより、聖書を題材にしたこの頃の映画では、神の子であるイエス・キリストを人間の俳優が演じることは冒瀆だと見なされていた。したがってイエスが登場する映画では、イエスの手や後ろ姿は映しても、イエスを演じる俳優の顔は画面に出さないという苦肉の策がとられたのである。⁽²⁾

このように、プロダクション・コードの施行後、キリストの姿が直接的に描写されることはなくなった。後ろ姿や手など、体の一部分がスクリーンに投影されるにとどまり、特にその顔が映されることはなかったのだ。こうした手法が使われた最も有名な作品としては、ウィリアム・ワイラー監督の『ベン・ハー』(1959)が挙げられる。「キリストの物語」という副題がつけられた原作からわかるように、この映画ではイエス・キリストが複数回にわたって登場する。スクリーンに映し出されるその姿は、キリストの手や後ろ姿がメインであり、そして磔刑のシーンに至っても一貫してキリストの

顔が映されることはない。また、キリストが登場するシーンでは「キリストのテーマ」として神々しい音楽が流されるのである。

プロダクション・コードによって、映画におけるキリストの表象は制約を受けた。しかし、製作陣はそれらの制約を逆手に取ったことで、かえってキリストの神秘性、そして神聖さといったものを一層強調する結果となったのである。

2. カウンター・カルチャーの中のイエス像

1960年代、カウンター・カルチャーの担い手であった若者たちは、既成の価値観や体制、社会に反抗し、その矛先はキリスト教にも向けられる。1966年にはビートルズのジョン・レノンが「自分たちはキリストより有名だ」⁽³⁾と発言する、いわゆるキリスト発言がメディアなどによってスキャンダラスに取り上げられた。こうした事態は、キリスト教界からは強い批判を持って迎えられる反面、キリスト教が世俗化した現代社会とどのように向き合っていくか、という問題提起の内容も含んでいたのである。実際、当時のアメリカ社会とキリスト教の関係性は以下のようなものであった。

一部のアメリカ人は信仰を拒否し、主流のプロテスタント教会とカトリック教会は信徒数の深刻な減少に見舞われた。しかし、人々は信仰を完全に放棄したわけではなく、むしろ多くの若者や高齢者がその価値を再評価し、激動の10年のために新たな答えと霊的なアプローチを模索していた。⁽⁴⁾

また以下の引用のように、当時の若者たちを中心にイエスは一種の社会運動家のように再解釈されていった。

ヒッピーやカウンター・カルチャーの担い手たちは、髪とひげを伸ばし、体制を批判して「ラブ&ピース」を説く自分たちの姿の原点が、「ナザレのイエス」にあると理解し、その中で「ジーザス・ムーブメント」と呼ばれる大規模な社会現

象が起きる。(5)

カウンター・カルチャーとキリスト教、とりわけイエスとの結びつきは、当時の雑誌などから見るることができる。1966年のTIME誌には、黒地に大きく赤文字で「神は死んだのか？」⁽⁶⁾というキリスト教へ疑問を投げかけるような表紙がデザインされ、また1971年のTIME誌の表紙には「ジーザス・レボリューション」という見出しとともに、サイケデリックなイエスが誌面を飾っている。また、イエスが生きた時代のユダヤ教の立場から、彼を反体制的な指名手配犯に見立てたユニークなポスターも広く流布された。イエスはこの時代に「世界最大の革命家」などと大きく再解釈され、大衆、特に若者のアイコンとして捉えられていったのである。映画においてもこうした時代の流れを反映する作品が製作される。特に『ジーザス・クライスト・スーパースター』(1973)や『ゴッドスペル』(1973)といった作品で描かれるイエスは、細い体に乱れた髪の毛、まるでヒッピーのような弟子たちを従えた、およそそれまでのイエス像を考えれば異端的と言える姿を体現しているのだ。

3. 舞い降りたイエス

カウンター・カルチャーと結びついたイエス像には先の2作品が挙げられ、これらの作品はイエス・キリスト本人を主人公とした映画であった。しかし、Hollywood Renaissanceの作品には直接的にイエスを描くのではなく、その物語の主人公にイエスを投影させるという方法でイエスの姿が表現される。

本章で取り上げる『暴力脱獄』(1967)と『カッコーの巣の上で』(1975)という2作品で、主人公たちは一見イエスの神聖さからはかけ離れた非常に人間臭い人物として描かれている。しかし、刑務所と精神病棟という閉鎖的な空間に犯罪者として舞い降りた彼らは、そこにいる人々を解放する役割を担う。彼らは明らかにキリストに擬えられた人物として描かれているのだ。ラインハルツは「長編フィクション映画におけるキリスト的人物像を特定する基準」として主人公に以下の三つの要素が認められると主張している。

第一に、観る者が「キリスト的人物像」ジャンルの存在を把握できるように、救い主（セイヴァー）＝主人公は一般的にキリストと結びつけられた視覚的・聴覚的イメージを通して描かれる。（中略）第二に、キリスト的人物像を扱う映画においては、主人公が、残酷でしばしば権威的な敵方と対峙し、他者を助けたり贖ったりする行動に携わり、比喩的にあるいは文字どおりに、死と復活を体験する。（中略）第三に、キリスト的な主人公は利他性や愛他性を発揮する。⁽⁷⁾

これら映画における主人公、ルークとマクマーフィーには、主に第一や第二の行動が認められる。彼らはこの映画のラストでは死をもって迎えられるが、彼らが他の収容者に与えた影響は大きく、残された者たちの中で彼らは復活する。まさにイエスの如く死と復活を体現するキャラクターなのである。

3-1. 『暴力脱獄』

本作は、リンドヴァルが指摘するように、主人公のルークという名が新約聖書の『ルカによる福音書』を著したとされるルカを示唆しているという点、そして彼の囚人番号が聖書の箇所を暗示しているという点など、キリスト教との関係性が垣間見える⁽⁸⁾。この作品は自身も刑務所に収監された経験を持つ小説家ドン・ピアースの原作を元にしており、彼は本作の脚本にもクレジットされている。しかし、主人公ルークの描き方に関しては監督のスチュアート・ローゼンバーグと脚本のピアースとの間で対立があった。すなわち、「ピアースは等身大の男だと主張し、監督は神の化身と考えていた」⁽⁹⁾のである。したがってこの映画には視覚的にイエスを想起させるような表現が数多く見られる。例えば、卵を腹いっぱい頬張ったルークが机の上で寝転がるシーン、カメラは俯瞰でルークを捉える。ルークは上半身裸になり、両手を広げて両足を閉じ、あからさまにキリストの磔刑と同じ姿でスクリーンに映し出されるのだ⁽¹⁰⁾。そして、ルークの死後、残された囚人たちがいつもと同じように道路を舗装するラスト・シーンでは、またカメラは俯瞰になり、十字路を映し出す。そしてルークを中心に十字に折られた写真が浮かび上がり、あたかもルークが磔刑に処されてい

るかのような画面構成になっている⁽¹¹⁾。このような十字架のイメージはルークをイエスと結びつけるのに非常に効果的にはたらいしているのだ。そして映画の終盤でルークが教会に逃げ込み、神に対して“Old Man”と語りかける場面は、ルークの反抗的な人間臭さが表現されているとともに、聖書で語られる、磔刑前夜のイエスが神に祈ったゲツセマネの祈りを彷彿とさせる。またルークの死後も囚人仲間であったドラグラインによって、彼の人生はまるで伝説かのように語り継がれていく。これはイエスの死後、使徒たちによってイエスが宣教されたことを表象しているかのようなのである。このように、本作ではルークの人間としての側面、そして反体制的な側面を強調しつつ、視覚的・物語構造としてイエスを想起させる演出が全編にわたってなされている。

3-2. 『カッコーの巣の上で』

『カッコーの巣の上で』は1962年に出版され、ベストセラーとなったケン・キージーの同名小説を映画化した作品である。主人公マクマーフィーは抑圧的な精神病棟のラチェット婦長に対立する反抗的な人物として描かれ、また彼は犯罪を犯して捕まったものの、刑務所での重労働を嫌い、精神異常者を装っている。精神異常者を装っているからなのか、マクマーフィーは非常に粗暴で、非理性的な行動をあえて行っている印象を受けるのである。いわば道化として精神病棟に収容されたマクマーフィーは様々な狂気的な行動や反抗的な行動で、周りの収容者たちを巻き込んでいく。本作は『暴力脱獄』に比べると視覚的にイエスを想起させるシーンは少ないと言える。しかし、原作小説において、マクマーフィーは、語り手である聾啞を装ったネイティブ・アメリカンの収容者チーフから「マックマーフィは空からやって来た巨人で、銅線とクリスタルガラスでこのアメリカじゅうを被いつくそうとしているコンバインの手からわたしたちを救うのだ」⁽¹²⁾という表現をもって語られているように、彼が救世主として捉えられていることは明らかなのである。そして映画のラストで強制的にロボットミ手術を受けさせられ、廃人となったマクマーフィーをチーフは殺す。彼を殺した後、チーフはかつてマクマーフィーが持ち上げられなかったシンクを持ち上げて窓を破り脱走するのだ。

また、マクマーフィーがこの映画においてイエスのような役割を果たしているとい

うのは、公開当時のポスターでも暗示されている。ポーランド版のポスターではマクマーフィーのちょうど額のあたりに爆弾の導火線のようなものが置かれており、その姿は茨の冠を被ったイエスに酷似しているのである⁽¹³⁾。これらのことから、明らかにマクマーフィーは受難、死、復活というイエスと同じ道程を辿っており、イエスに擬えられているということを示していると言えるだろう。

このように、アメリカン・ニューシネマの作品には、「犯罪者」という社会に抗う反抗的な人間が主人公となることが非常に多い。この2作品ではそのような人間の中にイエスの姿が投影されている。およそプロダクション・コード施行期には考えられなかったようなイエス像が映画の中に描かれているのだ。

4. 分離するイエス —— 『地獄の黙示録』 ——

ヴェトナム戦争を舞台とした『地獄の黙示録』(1979)では、軍規に背くカーツと彼の暗殺任務を受けたウィラードという、相対する二人の主人公が登場する。アメリカン・ニューシネマの終焉と称されることが多い本作の主人公たちにも、イエスがそれぞれ投影されていると言えるが、投影されているのは、以下のようなイエスという一つの存在の異なった二つの側面である。

この映画の宗教的なテーマにアクセスする効果的な方法は、主に彼の遺物(記述、録音、噂)によって知られる神秘的な存在であるカーツを、キリスト像の神聖な側面の表象として見ることである。逆に、ウィラードをキリストの、一見より近づきやすい側面、つまり肉体的な人間という存在として見ることもできるかもしれない。⁽¹⁴⁾

両極の立場にあると言えるカーツとウィラードが実は表裏一体であることは、ポスター・デザイナーのロラン・デュリュエによって2019年の再編集版『地獄の黙示録／ファイナル・カット』の封切りに合わせて改めてデザインされたポスターでも示唆されている⁽¹⁵⁾。このポスターにはカーツを殺すことを決意したウィラードが沼から

頭を出す有名なショットが用いられている。ポスターの上半分、すなわち沼から出てきた頭はウィラードのままだが、下半分、すなわち水面に反射して映る顔はウィラードではなく、カーツを表している。このように、公開から40年近く経った現在において、二人が表裏一体として捉えられていることは注目に値する。

以上のように、人間としてのイエスと神としてのイエスを分離させて考えるならば、その考えはイエスの人性と神性の独立を強く主張する初期キリスト教の一教派、ネストリウス派キリスト教すら彷彿とさせる⁽¹⁶⁾。イエスが人間として生まれ、その後神性を纏ったとしてイエスの人性と神性を独立させて考えたネストリウス派などは、「キリストの神性の信仰を弱体化した」⁽¹⁷⁾とされ、異端として退けられていった。このようにイエスの神の側面と人間としての側面を分離させたり、人間としてのイエスを殊更に強調したりする姿勢は「異端」として捉えられかねない描かれ方であるとも言えるだろう。もちろん、ネストリウス派は431年のエフェソス公会議で破門され、その後はペルシアを中心に波及するものの、監督であるフランシス・コッポラや脚本のジョン・ミアスらがこれらを参考にしたとは考えられにくい。しかし、イエスの神としての側面、そして人間としての側面を別個に抽出する試みは、近代においても再び重要な問題となっていたと言える。特に1863年、宗教史家のエルネスト・ルナンが『イエス伝』においてイエスを「比類なき人間」と呼び物議を醸して以降、人間イエス、また史的イエスの研究はイエス研究の中でも注目されるテーマであった。1956年にはドイツの新約聖書学者であるギュンター・ボルンカムがまさに『ナザレのイエス』という著書を発表し、史的イエス研究の新しい可能性を示した。また、1950年代から1960年代にかけては中南米のカトリック司祭を中心に「解放の神学」という神学運動が起き、これらの運動はアメリカにおいても主に公民権運動などと結びついて、とりわけイエスを抑圧からの解放者として捉えた。このように、人間としてのイエスを取り上げる土壌は既に準備されていたと言っても過言ではない。

そのような視点で本作を見るのならば、当然カーツとウィラードの対峙はイエスの神性と人性の対峙に置き換えられる。物語は、最終的にイエスの人性を象徴するウィラードが神性を象徴するカーツを暗殺することにより、イエスの人性、すなわち人間としてのイエスは勝利したかのように見える。人間イエスの勝利は1960年代後半か

ら70年代におけるアメリカではまさに受け入れられやすいことであった。しかし、カーツに惹かれていくウィラード、そしてカーツがウィラードに対して述べる「私を殺人者と呼ぶ権利はない。私を殺す権利はあるが、私を裁く権利はない」⁽¹⁸⁾という言葉からも、端的にイエスの人性の勝利と言い切ることができない、不穏な空気が漂っているのである。この後、この映画が示した不穏さは現実のものとなっていく。映画界ではアメリカン・ニューシネマは事実上終焉し、宗教界でもこうしたイエス理解の反動かのように「宗教右派」と呼ばれる勢力が1980年代ごろからアメリカで台頭していくのである。カウンター・カルチャーと結びついた「異端的な」人間イエスの捉え方は陰りを見せていくのだ。

おわりに

1960年代後半から1970年代にかけて制作された、“Hollywood Renaissance”の映画作品には、極めて人間的で反体制的な主人公が登場し、彼らにはイエスが投影されていた。こうした描き方の転換に、当時のカウンター・カルチャーが与えた影響は大きく、これらを主導した若者たちは、イエスを「世界最大の革命家」として捉え、人間としてのイエスを自らのルーツに据えていたのである。すなわち、“Hollywood Renaissance”とは、プロダクション・コード撤廃後のハリウッドの映画作品において神の子イエスが人間イエス、すなわち「ナザレのイエス」としてまさに“Renaissance”「再生」することを意味していたとも捉えられ得る。

このように、殊更にイエスの神性と人性を分離させたり、イエスの人性を強調し、優位としたりする動きは、神学的には異端であると捉えられかねない。しかし、人間として悩み、弱さをもつイエス・キリスト像は、聖書においてもはっきりと描かれている。むしろこれまでいわばイエスの超人的な側面が強調されてきたハリウッド映画において、そのような人間としてのイエス像は革新的であり、こうした描かれ方は現在のハリウッド映画などにも脈々と受け継がれていると言えるだろう。そして、この意味において“Hollywood Renaissance”のイエス像はのちに続く嚆矢であったとも言えるのではないだろうか。

註

- (1) Doherty, Thomas Patrick, *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 359.
- (2) 木谷佳楠『アメリカ映画とキリスト教——120年の関係史』キリスト新聞社、2016年、91頁。
- (3) 草野功『アンソロジー ビートルズ』シンコー・ミュージック、1984年、38頁。ジョン・レノンは1966年7月「ロンドン・イブニング・スタンダード」紙のインタビューでこのように発言し、その後アメリカの雑誌などにも掲載された。この発言の前部分には「キリスト教が消えてなくなっていく」という内容も含まれており、大きな物議を醸した。
- (4) Williams, Christina Barnes, *The Jesus People Movement and the Awakening of the Late 1960s*, Master's Thesis, College of William & Mary – Arts & Sciences, 2002, p. 17. 当該部分は拙訳による。
- (5) 木谷、前掲書、118頁。
- (6) 1966年8月8日刊行のTIME誌の表紙は“Is God Dead?”という文字のみのシンプルなものであった。この表紙は当時大きな反響を持って迎えられ、ロマン・ポランスキー監督の『ローズマリーの赤ちゃん』(1968)にも登場している。
- (7) アデル・ラインハルト『ハリウッド映画と聖書』(栗原詩子訳) みすず書房、2018年、227頁。Reinhartz, Adele, *Bible and Cinema: An Introduction*, London, Routledge, 2013.
- (8) Lindval, Terry, *God on the Big Screen: A History of Hollywood Prayers from Silent Era to Today*, New York, New York University Press, 2019, p. 176. リンドヴァルによると、ルークの囚人番号37は新約聖書『ルカによる福音書』の1章37節を暗示しているとされ、そこには「神にできないことは何一つない」と記されている。
- (9) スチュアート・ローゼンバーグ『暴力脱獄』[Blu-ray] ワーナー・ホーム・ビデオ、2010年、33:11-33:31。(本箇所はBlu-rayに収録された、ポール・ニューマンの伝記作家であるエリック・ラックスの音声解説による)
- (10) 同上、1:04:00-1:04:04。
- (11) 同上、2:05:23-2:05:51。
- (12) ケン・キージー『カッコウの巣の上で』(岩元巖訳) パンローリング、2021年、392頁。Kesey, Ken, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, New York, Berkley, 1963.
- (13) 井上由一『アメリカン・ニューシネマ70年代傑作ポスター・コレクション』DU BOOKS、2021年、187頁。
- (14) Kleckley, Maria Elizabeth, *Moments of Doubt and Pain: The Symbol of Jesus Christ in The Last Temptation of Christ and Apocalypse Now*, Master's Thesis, University of Georgia, 2014, p. 50. 当該部分は拙訳による。

“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換

- (15) 以下を参照。<https://cinemakadokawa.jp/anfc/>（最終閲覧 2023 年 11 月 19 日）
- (16) ネストリウス派キリスト教は、コンスタンティノーブル大主教であったネストリウス（Nestorius, ?-451 頃）の教えを発展させた教派であり、キリストの神性と人性の独立性を強調した。431 年のエフェソス公会議で異端とされて以降、ペルシアを中心に拡大、「景教」として中国にも伝播したが、現在では勢力はごく限られていると言える。
- (17) 日本キリスト教協議会文書事業部・キリスト教大事典編集委員会編『キリスト教大事典』教文館、1991 年、801 頁。
- (18) フランシス・フォード・ Coppola『地獄の黙示録』[Blu-ray]KADOKAWA/ 角川書店、2017 年、2:09:54-2:10:06。（日本語訳は戸田奈津子訳の本編字幕による）