

愛国と反戦のはざまで： 映画『アメリカン・スナイパー』における語りの両義性

栗原 武士

序

米国で2014年に公開されたクリント・イーストウッド (Clint Eastwood: 1930-) 監督の『アメリカン・スナイパー』(*American Sniper*) は、彼にとって2006年公開の『父親たちの星条旗』(*Flags of Our Fathers*) と『硫黄島からの手紙』(*Letters from Iwo Jima*) 以来の戦争映画となる。太平洋戦争を日米双方の視点から描いたこの「硫黄島プロジェクト」は、「私が観て育ったほとんどの戦争映画では、どちらかが正義で、どちらかが悪だった。人生とはそんなものではないし、戦争もそんなものではない」(鶴田 155) というイーストウッド自身の言葉を反映するかのようになり、正義と悪というシンプルなプロットで戦争を語ることを拒否する。また一般的な戦争映画にはつきものの、観客の興奮を煽る戦闘シーンは演出上必要最小限な分量に留められ、戦争という国家的プロジェクトに巻き込まれた兵士個々人の状況に焦点を当てることで、戦争を批判的に描き出している。

中条省平は『父親たちの星条旗』について、以下のように述べている。

主人公の不在というドラマ上の特性に、「戦争に英雄なんかいない」という最重要のテーマが構造化されている。ヒーローもいなければ、アンチヒーローもない。そのことからヒーローが悪役と戦う正しい戦争などありはしないのだという冷徹な省察が導き出される。[...] 戦争とはただただ不条理でばかげた流血と死なのだ。その絶対的真實だけをイーストウッドは直視する。(280)

中条が述べるように、「硫黄島プロジェクト」においては、それぞれの作品で主要な登場人物が描き出されるものの、彼らは戦場において目覚ましい活躍をして友軍を助けるような「英雄」ではない。このように、暴力描写を抑えつつ、「英雄の不在」によって戦争の悲惨さと愚かしさを描くという点で、これらの作品は「私は戦争に反対だ—以上。軍隊にいたころも、朝鮮戦争には反対だったし、その後も [...] ベトナム戦争に反対した」(トンプソン 342) と語るイーストウッドの反戦主義を強く反映している。

これに対し、『アメリカン・スナイパー』は160人以上の敵を射殺し、「伝説」と称されるアメリカ軍の狙撃兵クリス・カイル (Chris Kyle) (ブラッドリー・クーパー [Bradley Cooper]) を主人公としている。不可避的に、本作においては敵を射殺する暴力描写を多く含み、英雄に近い扱いを受ける主人公の姿も描き出される。監督イーストウッドは、このような特質を持つ本作において、どのような手法で戦争の現実を描き出しているのだろうか。本論考では、前二作とは異なり、『アメリカン・スナイパー』が暴力と殺人を志向する人間の本质を否定することなく提示しており、イーストウッドの戦争映画に新たな側面を付け加えていることを確認したい。その上で、愛国と反戦、暴力への傾倒と嫌悪といった二項対立を併記する本作の語りの両義性が、「正義とは何か」という問いに、観客が主体的に直面する状況を作り出していることを指摘する。

『アメリカン・スナイパー』の語りの両義性と個人的愛国心

『アメリカン・スナイパー』は、イラク戦争の狙撃兵クリス・カイルの自伝を原作にもつ。アメリカにおいて大きな社会問題とされているイラク戦争の実話を下敷きにしただけあって、本作品は公開と同時に賛否両論の渦を巻き起こした。たとえばジュディス・レヴィーン (Judith Levine) は『ボストン・レビュー』誌 (*Boston Review*) に掲載された映画評の中で、右翼的ラビであるシュムリー・ボチーチ (Shmuley Boteach) の “American Sniper is a film of soaring patriotism and an ode to our courageous military” という評を引く一方で、CNN.comにおける映画評で “‘American Sniper’ is the most powerful anti-war film I have ever seen” というディーン・オベイダラ (Dean Obeidallah) のコメントを併記し、米国における『アメリカン・スナイパー』をめぐる両極端な議論を紹介している (Levine Para. 1)

日本においても、朝日新聞の編集委員である石飛徳樹は「彼 (クリス) は祖国を守るため、目の前の敵を迷いなく次々倒していく。クリント・イーストウッド監督はその姿を否定も肯定もせずに描く。観客の立場によって狙撃手が英雄にも怪物にも見える。愛国映画と持ち上げる人も、反戦映画とたたえる人もいる」(石飛 21) と述べ、この作品の政治的両義性を指摘している。宮沢章夫もこの作品を評して「これはいやでも見る側の政治性、政治的な立場を問われる映画だ」(宮沢 31) と述べているように、『アメリカン・スナイパー』は愛国主義的な政治思想を持った観客には愛国的な映画と映り、反戦主義的思想の持ち主には反戦映画として見えるという、一元論的な解釈に回収されえない多元的な要素を含んでいる。

本作のこのような特徴の背景として挙げられるのが、戦争と暴力を「否定も肯定もせずに描く」と石飛が評する、独特の語りの手法であろう。本来多額の資金を費やして製作される映画—特に大手の映画配給会社が制作する作品群—は、大衆的な関心とポピュラリティーを確保して投資を回収するために、シンプルで一元的なプロットを中心に語られることが多い。できるだけ多くの観客が理解し、共感する作品でなければ、製作に投じた資金を回収できなくなる可能性があるからだ。しかしながら、先述したように『アメリカン・スナイパー』は戦争とそれにまつわる暴力行為を否定も肯定もせずに、ありのまま観客に提示するという、一種中立的な語りの構造を持っている。

西部劇に代表されるような、勧善懲悪のドラマを伝統的に描いてきたアメリカ映画界において、観客を倫理的・道徳的アポリアに宙づりにするような作品が、果たして可能なのか。『アメリカン・スナイパー』に関しては、レヴィーンがいみじくも指摘するように、戦争に肯定的な観客であれ否定的な観客であれ、大衆は任務に就く兵士たちを支持する傾向が一般的に強いという点に、この作品の映画求心力を求めることができよう (Para. 5)。映画の論理構造として、イラク戦争の是非そのものを問うのではなく、一兵士としてのクリスの戦場における高揚と帰還後の個人的苦悩を描いているという点で、この作品は戦争映画というよりも、むしろ人間ドラマと呼称すべき要素を多分に含んでいる。戦場におけるクリスは、国にいる家族と同胞の兵士たちを守るため戦うことに強い喜びを感じている。レヴィーンが “His patriotism is not abstract; it lives in his feeling for wife, children, and fellow SEALs. His patriotism is personal” (Para. 28) と述べているように、この作品は個人をベースとしたミクロな観点からクリスの愛国心を描いている。同様に、帰還後のクリスが戦場での悲惨な体験からPTSDの症状を示し、そのことに苦悩する姿と、精神を病んだ同じ帰還兵から彼が射殺されることを描くこの作品の語りからは、やはりイラク戦争をめぐる社会的問題を個人的なレベルに還元しようとする本作品の論理構成が見て取れる。このように、本作品はイラク戦争を国家レベルのマクロ的視点で描くのではなく、一兵士の個人的な生き様に焦点を当てている。このことが、この作品を

して、保守・リベラルの境界線を越えた、政治的スタンスに限定されない広い観客層からの支持を集めることを可能たらしめているのである。

以上、ここまで本作品が中立的な語り的手法を採用していること、それでも観客からの支持を集められている背景に、兵士個人に焦点をあてる本作品の論理構造が存在することを指摘した。本論では以下、そのような中立的な語りを本作品がどのように成立させているのかを分析していきたい。

暴力を志向するクリス

本作の両義的語り的手法を分析するうえでまず指摘されるべきは、本作品が兵士たちの戦争志向を否定していないという点である。越智道雄が「クリスのマチズモは、明らかに彼の父親から受け継がれたものだ」(45)と指摘するように、作品の冒頭部分では、報復のためなら暴力を是とする父親のマチズモの影響下でクリスが成長したことが描かれる。またネイビー・シールズの戦友意識の中でのみクリスのマチズモが満たされることや、復讐してほしいという妻のタヤの幾度もの懇願にもかかわらず、4度に渡ってクリスが戦地へ赴くことなどからは、戦場に立つというヒロイズムに、彼を引き付ける何らかの求心力が存在することが示唆されている。そもそもロデオ・カウボーイとして自堕落な生活を送っていたクリスに生きる指針を与えたのは、軍隊の規律ある生活と暴力を肯定する環境であり、このような作品の理路からも、人間の暴力性を否定しない本作の基本的な態度が見て取れる。

2012年に出版された、本作の原作であるクリス・カイル本人による自伝『アメリカン・スナイパー』(*American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U. S. History*)では、国家や家族のために戦うというクリスの信条とは別に、彼が戦闘に際して「すごい。最高だ。いかれるほどやばくて最高だ」(120)と興奮する記述や、一時帰国した彼が「私は戦場が恋しかった。興奮とスリルを味わいたかった。悪いやつらを殺すのが好きだった」(296)と述べる箇所など、戦闘と暴力を純粋に志向する人間の一面が明らかになる。

このようなクリスの、あるいは人間一般の暴力的傾向は、映画版において、狙撃された仲間の報復へと赴くシールズ部隊の装甲車両が、イラク市街地を疾走するシーンに落とし込まれている。報復への情熱に昂揚するシールズ隊員の興奮を表現するかのようになり、このシーンではドラムの勇壮なリズムがBGMとして重ねられ、路地から出てきたイラク人戦闘員を機銃で蜂の巣にし、彼らの車を装甲車両が蹴散らす様が、観客の昂揚をも誘う。イーストウッドが冗長な音楽を拒んでいるとする蓮實重彦の指摘(80)を引くまでもなく、監督としてのイーストウッドは、元来BGMを登場人物の心情描写や観客の心理コントロールのために使うことには非常に抑制的である。たとえば本作においてもエンドロールにはBGMがつけられていないのだが、このことはクリスを戦争の全面的な被害者として描くことも、英雄として顕彰することも拒否する作品の両義性を象徴的に示していると言っている。どのような音楽をBGMとしてエンドロールに重ねたとしても、その音楽が観客の心情を誘導し、作品が提示する中立的な両義性が損なわれてしまうからだ。しかしながら、例外的に戦闘の高揚感を明らかに煽るようなBGMが意識的に重ねられているこのシーンは、人間の暴力的な一面をあえて否定しない本作の基本的なスタンスを垣間見せている。

戦争と暴力の破壊的側面

そのような戦争賛美ともとれる描写をその語りの構造の中に内包する一方で、本作は戦争と、それに不可避的に付随する暴力のもたらす破壊的側面もまた併記する。暴力の醜悪な側面を体现するのが、

原作には登場しない映画版オリジナルの登場人物である「ブッチャー」である。彼はイスラム教原理主義者であり、自身の信条を守り、アメリカ兵を撃退するためなら同胞であるイラク人を手にかけることも厭わない。彼は、あるイラク人家族がクリスの部隊と内通しようとしているのを突き止め、その家族の幼い息子の頭を電動ドリルで突き刺して殺害し、それを制止しようとする父親を射殺する。イラク人ブッチャーによる残虐行為は、作品の語りの構造のなかでアラブ人をコミュニケーション不能な他者>として提示することにつながり、一見アメリカ軍とクリスの軍事行動を正当化するように思われる。しかしながら、映画版におけるクリスのイラクでの殺害記録は、海兵隊に爆弾を投げつけようとしたイラク人の子供とその母親を射殺したところから始まっており、その暴力行為は明らかにブッチャーのそれと重ねられている。自己の信条のために子供を手にかけるという点において、ブッチャーの暴力性の醜悪さはクリス自身の暴力性の醜悪な側面をも浮き彫りにするのである。

子殺しのテーマは、作品の後段、ロケットランチャーをアメリカ軍めがけて発射しようとするイラク人の男の子に対し、クリスが発砲するかどうか逡巡するシーンで再帰する。このシークエンスの直前に、クリスがアメリカにいる家族へ電話をかけて彼らを愛していることを伝えるボイスオーバーが入ることを鑑みれば、このイラク人の男の子は明らかにクリスの実の息子と重ねられている。男の子がロケットランチャーを手に取り、アメリカ軍の装甲車にぎこちない動作で狙いをつける間、6回にわたってクリスのクローズアップが挿入され、カメラは次第に“Don't pick it up...Don't you fuckin' pick it up...Son of a bitch...Fuckin' Drop it...”と懇願するクリスに接近する。クリスは引き金に指をかけるが、男の子はランチャーを捨てて路地を走り去る。それを見たクリスがむせて咳き込み、嘔吐をこらえるかのように俯いて深くため息をつく姿からは、彼自身の暴力と子殺しのトラウマが彼の心身を蝕んでいることが見て取れる。

このように、自身の暴力志向からの反動を受けるかのように次第に精神を破壊されてゆくクリスの姿は、作品を通して前景化されている。その兆候は、まず異常に高い血圧という身体的症状として現れる。また、彼はアメリカに帰国しているにもかかわらず、自分の運転する車を追走してくるバンを戦場でイラク人戦闘員が乗っているバンと重ね合わせるパラノイア的症狀を示す。その他、自分の娘の世話をしない看護師や、息子にじゃれて飛びつく犬に暴力的に反応してしまう彼の衝動性などを通して、戦場での非人間的状況を経験したクリスが、母国の安全な日常においても精神の平衡を取り戻すことが出来ない様子が繰り返し描かれる。タヤは“I want you to be human again”とクリスに懇願するが、このセリフは戦場にいる兵士と一般市民との間のギャップを示すとともに、クリスの精神状況の深刻さを示すものでもある。

作品の結末近く、宿敵であるムスリムのスナイパー「ムスタファ」を遠距離狙撃で殺害した後、クリスとその部隊は、クリスの銃声を聞きつけたイラク人戦闘員に取り囲まれ、全滅の危機に陥る。敵の銃撃にさらされて死の恐怖に駆られたクリスは妻に電話をかけ、泣きながら“I'm ready to come home”と告げる。そこに砂嵐が津波のように押し寄せ、戦場を飲み込む。敵も味方も判別できない状況の中、ボディーアーマーに銃撃を受けて転倒したクリスは救出に駆け付けた友軍の装甲車に取り残され、追いつがろうと必死で走る。背後からはイラク人戦闘員が迫り、跳弾の音が間近で響く。砂嵐という舞台の仕掛けによって視界を奪われたクリスの状況は、部隊の戦況や、イラク戦争という国家的プロジェクトといった、クリスを取り巻く社会的状況を後景化し、クリス個人の純粋な死の恐怖を効果的に焦点化するという点で示唆的である。

その後、無事に装甲車に収容されたクリスは帰国を果たすものの、直接家族のもとへと帰ることができず、バーのカウンターに座って一人で酒を飲んでいる。家に帰ってこないのかというタヤの電話に、“I guess I just need a minute”と嗚咽しながら話すクリスの姿からは、作品の前半部分で描か

れるマッチョな男性的イメージは消え去っている。ここでは、報復に次ぐ報復という暴力の応酬の連鎖の中で疲弊し、死の恐怖にとらわれるクリスのマチズモの崩壊とともに、戦争がもたらす暴力と殺人行為が一人の兵士をいかに破壊するかについての冷徹な証左が提示されているといっている。

原作『アメリカン・スナイパー』においては、結末近くの「戦争」と題された節のなかで、クリス・カイル自身が以下のように述べている。

今の私は、初めて戦争に行った時の私ではない。

誰もが変わってしまう。戦場に赴くまでは純真な心を持っているが、突然世の中の裏側を目にする。

後悔はしていない。もう一度やってもいい。だが、戦争は間違いなく人を変える。

死を受け入れるようになる。

SEALになることは、^{ダークサイド}暗黒面に落ちることだ。完全に入り込んでしまう。繰り返し戦争に行くことで、万物の最も暗い部分へと引き寄せられる。(492)

ここで述べられているような、戦争がもたらす人間の精神への破壊的影響は、映画版『アメリカン・スナイパー』の脚本において、上に述べたような様々なクリスの精神的苦痛—そして同じく精神障害に苦しむ帰還兵によって殺害されるクリスの姿—のなかに描き出されている。芝山幹郎は「『アメリカン・スナイパー』はもちろん戦意高揚映画などではなくて、むしろ厭戦映画に近い。[...] クリス・カイルが160人を殺したというのは事実でしょうけど、この数字はゲームのスコアなんかじゃない。殺せば殺すほど自分に跳ね返ってくるという描写が、さすがにイーストウッドだ」(高橋 47) と述べ、クリスの心身にわたるダメージを描き出すイーストウッドの演出を高く評価している。本作品は、クリスの持つ殺人志向や暴力的愉悦を否定せずに描く一方で、それらがもたらす悲劇的側面を冷徹に並置する、両義的かつ中立的な語りの構造を持っているのである。

不完全な報復—〈他者〉としてのイラク人兵士の脱構築—

以上、両義的な語り的手法によって、戦争がクリスの本質的な暴力志向を慰撫すると同時に、彼の精神を深く傷つける様を本作が描き出していることを確認した。もう一点、本作の中立的な語り的手法として挙げられるのが、アメリカ人の〈敵〉としてのイラク人たちの描かれ方である。クリス・カイル本人が原作の自伝において「野蛮人ども」と繰り返し表現するイラク人たちは、映画版においても一義的にはアメリカ人であるクリスと価値観を共有することができない〈他者〉として描かれている。その代表格は先述した狙撃兵ムスタファであり、テロリスト集団のチーフであるザルカウィの右腕とされるブッチャーであろう。

ムスタファは映画版においてその設定を脚色されているため、原作における彼への言及と比較することで、イーストウッドが狙った演出の方向性を確認できるという点で、興味深いキャラクターである。彼は原作では以下のように描写される。

報告によれば、ムスタファは射撃競技のオリンピック選手で、その腕前をアメリカ兵とイラクの警官と兵士を相手に見せつけていた。彼の実力を誇示する、いくつもの動画が投稿されていた。

私は彼と出くわしたことはなかったが、後日、私たちのスナイパーがムスタファだと思われるイラク人スナイパーを射殺した。(193-94)

一方、映画版でのムスタファは、祖国シリアを代表して射撃競技でオリンピックメダリストとなった経歴をもつとされており、多くのアメリカ兵—カイルの親友であるビグルスを含む—をその狙撃術で

傷つけ、あるいは殺害した後、1900メートル以上の遠距離狙撃によって、クリスに射殺される。

本作を「決闘以外もきちんと描く西部劇」（イーストウッド 45）とイーストウッド自身が評しているように、クリスがムスタファを殺害するという演出上の脚色は、報復の原則をその本質的要素として内包する古典的西部劇の神話的構造を、本作が踏襲していることを示している。クリスの親友であり戦友であるビッグルスは、クリスの目の前で撃たれ、その傷がもとで死んでしまう。後にクリスはムスタファに対して狙撃兵同士の戦いに挑み、“Aim small, aim small...for Biggles” と、ネイビー・シーolzの訓練時に上官に教わった狙撃の極意を呟きながら、遠距離狙撃でムスタファを屠り、報復を全うする。一流の狙撃手同士の対峙におけるクリスの勝利は、観客に大きなカタルシスをもたらし、作品のひとつのクライマックスを形成していることは間違いない。つまりこの報復の完了のシーンのみに着目するならば、本作が古典的西部劇に見られるような勧善懲悪の語りのもとに成立しているように見えなくもないのである。

しかしながら我々は、これまでのイーストウッド作品—ことに過去20年ほどの間に発表されたもの—において、暴力によって成し遂げられる報復が、常に留保付きで描かれてきたことを忘れるべきではないだろう。1992年に発表された西部劇『許されざる者』(*Unforgiven*)の結末において、イーストウッド演じる主人公ウィリアム・マニーは、親友であるネッド・ローガン(モーガン・フリーマン[Morgan Freeman])を殺した保安官リトル・ビル(ジーン・ハックマン[Gene Hackman])に報復する。しかしそもそも作品の冒頭のテロップで、マニーがかつて飲んだくれの荒くれ者であり、女子供も容赦なく殺していた人物であることが明らかにされる。彼は古典的西部劇の正義のヒーロー像からは大きく外れており、彼の行使する暴力の正当性には常に疑問符が付く。そして勧善懲悪を基本線とする西部劇においては本来悪役であるべき保安官リトル・ビルについても、幾分強権的な人物として描かれてはいるものの、下手な日曜大工で自分の家を手作りしている茶目っ気のある人物でもあり、ネッドを殺害したことについても、見方によっては町の秩序を維持するための職務上必要な行為だったともいえる。本作について蓮見は「われわれは『許されざる者』で敵たちを殺戮するばかりか、さらには主人公の条件そのものを破壊するような、暴力の「内破」に立ち会う」(87)と述べ、マニーの行使する暴力が伝統的な西部劇における正義のヒーローのそれとは異なり、作品の勧善懲悪という語りそのものを侵食する類のものであることを指摘している。そのような暴力によってなされる正当性を留保されたマニーの報復もまた、観客に限定的なカタルシスしかもたらさない。

2003年に公開されたサスペンス映画『ミスティック・リバー』(*Mystic River*)では、作品の結末においてなされる報復は、嘘と誤解に満ちた錯綜する人間関係の中でその神話的求心力を失い、取るに足らないただのありふれた暴力の行使に墮してしまっている。本作の複雑な語りの構造は、娘を殺されたと思い込んで幼馴染を手にかける報復の担い手ジミー(ショーン・ペン[Sean Penn])にも、幼少時代の性的虐待によって狂気を孕み、自身の無実確信を持たないまま殺されてゆく被害者デイヴ(ティム・ロビンス[Tim Robbins])にも、悲劇の中心としての特権の立ち位置を与えることはない。この空虚な報復殺人の責任の所在は、突き詰めれば幼馴染たちの一人を連れ去って性的虐待を加えた二人の変質者たちにまで遡り、さらにいうならば彼らのような変質者を生み出した「社会」一般にまで拡散し、観客は誰にも感情移入することを許されず、空虚な報復の顛末を見守るしかない。同様に、2005年公開の『グラン・トリノ』(*Gran Torino*)でも、イーストウッド演じる老人ウォルトが、隣人のモン族の家族に嫌がらせを繰り返すギャングに制裁を加える。その後、逆にモン族の娘がギャングの報復の対象になってしまい、“I knew, this was gonna happen. What the hell am I doing here?”と途方に暮れるウォルトの姿が描かれる。このように、かつて古典的西部劇の活劇的中心であった栄光に満ちた報復のイメージは、多くのイーストウッド映画ではすでに失われた神話にすぎないの

である。

以下、翻って『アメリカン・スナイパー』に描かれる報復のイメージを詳細に分析してみたい。本作のクライマックスにおいてムスタファに対してクリスが成し遂げる報復もまた、それまでの様々なシーンにおいて語られる細部によって、その正当性を侵食されている。その中心にあるのは、家族と子供のイメージを通してアメリカ／イラク、味方／敵といった境界線を曖昧にする語り的手法である。ブッチャーによる子殺しがクリスの子殺しと重ねられていることは上述した通りだが、このような中立的な語りは、クリスの暴力の醜悪な一面を開示するとともに、彼の暴力行為の正当性を留保し、この物語を正義の物語へと一元的に収斂させることを拒否する。

また、子供と家族のイメージは、本来敵役であるはずのムスタファをも、クリスと並行関係を持つキャラクターとして浮かび上がらせる。作品の中盤で、仲間からの連絡を受けたムスタファが、自宅からスナイパーライフルを抱えて出てゆくシーンがある。薄暗い部屋には彼の妻と思しき女性がアラブの民族衣装に身を包み、赤ん坊をあやすように抱いている。家族と子供、そして祖国を守るために戦いに赴くという点で、ムスタファはクリスの合わせ鏡のように描かれているのである。

このようなクリスとムスタファの並列関係がよく表れているのが、クリスがムスタファに報復を遂げるシーンである。クリスが発砲した瞬間、画面はスローモーションに変わり、ラマディ市街地の上空を飛ぶクリスの弾丸が画面の中心にトレースされる。カットに続いて画面左側を向いてスコープを覗くクリスのクローズアップ、同じく画面左側を向いてスコープを覗くムスタファ、最後に再び同じアングルで、よりクローズアップされたクリスの表情がスクリーンに映し出された後、弾丸はムスタファに命中する。このドラマティックなシーンにおいて、切り返しではなく同じアングルでクリスとムスタファが描き出されているのは示唆的である。カイルとイラク人に共通する暴力や家族と子供のイメージを軸として、国境や宗教、人種の境界線を横断する本作の語りの構造は、〈他者〉としてのムスタファのイメージを脱構築し、クリスによる彼への報復の経緯を正義の物語として単純化することを拒絶するのである。

報復が完了した瞬間、観客は大きなカタルシスとともに、本作の語りがあるクリスとの微妙な距離感により、完全にクリスとの同一化を果たすことが出来ず、彼の行為に一抹の後ろめたさを感じずにはいられない。宮沢はこのクリスと本作の語りの距離感について、以下のように述べている。

原作に描かれているように主人公クリス・カイルの内面の声に耳を傾けるならば、アメリカの正義を貫徹するために蛮族は排除するという信念に揺らぎはないということになる。でもイーストウッドはあくまで、彼の行動を外側から見ることに徹しています。単純なメッセージの手前でとどまる勇気、そのことで、ことばに還元できない複雑な現実をとらえることに成功していると思う。(32)

本作は報復の物語を、〈他者〉の観点を排除することによって勧善懲悪の単純な構造で語るのではなく、相矛盾する様々な現実の断片を観客に提示することで、「正義とは何か」という問いを常に観客に突きつけ、その回答を迫る。愛国と反戦、暴力への志向と嫌悪の二項対立を往還する本作の両義的な語りにより、観客は倫理的な宙づり状態に留め置かれるのである。

結論

石飛は「戦争を正面から描いた作品は反戦をうたっていても、戦争の〔魅力〕が随所に垣間見えたりする」(21)と述べ、戦争の魅力的側面を排し、戦争映画のジレンマに陥らないキューブリックの『フルメタル・ジャケット』(Full Metal Jacket)を高く評価する。しかしながら、一切の留保なく「戦

争の魅力は存在しない／してはならない」というクリアカットな論調はいささか人工的に過ぎるのではないか。あるいは、人を惹きつける戦争の魅力的な側面を抜きにして、果たして戦場に赴く人間の本質に迫れるものなのだろうか、という問題提起もまた可能であろう。中条は、イーストウッド映画における殺人のイメージについて、以下のように述べている。

21世紀のイーストウッドは「人殺し」という主題を特権化する。なぜなら、人殺しとは、人間的な情熱や感情が最も激しく高まる瞬間を意味し、同時に、人間であることの最後の関をこえてしまうことだからだ。おそらく、その点に、イーストウッドは、人間であることの原初的な不可解さと耐えがたい不安を見てしまうのだと思う。(257)

イーストウッド映画に見られる殺人のイメージに、人間の持つ本質的な情熱と感情の高まりを見出す中条の指摘は、『アメリカン・スナイパー』におけるクリスの殺人への執着と、そのことへの恐れというアンビバレンスを、余すところなく表現している。こちらの存在に気付いていないイラク人戦闘員がクリスのスコープの十字線に捕捉されるとき、イーストウッドが演出する主観カメラワークを通して、観客もまた、「見られるもの」に対して「見るもの」が有するヒエラルキー的優越の快感をクリスとともに享受する。そして、スコープの中の対象が銃声とともに血煙を残してどさりと地面に倒れこむとき、直接接触せずに「敵」を排除するえもいわれぬ万能感とともに、そのことへの道徳的・倫理的やましさを深くため息をつくクリスの心情に、観客もまた同調するのである。

畑中佳樹がアメリカ映画史における様々な狙撃のイメージを引き合いに出しながら、「照準器のドラマという映画史のサブプロットは、常に度を越した凶悪さ、倫理問題を呼び起こしてきた」(52)と述べるように、映画『アメリカン・スナイパー』もまた、クリスによる「正義」の殺人が持つ愉悦的な側面と、凶悪な暴力行為という側面の両方を観客に突きつけることで、「正義とは何か」という問いに対する観客自身の回答を要求する。愛国と反戦、「正義」と「悪」、暴力の魅力的な側面と暴力への嫌悪など、様々な二項対立を並置しつつそのいずれにも肩入れすることを拒否し、観客自身に戦争と直面し、自身の道徳的・倫理的価値体系を更新することを強いる本作は、石飛が評価するキューブリックの戦争映画—戦争や暴力の求心力を意識的に削ぎ落としたそれ—とは異なる、新たな戦争映画の在り方を提示しているのである。

引用文献

- Levine, Judith. "American Sniper: Patriotism Is Personal." *Boston Review*. 31 January 2015. Web. 10 September 2015. <<http://bostonreview.net/blog/judith-levine-american-sniper-patriotism>>
- イーストウッド、クリント「クリント・イーストウッド：インタビュー」『キネマ旬報』2015年3月上旬号: 44-45。
- 石飛徳樹「今こそスタンリー・キューブリック」『朝日新聞』2015年4月13日朝刊: 21面。
- 越智道雄「砂嵐でけふる星条旗」『キネマ旬報』2015年3月上旬号: 54-55。
- カイル、クリス他『アメリカン・スナイパー』田口俊樹他訳、早川書房、2015年。
- 高橋俊夫「対談：小林信彦×芝山幹郎：＜伝説＞と＜戦場＞」『キネマ旬報』2015年3月上旬号: 46-51。
- 中条省平『クリント・イーストウッド：アメリカ映画史を再生する男』筑摩書房、2007年。
- 鶴田浩司「硫黄島からの手紙：作品評」『キネマ旬報』2006年12月下旬号: 154-55。
- トンプソン、ダグラス『クリント・イーストウッド伝説』奥田祐士訳、白夜書房、2005年。
- 蓮實重彦「孤独と音響的宇宙：クリント・イーストウッドの西部劇」『ユリイカ：詩と批評』2009年

5月号: 80-88。

畑中佳樹「バランスの劇」『キネマ旬報』2015年3月上旬号: 52-53。

宮沢章夫「クリント・イーストウッド [アメリカン・スナイパー]: ニューシネマとマカロニ・ウェスタンのいま」『キネマ旬報』2015年4月上旬号: 31。

Abstract

Between Patriotism and Pacifism:
The Ambivalent Narrative in Clint Eastwood's *American Sniper*

Takeshi Kurihara

American Sniper (2014) is the first war film directed by Clint Eastwood since *Flags of Our Fathers* (2006) and *Letters from Iwo Jima* (2006), so-called “Iwo Jima Project.” The project includes both of the Japanese and American sides of stories regarding the tragic battle in the Pacific Ocean in the World War II, and thus rejects to narrate the war in the simple plot based on justice / evil binary opposition. It focuses less on the battle scenes than on the individual and personal point of view of each soldiers mobilized in the war. Although each of the two films has main characters, they are not “heroes,” who bravely fight against the enemy and support his comrades in propaganda war films. These two films mirror the director’s pacifist aspect by avoiding portraying war violence, which might excite the audience, and by emphasizing the absurdity of the war through the absence of heroes.

Unlike the two films above, *American Sniper* primarily portrays Chris Kyle, the legendary war hero, who killed more than 160 enemies in Iraq. This film inevitably contains more violence than the two films of “Iwo Jima Project.” In this study, I will assert that *American Sniper* does not negate violent human nature, which differentiates this film from the preceding two war films. I will also point out that the ambiguous narrative of this film, which reciprocates between the sides of various binary oppositions including patriotism / pacifism and inclination toward / against violence, creates the moral situation, where one is forced to subjectively face the question: What is justice?