



Title	バズ・ラーマン監督『華麗なるギャツビー』における空間と語りの構造
Author(s)	大堀, 知広
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2017, 51, p. 73-92
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/71414">https://hdl.handle.net/11094/71414</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## バズ・ラーマン監督 『華麗なるギャツビー』における空間と語りの構造

大堀 知広

キーワード：バズ・ラーマン／物語の空間／語りの構造／表層性／リアリズム

バズ・ラーマン（1962－）は、オーストラリア出身の映画監督・舞台演出家・プロデューサーであり、現在も映画に限らず、多様なメディアで精力的に活動が続けている。オーストラリア国立演劇学院（NIDA）で演劇を学び、在学中に制作した舞台の映画化をきっかけに映画監督としてデビューを果たした。ラーマンの作品は、『ロミオ＋ジュリエット』（1996）や『ムーラン・ルージュ』（2001）に代表されるように、色彩豊かで豪華絢爛な美術や衣装、誇張された俳優たちの演技、激しいカメラワークや細かなカットティングによる目まぐるしい映像と、多様な時代やジャンルの音楽で構成されるサウンドトラックが生み出す過剰に人工的で非自然主義的な作品世界を特徴とする。『ムーラン・ルージュ』に至る初期の三作品は、制作側からも「レッドカーテン三部作（Red Curtain Trilogy）」と称され、独自のスタイルとして戦略的に位置づけられてきた。本稿ではラーマンのこうした特徴について、最新作『華麗なるギャツビー』（2013）を取り上げ、その物語の「空間」と語りの構造の分析を通して考察を深めたい。

ラーマンが長編映画5作目の題材として選んだF・スコット・フィッツジェラルド（1896－1940）の中編小説『グレート・ギャツビー（The Great Gatsby）』（1925）は、発表当時にはそれほど注目を集めることができなかったものの、作者の死後1940年代に入ってからその評価を見直され、アメリカ文学を代表する作品として今日に至るまで多くの人々に親しまれている。禁酒法が敷かれた1920年代のアメリカ、マンハッタンを舞台に、謎の大富豪ジェイ・ギャ

ツビーとの出会いと彼の死にまつわる出来事を主人公ニック・キャラウェイの視点を通して回想する物語である。

この物語はこれまでもオペラ、ミュージカルなどの舞台、映画、漫画など様々なメディアで繰り返し翻案されてきたが、中でも英語圏における映画化に関しては、大幅な設定変更がなされた*G* (2002) まで含めると、最新のラーマン版に至るまで6回にわたっている。<sup>1)</sup> 先行する『グレート・ギャツビー』の映画翻案について、ラーマンはインタビューの中でそれぞれの作品について言及しており、特にエリオット・ニュージェント版やジャック・クレイトン版からの深い影響を認めている。<sup>2)</sup> これ以降は原作小説についてのみ『グレート・ギャツビー』という表記を用い、映画翻案については邦訳に倣うことで区別したい。

## 1. 『華麗なるギャツビー』 作品分析

### 1-1 物語の空間

ラーマンの映画が生み出す人工的で非自然主義的な作品世界に関して、その「空間」の表現に注目した批評はこれまでも存在した。彼の先行作品に関して体系的な研究をまとめたPam Cook (2010) は、ラーマン独自の表現形式を「演劇的な映画のスタイル (theatrical cinematic style)」と称し、その特徴の一つとして空間と時間の扱いについて論じている。<sup>3)</sup> Cookいわく、ラーマンの作品世界は、特定の場所や時代の指標となるイメージや音楽、文化的引用を複雑に融合させながら、「今 (now)」「あの時 (then)」「ここ (here)」「あそこ (there)」が一体となる時間を超えた世界を提示してきた。<sup>4)</sup>

『華麗なるギャツビー』は、そうしたラーマンの作品の中でも特にその舞台設定が作品上で非常に重要な役割を果たしている作品といえるだろう。物語の舞台となるのは、1922年のマンハッタンとその東に位置するロングアイランドの地域一帯である (図1)。ロングアイランドには、ウェスト・エッグと、イースト・エッグという二つの海に突き出した土地が向かい合い、原

作のニック曰く「高級感に欠ける (the less fashionable)」ウェスト・エッグには、ギャツビーの屋敷とニックのバンガローが、「高級住宅地 (fashionable)」イースト・エッグには、プキヤナン夫妻の屋敷が海沿いに位置する。<sup>5)</sup>これらの屋敷は湾を隔ててちょうど向かい合い、その設定はギャツビーが愛するデイジーの住む屋敷の棧橋の先端につけられた緑の照明の光を見つめ、それに手を伸ばすという作品全体にとって非常に重要で象徴的な場面を成立させている。さらに、ウェスト・エッグからニューヨークに向かう途中には、ちょうど二つの地域の間部分に鉄道道路と自動車道路が並走する地点があり、ニックはこの地域を「灰の谷 (The Valley of Ashes)」と呼ぶ。そこは、労働者たちが集まる石炭捨て場の地域であり、デイジーの夫トムの愛人であるマートルが彼女の夫ウィルソンと営む自動車修理工場と、作品のアイコン的存在T・J・エックルバーク博士の看板が位置している。灰の谷を通り過ぎ、クイーンズボロ橋を渡ると、ニューヨークに至る。

ラーマン版『華麗なるギャツビー』では、こうした物語世界の地理関係は映像と音声の双方から繰り返し提示されていく。先述したニューヨーク、



図1 ロングアイランドの地図<sup>6)</sup>

ウェスト・エッグ、イースト・エッグ、灰の谷といった場所が作中に最初に登場する際には、それぞれ俯瞰からとらえられた全景ショットにより提示され、ほとんど必ずニックのナレーションによる説明が重ねられる。さらに、それらの場所はCGによって実現した自由自在に動き回るカメラワークによって伸縮し、デフォルメされていく。こうしたCG技術によって実現される、人工的な物語空間や急速なカメラワークは、ラーマンの先行作品でもよく見られる表現である。これらの全景ショットの大半はシーン冒頭に現れ、観客に各出来事の場面設定を伝える典型的なエスタブリッシング・ショット<sup>7)</sup>の役割を果たしている。また、作中に現れるニックのナレーションのほとんどが小説のテキストからの引用やそれを元にしたものである。こうして提示される物語空間は、リアリティを持った説得力のある世界を構築するよりも、何らかの視点を通して認識された恣意的な解釈を帯びた空間として現れる。

作中に登場する数々の場所の中でも、先述したイースト・エッグ、ウェスト・エッグ、灰の谷、ニューヨークの関係性は単なる出来事の舞台を越えた象徴性を持つ。特に、作品の前半に現れるウェスト・エッグとイースト・エッグを印象的に結ぶシークエンスは本作の物語空間の表現を理解する上で重要な場面だと考えられる。ここでは、ウェスト・エッグのブキャナン夫妻の屋敷のテラスと、イースト・エッグの栈橋という二つの異なる場所と時間を一つのショットに収めることで、トムの屋敷のテラスで会話するニックとデイジーの描写とニックが初めて栈橋に立つギャツビーの姿を目撃するという出来事を連続して提示している。屋敷のテラスで、デイジーは娘が生まれた当時の話をニックに語る。夫トムの浮気を察知しながら、生まれた子が女の子だと知り涙したデイジーは「女の子は美しく愚かであることが一番の幸せ」と語り、「全ての輝いていた日々はあっという間に過ぎて、そして二度と戻らない。」と告げると、カメラはテラスに立つニックとデイジーの肩越しの構図から栈橋の緑の照明へと進み始める。そのままカメラはわずかに上昇し、湾の向い側にあるウェスト・エッグのギャツビーの屋敷と、さらに向こう側で光を放つニューヨークの街並みを俯瞰から一つのフレームに収め、湾を越

えてウェスト・エッグの棧橋に立つ人影（ギャツビー）まで接近する。この一連の流れは、ワンショットで提示され、デイジー、緑の光、ギャツビー、そしてニューヨークを対比しながらその結びつきを映像上で強く印象付けている。

この「緑の光」は、ギャツビーにとって愛するデイジーとの完璧で理想の未来を象徴するものであることが、後に明らかとなる。しかし、ギャツビーの「緑の光」であるデイジー本人は、この時点ですでに輝かしい過去は永遠に失われてしまったことを自覚し、その絶望を娘の誕生に重ねている。ここでの「美しい愚かな子」にまつわるデイジーの台詞は、原作テキストからの引用であるが、「輝かしい日々は二度と戻らない。」という台詞はラーマン版のオリジナルであり、デイジーというキャラクターの複雑な内面性が強調されている。また、「取り戻せない過去」について言及するこのシークエンスは、ニックが後に「過去はやり直せない。」とギャツビーを論じたのに対して、ギャツビーが「やり直せるさ。決まっているだろ。」と返すシーンにも対応し、すれ違うデイジーとギャツビーの構図が作品冒頭から暗示されていることが分かる。

作品終盤において、このイースト・エッグとウェスト・エッグの二者の関係性は、先に挙げたシークエンスと対応する形で再び強調される。それは、ギャツビーの死後、ニックが主のなくなったギャツビーの屋敷を訪ねる一連のシークエンスである。荒れ果てた屋敷の中を歩き回りながら、ニックはかつての屋敷の姿に思いを馳せて、棧橋に立つ。すると、ニックの視線の先に黒い人影が浮かび上がる。人影が振り返ると、それはニックがその姿を初めて目撃した夏の日ギャツビーの姿であり、切り返しによって現在のニッ



図2 棧橋に立つニック (2:08:08)



図3 微笑むギャツビー (2:08:11)

クと過去のギャツビーが視線を交わし微笑み合う形となる（図2、3）。

ここでは、「緑の光」、つまり完璧で理想の人生を信じていた過去のギャツビーの姿がニックの記憶を通して蘇るが、その過去の中のギャツビーは、そこからさらに、すでに過ぎ去ってしまった過去に手を伸ばしている。過去に繋ぎ留められ、さらなる過去へと手を伸ばすギャツビーの構図を物語最後に提示することで、ギャツビーの屋敷から緑の光までの空間の距離は、物理的なものから象徴的なものへと変化し、作品は締めくくられる。

## 1-2 語りの構造

ラーマンが原作と異なり物語に新しく加えた要素の一つに、パーキンス療養所でアルコール依存症を治療するニック・キャラウェイの時間軸がある。小説『グレート・ギャツビー』は、物語世界内の登場人物であるニックが、1922年の初夏から冬にかけてのギャツビーとの出会いと別れにまつわる出来事を回想形式で語る構造を持つ。小説のニックは一人称の語りを中心とした物語世界内の語り手であり、回想録『グレート・ギャツビー』を執筆する作者でもある。その語り手兼書き手のニックの時間軸は、ギャツビーの死から2年経過した時点であるということが明示される<sup>8)</sup>。事件後、彼はニューヨークを離れて故郷の中西部ウィスコンシンに戻ることを決意することから、この物語がおそらくそこで書かれたものであることが推察できる。また、小説のニックは、回想の時間順序を操作するなど、読者に自分の存在を明示する語り手である。

一方で、ラーマン版『華麗なるギャツビー』では、ギャツビーの死後心を

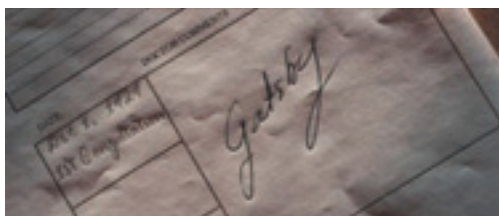


図4 医師のカルテ (0:02:34)

病んだニックが、ニューヨークを離れた後にパーキンス療養所に入院し、精神分析医からの診察を受けているという新たな設定が冒頭から提示される。医師が手に持つニック

のカルテには「1929年12月1日 第一回目の診察」の文字が読み取れる（図4）。この時代設定は、療養所のニックが1929年10月24日以降に始まった世界恐慌後の時代に身を置いていることを観客に伝える。ニックの話の聞き手となる医師は、彼にその記憶を書き起こすことを勧め、映画の最後でニックの執筆する原稿の題名が『華麗なるギャツビー』であることが明らかとなる。こうして、作品内に頻繁に登場するニックのナレーションの声は療養所のニックに帰属するという語りの構造が解明される。療養所のニックはナレーションに留まらず、映像としてもたびたび画面に現れ、さらに執筆を始めて以降は、彼がノートに綴る文章やタイプライターに打ち込む文章がイメージとしてたびたび画面に現れ始める。3D版では、これらの文字には画面から飛び出して見えるような視覚効果が付与されている。

こうした物語の語り手の明示は、ラーマンの『ムーラン・ルージュ』における語り手クリスチャンの存在とも通じると同時に、一見すると映画ではよく用いられている古典的な語りの構造である。しかし、こうした映画の語り手ニックの原作との立場の違いは、単なる物語の語りの装置以上に、彼の回想やギャツビーの捉え方に異なる意味合いを付与している点で重要だと考えられる。世界恐慌後の大不況の時代に、全てに幻滅したニックが回想を通して見出そうとしたものとは何だったのだろうか。本項では、この語り手ニックを中心とする本作の語りの構造について分析を進める。

まずは、映画に登場する療養所のニックは、あくまで彼の回想録における語り手として置かれた物語装置である点に留意すべきである。このニックによる語りは作品全体の「物語叙述＝語り」と区別しなければならないだろう。一見、映画全体の物語叙述を支配する語り手のように見えるこの療養所のニックについて、Philip Frenchは「古典的な信頼できない語り手（a classic unreliable narrator）」と表現している<sup>9)</sup>。それは、1929年に療養所に入院するニックが1922年の出来事を振り返るという物語の枠組みの明示によって、1922年の全ての出来事は基本的にニックの視点（そこには、しばしばジョーダンやギャツビーの視点による回想も挟まるが）を通して語られるという枠

組みに起因するものだろう。全ての出来事や人物は基本的に彼のフィルターを通して提示され、そこにはニックの偏見や理想化、幻滅といった個人的な価値判断が込められている。さらに、ニックのナレーションを極力抑え、「透明な」語りを目指したと考えられるジャック・クレイトン版と大きく異なり、ラーマン版のニックは非常に自意識的な語り手であり、ナレーションに留まらず映像としても作品内にその存在を現す。

このことは、原作にも登場するマートルのアパートのシークエンスに顕著である。泥酔したニックが窓から外の人々の様子を見つめると、通りから自分を見つめる「自分」の姿を発見する。このシークエンスは、ニックを自分が存在する世界の当事者でありながら、部外者でもあるという二重性を持った自意識的語り手として提示する。原作に登場する抽象的な場面は、映像とナレーションによる語り手ニックの現前と幻想的な画面構成によって再現され、観客とニックの回想の間に更なる距離を生み出している。また、このシークエンスに代表される「窓」というモチーフは、映画全体にわたってたびたび登場し、「見る／見られる」という関係やギャツビーの得体の知れなさの象徴として現れる。原作の中には、「窓」に関するニックの興味深い言及がある。

そして、スペシャリストの中でいちばん無用な存在——つまり「総合的人間」に今一度なろうとしていた。ただの気の利いた警句としてとってほしくないのだが、人生というものは詰まるところ、単一の窓から眺めたときの方が、遥かにすっきりとして見えるものなのだ。<sup>10)</sup>

小説において、語り手ニックは自分一人の視点を通して語ることについて意識的であり、一つの窓から見る「視点」の限界を知っているが、むしろそれを奨励さえしている。一方、映画でこの原作の台詞は、ニックのナレーションに採用されることはなかったが、窓越しの構図を多用することで、観客と被写体との間を隔てる効果を生み、その人物の不透明さや距離感を暗示して

いると考えることができるだろう。そして、ニックは「内側にいながら、外側にいる (within and without)」ように、境界を越えて窓の内と外とを行き来する存在として自分を認識し、提示する。その境界は、ギャツビーとブキャナン夫妻を隔てる階級でもあり、ニューヨークとロングアイランドを隔てる空間の距離にも表れていると解釈できるだろう。ニックは、これらの境界を自由に行き来するが、どのコミュニティーにも真には属していない。しかし、それは彼の視点の公平性を保証するわけではない。彼は自らの視点の「信頼できなさ」を自覚しつつ、それをそのまま提示するのである。

## 2. 『華麗なるギャツビー』の表層性

ラーマン版『華麗なるギャツビー』の批評の中でも、The New YorkerのRichard Brody (2013)<sup>11)</sup>とJoshua Rothman (2013)<sup>12)</sup>は、原作『グレート・ギャツビー』との比較を通し、ラーマン版『華麗なるギャツビー』の実現する人工的で非自然主義的な物語世界の理解において、「表層性 (superficiality)」という興味深い手掛かりを提供している。

Richard Brodyは、フィッツジェラルドの原作の中核には、反社会的で異常な行為や打算的な駆け引きの中で輝くギャツビーの荒々しい魅力があると主張し、ラーマンがそうした原作のエッセンスを理解できていないがために、美術や映像、俳優の演技を通して、本作で描かれる出来事や登場人物の「中身のなさ」を批判した。一方で、RothmanはBrodyがまさに批判したその「中身の無さ」つまり、「表層性 (superficiality)」にこそ原作『グレート・ギャツビー』の物語の本質や、魅力があると主張し、Brodyの言葉を借りて Serious Superficiality of The Great Gatsbyと題した批評を寄せている。彼は、ラーマン版『華麗なるギャツビー』を「毒々しく、浅はかで、魅力的で、低俗で、品がなく、誘惑的で、感傷的で、よそよそしく、そして人工的である。それは、言い換えるならば、F・スコット・フィッツジェラルドのメロドラマティックなアメリカの古典のすばらしい翻案である。」と高く評価した。

そして、彼は本作の「表層性」について以下のように結論付けている。

『ギャツビー』の登場人物が持つ平板さは、私が思うに、作品それ自体を非常に意味あるものになっているものの一部である。もし私たちが自分の幻想の人生を実現したならば、それはあたかも、私たちがより創造的でより開放的に、自由に生き生きと、本当の自分であるかのように思われるかもしれない。しかし『グレート・ギャツビー』は、幻想がそういう風に働くものとしては考えていない。逆に、『ギャツビー』の中で、全ての人間は本当の自分よりももっと単純になりたがっている。皆、自分を定義し、束縛し、説明してくれる何かに没頭したいと——彼らが本当に生きている人生よりも制約のある幻想に溺れたいと——望んでいる。全員が空想家で、それゆえに何かを演じる者であり、「美しく愚かな子」なのである。<sup>13)</sup>

Rothmanはこの物語が「本質を越えたスタイルについて自意識的」である点に注目し、ラーマンの映画の真の強みを「心理的なリアリズムに向かうのではなく、幻想の内部へ向かうこと」<sup>14)</sup>に見出している。

こうして小説『グレート・ギャツビー』とラーマンの映画翻案をめぐる‘superficiality’や‘flatness’、という「表層性」の問題が浮き彫りとなった。そうした「表層性」、「本質を超えたスタイル」といったキーワードは、これまでのラーマン作品の批評においても頻繁に見られ、Cookの語る「演劇的な映画のスタイル」にも通じるだろう。ラーマンは、これまでの映画作品を通してそうしたスタイルを確立し、得意としてきたが、今回のこの『グレート・ギャツビー』という物語は、まさに彼のそうした特性と親和性の高い作品であるのではないだろうか。それは、前述の分析を通して明らかとなった空間表象の誇張された人工性に顕著に現れており、リアリズムの問題にも繋がっている。

本作の物語世界の「表層性」は、装飾的で迫力ある映像と音楽のコラージュ

によって観客を引きつけると同時に、その誇張された人工性の要素によって観客を物語から引き剥がしているともいえるだろう。ラーマンの製作チームは映画制作の過程において、入念で膨大な調査やワークショップを行うことで知られている。<sup>15)</sup> 今回も、原作小説や1920年代に関するあらゆる調査に基づいて、セット、美術、衣装、音楽の隅々に至るまで史実に照らし合わせながら、その再現を試みている。しかし、彼らは極限までその史実に近づこうとしながら、最後でそれを拒絶しているように思われる。ラーマン版『華麗なるギャツビー』において、1920年代ニューヨークという時間と場所性は完全に解体されないものの、それはやはり今までに見たことのない「新たな1920年代ニューヨーク」なのである。それはどこか現実世界から隔絶された自己完結的な有限の物語空間と時間であり、多くの批評が「表面的」だと批判する大きな要因となっていると思われる。それは、人工性とリアリズムが奇妙に混在する物語世界といえる。

さらに、この完結した物語空間と時間の表層性は、療養所の語り手ニックという物語装置との関係の中でこそとらえる必要があるだろう。なぜなら、これは療養所の語り手ニックによって提示される物語だからである。映画のニックはギャツビーという存在を失い、ニューヨークという場所や人々に幻滅するだけに留まらず、さらに大恐慌を迎えた暗い時代の中で心を病み、療養所に辿りつく。そこで、彼は口にするにはあまりにつらいその記憶に、書く行為を通して初めて向き合い始める。それは、まさに医師が「書くことが癒しになる」と言ったように、物語を通して、絶望の中でギャツビーという存在に希望を見出そうとする作業でもある。そして、その回想は、究極的に彼の記憶の中の彼だけの「1922年のニューヨークの夏」であり、彼だけの「ギャツビー」の物語だといえるだろう。

そうして、世界恐慌の不況に沈む1929年12月という新たな時間軸によって、ラーマンの作品は、ニックの回想それ自体だけではなく、まさに彼が「回想する行為」自体も映像化しているのである。それはRothmanが『グレート・ギャツビー』が、幻想そのものではなく、幻想を抱く行為自体をテーマにし

ていると指摘したことに繋がっているだろう。その語りの構造や物語の時空間の中で、語り手ニックという存在は前景化され、彼が「語っていることを提示する」さらなる上位の視点について考えることができるようになる。さらに、この語り手ニックは、自らが「信頼できない語り手」であることを自覚した自意識的な語り手でもあるのだ。こうして、語り手自身による自己の立場の相対化と、彼を語り手として提示する映画全体の物語行為の構造が浮かび上がる。そして、映像、ナレーション、語りの構造などあらゆるレベルにおける「表層性」が、観客を語り手ニックに寄り添わせながら、同時にそれを相対化するように導いている。

また、この点と深く関連しているのは、原作や他の映画翻案よりもはるかに理想化されていると指摘されたラーマン版ギャツビーの人物像である。語り手ニックの回想＝物語世界内に生きる「ギャツビー」の表層性もまた、やはり作品の語りの構造との関係の中で読み解く必要があるだろう。過剰なほどきらびやかなセット、美術、衣装に埋め尽くされたパーティーや、誇張された演技によって実現されたディカプリオのギャツビーは、確かに魅力的である一方で、ある種の滑稽さを体現しているともいえる。それにも関わらず、映画のニックは、彼と出会ったその瞬間からそんなギャツビーの魅力に強く惹かれてしまう自分の内面を、ナレーションを通して吐露している。そうした語りの構造の前景化はギャツビーの人物描写とニックの視点の間に興味深い緊張関係を生み出し、それを観客に提示していると考えられる。

こうして、「演劇的な映画のスタイル」を基盤としたラーマンの『ギャツビー』の空間の表層性は、作品の語りの構造と絡み合いながら、『グレート・ギャツビー』という物語の「表層性」という本質を映画独自の表現形式の中で実現したといえるのではないだろうか。

### 3. リアリズムの解体とその先にあるもの

以上、「空間」と「語りの構造」に焦点を当て、「表層性」という観点から

ラーマン版『華麗なるギャツビー』について考察してきた。ここでは本作の「表層性」に関して、何の「実質も伴わない」とするBrodyの批判に改めて立ち返りたい。確かに、ラーマンは、誇張された美術や演技、人工的で非自然主義的な空間や時間を通して構築した作品の「表層性」によって、映画の古典的なリアリズムを解体し、観客を作品の物語から引き剥がしているが、その表層性の奥には何らかの真実性もまた存在しているといえるのではないだろうか。それは、本作が「心理的リアリズムではなく幻想の内部へ」向かっていると分析したRothmanの主張や、Cookが『ムーラン・ルージュ』に関して、「あらゆるキャンプ（camp）の人工性の真ただ中で、愛の物語は、観客が共感できる感情の核を与えている」と指摘した、その「感情の核」とも通じるものだろう。

そこで注目したいのが、ラーマンの『華麗なるギャツビー』が「大衆的エンターテインメントとして自意識的である」と指摘したRothmanの分析である。グローバル規模の映画市場において、世界中の観客に向けた大衆映画として、ラーマンがこの『グレート・ギャツビー』を映画化したことに、「表層性」を超えた作品の核を明らかにする手掛かりがあるのではないだろうか。

ラーマンは、デビュー作『ダンシング・ヒーロー（Strictly Ballroom）』（1992）で成功を収めて以降、20世紀FOXという大型スタジオと契約を結び、作り手としての芸術的な自律性を保持しつつ、世界規模で作品を展開してきた。そして、彼の「演劇的な映画のスタイル」という特性は「レッドカーテン三部作」としてパッケージ化され、ブランドとしてプロモーションに利用されてきたのである。<sup>16)</sup> 今回もワーナー・ブラザーズとロードショー・ピクチャーズの共同出資によって大規模な予算で製作され、様々な企業やブランドと提携した大々的なプロモーションが展開された。ラーマンはこれまでもそういった宣伝活動において積極的に重要な役割を果たしてきたが、それと同時に、こうした大規模なプロモーションは一部の批評家からの非難の的ともなってきた。

Cookは、ラーマンの作品研究の結論において、彼のこうした映画制作の

姿勢に着目し、それがその「演劇的な映画のスタイル」や作品の内容にも影響を及ぼしてきた要因の一つとして考えている。オーストラリアに製作拠点を持ち、作家性と独自のスタイルを維持しながら、同時に大型スタジオと連携し世界規模で展開するラーマンの映画制作を、グローバル化した映画市場において、メインストリームの境界に身を置きながら、経済力を持つ中心とその周辺地域における文化的な仕事を結び付けるようなビジネスモデルを実現したと評価する。そうした背景から、Cookはラーマンの作品には国境を超えたユートピア的理想主義が読み取れると言及し、以下のように論じている。

流動性や流れに焦点を当てた多国籍主義は、文化的で他の形式のアイデンティティーを変わりやすく進行中のものとしてみなすことを可能にする。このことはしばしば、空間的・時間的障壁の解体や架空の地形図からの幕開けといった点から実現されてきた。そうした地形図は理想郷的であると特徴づけることが可能であり、そのような場において、それらの地形図は、地理的・文化的障壁を超越し、芸術的な可能性を持った流動的な世界を投影する。<sup>17)</sup>

ここでの「地理的・文化的障壁を超越した流動的な世界」という指摘は、今回の『華麗なるギャツビー』に現れる「1922年のニューヨーク」にも通じているといえるだろう。

ラーマンは、これまで、大衆に、それも世界の観客に向けて、広く受容される神話的な物語を題材としてきた。今回の原作『グレート・ギャツビー』もアメリカ古典文学の金字塔であり、誰もがその存在を知る物語ともいえる。そして、この作品は、まさに大衆文化に溺れ、その表層性の中で生きる人々を描いているという作品のテーマにおいても、彼のこれまでの演劇的な映画のスタイルにおける時空間の表層性と呼応する要素があるのではないだろうか。

今回、ラーマンはこの物語を独自のスタイルで映画化することで、語り手

ニックの回想の中で実現される人工的で完結された「1922年のニューヨーク」という物語世界を実現した。それは、語りの構造の枠組みを通してさらに相対化され、普遍性を獲得したという意味で、ノスタルジーを超えた新しい時空間として現れる。「1920年代ニューヨーク」を象徴するあらゆる文化的要素を強調し、ある種の記号にまで高めて取り込み、その地理的關係をデフォルメした。それは、当時の現実の1920年代ニューヨークとその周辺の状態を忠実に再現しようとしたというよりも、その「表層性」の先に、現代に生きる世界中のどんな人々にとっても「リアル」な「イメージ」としての1920年代ニューヨークの姿を生み出したといえるだろう。ラーマンの『華麗なるギャツビー』は、その最後で、もはや1920年代ニューヨークという空間と時間のノスタルジックな物語ではなく、より普遍性を持った「地理的・文化的障壁を超えた」物語世界として広がっていく可能性を持っている。作品の最後に現れる点滅する緑の光は、ギャツビーがかつて見ていた過去における光でもあり、彼の死後も輝くことをやめず、そして、これからも永遠に到達されることのないまま、世界中の多くの人々を魅了し点滅し続ける希望であり、夢であり、幻想の光なのである。

ラーマンの『華麗なるギャツビー』は、人工的で完結された物語世界の空間と時間を構成し、その映像にさらに様々なイメージや音楽、先行する映画作品からの引用を重ねることによって、自らを自意識的なアダプテーションとして確立する。こうしたラーマン版『華麗なるギャツビー』の、あらゆる次元における「表層性」は、映画の古典的な空間と時間のリアリズムを解体しているようにも思われるだろう。しかしその先には、現代の世界中の観客にとって普遍的な「1922年ニューヨーク」という物語世界に生きる「ギャツビー」という人物、そして、全ての人々の心をとらえ続ける幻想の象徴としての「緑の光」という作品の核が浮かび上がってくるのではないだろうか。

## [注]

- 1) 制作年代順から、ハーバート・ブレンロン監督『或る男の一生 (The Great Gatsby)』(1926)、エリオット・ニュージェント監督『暗黒街の巨頭 (The Great Gatsby)』(1949)、ジャック・クレイトン監督『華麗なるギャツビー (The Great Gatsby)』(1974)、ロバート・マーコウィッツ監督(テレビ映画)『華麗なるギャツビー (The Great Gatsby)』(2001)、Christopher Scott Cherot 監督(日本未公開)『G』(2002)、バズ・ラーマン監督『華麗なるギャツビー (The Great Gatsby)』(2013)。(杉野健太郎(2013)、pp.119-122 と Ryan, Tom. (2013), p.139. を参考とした。)
- 2) Ryan, Tom. (2013), "Past Is Present in the New Gatsby", p.139. (Ryan, Tom (eds.). Baz Luhrmann: Interviews (Conversations with Filmmakers Series), University Press of Mississippi, 2014.
- 3) Cook, Pam. BAZ LUHRMANN (World Director Series), Palgrave Macmillan, 2010.
- 4) Cook (2010), pp.63-64.
- 5) Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998, p.8. スコット・フィッツジェラルド(村上春樹訳)『グレート・ギャツビー』pp.16-17.
- 6) Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998.
- 7) エスタブリッシング・ショットとは、「後続くアクションが編集によってばらばらにされる前に、そのアクションがどこで、時にはいつ起きたのか、を設定するショット。たいていはシーンの始めにある。エスタブリッシング・ショットは、登場人物と彼らが占めている場所の空間的位置関係もはっきりさせる。」(『フィルム・スタディーズ辞典』p.44.)
- 8) ギャツビーがウィルソンに殺害された直後の第九章冒頭で、ニックはそこから「二年経った今」と語る。
- 9) French, Philip. "The Great Gatsby - review", The Guardian, 2013.5.19.
- 10) スコット・フィッツジェラルド(村上春樹訳)『グレート・ギャツビー』p.15.
- 11) Brody, Richard. "'THE GREAT GATSBY': TRY AGAIN, OLD SPORT". The New Yorker, (2013.5.9).
- 12) Rothman, Joshua. "THE SERIOUS SUPERFICIALITY OF THE GREAT GATSBY". The New Yorker, (2013.5.13).
- 13) 原文 «The flatness of the characters in "Gatsby" is, I think, part of what makes it so insightful. It might seem as though, if we were to live out our fantasy lives, we would become more creative and expansive; we would be unfettered, alive, and truly ourselves. But "The Great Gatsby" doesn't think that fantasies work that way. In "Gatsby," everyone wants to be simpler than they really are. Everyone wants to give

himself up to something that will define, constrain, and explain him—to be swept up into a fantasy that’s narrower than the life he really lives. Everyone is a fantasist, and, therefore, an actor, a “beautiful little fool.” » 訳文は拙訳。

- 14) 原文 «But the real strength of Luhrmann’s movie is that it turns inward—not toward psychological realism, exactly, but toward fantasy.»
- 15) Cook (2010).
- 16) Cook (2010).
- 17) Cook (2010), p.152. 原文 « Transnationalism’s focus on mobility and flow allows for a view of cultural and other forms of identity as fluid and in process. This has often been realised in terms of the dissolution of spatial and temporal boundaries and the opening up of new imaginary topographies. Such topographies can be characterised as utopian, in that they transcend geographic and cultural barriers, projecting floating worlds of artistic possibilities. » 訳文は拙訳。

#### [映像資料]

Blu-ray 『華麗なるギャツビー』(2013) 本編 142 分、ワーナー・ホーム・ビデオ、2013 年発売。

#### [参考文献]

- Cook, Pam. BAZ LUHRMANN (World Director Series), Palgrave Macmillan, 2010.
- Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998.
- Ryan, Tom (eds.). Baz Luhrmann: Interviews (Conversations with Filmmakers Series), University Press of Mississippi, 2014.
- 柴田元幸、宮脇俊文「『華麗なるギャツビー』、1920 年代を超えて：対談 柴田元幸・宮脇俊文 (バズ・ラーマン MEETS フィッツジェラルド 華麗なるギャツビー)」、『キネマ旬報』、No.1640、2013 年、p.26-35.
- 杉野健太郎「アダプテーションをめぐるポリティクス——『華麗なるギャツビー』の物語学——」、加藤幹朗監修・杉野健太郎編著『交錯する映画 アニメ・映画・文学』(映画学叢書)、ミネルヴァ書房、pp.117-165、2013 年。
- ジュネット、ジェラルド(花輪光、和泉涼一訳)『物語のディスクール——方法論の試み』、水声社、1985。
- ハッチオン、リンダ(片渕悦久、鴨川啓信、武田雅史訳)『アダプテーションの理論』、晃洋書房、2012 年。

バザン、アンドレ(野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳)『映画とは何か(上)』、岩波文庫、2015年。

フィッツジェラルド、スコット(村上春樹訳)『グレート・ギャツビー』、中央公論新社、2006年。

ラーマン、バズ「バズ・ラーマン監督インタビュー 僕らがいま持っているものすべては、1920年代にはじまった」、『キネマ旬報』、No.1640、2013年、p.36-39。

[参考URL] (最終確認日時：2017年8月23日)

Brody, Richard. ““THE GREAT GATSBY”: TRY AGAIN, OLD SPORT”. The New Yorker, (2013.5.9). (<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-great-gatsby-try-again-old-sport>)

Brooks, Xan. “Baz Luhrmann on The Great Gatsby: ‘Fitzgerald was a clown, just like I am’”. The Guardian, (2013.5.16). (<https://www.theguardian.com/film/2013/may/16/baz-luhrmann-great-gatsby-fitzgerald>)

Chaollan, Steve. “Gatsby’s’ Great Music Collection”. Variety, (2013.4.17). (<http://variety.com/2013/film/features/gatsby-1200370682/>)

Cieply, Michael. “The Rich Are Different: They’re in 3-D”. The New York Times, (2012.1.16). (<http://www.nytimes.com/2012/01/17/movies/baz-luhrmann-puts-the-great-gatsby-into-3-d.html>)

Denby, David. “ALL THAT JAZZ“ The Great Gatsby.”. The New Yorker, (2013.5.13). (<http://www.newyorker.com/magazine/2013/05/13/all-that-jazz-3>)

Dowd, Maureen. “In a Gaudy Theme Park, Jay-Z Meets J-Gatz”. The New York Times, (2013.5.4). (<http://www.nytimes.com/2013/05/05/opinion/sunday/dowd-in-a-gaudy-theme-park-jay-z-meets-j-gatz.html>)

Foundas, Scott. “Film Review: “The Great Gatsby””. Variety, (2013.5.5). (<http://variety.com/2013/film/reviews/the-great-gatsby-review-1200447930/>)

Foundas, Scott., Chang, Justin., and Debruge, Peter. “3View: ‘The Great Gatsby’”. Variety, (2013.5.8). (<http://variety.com/2013/film/news/3-view-the-great-gatsby-1200471994/>)

French, Philip. “The Great Gatsby-review”. The Guardian, (2013.5.19). (<https://www.theguardian.com/film/2013/may/19/great-gatsby-review-philip-french>)

Jordison, Sam. “The Great Gatsby on film: the Reading group’s view”. The Guardian, (2013.5.14). (<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/may/14/great-gatsby-on-film-reading-group>)

McCrum, Robert. “Gatsby may be great, but F Scott Fitzgerald is greater”. The Guardian,

- (2013.4.29). (<https://www.theguardian.com/books/2013/apr/29/gatsby-great-scott-fitzgerald-greater>)
- McGrath, Charles. "An Orgiastic 'Gatsby'? Of Course". The New York Times, (2013.5.3). ([http://www.nytimes.com/2013/05/05/movies/baz-luhrmann-adds-3-d-and-hip-hop-to-the-great-gatsby.html?\\_r=1&pagewanted=all&](http://www.nytimes.com/2013/05/05/movies/baz-luhrmann-adds-3-d-and-hip-hop-to-the-great-gatsby.html?_r=1&pagewanted=all&))
- Nathan, Ian. "The Great Gatsby Review". Empire, (2013.5.16). (<http://www.empireonline.com/movies/great-gatsby-2/review/>)
- O'Neil, Luke. "NEW VIDEO: LANA DEL REY, 'YOUNG AND BEAUTIFUL'", MTV News, (2013.5.10). (<http://www.mtv.com/news/2304233/ana-del-rey-young-and-beautiful-video/>)
- Quinn, Ben. "The Great Gatsby: Baz Luhrmann's film opens to mixed reviews in the US". The Guardian, (2013.5.6). (<https://www.theguardian.com/film/2013/may/06/the-great-gatsby-baz-luhrmann-reviews>)
- Rothman, Joshua. "THE SERIOUS SUPERFICIALITY OF THE GREAT GATSBY". The New Yorker, (2013.5.13). (<http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-serious-superficiality-of-the-great-gatsby>)
- Scott, A. O. "Shimmying Off the Literary Mantle 'The Great Gatsby,' Interpreted by Baz Luhrmann". The New York Times, (2013.5.9). (<http://www.nytimes.com/2013/05/10/movies/the-great-gatsby-interpreted-by-baz-luhrmann.html>)
- Scott, A. O. "Gatsby, and Other Luxury Consumers The Luxe Life in 'Gatsby,' 'Bling Ring' and Other Films". The New York Times, (2013.5.16). (<http://www.nytimes.com/2013/05/19/movies/the-luxe-life-in-gatsby-bling-ring-and-other-films.html>)
- Syme, Rachel. "THE GREAT FRATSBY". The New Yorker, (2013.12.26). (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-great-fratsby>)

(大学院修士課程修了)

## SUMMARY

Space and Narrative Structure of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*

Chihiro OHORI

Key words: Baz Luhrmann, narrative space, narrative structure, superficiality, realism

The purpose of this thesis is to analyze a film adaptation of F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925) directed by an Australian film maker Baz Luhrmann (1962 – ). His works are characterized by highly decorative and artificial production design, exaggerated performances, and multi-layered soundtracks. These features are recognized as his distinctive style and also described as 'Red Curtain style' or 'theatrical cinematic style'. The author demonstrates his artificial and unrealistic style in terms of the expressions of 'space' and the narrative structure. In the first part of the thesis, representation of space in the setting and the direction is examined. In the second part, the difference of narrative structure between the film and the original novel is investigated. In the third part, two film critiques by Richard Brody (2013) and Joshua Rothman (2013) of '*The Great Gatsby*' are taken up, and the issue of 'superficiality' in this film is discussed. Finally, this paper focuses on the business model of Luhrmann's film making with reference to a previous study by Rothman and Pam Cook (2010), and argues that Luhrmann realized the universal but finite world of the story in this film for audiences all over the world at the present time.