

## 映画における「民衆蜂起」の表象

— 映画『ジョーカー』が夢見たもの —

中 尾 信 一

### Representation of “People’s Uprising” in Film: What the Movie *Joker* Dreamed of

NAKAO Shinichi

#### Abstract

“Violence” in film has been depicted in various ways. In this essay, we will discuss how “violence,” especially “people’s uprising,” is represented in a film *Joker* (2019). The film tells a story about how a protagonist named Arthur Fleck became Joker as a typical “villain” in “Batman” movies. His violence seems meaningless, but it has one moment when our ordinary recognition of “violence” transforms. By arguing the reversal of its meaning, we will explore a possibility and limit of “violence” in film.

キーワード：映画，暴力，表象

Mots-clés: film, violence, representation

#### 1. 映画における「暴力」の表象

映画は「暴力」をどのように描いてきたのだろうか。「暴力」という語が指し示す現象とその定義はきわめて多岐にわたっている。(ヴィヴィオルカ 20)たとえば、ケンカ、決闘、いじめ、ハラスメント、虐待、暴行、殺人、抗争、暴動、弾圧、大量殺戮、テロリズム、戦争など、個人によるものから集団的な規模のものまで、その及ぶ範囲は広い。また、物理的な力の行使に限らず、言語や身ぶりによる圧力や脅迫など心理的なレベルでの暴力もある。さらに、暴力を行使する主体（個人、集団、国家など）とその対象とのなるものとの関係性によっても暴力の質は異なってくるだろうし、奴隷制における主人と奴隷、支配者と被支配者、搾取者と被搾取者との不均衡な関係、つまり「システム」から生じる暴力という現象も存在する。

映画というメディアは、これらの多種多様な「暴力」という事象を、一つのシーンとして、アクションとして、エピソードとして、スペクタクルとして、また登場人物を行為へと駆り立てる物語内の動機づけとして、好んで取り上げてきた。これは映画という視覚的な芸術形式に本質的に備わっている「見世物」としての特性が、「暴力」という現象と親和性を持っていることがその理由の一つとして挙げられるだろう。つまり、暴力の視覚的な表現は、映画が持つ「スペクタクル」な性質を最大限に発揮する手段の一つとして用いられてきたのである。その一

方で、映画によって語られる「物語」が、暴力とその脅威に関して、それを直接的に描写する映像イメージと比べて、より強力に観客の反応を喚起するということもあり得る。(Slocum 4) いずれにしても、映画はそれを見る者に対して快楽と不安の感情を掻き立てることを得意としてきたメディアであり、それをより効果的に行なうために、「暴力」という題材または形式を積極的に活用してきたのである。

このような映画と暴力の「親密さ」は、当然のことながら、多くの批判にさらされてきた。その結果、暴力表現は様々な形で規制を受けることになった。その典型例は、1930年代から60年代までアメリカ映画で直接的に描かれる題材や表現を実質的に方向づけた「プロダクション・コード」である。また現代においても映画における暴力表現と現実起こった事件との因果関係は、折に触れて議論されてきている。1999年アメリカ・コロラド州のコロンバイン高校で起きた銃乱射事件の後、映画や他のメディアにおける暴力表現が若者たちに与える影響についての議論が社会的に高まったのは、そうした例の一つである。(Slocum 1)

映画のみならず様々なメディアが私たちの認識や行動に何らかの影響を及ぼしているというある種社会的な知見に基づく主張は、一般論として否定することはできないだろう。しかしここで問題にしたいのは、映画という表現形式そのものが、「暴力」という事象をどのよう

に認識してきたのか、ということなのである。そして、そのような映画による「暴力」の認知または表象が、私たちの「暴力」に対する認識をどのように形成し変化させてきたのかを探求し、さらに、「暴力」として認識されるもののうち、拒絶されるべきものと許容しうるものとの区別、という私たちの「暴力」をめぐる道徳的・倫理的な判断に及ぼしてきた影響を見定める、ということなのである。

このような観点から映画の「暴力」について考えることは、暴力／非暴力という対立軸の範囲内で判断されることの多い議論によって見えなくなってしまうものを、可視化させることに貢献できるかもしれない。(酒井 10) つまりそれは、映画における「暴力」の表象に関する形態とその限界について思索するということであり、またそれが「暴力」そのものが持っている「可能性」をどのように削減してきたのか、その一方でその「可能性」をいかに拡大できるのかを見極めるということでもある。

「暴力」と呼びうる多岐にわたる諸現象のうち、ここでは「民衆蜂起」という形態を扱ったものを取り上げたい。それは特定の指導者のもとで組織的に作り上げられたもの、というだけにとどまらない。いわば自然発生的にしかも無秩序に見えるような現象としても存在しうる。体制に対する抗議として、革命的な暴動の一契機としても発生しうるであろう。重要なのは、それがたとえ偶然であったとしても、「集团的」な形態をとっているということである。いかに無秩序で組織づけられていないように見えたとしても、あるいはそこに関与している個人の意志や思惑に関わらず、「集团的」なものであるという一点のみによって、それが一つの力の行使となりうる場合があり、したがってそこにはなにがしかの可能性が秘められているのではないか、さらにそこに映画における「暴力」の本質が象徴的に現れているのではないかという仮説こそが、ここで「民衆蜂起」という現象に焦点を絞る理由である。

主な分析の対象となる具体的な映画作品として、2019年に公開され世界中で大ヒットした、いわゆるアメコミ原作の「バットマン」シリーズの一つである、『ジョーカー』を取り上げる。このアンチヒーロー映画は、合衆国ではR指定映画（日本ではR-15）として公開された。つまり、その「暴力」シーンについては、躊躇なく過剰なほどに描かれているということであり、逆に言えば、そのような「暴力」シーンがこの映画にとって必要にして欠くべからざるものとして登場しているということでもある。この作品の具体的な分析をつうじて、「暴力」の一形態としての「民衆蜂起」の問題について考察する。

## 2. 「ジョーカー」、そして「ベイン」

映画『ジョーカー』は、いわゆる「バットマン」シリーズの悪役である「ジョーカー」を主役に据え、彼がいかにしてのちの「バットマン」と対立する悪の存在になるにいたったかを語る物語である。いわば、「バットマン」が登場する以前の「前日譚」として、「アーサー・フレック」という名の主人公が、いかにして「ジョーカー」になり得たのかという疑問を解き明かすエピソードなのである。そこで問題になるのは、後に究極の悪の存在として「バットマン」と際立った対立を示すことになる「ジョーカー」は、この前日譚で描かれる「ジョーカー」以前の「アーサー・フレック」といかなる連続性を持っているのか、つまり映画『ジョーカー』の主人公は、バットマンの敵役としての資格をどのような点において持ちうるのか、ということである。

そのためには、映画『ジョーカー』の主人公たる「アーサー・フレック」と、後に「バットマン」シリーズに登場し、実際に「バットマン」と対決する「ジョーカー」そのものとは比較してみる必要があるだろう。「ジョーカー」というキャラクターは、ティム・バートン監督版の「バットマン」シリーズにも登場しているのだが、映画『ジョーカー』と対比するのに最も都合がよいのは、クリストファー・ノーラン監督版の『ダーク・ナイト』に登場する「ジョーカー」であろう。そこでの「ジョーカー」は、「バットマン」に対する明確な対立軸が設定されているおかげで、彼が行なう悪の行為は鮮明な際立ち方をしている。この役を演じたヒース・レジャーという俳優が、米アカデミー賞助演男優賞を受賞したことから分かるように、この悪役にはある種の人を引き付ける「魅惑」がある。それに対して、「アーサー・フレック」が「ジョーカー」になっていく過程が描かれるのを見る時、そこには暗黒の深淵をのぞき込むときに感じるような「おぞましさ」がある。同一のキャラクターに見られるこの「魅惑」と「おぞましさ」の対立の秘密こそが、両者を比較せざるを得なくなる最大の動機づけなのである。

なぜ『ダーク・ナイト』の「ジョーカー」の悪＝暴力は「魅惑的」に見えるのか。その典型例を2つ挙げてみよう。一つ目はこうである。ジョーカーは、ゴッサム・シティの地方検事ハービー・デントと、ブルース・ウェイン＝バットマンの幼馴染で彼が思いを寄せているレイチェル（彼女はハービーの現恋人でもある）を誘拐し、二人が別々に監禁されている場所をあえてバットマンに教える。ハービーの捜索をゴッサム市警のゴードンに任せ、バットマン＝ブルースはレイチェルのいる場所に向かうが、そこにいたのはハービーだった。ジョーカーは逆の場所を教えていたのだ。ハービーは救出されるが、

レイチェルは死んでしまう。ここでは、ハービーとレイチェルの二人を救うというほぼ不可能な使命が課され、レイチェルを先に救うという行動が裏目に出てしまい、バットマン自身が自分の判断の正当性を悔やむように仕向けられる、という展開になっている。いわばこれは、ジョーカーがバットマンの倫理性をもて遊ぶようなある種の「ゲーム」なのである。

2つ目の出来事もこれと同じ構造を持っている。ジョーカーは、ゴッサム市民と囚人たちを、それぞれ爆弾を仕掛けている別々のフェリーに乗船するように仕向ける。それぞれの船に起爆装置があるのだが、それはもう一方のフェリーを爆破するためのものである。相手の船を爆破すれば、自分たちの船は助かる。市民は囚人たちを不要な存在として排除するのか、あるいは誰も生き残れる者はいなくなるのか。これもジョーカーが仕掛けた倫理的なゲームであるという点において、2つの出来事は相似形をなしている。この船の出来事は、お互いに起爆スイッチを押すことをやめ、結果的に人間の「良心」が示される形で終わる。

このようにジョーカーがなす悪=暴力は、それがいかに残酷で無慈悲なものに見えるとしても、彼にとってはあくまでも「ゲーム」の一種として演じられるものである。もちろんそれは、ジョーカー自身が言うように、「どんな高潔な人間も簡単に悪に染まる」ことを証明するという信念に基づいている。そのために彼は、人を操り、心理を逆撫でし、脅威を与えようとするが、あくまでもそれは「遊戯」として、である。そのような狡猾さまたは聡明さは、彼の悪=暴力のある種「読解可能」なものにしている。そこには、凶暴性や陰惨さはあっても、謎や不可解さはないと言えるのだ。そのことこそが彼の悪=暴力を「魅惑的」にしている一因なのである。

「バットマン」シリーズに登場する悪役の中で、ジョーカーのこのような悪=暴力のあり方と鮮明な対照をなしているのは、『ダーク・ナイト・ライジング』のベインである。『ジョーカー』の「アーサー・フレック」に話を移す前に、このベインによる暴力の表象のあり方へと迂回してみたい。

ベインは、バットマン=ブルース・ウェインもかつて属していた「影の同盟」という組織を、その指導者であったラーズ・アール・グールから引き継いだ人物である。「影の同盟」とは、ゴッサム・シティの腐敗的な政治・行政システムを破壊し、正そうとしている集団である。ベインは、核爆弾の脅威を利用しながら、ゴッサム・シティの警察権力を排除し囚人たちを解放することで、この街を実質的に乗っ取る。その究極の目的は、この街の金持ちや有力者からこの街を取り戻し、「人民の権威」を復

活させるというものである。そのためにはいかなる暴力もテロリズムも排除しない究極の悪を体現する存在である。その一方で、ベインには、この街にはびこる不正や格差を是正し、人民による蜂起を促す「革命家」としての要素もある。そもそもこの映画自体が、アメコミ原作ものという体裁をとりながら、金持ちと貧乏人との「格差」を題材として取り上げているところがあり、それは2011年にニューヨークで現実起きた「ウォール街を占拠せよ」の運動に触発されているところがある。それは、いわゆる1%の富裕層に対し、残りの99%の一般人民が抗議の声を上げ、社会正義を取り戻そうとする運動であった。ベインという人物の造形には、表面上は手段としてのいかなる暴力を厭わないという悪の側面があると同時に、社会的な不正義を正そうとする運動を象徴するような要素があるのだ。さらに、このベインが『ダーク・ナイト』のジョーカーとの差異を示しているのは、彼が自らの主張を実現するためには、大衆による行動が必要であり、そのためには大衆に対して訴えかける必要があると考えていることである。ジョーカーが大衆を「ゲーム」を実行するための駒としか考えていないのに対して、ベインはゴッサム・シティの市民に対して解放のための行動を訴えかけようとする。ジョーカーの行動は、大衆を利用して社会を無秩序な混乱に陥れようとする「無政府主義」的なものであるのに対して、ベインのそれは、社会の構造的な変化をもたらすために人民に権力を取り戻し、新しい秩序を作り出そうとする運動であると言える。ただし、そのためにはいかなる暴力も排除しようとししないのだが、その点において社会はベインの主張や行動を受け入れることができず、彼を排除しなければならない。ベインのこの「革命家」としての真摯さとそれに伴う「暴力」という点が、ゲームを操りながら優雅な魅力をふりまいているように見えるジョーカーとの決定的な差異なのである。(ジジエック『2011 危うく夢見た一年』16)

では、ジョーカーとベインのこのような対照性に対して、『ジョーカー』の主人公のアーサー・フレックはどのように位置づけられるのだろうか。

### 3. アーサー・フレックの「暴力」の根底にあるもの

映画『ジョーカー』の主人公のアーサー・フレックが置かれている境遇は、悲惨極まりない。本当はコメディアンになることを夢見ているアーサーは、現実には、ピエロとして、街角で広告用の看板を持って立ったり、入院している子供たちを慰問したりする仕事をする日々で、決して生活は楽ではなく、またごろつきの少年たちに蔑まれ暴力をふるわれることもある。また、生まれつきの「神経の障害」のせいで自分の意志とは無関係に突

然笑いだしてしまうという問題も抱えている。介護を必要とし、アーサーがかいかいしく面倒を見ている母ペニーは、実はアーサーが、かつて自分がその屋敷で働いていた街の有力者トーマス・ウェイン（バットマン＝ブルース・ウェインの父）と自分との間に生まれた息子であるという「妄想」にとらわれている。一言で言えば、彼は社会の最底辺で貧困と病気にもがき続けながら、援助や社会的保護もないまま、かろうじて生き続けている存在なのである。

ある日仕事での失敗からピエロの職を失くしたアーサーは、地下鉄の中で、社会的には彼と正反対の立場に属する若く裕福な3人の証券マンに絡まれるが、その際に以前偶然手に入れていた拳銃で彼らを衝動的に射殺してしまう。この事件は大々的にマスコミに取り上げられて社会問題化し、アーサー個人の犯罪の範疇に収まりきれなくなる。つまりそれは、ゴッサム・シティに潜在的にくすぶっていた貧困者と富裕者の間の「格差」の問題を可視化し、それに対する抗議の声を象徴的に表わした事件として受け止められるようになる。アーサーの思惑とは全くかけ離れたところで、ピエロの格好をした「正義感」に駆り立てられた匿名の人物が、富裕層に対して復讐を果たしたのだとして、街の貧困層の人々から賞賛を浴びるほどの事件へと変容してしまうのである。アーサーの起こしたこの殺人＝暴力が、政治的な意図などみじんもなく、たまたま社会の底辺にいた人物が、不運にも引き起こしてしまった偶然の出来事であることは疑うまでもない。しかしそれは、「富裕層」対「貧困層」の「階級対立」を象徴的に提示する事件になってしまう。つまり、最初は事件の中心にいたはずのアーサーは、いつの間にかその出来事に無関係な傍観者の存在へと押しやられてしまうことになるのである。その後、この事件を発端に街で起こった「暴動」に関して言えば、アーサーはそれを扇動したアジテーターでもなければ、それを組織的な運動へと導く「革命」の指導者ではない。アーサーはあくまでも不幸な境遇に置かれた孤独で脆弱な存在でしかなく、基本的には自分の身の上のことばかりを嘆き気にかけている個人主義的なひとりの人間にすぎない。ここには、後に「ジョーカー」へと転身し、「悪」の存在へと結実していくような要素はまだ見られない。

アーサーが目覚めて、「ジョーカー」という悪の存在へと近づいていくのは、2度目の殺人（子供の頃の自分を虐待し、そのことを隠して嘘をつき続けてきた母の殺害）と3度目の殺人（アーサーを蔑み騙し陥れたピエロの仕事の同僚の殺害）を経てからである。ここで重要なのは、「ジョーカー」という悪の存在の代名詞ともなっている「ピエロ」のメイキャップである。アーサーが引き起こした事件をきっかけにして、この時点でこのピエ

ロという形象＝変装は、社会の底辺で苦しんでいる者たちの象徴であると同時に、街に練り出して格差と貧困の不正義に異議を唱えて蜂起している民衆の代表でもある。実際に映画の中で暴動を引き起こしている人々は、正義が果たされた事件の犯人のメイクをまねて、ピエロのお面をかぶっている。つまり、彼らにとってこのピエロこそが、自分たちを導く社会変革の指導者であるということになる。そして問題なのは、暴動がこの街を不穏な空気で満たし始めた時点で、アーサーは既に「ピエロ」ではなくなっているという点である。それは仕事としてのピエロをやめてしまった後のことであり、自分を社会の中で蔑まれがちな「ピエロ」という存在に同一化しなくても済むようになった時である。それは、映画の中では、街の暴動に出くわしたアーサーが、ピエロのお面を被った人物を、冷やかな眼差しで見つめているシーンにも表現されている。その意味でも、アーサーはこの暴動から遠く離れた場所に傍観者として立っている。

この後、アーサーは2度目・3度目の殺人を通じて、外から押し付けられて選択の余地なくそうならざるを得なかった「ピエロ」ではなく、自ら選び取った存在としての、社会変革の象徴的存在としての、そして他の人々からの注目を浴びる意義ある存在としての「ピエロ」へと変身していく。その最終的な転換点となるのが、有名コメディアンのマレー・フランクリンが司会をつとめるテレビのトークショーへの出演である。その出演に先立って、アーサーはあらためて「ピエロ」のメイキャップを施した後、急勾配で長い階段を舞台にした印象的なシーンで、陶酔しきったダンスを踊る。これは念願のテレビ出演を前にした彼の興奮状態とともに、アーサーがジョーカーへと移行する変容過程を表している。当のトークショーでアーサーは、地下鉄での射殺事件の犯人が自分であることを告白する。そこに政治的な意図はないとしながらも、これまで自分を蔑み虐げてきた社会全体、そしてそれを象徴する司会者のマレーに対し、呪詛の言葉を浴びせ、持ちこんだ拳銃でマレーを撃ち殺す（4度目の殺人）。その後すぐに逮捕されてパトカーに載せられたアーサーは、街で続いている大衆の暴動の中を、数多くの自動車が炎上しいたるところで炎が舞い上がっている道路を、穏やかな微笑みを浮かべながら進んでいく。その時、暴動の参加者が乗った別の車両が意図的にパトカーに衝突し、彼らに救い出されたアーサーは、まるで祭壇に祀られるかのように車のボンネットの上に載せられる。大衆はアーサーの周りを、まるで彼がこの暴動の主導者でもあるかのように取り囲む。アーサーは車の上に立ち上がり、彼らの歓声に応えるように踊り始める。この時、彼は本当の意味で、この暴力の中心に位置づけられる。そして「ジョーカー」＝悪の存在として再

生するのである。

アーサー自身が引き起こした殺人やそこから派生した大衆による暴動＝蜂起は、基本的に偶発的で無秩序なものである。それが暴力という手段によってなされることの是非をいったん脇に置いておくとしても、またその目的が社会的な格差を是正するという「正義」を目指すというもののだとしても、それを社会改革＝革命と見なすには、あまりにも理想やビジョンに欠けていて、その具体的な構想が見えにくい。日常的な鬱憤を個人的に晴らしたいだけの、稚拙で行き当たりばったりの行動でしかないとバッサリと切って捨てることもできるものであろう。しかし、アーサーが自分のものではないと冷淡な距離を置いていたはずの暴動、彼がその生起の原因であるにも関わらずそれに責任を負おうとはしないこの「民衆蜂起」を、先に描写した映画の終わり近くのシーンでは、最終的には自分自身のものとして受け止め直す。つまり、この「民衆蜂起」を導くものとしての役割を引き受け、それを究極の悪の存在としての「ジョーカー」に生まれ変わるためのきっかけとするのである。となれば次の問題はこういうことになる。こうしたアーサーの「反転」は、新たに彼を中心に据えた「民衆蜂起」の意味を変容させるだろうか。さらに、アーサーが無秩序にふるう「暴力」を意味づける枠組そのものをずらすことができるのだろうか。つまり、そこに図式的な暴力／非暴力という対立を乗り越えるだけの新しい力を創造する可能性が見出せるだろうか。

#### 4. 可能性としての「神的暴力」

アーサー・フレックの「無意味」な暴力が、暴力そのものの意味づけを変容させる可能性があるのかどうかを探るために、ここでヴァルター・ベンヤミンの「暴力批判論」で論じられている「神的暴力」の議論を召喚したい。ベンヤミンは、国家権力に代表される「法措定的暴力」を「神話的暴力」と呼ぶ一方で、それを廃止しうる対抗的な別種の暴力を「神的暴力」と名付けている。

いっさいの領域で神話が神に対立するように、神話的暴力には神的暴力が対立する。しかもあらゆる点で対立する。神話的暴力が法を措定すれば、神的暴力は法を破壊する。前者が境界を設定すれば、後者は限界を認めない。前者が罪をつくり、あがなわせるなら、後者は罪を取り去る。前者が脅迫的なら、後者は衝撃的で、前者が血の匂いがすれば、後者は血の匂いがなく、しかも致命的である。ニオベ伝説と対照的な後者の範例としては、カラーの徒党にたいする神の裁きがあげられよう。この裁きは予告も脅迫もなく、特権者たる祭司長のやからを衝撃

的に捕捉して、かれらを滅ぼしつくすまで停止しない。だが、まさに滅ぼしながらもこの裁きは、同時に罪を取り去っている。この暴力の無血的性格と滅罪の性格との、根底的な関連性は、見まがいがよいが、ない。というのも、血はたんなる生命のシンボルだからだ。ここではこれより詳しくは述べられないが、法的暴力の解消は、したがって、たんなる自然的生命に罪があるとされていることへも、溯及力をおよぼしていく。こういうあたえられた罪が、無実で不運な生活者を、罪の「あがない」となる——とはいえ罪からではなく法から、罪人を免罪するらしい——贖罪の手へ引き渡しているのだ。たしかに、たんなる生命が終われば、生活者にたいする法の支配も終わる。神話的暴力はたんなる生命にたいする、暴力それ自体のための、血の匂いのする暴力であり、神的暴力はすべての生命にたいする、生活者のための、純粋な暴力である。前者は犠牲を要求し、後者は犠牲を受け入れる。(ベンヤミン 59-60)

この入り組んだ議論において、ここでの文脈で重要なポイントとなるのは、「神的暴力」が、一般的な法的枠組における「暴力」の位置づけを変容させ、その法的枠組によって立つ根拠そのものを疑問に付し、結果としてその法によって生み出される「罪」を無効にする性質を持つという点である。それは法に反することへの単純な肯定でもないし、法的暴力としての「神話的暴力」がそれに対抗する暴力によって乗り越え可能であることの安易な認定ではない。そもそもベンヤミン自身が、このような「神的暴力」が、「現実に存在したかを決定することは、すぐにできることでもないし、すぐにしなければならぬことでもない」(ベンヤミン 64)と認めている。つまり、現実の歴史的出来事として存在したことがないかもしれないこの「神的暴力」というものは、ひとつの「理念」としてしか存在していないということである。<sup>81</sup>しかしこの「理念」の力は、「法的暴力」としての「神話的暴力」を停止しうる可能性を持つものとして、現実的に機能し得るような力でもある。なぜならそれは、現実に存在している「生活者のための、純粋な暴力」だからである。

では、アーサー・フレックが「ジョーカー」へと転身する際に行使されるこの暴力は、はたして「神的暴力」としての資格を持ちうるのだろうか。

#### 5. 映画『ジョーカー』は何を夢見ているのか

一度「ピエロ」であることを断念したアーサー・フレックは、自分が行使した暴力とそれが引き起こした「民衆蜂起」を自分のものとして引き受けることで、再び「ピエロ」となって悪の存在としての「ジョーカー」へと生

まれ変わっていく。その反転は、「神的暴力」のように、「暴力」の意味づけを変容させるようなきっかけとなるのだろうか。まず押さえておかなければならないのは、先に論じたように、映画『ダーク・ナイト』でのジョーカーが行使する悪の行為は、基本的には「ゲーム」として、いわばそれ自体を「楽しむ」ための行為、つまり「悪のための悪」とも呼ぶべき行動である。したがって、アーサーが「ジョーカー」になってから以降の様々な暴力が「神的暴力」としての性質を持つことはないだろう。したがって、アーサーの悪の行為に「神的暴力」の可能性が見出せるとしても、それは彼が「ジョーカー」へと転身する際の、あたかも火花のように燃え尽きるしかない「夢」のような瞬間でしかないのである。

ただしこの「夢でしかない」という性質は、じつはこの『ジョーカー』という映画全体に対しても当てはまるものである。そのためには、この映画の最後のシーンを詳細に読み取る必要がある。そこでアーサーは、様々な出来事がひとまず終了したと思えるような時点で、ある部屋の中でセラピストおぼしき人物と対面し、これまでの事件を振り返っている。突然、アーサーは面白いジョークを思いついたと告げ、セラピストはそれを言うように促すが、アーサーは「あなたにはそのジョークを理解できない」とそれを断る。次のシーンでアーサーは、自分が収容されている施設の廊下とおぼしき場所を、画面奥に向かって走り抜ける。彼が残した足跡は、血のように赤い斑点として廊下に残される。（このことから、アーサーがセラピストを殺害したのではないかと推測される。）カメラは固定されたままで、施設の職員らしき人物に追いかけれながら、廊下を行ったり来たりするアーサーをとらえたまま映画は終わりとなる。全体的に霞がかかった白い色が強調されているこの最後の画面は、まるでそれ自体がアーサー自身の「白昼夢」であるかのように演出・撮影・編集されている。このことは、映画の中盤でアーサーが同じアパートの建物に住んでいる女性と付き合いようになるという設定が、結局はアーサーの妄想でしかなかったという事情と合わせて考えると、この映画全体で起こっている出来事すべてがアーサーの「幻想」ではなかったのかという解釈を呼び起こしてしまう。その点については、映画自体が「開かれたまま」終わってしまっているため、その真偽を結論付ける根拠は少なくとも映画そのものの中にはでてこない。

しかし映画自体がアーサーの「夢」のように見えてしまうという事態と、アーサーの暴力が「神的暴力」とし

ての可能性を秘めているということ、さらに「神的暴力」そのものが、たとえ歴史的な事実ではないとしても、「新しい歴史的時代を創出」（ベンヤミン 64）するための「理念」として機能するということが平行的に描かれているということは、それが単なる偶然として起こっているのではなく、「神的暴力」の困難さと可能性を表象する際の必然的な条件であると言えるのではないか。つまり、この映画自体を夢のようにして語るという「形式」は、その「内実」である「神的暴力」の可能性が要請しているものだと言えるのではないだろうか。その意味で、この映画が夢見ているのは「神的暴力」の可能性ではないのだろうか。そして、それが夢なのか現実なのかを決定できない限りにおいて、その可能性が消滅してしまうことはないということになるだろう。この点において、映画『ジョーカー』は、映画における「暴力」の真正な表象という困難な戦いを戦い続けている。

#### 注

1. これに対してスラヴォイ・ジジエクは、「神的暴力」が、フランス革命やロシア革命において、現実に存在した歴史的現象であるという議論を展開している。（ジジエク『暴力—6つの斜めからの省察—』240）

#### 参考文献

- ヴィヴィオルカ、ミシェル『暴力』田川光照訳、新評論、2007年。
- 酒井隆史『暴力の哲学』河出文庫、2016年。
- ジジエク、スラヴォイ『暴力—6つの斜めからの省察—』青土社、2010年。
- ジジエク、スラヴォイ『2011 危うく夢見た一年』長原豊訳、航思社、2013年。
- ベンヤミン、ヴァルター「暴力批判論」、野村修編訳『暴力批判論』岩波文庫、1994年。
- Slocum, J. David. *Violence and American Cinema*. Routledge, 2001.

#### 参照映画

- 『ジョーカー』監督 トッド・フィリップス。出演 ホアキン・フェニックス、ロバート・デ・ニーロ。配給 ワーナー・ブラザーズ。2019年。
- 『ダーク・ナイト』監督 クリストファー・ノーラン。出演 クリスチャン・ベール、ヒース・レジャー。配給 ワーナー・ブラザーズ。2008年。
- 『ダーク・ナイト・ライジング』監督 クリストファー・ノーラン。出演 クリスチャン・ベール、トム・ハーディ。配給 ワーナー・ブラザーズ。2012年。