

多和田葉子「旅をする裸の眼」論

—〈作者〉への抗い—

はじめに

本稿では、多和田葉子の文学作品の中でもあまり研究されてこなかった「旅をする裸の眼」¹⁾の分析を行う。

まず、この作品の概略を説明しておく。冷戦が終結する前年の一九八八年、ベトナムの女子高生「わたし」は、共産主義諸国の主催する全国青年大会の代表として選ばれ、開催地である東ドイツのベルリンを訪れる。しかしそこで知り合った男ヨルクに、西ドイツのボーフムへと連れ去られる。その後、不法入国という形でフランスのパリへ逃亡し、そこで出会う人々に置われながら十年もの歳月を過ごす。長い月日の間に「わたし」を精神的に支えるのは映画であった。「わたし」はパリで暮らす内に、暇さえあれば映画館へ通い、フランス人女優カトリーヌ・ドヌーヴの出演作ばかりを何度も観続けるようになる。「わたし」はドヌーヴを「あなた」と呼び、事あることに話しかける。異国での孤独な生活の中で、「あなた」の存在は次第に心の拠り所となっていくのである。しかしパリ到着から十年後、「わたし」はヨルクと再会し、彼にボーフムへと連れ戻されてしまう。

全十三章で構成されたこの小説の最大の特徴となるのは、その章の

小 谷 裕 香

名前がすべて実在する映画のタイトルから採られていることであろう。章の名前となっている映画の世界と小説内の世界とは、部分的に呼応し合う関係となっている。例えば二人の売春婦の物語である『恋のモンマルトル』が名前として付された第二章では、語り手である「わたし」は売春婦の「マリー」に出会う。吸血鬼の物語『ハンガー』が名付けられた第四章では、「わたし」は臨床試験のアルバイトという名目で、怪しげな医者から採血を受ける²⁾。

また第一二章までは「わたし」の一人称によって話が展開していくが、第一三章（最終章）だけが人称が三人称に変更され、その世界には「わたし」も「あなた」も登場しないという、読者に大きな謎を残す結末となっている。

管見の限り、現時点までに発表された本作の研究論文は、野島直子「多和田葉子の地図 小説『旅をする裸の眼』と『アンコール』」³⁾、中川成美「視覚という〈盲目〉——多和田葉子『旅をする裸の眼』の言語的転回」⁴⁾、小野絵里華「多和田葉子『旅をする裸の眼』論——映画と眼差しをめぐる——」⁵⁾の三本である。以下では三者の議論を、①「見る」こと、②その行為の延長線上にいる「あなた」の二点から概観してみる。

小野は大澤真幸⁽⁷⁾の論に依拠しながら、「見る」行為を受動性／能動性という二つの側面に分けて考察している。まず受動性については、映画館という暗闇の中に抱かれながらスクリーン上の明滅を眺める様は、「母」の〈子宮〉に包まれた〈幼児〉そのものであるという前提から出発し、「あなた」を眼差す「わたし」の姿も〈幼児〉と同義であると指摘している。その根拠として取り上げたのは映画に描かれた宗主国／植民地の関係で、資本主義や植民地主義を毛嫌いしているはずのベトナム人の「わたし」が、ドヌーヴという西洋植民者の〈母〉へ積極的に従属しようとしている姿を、映画『インドシナ』の分析から明らかにしている。一方で能動性に関しては、映画がそもそも〈窃視〉の構造を有しているという点から、本作の「わたし」も映像化された世界を〈覗き見る〉ことで、スクリーン上のドヌーヴを象徴的に〈支配〉していることについて触れている。ただし小野の論の中核をなすのは、資本主義を否定しながら西洋の〈母〉に魅了される「わたし」の二律背反であって、「わたし」による〈支配〉の様相は解明していない。

「見る」行為に二つの側面を見出すという方法は、中川の論にも散見される。中川は、映画が〈本来は事物・事象の「活動」を「見る」積極的意志にあったのが、やがて「催眠的証人」という受動的参加へと後退〉し、その〈参加〉において観客の身体は〈籠絡〉される事実が小説に描かれていることを指摘している。またそれとは反対に「わたし」の〈積極的意志〉に関しては、「わたし」のドヌーヴへの〈転移〉を挙げている。中川は〈スクリーンの中の顔は何も言わない。わたしが勝手に物語を作り出して、その顔に映写していたのだ〉という小説中の「わたし」の発言を取り上げ、彼女はドヌーヴの〈顔〉を〈スク

リーン〉に見立てることで〈自らの「物語」を構築〉していると述べている。ただし小野の場合と同様に、「わたし」がどのようにして〈物語〉を〈構築〉しているのか、その過程は明らかでない。

また中川が、自身の目に映じる「あなた」を「わたし」が〈転移〉と〈同化〉の対象として据えていると述べる一方で、野島は〈わたし〉にとつてドヌーヴは直接の同一化の対象というわけではなく、自我理想のような存在で、「わたし」はドヌーヴを投锚点として、そのつど自らの姿を見出していくと述べており、「あなた」をめぐる解釈は論者によつて若干見解が分かれている。

以上先行論の大きな流れを確認してみたが、中でも再考の余地ありと考えられる①「あなた」の位置付け、②「見る」行為における「わたし」の積極性を本稿で論じていくことにする。特に二点目については、先行論のように「見る」という行為自体について触れるのではなく、「作者／観客」という新たな視座を導入しながら明らかにしてみたい。

1、「あなた」への欲望

既に述べたように、中川は「あなた」を「わたし」の〈同化〉の対象、野島は「あなた」を世界への〈投锚点〉と捉えている。その解釈自体には筆者も異論はないが、それは「わたし／あなた」という関係の一面だけを照射したものにすぎないのではないだろうか。というのは以下に示すように、「わたし」は「あなた」以外の映画の登場人物にも〈同化〉を図っており、その根底には「わたし」の複雑な欲求が潜

在しているのである。

あなたはお下げを垂らして、ピオネール隊員の少女のようにも見えるし、昔のフランスの絵本に出てくる活発な少女のようにも見える。あなたの名前はトリスターナ。トリスターナはろうあ少年と話をする。唇と指だけで話をする。トリスターナはわたしとも話ができるに違いない。(第3章『哀しみのトリスターナ』傍線引用者、以下同様)

『哀しみのトリスターナ』のドヌーヴ(役名・トリスターナ)が実行する「唇と指」による会話は、「わたし」の「あなた」に対する憧憬を強化する。言葉を話せない(ろうあ少年)とすらコミュニケーションを成立させている「あなた」。その姿は、ひとり訪れた異邦の地で、母語での会話という選択を失った「わたし」の目に、希望の象徴として映じたことだろう。そして「わたしとも話ができるに違いない」という「わたし」の眩きからは、映画の中の(ろうあ少年)の場所に自分の身も置かんとする意向がうかがえる。このとき「わたし」が試みているのは、「あなた」との対面を果たす人物(ここでは(ろうあ少年)への「同化」)であるといえるだろう。

ミリアムは赤ワインを勧める。指がふるえている。乾杯、一口飲んで、若い研究者の女性は、こぼしてしまふ。ブラウスにシミができる。ブラウスを脱ぐ。胸が、腰が、脚があらわになる。裸になった研究者がミリアムと向かい合って立っている。血を吸う

一族のマイスター、ミリアムは、黒い下着をつけている。それもやがて脱いでしまふ。二人はベッドに横たわり、四本の手が撫で、押し、擦り、二つの口が開き探し求め合い吸いつき合わさって、空気が絹になる、肌が絹になる。映画館の観衆の一人であるわたしがうつつりしているうちに、そして研究者が恋するように眠っている間に、ミリアムは自然科学そのものの急所に接吻し、血を吸い取り、ここにもう一人、新しい吸血鬼が生まれることになった。(第4章『ハンガー』)

「あなた」への憧憬という感情は時として、性的意味を帯びることがある。吸血鬼の生涯を描いた映画『ハンガー』の鑑賞中、「わたし」は吸血鬼のドヌーヴ(役名・ミリアム)と「研究者の女性」とのセックスに(うつつり)と魅了される。先の例に準じるならば、「わたし」は恋人役の女性の立場に自分の身を置いていることになるのだが、それを誘引しているのはドヌーヴの身体が備える性の魅力なのである。

エリアーヌがスプーンでマンゴを食べている。二回に一度はスプーンを養女の口の中に差し込む。まるでまだ養女が小さな子供であるかのように。自分に一口、カミューに一口、そうやって交互に口に入れていけば、どちらの身体も同じくらい緑になるかも知れない。スプーンの曲面は母親の胸、お尻、お腹の丸みと同じ丸みをおびているが、ひやつと冷たい。(中略)わたしも久しぶりでマンゴを食べてみたい。もう五年も食べていない。あたしにも少しちようだい。あなたに話しかける時にはいつも幼児語になっ

てしまいます。(第5章『インドシナ』)

映画『インドシナ』で、母親のドヌーヴ(役名・エリアーヌ)からの愛情を一身に受ける養女カミーユ。「わたし」はカミーユという人物を媒介にして、自身もその愛を享受しようとしている。特に右の引用における「あたし」という自称の変更からは、母に世話される幼児の役目を積極的に引き受けたいという「わたし」の願望が透けて見える。この映画を通じて「わたし」が「あなた」に対して抱く感情は、母なものへの愛慕であると言えるだろう。

このように母性という側面から描出される「あなた」は、その相手Ⅱ子を保護する存在として位置付けられているのだが、同様のことは映画館という空間についてもいえる。

映画館の暗闇の中で、わたしの身体はやつと他の人たちの視線から守られる。シネマのマーがわたしを包む、粘膜の中に。太陽の暴力から救ってくれる。可視性という暴力から。(第9章『夜の子供たち』)

それから、わたしたち二人は肩を寄せ合うようにして、映画館の暖い闇にいつしよに包まれた。まだ生まれていない双児のように。

(第6章『夜めぐり逢い』)

拉致され、不法滞在者として生きること余儀なくされた「わたし」は、それゆえに他者の〈視線〉を怖れている。「わたし」が映画館をそ

の寄る辺とするのは、館内の〈暗闇〉が、「わたし」を他者の〈視線〉から守ってくれるためである。また〈暖い闇〉と〈粘膜〉の中で〈双児〉を包むという表現は、母胎の比喩でもある。「わたし」は「あなた」のもとに安住したいと願っているのである。

ちなみに、このような「わたし」の望みが〈植民者〉への〈服従〉の姿勢を同時に伴うものであるという問題は、小野の論の中で既に取り上げられている。小野は「わたし」がベトナム人という立場から植民地主義を批判しながらも、「あなた」Ⅱドヌーヴという西洋植民者としての〈母〉に〈服従〉しようとしていると指摘する。特に、「わたし」が「あなた」の導きによってフランス語を話し始めるという一節を取り上げ、その姿は帝国主義によって強制された言語を〈積極的な受動性〉によって引き受けているのと変わらないと述べている。⁽⁸⁾

〈服従〉という点に関しては、作中に度々現れる〈犬〉にも注目してみたい。

もちろん、あなたの前に立っている自分の姿など想像してみると恥かしくなつて、自分にはそれだけの価値がないように感じました。(中略) あなたと向かい合えば、誰でも自分には価値がない、と感じてしまうのも仕方ないでしょう。そんなことを思うのは間違つた謙遜で、人間はみんな自信を持って自分を大切に生きていなければならない、と学校では習ったけれど、あのような姿と向かい合ってしまったら、自分を無価値と感ずるのは当たり前だし、そのせいで自分がどんどん小さくなつていってしまう感じは、耐

えられないと同時に、快くもあつた。もしも犬だったら、あなたの元にいられるかもしれません。ジュリエットの本屋という職業と、後で彼女が作るだろう家庭の幸福と全部足しても、飼い犬の幸福にはかなわないように思う。(第9章『夜の子供たち』)

「わたし」は「あなた」を礼賛するあまり、自分が〈無価値〉であると感じるようになる。しかしその卑下は鬱屈したのではなく、「あなた」に〈飼い犬〉のように付き従えるならばむしろ本望であるといった趣旨の発言をしている。⁹⁾〈犬〉という〈服従〉の象徴ともいえる動物になってまでも「あなた」に寄り添いたいとする考えは、やはり小野の述べる通り〈従属的〉である。

このように作中で描写される「あなた」の像を追って確認してみたとき、そこには「わたし」の抱える複数の願望が潜在していることが明らかになる。性的な欲求、母への憧憬、植民者への服従。「わたし」と「あなた」を結びつける三つの要因は複雑に絡み合っている。

2、〈作者〉の否定

前節では「わたし」の欲望という点から作品を精査してみた。その中では既に先行論でも度々指摘されてきた、「わたし」の〈受動〉性も確認できたのだが、そもそもベトナムの共産主義教育の〈優等生〉という出自をもつ「わたし」は、資本主義のあらゆる産物に対して牙を向いているということも忘れてはならない。¹⁰⁾「わたし」は折に触れては〈独立〉と〈革命〉を唱えつつ周囲の物事に進んで反抗しており、

そのこと自体を一括して〈受動的〉態度と捉えることはできないのだ。そしてそのような彼女の精神は、映画に対しても通底している。

違うよ、そうじゃない、とヨルクが打ち消す。労働者は悪者ではないけれど、僕らは労働者の生活には耐えられないし、はつきり言つて労働者というものには耐えられない。それは正直に認めるべきだつて言いたいんだ。あなたは労働者じゃないの？ 上役のために毎日奴隷みたいに働いて、自分ではなにも決定する権利がないのに、あなたは労働者じゃないの？／

スクリーンの裏からヨルクや他の観客達を説き伏せようとしている何者かがいる。ヨルク、君は上流階級の間人だ、ヨルク、君は自由人間だ。そう言っているのは、誰だろう。作者？ 監督？ 制作者？ スクリーンの裏に隠れている卑怯者はいったい誰？ わたしは、あなたが急に現われて、監督の計画をひっくり返して、ストーリーを書き換えてくれるのを期待して待っています。(第12章『イースト／ウエスト』)

『イースト／ウエスト』の鑑賞中、ヨルクと「わたし」は〈労働者〉の概念をめぐる意見が対立させている。冷戦時代のソ連で過酷な生活強いられる映画の登場人物たちを見て、ヨルクは〈ひどい〉〈耐えられない〉と感想を漏らす。西ドイツ出身のヨルクは映画を通じて、共産主義圏の〈労働者〉的生活は間違いであり、資本主義思想によってそれを直すべきだという考えを自ずと強固にさせているのである。そのような一連の思考を看破した「わたし」は、ヨルクに〈あなたは

労働者じゃないの?)と反論する。それと同時に、映画の〈作者〉に対する嫌悪も表明する。映画には〈作者〉の〈計画〉が刻印されており、観客は知らず知らずの内にその〈計画〉にはめられてしまう¹¹ (スクリーンの裏から)〈説き伏せ〉られてしまうから、というのがその理由だ。

では本作におけるこの〈作者〉とは、どのように定義づけられるだろうか。

「トリストアーナ」の映画の途中に、労働者たちの集団が軍隊に石を投げて逃げていく場面があった。いつの時代のどの町なのか知らないけれど、やっぱり階級闘争はどの町にもあるらしい。カメラは貧しい人たちの味方だった。それだけの理由でドン・ロペがあんなに嫌らしい感じで描かれていて、口のきけない少年や貧しい画家が感じ良く描かれていたのか。もしカメラが反対の立場だったら、どうなっていたのか。もしカメラを通さないとこのお話をすることができたら、どうなっていたのか。そんなことはもちろん無理だと分かっている。カメラがなかったら、わたしは初めからこのお話を見ることができなかったのだから。(第3章『哀しみのトリストアーナ』¹²)

男がセブリーヌをベッドに投げ飛ばす。カット。／

前回の映画では、駐車場とサービシアがまるで演劇の舞台を見ているようで、そこで起こった出来事は何もかも見えた気がした。急にカットされたりしない。でも今度の映画では「トリス

ターナ」と同じで、「面白そうな場面になるとカットだ。いったい誰が何のために切り取ってしまうのだろう。わざわざそんな工夫をしてくれなくても好奇心は充分あるのだから、全部見せてくれればいいのに。わたしの目は何もかも見たいと思っっているのに。

切り取られたシーンはどこに置いてあるんだろう。(第7章『昼顔』)

「わたし」は〈カメラ〉¹³ (作者)の意図によって、人物表現があらかじめ設定されていることを知っている。知っていないながらも、〈もしカメラが反対の立場だったら〉と、他の可能性を想像せずにはいられない。また〈切り取られたシーン〉を見たいと望む「わたし」は、〈カット〉という編集作業に携わる人物を〈わざわざそんな工夫をしなくても〉と非難している。ブルジョア社会への皮肉というニュアンスが消去された場合、『哀しみのトリストアーナ』の物語はどう展開していたのか。ベッドに投げ出された『昼顔』のセブリーヌは、一体どんな表情で男の身体を迎え入れたのか。「わたし」の思考は常に、〈カメラ〉を越えた先のストーリーへ向けられている。

映画よりも〈演劇の舞台〉を好む「わたし」はその理由を、〈そこで起こった出来事は何もかも見える〉からだという。つまり「わたし」が映画を批判するのは、その出来事がカメラやカット(編集)という作業を介することによって、恣意的に〈切り取られ〉てしまうからである¹⁴。

カメラはフレームによって、現実の光景を四角形に切り取る¹⁵。〈編

集」という作業は撮影された映像を映画という形に収めるため、不必要と思われる部分を切り取る。そして切り取られた映像を整理し繋ぎ合わせることに、ひとつの映画が成立する。映画はその制作の過程で、多くの「切り取り」という作業を介せざるを得ない。そしてそのような「切り取り」の作業に携わるのが、監督も含めた〈作者〉である。換言すれば本作におけるこの「切り取り」という作業は、映画の〈作者〉を権威付ける象徴である。「わたし」の反発も、「切り取り」という権力を行使する〈作者〉に対し向けられている。

〈作者〉という語が具体的にどこまでの範囲を包括しているのか、例えば原作者、配給者、脚本家など、ここで列挙されていない人物は〈作者〉と言えるのかといった問題は本作では明らかにされないため、ひとまず〈作者〉とは制作に関わる者の総称としておく。ただしそこに「あなた」、つまり「俳優」が含まれていないことには注意しなければならない。

犬が一匹、通りに立っている。①町から妙に切り取られて孤立した一角。町の住人達は、犬のいる位置がはつきり特定できないので、おたおたしている。犬は、狂っている。怒っている。孤独でほっそりしている。②トリスターナの脚が一本、切り取られてしまう。切り取られた脚は木の脚に変身して、ベッドの上に横たえられる。トリスターナは高級な木製家具を思わせるような仮面を被る。トリスターナだけではない。わたしたちはみんな家具になつていく途中的なのかも知れない。そうしなければ我慢できないことが多すぎる、そしてカメラの置いてある室内に閉じ込められ

る。(第3章『哀しみのトリスターナ』)

この引用文中にある「切り取り」という語句の意味は二種類に大別できる。一つ目は傍線部①のような、編集作業としての〈カット〉の意味。『哀しみのトリスターナ』の劇中、狂犬病にかかった〈犬〉の映像が前触れなく挿入される場面があるのだが、ここではそれを〈切り取られ〉たのだと表現している。二つ目は傍線部②のような、物理的な「切断」の意味。ドヌーヴ演じるトリスターナという少女は病のために手術で片足を切断し、代わりに義足（＝〈木の脚〉）を付けることになる。映画の中では〈犬〉と〈木の脚〉の場面は連続していないが、小説中では「切り取り」という同一の語の存在によって二つが結び付けられている。

傍線部①と②が並置されたこの文章は明らかに意図的といわざるを得ない。①の直後に描写された②は、物語上でトリスターナが足を「切断」したという意味に留まらず、トリスターナドヌーヴの身体が、カメラによって〈カット〉されているという事態すらも示唆している。②のすぐ後にある〈カメラの置いてある室内に閉じ込められる〉という描写も、カメラのフレームによって切り取られた映像の比喩である。

さらに注目しておきたいのは、〈作者〉に包含されない俳優の存在である。文学や絵画といった他の芸術分野とは異なり、映画は複数の人物が制作に関与する総合芸術である。にもかかわらず、「わたし」が常にその視線を注ぎ続ける相手であるドヌーヴ俳優は、作品の表現主体である〈作者〉として想定されることはない。なぜなら俳優はスク

リーンにさらけ出したその身体を、〈作者〉によって容易に切り取られてしまうからである。このように俳優は、ただカメラの前に身体を投げ出すだけの存在、〈作者〉の領域には全く関与することのない存在として描かれている。〈作者〉にとつての俳優とは、「切り取り」を行使する対象にすぎないのだ。

3、〈モニタージュ〉という方法

映画の言語は原始的なほど明白な言語だと思った。たとえばきちんと短く髪の毛を切った眼鏡の若い男は、頭が抜群によくて妥協できない性格なので、生家を捨ててコミュニストになる。派手な絹の服を着てそろばんを手から離さない彼の母親は、「商人人で、保守的」。過酷な労働から逃げる途上でカミーユと知り合いになる家族は、「いい人間」。(中略)ただ、エリアーヌの顔だけ明白にならない。この顔だけが映像の暴力からすると逃げて、ストーリーの隣に新しい場所をつくり、わたしはそこへひきつけられている。(第5章『インドシナ』)

一九三〇年代の仏領インドシナを舞台とした『インドシナ』。独立運動の荒波にもまれる登場人物たちを、「わたし」はそれぞれ〈コミュニスト〉〈商人〉〈いい人間〉などに分類する。彼らは、言語を解さずに映画を鑑賞する「わたし」にすら〈明白〉な役割を与えられているのである。ただし「わたし」はそのような〈明白〉さを、〈映像の暴力〉と裁断する。〈作者〉の手によって紡がれ〈編集〉で統合された物語を、

所与のままに受け入れることが出来ないのである。

またここで「わたし」は、そのような〈映像の暴力〉から唯一逃れることのできる人物として、エリアーヌを演じるドヌーヴ^①「あなた」を挙げている。既に述べたように「あなた」とは、「わたし」がドヌーヴに対して用いる呼称である。「わたし」はドヌーヴの出演映画を鑑賞し続け、いつしかスクリーンの中のドヌーヴに対して「あなた」と呼びかけるようになる。「わたし」はひとつの映画を見てるときでも、過去に見た「あなた」の出演作を参照することを通例としている。

① 女はちよつと神経がまいっているらしい。でもその狂気は「リパルジョン」のようにどこまでも行ってしまうのではなく、感傷的。^② あなたもロンドンにいた時には、まだ少女だったにも拘わらず、もつと行ってしまったのに、あのリパルジョンは消えてしまったのですか？ この映画でのあなたは捨てられて、新しいものの現われるのを待っている女です。人生の危機に立たされてはいるけれど、市民社会の繊細で愛すべき美人の枠を出ないような女性に映されている。人生の危機なんて、わたしには退屈に思える。^③ ちよつと寝ぼけたような相手の首に噛み付いて、血を吸ってしまえばいいのに。ニューヨークで吸血鬼をやっていた頃だったら、そうしただろう。でも、ここはニューヨークではなくて、フランスの小さな地方都市。相手の男だって、ここではぼやぼやしているように見えるけれど、^④ もし時代と環境が違えば、ナチスに対するレジスタンス運動などにも参加していたかも知れない。そうしたら、彼の恋人であるあなたも地下にもぐらなければなら

なくなったユダヤ人の夫の代わりに劇場を一人で経営していくような女優だったかも知れません。⑤『インドシナで革命の波にもまれるあなたに達するまで、あと四年。用意はできていますか？』サービスエリアでどんな革命を待っているんですか？（第6章『夜のめぐり逢い』）

傍線部はそれぞれ、①…『夜のめぐり逢い』（図①）夫との喧嘩が原因でサービスエリアに取り残された女Ⅱドヌーヴと、彼女に寄り添う男）、②…『反撥』（図②）神経症のために幻覚に苛まれ、ついには人を殺してしまう少女Ⅱドヌーヴ）、③…『ハンガー』（図③）ニューヨークに降り立った吸血鬼Ⅱドヌーヴ）、④…『終電車』（図④）劇場を経営する女優Ⅱドヌーヴ）、⑤…『インドシナ』（図⑤）仏領インドシナのゴム園の主Ⅱドヌーヴ）というそれぞれ異なる映画の内容を引用してきたものである。「わたし」は『夜のめぐり逢い』という映画を見ながら、過去に見た四本の映画を反芻している。

女Ⅱ「あなた」は条件さえ整えば、（ニューヨーク）で吸血鬼をしていただろう。あるいは（ナチス）政権下で、（レジスタンス運動）に参加する女優であったらう。はたまた、かつての（インドシナ）で（革命）に巻き込まれていたらうか……というのが「わたし」の推測である。『夜のめぐり逢い』という映画の筋が「あなた」によって書きかえられる可能性を、「わたし」は示唆しているのである。



図③『ハンガー』



図①『夜のめぐり逢い』



図④『終電車』



図②『反撥』



図⑤『インドシナ』

このように、引用された映画の数々は「わたし」の思うがままに繋ぎ合わされる。それらの映画群は、単一の映画作品の意味には収まらない、独自の新しい解釈を創出することさえある。(浴槽)をその分析例として挙げてみる。

マリー教授といっしょに浴槽に浸かって、ジュリエットは自分では何もできない小さな子のように微笑んでいる。お湯の中で、身体は、しめつけてくるボタン、ゴムひも、チャック、ベルトを忘れて、形を崩して、溶けていく。二人の女性の裸は、触れあってはいけないけれど、水という要素を通してつながっている。水は、拘束のない言語だ。

ジュリエットはマリーに背中を向けて、マリーはジュリエット

を後から抱き締めた。それからシャワーでジュリエットの髪に後ろから丁寧にお湯をかけた。洗礼のようだけれど、神も信仰もない。ジュリエットは目を閉じて、気持ちよさそうにしている。何も信じていない。／

あなたがマリーという名前の女性の役を演じるのはこれが初めてではありませんね。それに、「リパルジョン」ではキャロルという名前で、殺した男を浸けておいた同じ浴槽で、あなたは今、少女を生き返らせているのですね。(第9章『夜の子供たち』)

このとき「わたし」が鑑賞しているのは『夜の子供たち』であるが、(浴槽)のシーンを契機に傍線部の『反撥』が引用されている。

ここで、二作品中の(浴槽)シーンについてそれぞれ説明しておく。

まず『反撥』では、キャロル(ドヌーヴ)という潔癖症の女性が登場する。彼女は付き合っている男性が自分に接触することすら嫌悪しており、キスをされたその日には洗面台に駆け込み慌てて口をゆすぐほどだった。ある日キャロルの自宅にその男性が訪れたとき、彼女はパニックのあまり彼を殺してしまう。キャロルはその死体を(浴槽)に沈める(図⑥)。対して『夜の子供たち』には、少年のような外見の不良娘ジュリエットが登場する。彼女は大学の哲学教授マリー(ドヌーヴ)と付き合っており、二人はひとつの(浴槽)に入ってその愛を確かめ合う(図⑦)。水を張った(浴槽)がある点、またそこにドヌーヴの恋人役が登場するという点で両者は共通している。「わたし」が『夜の子供たち』を見ながら『反撥』を回想したのも、これらの共通点に導かれてのことだろう。

ただしその後のシーンについては、両者は正反対の展開を見せる。『反撥』の「あなた」は恋人を殺害し、その死体を〈浴槽〉に沈める。死体の口からは血が噴きこぼれ、〈浴槽〉の水はみるみる内にどす黒く染まっていく。一方で『夜の子供たち』では、「あなた」はジュリエットと共に〈浴槽〉に体を浸し、抱き合っている。その様子は本文では〈水という要素を通してつながっている〉と描写される。片や愛情で固く結ばれた二人、片や死体と殺人犯。〈浴槽〉という共通項こそあるものの、二つの場面は全く対照的である。

しかし対極にある二つのシーンを、「わたし」は連結させている。『反撥』で死体の沈められたのと〈同じ浴槽〉で、ジュリエットという〈少女を生き返らせている〉のだ、と。物語が接続されることでこの〈浴槽〉は、死と生という矛盾する二つの意味を同時に付与されることに



図⑥『反撥』



図⑦『夜の子供たち』

なる。死と生が混在する場としての〈浴槽〉という読みは、『反撥』や『夜の子供たち』を単一に鑑賞した場合には発生し得ない。しかしその二作品が「あなた」を軸にして接続されることによって、その解釈は可能になるのである。

そして、このように映画の内容を断片的に引用し、それを一つに繋ぎ合わせるという行いは、映画制作における〈編集〉、ひいては〈モニタージュ〉にも類似している。〈モニタージュ〉とは単に映画の編集作業の全般を指す言葉としても用いられるが、〈モニタージュ理論〉という言い方の中では、映像の組み合わせによって意味を表現する技法のことを指す。映像には多くの情報があり、視聴する人の受け取り次第で様々な解釈が行える。このような映像の多義性を利用し、独立に撮影された複数のショットを並置させることにより〈新しい意味〉を発生させることができる方法のことを、〈モニタージュ〉という¹⁴。

〈編集〉や〈モニタージュ〉といった手法と、「わたし」独自の映画鑑賞方法には、二つの共通点がある。第六章『夜のめぐり逢い』の引用部から示したように、「わたし」は複数の映画『夜のめぐり逢い』『反撥』『ハンガー』……から部分的に内容を抜き出し、統合し、ひとつの映画群として提示する。この方法は、複数のカットを並置させる〈編集〉の技術に類似している。加えて第九章『夜の子供たち』のように、提示された映画群が、個々の映画作品には本来無かった新しい解釈・意味を生み出す場合もある。これは、〈モニタージュ〉と同様の効果が発生していると言える。この二点において「わたし」の映画鑑賞方法は、映画制作における〈編集〉・〈モニタージュ〉の手法と一致している。

「わたし」は「あなた」の出演する複数の映画を断片化し、その断片を恣意的に並置する。並置後の内容は、個々の映画には無かった〈新しい意味〉を提示する。「わたし」は本来ならば映画制作者が行うはずの〈編集〉・〈モンタージュ〉という作業を、観客の側から辿り直しているのである。

〈編集〉が〈作者〉の権威の象徴であることは前節で確認した通りであるが、ここで「わたし」はこの象徴を「観客」の側から獲得している。それも、「切り取り」という権力を行使される対象でしかなかった「あなた」＝俳優を起点としながらである。

つまり、「あなた」を介した映画の繋ぎ合わせという作業を通して、「わたし」は〈作者〉に対する抵抗の意思を打ち出しているのである。さらにその方法を〈作者〉自身の技法になぞらえていることによって、物語を生みだした〈作者〉と、それを享受する〈観客〉という既存の枠組みをも解体しようとしているのではないだろうか。

おわりに

以上本稿では、「わたし／あなた」「作者／観客」という二つの関係についての見直しを行った。観客である「わたし」は、あるときは恋人のように、あるときは赤子のように、そしてまたあるときは被植民者のように振る舞いながら、映画という作品を享受している。しかしその一方で彼女は、観客の身でありながら〈作者〉性でもいべきものを携えていた。彼女は既存の作品を吸収しながらも、そこに回収されることのない新しい物語を独自に紡ぎだしていったのである。本

作は〈作者〉とその受け手の関係が孕む創作の可能性を、「映画」という装置を介在させて映し出したものなのだ。

注

- (1) 「旅をする裸の眼」の初出は二〇〇四年二月『群像』（講談社）に一括掲載され、単行本は同年一二月に講談社から刊行された。本稿で引用した作品本文はすべて単行本から引用した。
- (2) 章題となった映画作品の一覧を次頁の表に示した。題名の中の括弧は邦題を示す。表の作成にあたっては『映画大全集』（一九九八年一月、メタモル出版）、KINENOTE (<http://kinenote.com/main/public/home>) を参照した。
- (3) 『大航海』二〇〇六年七月 新書館
- (4) 『立命館文学』二〇〇七年三月
- (5) 『言語情報科学』二〇一二年三月
- (6) 他に書評としては、川村二郎・秋山駿・加藤典洋「創作合評」『群像』(二〇〇四年一月 講談社)、「書評」旅をする裸の眼」多和田葉子——シネマのマーに抱かれて」『文學界』(二〇〇五年三月 文藝春秋) がある。
- (7) 依拠した論文は「精神Ⅱ身体」のパススペクティブ」『批評空間』一九九三年一月・四月・七月 太田出版。大澤の論点自体は、長谷正人「視姦された映画のマゾヒズムのまなざし バルトとドゥルーズの映画鑑賞」『Imago』一九九二年一月 青土社) を援用したもの。
- (8) 注(5)に同じ
- (9) それ以前にも映画や「あなた」とは無関係の文脈で、(もし自分が大だたら、どの町に来てても自信を持って生きて行けるだろう)と「わたし」は発

言している。またヨルクが「わたし」を連れ戻す場面では、「わたしはもう普通に話すことができなくなって、犬のように吠えた」と、実際に「わたし」が（犬）の姿に接近しているような描写がされている。

(10) 例えば（客にサーブスする）ような仕事を（資本主義的な病气）で（昔の貴族や植民地主義者のやったこと）と言放ったり、（チップ）を払う客に対しては（今は亡き貴族階級の人間になったつもりでいる）と軽蔑の言葉を浴びせている。

(11) 本稿で映画用語を使用するにあたっては、ルイス・ジアンネッティ『映画技法のリテラシー―I 映像の法則』（堤和子・増田珠子・堤龍一郎訳 二〇〇三年一月 フィルムアート社）、山下慧・井上健一・松崎健夫『現代映画用語事典』（二〇一二年五月 キネマ旬報社）、寫田聡『第32回 知っておきたいキーワード 映像文法』（『映像情報メディア学会誌』二〇〇八年九月 映像情報メディア学会）を参照した。

(12) フレームは被写体を選び、取り込む範囲を定め、その他の無関係な情報を捨象する機能をもつ。つまり、枠外の部分＝フレームからはみ出した部分は切り取られることになる。

(13) 映像技法においては、カメラが回り始めてから止まるまで撮影した連続する一連の映像のことを「ショット」、一方で「ショット」から編集で使う部分だけを切り取ったものを「カット」と呼び分けている。つまり編集の都合上、不必要と思われる部分を切り取って整理した映像が「カット」である。

(14) 寫田聡『第32回 知っておきたいキーワード 映像文法』（『映像情報メディア学会誌』二〇〇八年 映像情報メディア学会）参照。

（二）だに ゆか、広島大学大学院博士課程前期在学

章題となった映画作品一覧

章	原題（邦題）	監督	制作年	制作国
1章	Repulsion（反撥）	ロマン・ポランスキー	1965年	イギリス
2章	Zig Zig（恋のモンマルトル）	ラズロ・サボ	1975年	フランス
3章	Tristana（哀しみのトリスターナ）	ルイス・ブニュエル	1970年	イタリア・フランス・スペイン
4章	The Hunger（ハンガー）	トニー・スコット	1983年	イギリス・アメリカ
5章	Indochine（インドシナ）	レジス・ヴァルニエ	1991年	フランス
6章	Drôle d'endroit pour une rencontre（夜のめぐり逢い）	フランソワ・デュペイロン	1988年	フランス
7章	Belle de jour（昼顔）	ルイス・ブニュエル	1966年	フランス・イタリア
8章	Si c'était à refaire（愛よもう一度）	クロード・ルルーシュ	1976年	フランス
9章	Les voleurs（夜の子供たち）	アンドレ・テシネ	1996年	フランス
10章	Le dernier Métro（終電車）	フランソワ・トリュフォー	1980年	フランス
11章	Place Vendôme（ヴァンドーム広場）	ニコール・ガルシア	1998年	フランス
12章	Est-ouest（イースト／ウエスト 遙かなる祖国）	レジス・ヴァルニエ	1998年	フランス・ロシア・スペイン・ブルガリア
13章	Dancer in the dark（ダンサー・イン・ザ・ダーク）	ラース・フォン・トリアー	2000年	デンマーク