



Title	「文化」の解説(21)：文化と伝統（冊子）
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/85192
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト 2020

「文化」の解読（21） — 文化と伝統 —

Oliver Aumann

徐 玉
山 本 佳 樹
津 田 保 夫

大阪大学大学院言語文化研究科

2021

はしがき

ここに刊行するのは、「言語文化共同研究プロジェクト 2020」の一環として、「〈文化〉の解読 (21) ー文化と伝統」という名称の下、合計 4 名によって行なわれた共同研究の成果報告書である。メンバーのうち、2 名は大学院言語文化研究科に所属する教員、1 名はマルチリンガルセンターに所属する教員であり、1 名は大学院言語文化研究科博士後期課程に在籍している。

「〈文化〉の解読」をメインテーマとする共同研究プロジェクトは 2000 年に発足した。過去のサブテーマは以下のとおりである。「文化の意味作用について」(2000 年度)、「〈文化空間〉の政治学」(2001 年度)、「文化の政治性／政治の文化性」(2002 年度)、「文化批判の機能をめぐって」(2003 年度)、「文化生産の諸相」(2004 年度)、「文化受容のダイナミクス」(2005 年度)、「システムとしての文化」(2006 年度)、「想像力としての文化」(2007 年度)、「文化とアイデンティティ」(2008 年度)、「文化と身体」(2009 年度)、「文化とトポス」(2010 年度)、「文化と歴史／物語」(2011 年度)、「文化とコミュニティ」(2012 年度)、「文化と公共性」(2013 年度)、「文化と翻訳」(2014 年度)、「文化と権力」(2015 年度)、「移動と衝突の文化現象」(2016 年度)、「神話的なものとその解体」(2017 年度)、「文化とメディア」(2018 年度)、「文化と記憶」(2019 年度)。21 年目となる 2020 年度は、「文化と伝統」というテーマを掲げて、本プロジェクトを遂行した。

収録した 4 本の論文の内容は、以下のとおりである。アウマン論文は、中国古典哲学の黄金時代をめぐる諸説を比較しつつ、そもそも黄金時代という時代設定は可能かどうか、それは神話、あるいは、修辞的手段にすぎないのではないか、という問いに取り組んでいる。徐論文は、溝口健二の映画『お遊さま』における女同士の欲望や絆に着目し、谷崎潤一郎の原作小説とも比較しつつ、1950 年代の映画製作という枠組みの中での「レズビアン表象可能性」を探っている。山本論文は、ヴィスコンティの『ベニスに死す』をトーマス・マンの原作小説と比較しつつ、視線のアダプテーションという観点から具体的な分析を試みている。津田論文は、村上春樹の『ノルウェイの森』における二人の男性（ワタナベとキズキ）のホモソーシャル関係と女性（直子）の譲渡という構図に着目し、ワタナベと直子の関係がつねにキズキによって媒介されており、ワタナベがキズキの代行者の役割を演じていたことを論じている。

昨年以來、大学もこれまで経験したことのないような種類の混乱に見舞われている。コロナ禍の一日も早い収束を祈るばかりである。

2021 年 4 月

執筆者一同

The Decoding of “Culture” (21)

– Culture and Tradition –

Reports from a Research Project

Edited by
Graduate School of Language and Culture
Osaka University

2021

Graduate School of Language and Culture
Osaka University
1-8 Machikaneyamacho, Toyonaka 560-0043
JAPAN

「文化」の解説 (21)

—文化と伝統—

目 次

Oliver AUMANN : Nostalgie im alten China

—Das goldene Zeitalter bei Konfuzius und den Daoisten 1

徐 玉 : 溝口健二の映画『お遊さま』にみる「レズビアン表象可能性」 11

山 本 佳 樹 : ヴィスコンティの『ベニスに死す』における視線のアダプテーション ... 23

津 田 保 夫 : 村上春樹『ノルウェイの森』におけるホモソーシャル関係と恋愛 33

Nostalgie im alten China

— Das goldene Zeitalter bei Konfuzius und den Daoisten —

Einführung

Im Interesse der klassischen chinesischen Philosophie standen vornehmlich Fragen des guten Lebens, insbesondere die Frage nach dem guten Zusammenleben. Ihre Vertreter, von den heute Konfuzius (Kongzi 孔子; 551-479 v.u.Z.) zweifelsohne der bekannteste ist, wirkten am Übergang zu und während der „Zeit der streitenden Reiche“ (*Zhanguo shidai* 戰國時代; 475-221 v.u.Z.), einer Epoche großer politischer und sozialer Umwälzungen. Angesichts der kollabierenden gesellschaftlichen Ordnung suchten die Denker dieser Zeit nach Orientierungspunkten, Prinzipien, Strategien und Vorbildern für den Aufbau eines gelingenden Gemeinwesens. Dabei fanden sie zu einer Vielzahl ganz unterschiedlicher Antworten und diese Vielfalt macht die Texte aus dieser Zeit bis auf den heutigen Tag lesens- und bedenkenswert.

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Rolle in diesem Kontext die Vorstellung von einem vergangenen goldenen Zeitalter spielte und worauf sie sich möglicherweise gründete. War die verlorene Zeit für die chinesischen Denker ein Mythos, rhetorischer Kunstgriff, oder gehörte sie zur kollektiven Erinnerung? Wie wurde sie charakterisiert und lässt sie sich eventuell datieren? Außer Konfuzius sollen dabei vor allem die frühen Daoisten zu Wort kommen, in deren Texten der Topos ebenfalls immer wieder aufgenommen wird. Als die wichtigsten Werke dieses „philosophischen Daoismus“ gelten das *Daodejing* 道德經, das einer legendären Gestalt namens Laozi zugeschrieben wird, und das Buch *Zhuangzi* 莊子, eine Sammlung unterschiedlicher Texte, als deren nomineller Autor ein Mann namens Zhuang Zhou 莊周 (ca. 350-280 v.u.Z.) angeführt wird.

1. Konfuzius schaute zurück

Konfuzius ist der älteste unter den chinesischen Philosophen, von dem uns Aussagen überliefert sind, die von seinen Schülern und Nachfolgern aufgezeichnet wurden. Dass er oft auch als der bedeutendste Philosoph seiner Epoche angesehen wird, kann beim ersten, unvoreingenommenen Blick in die Texte überraschen. Viele der Äußerungen sind sehr allgemein gehalten, und man findet nicht selten Sprüche wie: „Was die Menge missachtet,

das muss man [selbst] überprüfen – was die Menge schätzt, das muss man [selbst] überprüfen.“¹ Oder: „Einen Fehler machen, und ihn nicht korrigieren – das nenne ich einen Fehler machen.“² Solchen unverfänglichen Sentenzen lässt sich kaum widersprechen und vor allem sind sie offen für unterschiedliche Auslegungen. Die Unverbindlichkeit des Gesagten bildet allerdings einen starken Kontrast mit der Ausdruckskraft der Sprache, denn das Chinesische jener Zeit ermöglichte kurze, äußerst einprägsame Formulierungen. Dass Konfuzius über viele Jahrhunderte und über Kulturgrenzen hinweg als „Weiser“ verehrt und dabei auch immer wieder instrumentalisiert wurde, lässt sich zumindest teilweise mit dieser Eigenart der Texte erklären.

Konfuzius selbst verstand sich – das wird aus den Texten an vielen Stellen deutlich – aber keineswegs als Erneuerer oder gar Modernisierer der gesellschaftlichen Verhältnisse, vielmehr glaubte er, die ideale Staatsform in einer nostalgischen Rückschau in die Vergangenheit zu erkennen. In der Wiederherstellung einer verlorengegangenen alten Ordnung suchte er das Rezept für die Neuordnung seiner Gegenwart. Geradezu programmatisch ist folgende Erklärung:

„Ich bin keiner, dem Verständnis oder Urteilsvermögen angeboren wäre. Ich bin nur einer, der das Altertum liebt und es mit aller Kraft studiert.“³

Die alte Zeit, von der in den Texten des Konfuzius und in der Folge auch in den Werken seiner Nacheiferer und Bewunderer die Rede ist, kann grob in zwei Perioden unterteilt werden: Zum einen bezieht sich Konfuzius auf die Epoche der so genannten Urkaiser, die in China traditionell als die Begründer und Herrscher der Xia-Dynastie (*Xiachao* 夏朝) angesehen werden. Die Historizität dieser Periode der chinesischen Geschichte ist bislang archäologisch nicht eindeutig nachgewiesen, aber sie soll der gut dokumentierten Shang-Dynastie (*Shangchao* 商朝; ab 16. Jh. v.u.Z.) vorausgegangen sein.⁴ Über einen dieser Kaiser namens Shun 舜 heißt es bei Konfuzius:

¹ *Lunyu* Kap. 15: 28. Alle Zitate aus dem *Lunyu* nach der Ausgabe von Kanaya (*Rongo* 2016).

² *Lunyu* Kap. 15:30.

³ *Lunyu* Kap. 7: 19.

⁴ Schleichert/Roetz (2009), S. 10.f.

Regieren ohne zu handeln, das vermochte wohl Shun. Was tat er? Er saß nur würdevoll nach Süden ausgerichtet.⁵

Das Zitat enthält das Wort *wuwei* 無爲 „nicht handeln“, das auch bei den frühen Daoisten als die beste Form der Herrschaft beschrieben wird. Der ideale Herrscher sitzt nur auf seinem Thron (der im alten China nach Süden ausgerichtet war) und allein durch seine Präsenz und seine „Ausstrahlung“⁶ ordnen sich die Verhältnisse in seinem Herrschaftsbereich. Die Herrscher der Xia-Dynastie und die Berichte über ihr Leben und Wirken gehören nach heutigem Forschungsstand vermutlich ins Reich der Legenden und Mythen.

Für die zweite Periode, in der Konfuzius seine Vorbilder suchte und fand, gilt das aber keineswegs. Die Zhou-Dynastie (*Zhouchao* 周朝; Mitte 11. Jh. v.u.Z. - 256 v.u.Z.) ist durch schriftliche Quellen gut dokumentiert und insbesondere in der ersten Phase dieser längsten aller chinesischen Dynastien scheint „das Reich zunächst geeint und wohl geordnet“⁷ gewesen zu sein. In der Gründungsphase dieses Staates lebte ein gewisser Herzog von Zhou (Zhou Wen Gong Dan 周文公旦; Regentschaft 1042 - 1035 v.u.Z.), dem eine zentrale Rolle bei der Reichseinigung zugesprochen wird, und der Konfuzius als ein Vorbild an Treue und Pflichterfüllung galt. Der Herzog wirkte als Regent für seinen Neffen, der nach dem Tode seines Vaters König Wu (Wu Wang 武王) noch zu jung war, selbst die Regierungsgeschäfte von seinem Vater zu übernehmen. Über den Herzog von Zhou sagt Konfuzius:

Wie schrecklich! Ich werde immer schwächer. Schon seit langem ist mir der Herzog von Zhou nicht mehr im Traum erschienen.⁸

Was Konfuzius am Herzog besonders zu schätzen schien, war die Selbstlosigkeit, mit der er als Regent für eine gewisse Zeit das Reich führte und die Herrschaft der Zhou festigte. Es wurde auch die Vermutung formuliert, dass sich Konfuzius mit dem Herzog „identifizierte“.⁹ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Konfuzius eine

⁵ *Lunyu*, 15:5.

⁶ Kubin (2015), S. 160.

⁷ Schleichert/Roetz (2009), S. 11 f.

⁸ *Lunyu*, 7:5.

⁹ Bauer (2009), S. 55.

Rekonstruktion vergangener Verhältnisse anstrebte, wobei ihm einerseits die Urkaiser der Xia- und andererseits historische Personen aus der Zhou-Dynastie als Vorbilder dienten. Besonders die Bezugnahme auf die mythologische Zeit der Urkaiser erfüllte dabei sicher auch rhetorische Zwecke und sollte den Aussagen des „Reformators“¹⁰ Konfuzius besonderes Gewicht verleihen.

2. Die Daoisten blickten über Konfuzius hinaus

Die Datierung von Quellen aus dem chinesischen Altertum ist unsicher und wird dadurch erschwert, dass Texte wie etwa das Buch *Zhuangzi* ganz offensichtlich von mehreren Autoren verfasst wurden und über einen längeren Zeitraum entstanden. Die historischen und inhaltlichen Beziehungen zwischen den Texten sind deshalb nicht immer eindeutig. Dennoch lassen manche Schriften der Daoisten deutlich erkennen, dass dort gegen frühere Werke aus der konfuzianischen Tradition argumentiert wird.

Die als „Äußere Kapitel“¹¹ bekannte Abteilung des Buches *Zhuangzi* beginnt mit einer ganzen Reihe von Texten, die zu dieser Kategorie der Konfuzius-Kritik zählen. Das zeigt sich auch bei den Vorstellungen, die mit einem goldenen Zeitalter der Vergangenheit in Zusammenhang stehen. Dieses wird auf die Zeit noch vor den so genannten „Drei Dynastien“ (Xia-, Shang- und Zhou-Dynastie) verlegt, also auf eine Zeit vor der Entstehung eines chinesischen Kulturraums (Xia-Dynastie) und eines geeinten chinesischen Kaiserreichs (Zhou-Dynastie). In *Zhuangzi* 11:3 lesen wir beispielhaft:

In alter Zeit verwirrte der Gelbe Kaiser als erster den Geist der Menschen durch [die Ideale von] Menschlichkeit und Gerechtigkeit. Yao und Shun bemühten sich so eifrig um das leibliche Wohl der Menschen, bis sie sich das Flaumhaar der Oberschenkel und das Haar der Schienbeine abgewetzt hatten. Sie peinigten ihre fünf Organe um der Menschlichkeit und der Gerechtigkeit willen. Sie verzehrten ihre Lebenskraft für [die Einführung von] Gesetzen und Verordnungen. Aber trotzdem behielten sie nicht ganz die Oberhand. [...] Es gelang nicht, das Reich [durch Gesetze und Verordnungen] zu beherrschen. In der Folge lag das Reich bis zur Zeit der Drei Dynastien in großer Verwirrung.¹²

¹⁰ Ebd. S. 53 ff.

¹¹ *Wai pian* 外篇; es handelt sich um die Kapitel 8 - 22.

¹² *Zhuangzi* 11: 3; nach der Gliederung von Kanaya Osamu (2011), eigene Übersetzung.

Hier umfasst die polemische Kritik sogar den „Gelben Kaiser“ Huang Di 黃帝, einen mythologischen, gottähnlichen Herrscher, der als erster Kulturstifter im Daoismus sonst oft positiv bewertet wird. Den Urkaisern Yao 堯 und Shun, die für Konfuzius idealtypische Herrscherpersönlichkeiten der Vergangenheit darstellten, wird angelastet, nur für das „leibliche Wohl der Menschen gesorgt“¹³ zu haben. Sie sollen mithilfe der konfuzianischen Ideale „Menschlichkeit“ *ren* 仁 und „Gerechtigkeit“ *yi* 義 die moralischen Grundlagen des Staates gelegt haben und versucht haben, diese durch Gesetze und Verordnungen zu festigen. Die Zuordnung der konfuzianistischen Werte zu den beiden Urkaisern ist hier Programm, denn im Fokus der Kritik stehen ja eigentlich die Konfuzianer. Die kulturstiftenden Bemühungen betrachten die daoistischen Verfasser dieser Texte als gescheitert. Die Bezeichnung „Drei Dynastien“ umfasst die Zhou-Dynastie und die Kritik von der „großen Verwirrung“¹⁴ trifft somit natürlich auch den von Konfuzius hochgeschätzten Herzog von Zhou.

Die daoistischen Texte entstanden vermutlich in der Zeit der Streitenden Reiche und in einer Art Retrospektive werden die Ursachen der zeitgenössischen Probleme weit in die Vergangenheit projiziert. Wie aber stellten sich die Daoisten jene Epoche vor, die den Drei Dynastien vorausging? Einen Hinweis gibt das Buch *Zhuangzi* 9:2:

In der Welt der vollendeten Tugend wohnte man im Einklang mit Vögeln und Tieren, und alle lebten gleichberechtigt zusammen. Wie hätte man da Fürsten oder gewöhnliche Menschen ausmachen können? Alle waren gleichermaßen unwissend und nicht von ihrer angeborenen Tugend getrennt. Alle waren gleichermaßen bedürfnislos, das wird natürliche Schlichtheit genannt.

Der hier angedeuteten Lebensverhältnisse beinhalten „Einklang“ mit der nicht-menschlichen Lebenswelt und eine klassenlose Gesellschaft. Die Abwesenheit von „Wissen“, im Sinne von kulturellem Wissen, auf dem sich hierarchische Unterschiede zwischen Wissenden und Unwissenden begründen ließen, wird mit dem interessanten

¹³ *yang tian xia zhi xing* 養天下之形

¹⁴ *tian xia da hai* 天下大駭

Begriff „natürliche Schlichtheit“ *su pu* 素樸 bezeichnet. Die Schriftzeichen bedeuten „ungefärbter Stoff“ (*su*) und „frisch geschlagenes Holz“ (*pu*), sie verweisen also auf Natürlichkeit bzw. Naturbelassenheit; das gleiche Wort wird auch im *Daodejing* verwendet (z.B. Kapitel 19 und 28). Ebenfalls im *Daodejing* finden sich in Kapitel 80 Handlungsanweisungen für den Herrscher, die das Reich ins goldene Zeitalter zurückführen sollen und dieses so indirekt beschreiben:

Klein sei das Land, gering sei die Bevölkerung. Selbst wenn es zehn- und hundertfache Gerätschaften gibt, veranlasse man, dass sie nicht benutzt werden. Man veranlasse, dass das Volk den Tod ernst nimmt und nicht in fremde Länder auswandert. Zwar gibt es Schiffe und Wagen, aber es gibt keinen Ort, zu dem man fahren würde. Zwar gibt es Schilde und Waffen, aber keinen Grund die Kriegerformation einzunehmen. Man veranlasse, dass die Menschen zur Knotenschnur zurückfinden.¹⁵

Ein „kleines Land“ ist das genaue Gegenteil des chinesischen Kaiserreichs. Das „Ernstnehmen“ des Todes scheint mit den nachfolgenden Aussagen in Zusammenhang zu stehen, nämlich der Vermeidung von riskanten Reisen und kriegerischen Auseinandersetzungen. Die Knotenschnur *jiesheng* 結繩 war eine Art der Informationsspeicherung, die im chinesischen Altertum vor der Erfindung der Schrift in Gebrauch gewesen war.¹⁶ Im goldenen Zeitalter, von dem bei den frühen Daoisten die Rede ist, wurde demnach weder von der Schrift, noch von Technologien für Ackerbau, Transport oder Kriegsgerät Gebrauch gemacht. Die Menschen lebten im Einklang mit der Natur und in „Bedürfnislosigkeit“, was vermutlich auch auf die weitgehende Abwesenheit von Handelsbeziehungen und Güterverkehr verweist.

3. Charakteristika des Goldenen Zeitalters

Menschliche Gemeinschaften umfassten im Verlauf der kulturellen Entwicklungsgeschichte zunehmend mehr Individuen und mit wachsender Bevölkerungsdichte und der Notwendigkeit zur Ressourcenverteilung organisierten sie sich immer komplexer. Mit einem hohen Grad an sozialer Komplexität gehen ganz bestimmte Charakteristika einher.

¹⁵ *Daodejing* 80, eigene Übersetzung nach der Ausgabe von Hachiya Kunio (*Rōshi* 2015).

¹⁶ Hachiya (2015), S. 357.

Dazu gehört das Aufkommen von Führungspersönlichkeiten oder -gruppen, die sich durch die Kontrolle von Ressourcen der Unterstützung ihrer jeweiligen Gefolgsleute versichern. Entscheidungs- und Konsumhierarchien führen zu komplexen Beziehungsstrukturen, die oft mithilfe von Ritualen gefestigt werden. Die Verteilung von Gütern folgt den Machtverhältnissen zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen und wird Teil eines Systems von Strafen und Belohnungen.¹⁷

Konfuzius äußert sich zu diesen vielleicht unausweichlichen Folgen einer hohen gesellschaftlichen Komplexität:

Yuan Xian¹⁸ fragte: „Kann man die Zügelung von Hochmut, Eigenlob, Widerwillen und Gier als Menschlichkeit bezeichnen?“ Der Meister sagte: „Das ist schwierig, ich weiß nicht, ob das allein schon Menschlichkeit ist.“¹⁹

Und bezogen auf seine eigene gesellschaftliche Schicht der Gelehrten heißt es im gleichen Kapitel etwas später:

Im Altertum studierte man für sich selbst, heute studiert man, um sich bekannt zu machen.²⁰

In komplexen Gesellschaften mit hierarchisch organisiertem Zugang zu Ressourcen, Macht und Gütern lassen sich der Hochmut der oberen Gesellschaftsschichten sowie Neid und Gier auf der anderen Seite der sozialen Rangfolge nur schwer vermeiden. Selbst die Gelehrten studieren zu dem Zweck „sich bekannt zu machen“, sie stehen also mitten im sozialen Verteilungskampf. Im goldenen Zeitalter der Urkaiser, die wie der oben angeführte Shun das Reich nur durch ihr Charisma und ihr Vorbild leiteten, waren solche Spaltungen der Gesellschaft noch unbekannt, deshalb war diese Zeit für Konfuzius das goldene Zeitalter.

Die Gesellschaftskritik der Daoisten geht darüber hinaus, sie stehen bereits den frühen Vorstufen der genannten Entwicklungen äußerst skeptisch gegenüber. Deutlich

¹⁷ Kohn (2017), S. 96.

¹⁸ Yuan Xian 原憲 war ein Schüler des Konfuzius.

¹⁹ *Lunyu* 14:2.

²⁰ *Lunyu* 14:25.

wird das beispielsweise an folgender Stelle aus dem Buch *Zhuangzi*:

Zur Zeit des He Xu²¹ wussten die Menschen zu Hause nicht, was sie zu tun hatten. Wenn sie ausgingen, wussten sie nicht, wohin sie zu gehen hatten. Sie stopften sich einfach die Backen voll und waren froh. Sie trommelten zum Zeitvertreib auf ihren Bäuchen. Die Begabung der Menschen reichte nur so weit. Dann aber kam der Weise, sie mussten niederkauern und sich verbeugen zu Riten und Musik. So schulmeisterte er alle unter dem Himmel.²²

Diese Beschreibung der Menschen im goldenen Zeitalter ist natürlich kein anthropologisch präziser Bericht und enthält, wie es dem Stil des Buches *Zhuangzi* entspricht, offenkundig auch humoristische Elemente. Dennoch lässt sich daraus ableiten, dass die Menschen gemäß dem daoistischen Gesellschaftsideal frei und in kleinen Gemeinschaften (s.o. *Daodejing* 80: „Klein sei das Land“) lebten, in denen es keinen Zwang zu kollektivem Arbeitsdienst, keinen Kampf und Ressourcen und keine komplizierten ritualisierten zwischenmenschlichen Beziehungen gab. Es handelte sich also um eine nur wenig komplexe und noch nicht stratifizierte Gesellschaft.

4. Versuch einer Datierung des goldenen Zeitalters

Informationen über die frühen Epochen der Menschheitsgeschichte sind uns nur indirekt durch archäologische Zeugnisse zugänglich. Der Komplexitätsgrad prähistorischer Gemeinschaften lässt sich beispielsweise anhand der Art ihrer Produktionsformen ermitteln. Komplizierte Formen der Landwirtschaft, wie etwa der Reisanbau in gefluteten Feldern, werden erst durch gut organisierte Gemeinschaftsarbeit möglich. Die amerikanische Daoismus-Forscherin Livia Kohn schlägt eine Methode zur Datierung des goldenen Zeitalters vor, wobei sie zunächst auf den Wendepunkt von der Kupfer- zur Bronzezeit verweist.

Einfache Formen der Metallbearbeitung, insbesondere die Herstellung von Werkzeugen aus Kupfer, können auch in wenig komplexen Gesellschaften durchgeführt werden. Für die Anfertigung von Bronze-Artefakten allerdings sind metallurgische

²¹ „He Xu“ 赫胥; nach Sima Biao ein legendärer Kaiser des Altertums.

²² *Zhuangzi* 9:3.

Methoden und systematischer Bergbau erforderlich, weil das für die Legierung notwendige Metall Zinn als Erz abgebaut werden muss. Das Auftauchen von Bronze in China lässt sich durch archäologische Funde auf das Ende des 2. Jahrtausends v.u.Z. datieren. Erst um diese Zeit hatten die Gesellschaften also den dazu erforderlichen komplexen Organisationsgrad erreicht. Daraus schließt Kohn, dass die Epoche, welche die Konfuzianer als goldenes Zeitalter ansahen, auf die Kupferzeit zu datieren sei. Erst am Übergang zur Bronzezeit setzten jene Umgestaltungsprozesse der Gesellschaft ein, die von Konfuzius beklagt werden: Persönliche zwischenmenschliche Beziehungen und individuelle moralische Integrität wurden ersetzt durch institutionalisierte Herrschaft und – nicht selten willkürliche – Regierungsgewalt.²³

Mithilfe archäologischer Befunde schlägt Kohn vor, die von den Daoisten idealisierte Zeit auf die Jung- oder Mittelsteinzeit datieren, für China also auf einen Zeitraum zwischen 9000 und 5000 v.u.Z. Aus dieser Zeit sind einfache Formen von Ackerbau und Viehzucht belegt, wobei jedoch viele Praktiken der altsteinzeitlichen Jäger- und Sammlerkultur weitergeführt wurden. Die Siedlungen waren klein, relativ unabhängig voneinander und umfassten eine Population von etwa 100 Personen. Diese Befunde decken sich in etwa mit den Beschreibungen aus den daoistischen Texten.²⁴

Seit etwa 10 000 Jahren leben Menschen als Bauern und Viehzüchter. Im evolutionären Maßstab und im Vergleich zu den Jahrhunderttausenden, in denen Menschen als Jäger und Sammler lebten, ist das „nicht mehr als ein Augenblick“. ²⁵ Vertreter der evolutionären Psychologie versichern, dass sich unsere biologischen Anlagen seit der neolithischen Revolution kaum verändert haben. Wir seien physiologisch und psychologisch noch immer ausgestattet für das Leben in Wildbeuter-Gesellschaften, die aus kleinen Gruppen bestanden, in denen sich alle Individuen gegenseitig kannten und die nur sporadischen Austausch mit anderen Gruppen pflegten.²⁶ Es ist nicht undenkbar, dass die frühen Zeugnisse von nostalgischer Rückschau, wie sie bei den Daoisten zu finden sind, tatsächlich an eine Epoche der Menschheitsgeschichte erinnern, in der unsere biologischen Anlagen und die realen Lebensbedingungen zusammenpassten.

²³ Kohn (2017), S. 5.

²⁴ Ebd.

²⁵ Harari (2015), S. 45.

²⁶ Ebd., S. 52.

Literatur

- Aumann, Oliver 2018. *Das Buch Zhuangzi – Die Inneren Kapitel*. Freiburg: Karl Alber.
- Bauer, Wolfgang 2009. *Geschichte der chinesischen Philosophie*. C. H. Beck (¹2001)
- Hachiya Kunio 蜂屋邦夫 2015. *Rōshi* 老子. Iwanami-bunko (¹2008).
- Harari, Yuval Noah 2015. *Sapiens – A Brief History of Humankind*. Vintage (¹2011).
- Ikeda, Tomohisa 池田知久 2014. *Sōji* 莊子 (2 Bd.). Kōdansha-gakujutsu-bunko.
- Kanaya, Osamu 金谷治 2012. *Sōji* 莊子 (4 Bd.). Iwanami-bunko (¹1971).
- Ders. 2016. *Rongo* 論語. Iwanami-bunko (¹1963).
- Kohn, Livia 2017. *Pristine Affluence – Daoist Roots in the Stone Age*. Three Pines Press.
- Kubin, Wolfgang 2015. *Konfuzius – Gespräche*. Freiburg: Herder.
- Paul, Gregor (Hg.) 2016. *Staat und Gesellschaft in der Geschichte Chinas*.
Baden-Baden: Nomos. Darin Oliver Aumann: „Daoismus“, S. 57-66.
- Schleichert, Hubert u. Roetz, Heiner 2009. *Klassische chinesische Philosophie – Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Klostermann (¹1980).
- Wilhelm, Richard 2011. *Dschuang-Dsi, das wahre Buch vom südlichen Blütenland*.
Köln: Anaconda (¹1912).

溝口健二の映画『お遊さま』にみる「レズビアン表象可能性」

徐 玉

1. はじめに

溝口健二は女を描く映画作家と言われているが、その女性像はしばしば二つのタイプに分けられる。一つは、男の立身出世を助けるために自己犠牲を遂げる女、もう一つは、同じく男や社会の犠牲になりながらも、そのような運命に必死に抵抗を示す女であり、たいてい芸者や娼婦の姿を纏う（斉藤、281）。前者の例として、『残菊物語』（1939）のお徳、『雨月物語』（1953）の宮木、『山椒大夫』（1954）の安寿、後者の例として、『祇園の姉妹』（1936）のおもちゃ、『赤線地帯』（1956）のミッキーなどが挙げられる。斎藤綾子は第一のタイプを「聖なるもの」、第二のタイプを「性なるもの」と呼び、『西鶴一代女』（1952）以降には二つのタイプの混在が見られるとして（斉藤、282-284）、その転換点を溝口の戦後のいわゆるスランプ時代の作品群に見いだすのだが、その中で『お遊さま』（1951）に一言だけ言及している。「だが、もっとも興味深いのは『お遊さま』だろう。なぜならそこには女と女の愛情関係が描かれているからだ。二人の女が一人の男を愛し、そして同時にその二人の女は互いに愛し合っている」（斉藤、292）。

「女と女の愛情関係」は、「聖」にせよ「性」にせよその混合にせよ、男性とのかかわりを問題とする従来のタイプ分けでは掬い取れないものだといえよう。しかし、『お遊さま』以外でも、溝口の作品にはしばしば女性同士の親密な感情や関係が描かれている。たとえば『雪夫人絵図』（1950）においては、主人公の雪夫人に対して同性愛と思わせるような憧れの気持ちを抱く女中が語り手となっている。『祇園囃子』（1953）では、支えあって生きていく二人の芸者の絆が印象に残る。

主流映画において、女性の共同体はレズビアニズムを抑圧する形で働いてきたとされる。女性の女性に対する欲望を取り除き、女同士の関係を「友情」や「シスターフッド」として描くのが慣習であった（Mayne, 117）。本稿では、ヘイズ・コード下のハリウッド映画におけるレズビアン的欲望に光を当てたパトリシア・ホワイトの「レズビアン表象可能性」という概念も参照しながら、『お遊さま』における女同士の絆に注目し、女性たちがいかに同性への愛を感じ、それが時代の制約の中でどのような映像言語で構築されているかを分析したい。

2. 溝口の“お遊さま”

『お遊さま』は、谷崎潤一郎の小説『蘆刈』（1932）に基づいたアダプテーション作品

である。大阪で骨董屋を持つ男慎之助（堀雄二）は、お見合い相手のお静（乙羽信子）の姉で子持ちの未亡人お遊（田中絹代）に一目ぼれし、彼女に近づくために、お静と結婚する。お遊の方も慎之介に惹かれているように見える。お静はそれを察し、結婚当日の夜に、姉の幸せのために、自分のことを形だけの嫁にしてくださいと慎之助にせがむ。こうした姉妹二人と一人の男性との間の異常な三角関係が物語の中心になっているが、しかし先述のように、興味深いのは、この三角関係の中の二人の女性が互いに愛情を感じていることである¹。

冒頭のお静のお見合いのシーンで、慎之助／観客の前に最初に現れ、カメラに迫り続けられ、クロースアップされるのはお見合いの主役であるはずのお静ではなく、お遊である。図1のように、お遊はちょうどフレームの真中に置かれて焦点が合わせられ、若葉が背景となってお遊の美しさを引き立てる。お遊の視線の先にいるのは慎之助だが、その視線はカメラ／観客にも向けられていると想定される。このやや不自然なクロースアップは映画の冒頭の段階で“お遊さま”がこのお見合いの中心人物であることを観客に提示すると同時に、その存在感を強調している。

お見合いのあと、慎之助の方から縁談を取り止めるという話を聞いて、お遊は自ら慎之助のところに行こうとするが、熱中症で倒れ、たまたま通りかかった慎之助がお遊を自分の知り合いの家に連れて面倒を見る。お遊の寝顔を見てだんだん気持ちが抑えられなくなった慎之助は、お遊を抱きしめようとするが、結局慌てて障子のところまで逃げて座り込んでいる。それまでずっと慎之助の一挙一動を追い続け、ロングショットで撮っていたカメラが、つぎのショットで急にお遊のクロースアップになる（図2）。目覚めたばかりのお遊の視線が動揺もせず、すぐ慎之助のいる方向に行くのは、さっきの慎之助の行動をわかっていたためだと思われる。クロースアップされたお遊の表情はいつもの穏やかで呑気な顔と違って、少し陰険そうで、何かを考えている様子に見える。冒頭のお見合いのシーケンスにおいて、慎之助の叔母が、慎之介は最初、お遊がお見合いの相手だと思い込んでいたとお遊に伝え、「あんさんと静さんとまちごうてしましまして […] 一生懸命見てたんやそうです」（0:07:53-0:08:00）と話していたことを考えあわせれば、お遊は慎之助が実は自分のことが好きだということに、この時点ですでに気づいていたと推測できる。

¹ 面白いことに、『お遊さま』が公開された翌年に製作された映画『安宅家の人々』（久松静児 1952）では、田中絹代と乙羽信子の立場が入れ替わる。安宅家の当主安宅宗一（船越英二）は、純真な心の持主だが、知的障害がある。妻の国子（田中絹代）は母親のように夫を世話しているが、夫はだんだん義妹の雅子（乙羽信子）に惹かれていくのである。国子は安宅家をほぼ一人で切りまわしていて、親族からは財産目当てと蔑視されているが、雅子だけが国子を尊敬して、国子に共感を持っている。宗一が事故で死んだ後、雅子は夫と離婚して、国子と一緒に働くと言宣する。『安宅家の人々』も見た目は（義理の）姉妹二人と男性一人という三角関係になっているが、女同士の共感や連帯が前景化されている。また、国子と雅子との入浴シーンもある。「そうしてっらしやると、雅子さん、奥様のようじゃないわ、いつまでも本当にかわいい」（0:36:22-0:36:28）と雅子を見つめて言ったあと、国子が自分と宗一は本当の夫婦ではないと告げるこのシーンには、女同士のホモセクシュアルな雰囲気を感じられる。



図1『お遊さま』(0:04:17)



図2『お遊さま』(0:26:24)

起き上がったお遊はいきなり慎之助にお静と結婚することを勧める。長回しの間、身を縮め、目を背けている慎之助に対して、お遊は積極的に慎之助ににじり寄って、下から慎之助の顔を見上げる(図3)(お遊の同じような行動と姿勢はお静への説得場面にも見られる(図4))。「静さんがお嫁にいつてもうては、もう会いにもゆけんような人のところは遣りともうて、あんさんやったら、なんぼ私が遊びにいつても堪忍していただきますやろうし」(0:28:41-0:28:52)といったお遊の台詞から、慎之助の自分への気持ちには知らぬふりをして、お静の気持ちや幸せなどもさて置き、「今度の縁談をみんなが不承知やと云うてる」(0:32:05-0:32:08)ことさえも無視して、妹をずっと自分のそばにおきたいという親心に近い意志が読みとれる。そのために、「原作ではおっとり世間知らずのはずのお遊が映画では有能さと押しの強さを発揮」(木下、474-475)するのである。



図3『お遊さま』(0:29:15)



図4『お遊さま』(0:33:09)

慎之助を説得したお遊は、すぐお静のところに行き、このニュースをお静に告げる。向き合って親密に話している姉妹二人が画面の前景を占め、慎之助は画面の後ろに残って、屏風に分断され、奥の背景のようなものになってしまう(図5)。この構図は、映像の奥行きを利用しつつ、この三角関係においては、女性二人の愛情や関係が男性や結婚よりも重

要であるということを暗示しているのではないだろうか。

結婚当日、花嫁姿になったお静は目を伏せて、周りに無関心で自分の世界に沈みこんでいるように見える。それに対し、お遊はお静の隣に寄り添って、幸福そうにお静の顔をじっと見つめている（図 6）。そのお遊の眼差しは「自らの作品を満足そうに眺める」（木下、475）ようであると同時に、嫁にいく娘の姿を見ている母親の様子も思わせる。実際、あとの「姉さんはこれまで、私に縁談が起こるたび、私を誰にもとられとうない云うて、自分から邪魔して話を壊してしまいありますねん」（0:37:42-0:37:53）というお静の台詞からわかるように、この場面で幸福なのは結婚するお静ではなく、今度こそなにもかも自分が思うように事を運んでいるお遊であり、その対比が二人の表情にあらわれているといえる。



図 5『お遊さま』（0:30:11）



図 6『お遊さま』（0:34:13）

小説『蘆刈』は、谷崎らしき老人「わたし」が聞き手で、その「わたし」が出会った蘆間から現れた幽霊のような「男」が、自分の父である慎之助の身に起きた不思議な男女関係やお遊という女性への思慕を、父から聞かされた話として回想し、語る口調で再現するという設定で構成されている。この「男」の正体に関しては、慎之助とお静の間の息子という解釈以外にも諸説あり、岡田基は先行研究における三つの説を紹介している。一つは秦恒平の説で、蘆間から現れる「男」の正体が、実は「お遊さま」の子であったとするもの（秦）。次に河野多恵子による、「男」が「慎之助」の幽霊であるとする説（河野）。そして最後に、野口武彦のいう〈語り手「わたし」からあくがれ出た魂〉であるとする説である（野口）。『蘆刈』は一義的ではなく、多義的に読まれる可能性を秘めた作品」（岡田、212-213）というわけである。

また、岡田は、『蘆刈』においてその物語の中心点にあるのは間違いなく「お遊さま」である」（岡田、213）としており、確かにお遊はこの不思議な話にとって不可欠な存在になっている。しかし、「作者はお遊さまという人物についてほとんど具体的な描写をしておりません。いずくら人形のような顔というところと、冷え性のお遊さまの足は小さ

かったというところぐらいしかなかったのをおぼえています」(依田、199)と脚本家の依田義賢が述べているように、原作にはお遊その人の具体的な描写がほとんどない。顔が「蘭たけた感じ」(谷崎、125)がして手の届かない、神秘的なお遊は、父子二代の思慕や崇拝を浴びる高嶺の花として描かれているが、しかしお遊と慎之助・お静の物語も、お遊自身も、すべてその「男」の父が語り、さらにその「男」によって回想され、作り上げられた虚像のような人物であるといえる。つまり、お遊の姿や人物像は男性の視点から語られており、読者はお遊の内面を知ることが出来ず、男性の目を通して「お遊さま」を見ることになる。

お遊さまが、先に言いましたような人物ですから、いきおい、この劇化は慎之助おしづというものに焦点がしばられて来なければならないのですが、あの異常な三角関係は一般の大衆の理解に合わせることは、容易なことではありません。[…] その老人のものがたり、その老人の子供のころの眼を通して入るといった風な手数をかけて、入ってゆくことが、少しでもこの物語の夢幻の味をたすけるかと想い、わたしは、はじめのシナリオはそういう運びをして、ナラタージュを使ったのです。ナラタージュの流行っていた頃でした。

ところが、所長の川口さんは、「そういう回想形式は僕は映画でいちばん嫌いなことなんだ。そういう回想形式をとるならこの写真はとらせません」と、[…] したがって、抒情的な夢幻的な運びはいきなり、現実的なものになってしまったのでシナリオは根本から、改めなければならなかったのです。(依田、201-202)

依田の言うように、完成した映画『お遊さま』では、小説の重層的な物語構造が省かれ、聞き手である「わたし」も語り手である「男」も登場せず、蘆間から現れた「男」の正体は一体何なのか、「慎之助」とは誰なのか、などの疑問が生じる余地もなくなり、物語の中心は完全にお遊、お静、慎之助三人の三角関係になっている。原作では捉えどころがなく、影法師のようなお遊は、先述したように、映画ではその存在感が強調され、押しが強く有能な人物として構築されている。

さらに依田は、「この劇化は慎之助おしづというものに焦点がしばられて来なければならない」と言っているが、映画の後半で焦点を合わせられるのはこの二人の関係ではなく、お静ひとりである。溝口の映画では、原作での「男」がその父子二代にわたるお遊への憧れを語るという設定や、聞き手である「わたし」の証人機能が消されたがゆえに、お遊という崇拝される人物を頂点にのせるためには、お静の存在が必然的に物語の鍵になってくるのだ。

3. 溝口の“お静”

いうまでもなく、原作であれ映画であれ、物語展開上の最も重要な転回点は結婚初夜の

お静の告白である。



図 7『お遊さま』(0:36:22)



図 8『お遊さま』(0:37:29)

「五分半の長回しで行われるのは、ずっと視線をそらし、一貫して受動的に生きてきたお静の反撃」(木下、475)であると指摘されているように、このシークエンスでは、一貫して目を伏せ、視線をそらしているお静が、自ら顔を上げて、慎之助を見つめることが 10 回ある(図 7、図 8 など)。その 10 回の中での 3 回目に、お静は思い切って自分の決心を告げる。「実は、私がここに来ますについては、かたい決心があつて参りましたんです」(0:36:38-0:36:45)、「どうぞ私を、形だけの嫁にしておいてください」(0:36:47-0:36:51)。お静はここで、「姉と夫の関係を繋ぐおとなしく無知な「贈物」としての扱いに抗し」、「この贈与が彼女を主体とした「自己犠牲」であることを宣言」(木下、476)するのであるが、お静のこの反抗は「自分ではなく姉を愛している男とのセックスを拒む」(木下、476)からであろうか。「姉さんを幸せにしてあげてください」(0:37:29-0:37:32、0:40:52-0:40:54)、「私はどうしても姉さんの思うてはるお方をとることができません」(0:40:13-0:40:17)といった台詞を口にするとき、お静は目を伏せずに慎之介を見つめている。こうした台詞を文字どおりに受けとめることもできるのではないだろうか。そもそも、「わたしはむかしから姉さんしだいでござりますから姉さんに気に入っているあんさんなら私かて好きでござります」(谷崎、131)という原作のお静の台詞を見れば、原作においてもお静が好きになったのは、慎之助その人なのか、敬愛なる姉さんが認めた人なのかは判断しがたい。お静は姉と夫の関係を繋ぐために自己犠牲を選択したというより、むしろ姉のお遊に尽くすという選択をしたのだという解釈もありうるだろう。

結婚後、お遊が言っていたように、慎之助、お静、お遊の三人は当然のように一緒に出かけたり、遊んだりする。しかし、三人が同じフレームの中で撮られているときに、カメラに追い続けられるのは、ほかの二人ではなく、お静なのである。映画冒頭のお見合いのシークエンスでは、観客は慎之助の眼を通してお遊の姿を注視したし、慎之助やお静を「説得」するシークエンスにおいては、お遊の攻める姿がカメラによってしっかりキャプチャーされていた。しかし結婚初夜のあと(映画の後半部分)には、カメラが追いかける中心

も、“見ている”人物もお静になり、観客はお静との同一化を促されることになる（図 9、図 10）。



図 9 『お遊さま』 (0:42:56)



図 10 『お遊さま』 (0:47:49)

慎之助とお遊の関係はだんだん周囲に怪しまれるようになる。ある日三人が出かけているうちに、お遊の一人息子が急病で亡くなったために、お遊は実家に戻らされ、実家の兄はお遊に再婚を勧める。落ちこんだお遊が慎之助の家に来ると、黙り込んでいる慎之助と違って、お静はお遊を励まし、「とにかく、姉さんはこれで自由になりはったんですさかい、またまた閉じ込められてしまいはるようなことは、わたしがさせしません。[…] 姉さんはこれから思うようにできますねんさかい、兄さんが家へおいとけん言いはるんでしたら、うちへ来てください、ね、三人仲良う暮らしましょう」（01:02:08-01:02:34）と提案する。親身になって姉の幸福を一番とするお静のこうした台詞は、妹の気持ちはさておき、「あんさんお静お嫌いですか？ […] お嫌いでないのならもろってやってください」（0:28:03-0:28:10）と言うお遊の説得の台詞とは正反対である。原作では、「お遊さんとならべましたらお姫さまと腰元ほどのちがいががある」（谷崎、126）などとされる存在感の薄いお静は、映画の後半においては、制度に縛られず、独立意識を持つような女性になるのである。

お静の死については、原作では、「母 [= お静] が亡くなります前後にはわたくしどもははろうじのおくの長屋にすむようなおちぶれかたをしておりました」（谷崎、150）としか触れられないが、映画ではかなり強調されている。お遊が再婚し、京都にいったあと、お静と慎之助は本当の夫婦になるが、子供を生んだお静は産褥で倒れる。臨終の前、お静は慎之助に「あんさんを、私一人のもんにしたかった」（01:21:18-01:21:24）と言い、夫への愛情を表現するが、しかし、夫への最後の頼みは、「姉さんのあの小袖、着せてください」（01:21:41-01:21:46）であり、これがお静の死ぬ前の最後の行動となる。お遊の小袖を羽織って、お静は満足そうな顔で優しく小袖を触った後、ひよろひよろと立ち上がって、「この小袖は、こんなに重とうなってしもうて」（01:22:33-01:22:39）という最後の言葉を残して、服の重さに押しつぶされたかのように床に倒れて死んでしまう。原作では、お

遊の残した服を両手でもって「その人を抱きかかえてでもいるように頬をすりよせる」(谷崎、145)のは慎之助の方である。映画ではそれをお静が姉の服を抱いて泣き伏す 46 秒の長回しに入れ替えている (01:13:58-01:14:44)。お静のお遊に向ける愛情の深さがまさにこの小袖を通じて表現されていると考えられる。

4. 疑似母性メロドラマとレズビアン表象可能性

『蘆刈』を「母恋い小説」と位置づけた議論がいくつか見られる(秦、岡田など)。小説には、子供ができて乳が張っているお遊の母乳をお静が口をつけて飲む場面もある。

晩にやどやへつきましてからお遊さんが乳が張ってきたといっておしず乳をすわせたことがござりました。そのとき父が見ておりまして上手にすうといってお笑いましたらわたしは姉さんの乳をすうのは馴れています。姉さんは一さんを生んだときから子供にはばあやの乳があるので静さん吸っておくれといっており私に乳をすわせていましたと申しますのでどんなあじがするといいましたら嬰子のときのことはおぼえていないけれどもいま飲んでみるとふしぎな甘いあじがします […]。(谷崎、136)

映画でも、慎之助がお遊を見て、自分の亡くなった母親のことを思い出したという台詞がある(「わたしの母ははようになくなりましたので […] 顔も姿も知らんですが、京都の人で、御所にあがっていたと聞いていましたので、小さいときから、母はきっとそういう姿をしてるやないかと思うてました、さっきその姿を拝見したときは、嬉しくて」(0:17:07-0:17:33))。このようなお遊を当時 40 歳を超えてアメリカから帰ってきた国民的なスター田中絹代に演じさせる(乙羽信子は当時 27 歳)という設定から見れば、映画『お遊さま』はある種疑似「母性メロドラマ」ともいえるだろう²。

アメリカでは、映画製作倫理規定³が強制されるようになった 1934 年以降、「ハリウッド映画は同性愛を画面から追放した。あるいは非常に数はすくないが、それを揶揄の対象や呪われた運命として否定的に描いた。また表層的な異性愛プロットの下に、「暗号」として書き込んだだけだった」(竹村、10)とされる。また、ホワイトによれば、「母性は検閲体制の下で女性同性愛を表現するための慣習や受容構造と見なすことができる」(White, 101)のであり、母性メロドラマは、「レズビアン表象可能性」のひとつのかたちとして、レズビアンの特質と欲望を表現するために巧みな「覆い」を提供するのである(White, xxi)。

² 「母性メロドラマにおいては、母親はスターが演じ、存在感が強い」(White, 96)。

³ ヘイズ・コードともよばれるこの規定は、映画の社会的役割を強調する前文と性、宗教、犯罪などの描写を制限する細則とからなり、スクリーン上では使用が禁止される卑俗語のリストなども含まれた。ヘイズ・コードは 1934 年に罰則規定が強化されると、68 年まで実質的にハリウッド映画の表象スタイルを決定するようになった。(加藤、2008、776)、(ブランドフォードほか、329-330)。

原作『蘆刈』にはさらに、お静が冬の季節にお遊の布団に入って添い寝したり、お遊の足を抱えて暖めてやったりというような女性のホモセクシュアルを思わせる描写がある。

お遊さんはいつも寝るときにしずさん足をあたたためておくれといってお静を自分の寝床の中へひき入れるのでござりまして、それはお遊さんが足が冷えてねむられないのにおしずはとくべつに体がぬくうござりましたのでお遊さんのあしをあたためるのはお静の役ときまっていたのでござりました […] お静はいそいそとお遊さんの中へ這入って行ってお遊さんが寝ついてしまうかもよいというまで添い寝をするのでござります。(谷崎、134)

1951 年、GHQ による映画検閲は廃止され、それまで日本映画を縛っていた複雑な条項は撤廃された(四方田、144)が、映画『お遊さま』では、原作のお静がお遊の母乳を飲むといった女性同士の過度に耽美的で性愛的なエピソードは描かれていない。それを映画で表現するには、まだ時代が早すぎたのであろう⁴。しかし、たとえば三人で外出した夜に、布団の中のお遊が寒いと言うと(「ここは夜になると、えらい冷えますなあ」(0:54:25-0:54:28))、お静がすぐに起き上がり、障子のところに行き、お遊の布団に入って添い寝をしてあげようとするというシーンがある⁵。「行ってあげましょうか、湯たんぽ代わりに寝てあげましょう」(0:54:29-0:54:34)。半分開けられた障子がもう一つのフレームになって、そこからお遊の姿がぼんやり見え(図 11)、一種の窃視効果が醸し出され、一瞬、二人の空間に女性のホモセクシュアルな雰囲気漂う。だがその提案はお遊に拒否され、失望したお静はゆっくりと障子を閉め(図 12)、一人で外に出る。この障子の開／閉は、姉・母親的な存在を超えるお遊に対するお静の同性愛的な欲望を視覚的に表現し、またそれに“覆い”をしたものだと考えられるだろう。

⁴ 今村昌平監督の『にっぽん昆虫記』には、乳で張った乳房をヒロインが父親に吸わせるという近親相姦的なシーンがあるが、この今村の映画が公開された 1963 年においてもなお「公的空間における性的表象は、本作がつけられた時期にはまださまざまな制約があったから、本作における性的な暗示や明示は当時の観客には大きな衝撃をもたらした」(加藤、2011、202)。

⁵ 似たような添い寝のシーンは『古都』(中村登 1963)にも見られる。妹の苗子(岩下志麻)が双子の姉の千重子(岩下志麻)の布団に入り、「こんな晩は冷えてくるんどすなあ」(1:42:17-1:42:19)と言って、二人は抱き合う。しばらくすると、「千重子さんのお床が温まりましたさかい、苗子はお隣へ行きます」(1:42:40-1:42:46)と言った苗子が自分のところに帰って、布団を引っ張って自分の顔を覆い隠す。苗子の姉に対する思慕が添い寝によって行動化されるが、お静と同じように、苗子の欲望も“覆い”をかけられてしまう。



図 11 『お遊さま』 (0:54:35)



図 12 『お遊さま』 (0:54:50)

5. おわりに

「けんめいに、本能的に、ひたすら生きる女たち。それはまた、男に尽くす女」(新藤、45)を描き続けた溝口は、映画『お遊さま』では、少し異色な女性像を作り出した。男女の三角関係が中心になったこの作品においては、原作より男性の影が薄くなり、お遊とお静の存在感や彼女たちの関係が強調されている。時代の制約もあって原作で書かれたような女性二人のあからさまな同性愛的なシチュエーションは排除されており、スクリーン上に直接は表現されていないが、女性たちの欲望、特にお静のお遊に対する愛情はむしろ、小袖や障子といった小道具によって原作以上に繊細に描かれているといえる。本稿は『お遊さま』における女同士の絆に注目して、“覆い”をかけられた同性愛的な要素を可視化させ、1951年の映画製作という枠組みの中での「レズビアン表象可能性」を探ることを試みた。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『安宅家の人々』、久松静児監督、1952年、DVD（コスモコンテンツ、2011年）。

『お遊さま』、溝口健二監督、1951年、DVD（角川書店、2017年）。

『古都』、中村登監督、1963年、DVD（松竹、2013年）。

【引用文献】

岡田基「谷崎潤一郎『蘆刈』論」、『二松：大学院紀要』第12巻、1998年、pp. 211-232。

加藤幹郎「ヘイズ、ウィル」、岩本憲児ほか編『世界映画大事典』（日本図書センター、2008年）所収、p. 776。

加藤幹郎『日本映画論 1933-2007—テキストとコンテキスト』岩波書店、2011年。

木下千花『溝口健二論：映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016年。

河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』文藝春秋、1976年。

- 斉藤綾子「聖と性—溝口をめぐる二つの女」、四方田犬彦編『映画監督 溝口健二』（新曜社、1999年）所収、pp. 277-297。
- 佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970年。
- 新藤兼人『ある映画監督—溝口健二と日本映画』岩波新書、1976年。
- 竹村和子『彼女は何を視ているのか—映像表象と欲望の深層』作品社、2012年。
- 谷崎潤一郎『蘆刈』（原著 1932年）岩波文庫、1986年。
- 野口武彦『谷崎潤一郎論』中央公論社、1973年。
- 秦恒平「お遊さま—わが谷崎の「芦刈」考」、『海』1976年7月号、pp. 220-249。
- ブランドフォード、スティーヴほか（杉野健太郎ほか監訳）『フィルムスタディーズ事典—映画映像用語のすべて』（原著 2001年）フィルムアート社、2004年。
- 依田義賢『溝口健二の人と芸術』社会思想社、1996年。
- 四方田犬彦『日本映画史 110年』集英社新書、2014年。
- Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*,
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- White, Patricia. *Uninvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*.
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

ヴィスコンティの『ベニスに死す』における視線のアダプテーション

山 本 佳 樹

トーマス・マンは生涯にわたって自作の映画化を待ち望んでいたが、生前に完成したのは2本だけで、それも満足できるにはほど遠い出来であった。¹ドイツ・トーキーの幕開けを告げた『嘆きの天使』*Der blaue Engel* (ジョセフ・フォン・スタンバーグ、1930) と、デーファ初期の名作『臣下』*Der Untertan* (ヴォルフガング・シュタウテ、1951) の原作者である、兄ハインリヒ・マンへに対する競争心や嫉妬はただならぬものがあつたと想像できる。マンの死後、彼の文学作品のほとんどが映画化されることになった。そのなかで、知名度と芸術性の高さという点で、兄がかかわったふたつの映画に比肩しうる作品が存在するとすれば、それはやはり、マンの死の16年後に製作された、ルキノ・ヴィスコンティの『ベニスに死す』*Morte a Venezia* (1971) ということになるだろう。

小論は、文学作品の映画化という観点から、この映画を読み解く試みである。まずは、原作小説『ヴェネツィアに死す』²*Der Tod in Venedig* (1912) と比較しつつ、ヴィスコンティが映画化に際して加えた変更点を整理する。続いて、見るという行為の映像化に注目して、いくつかの場면을具体的に分析したい。

1. マーラー、マン、ヴィスコンティ

ヴィスコンティによる映画化作品においてまず目を引く変更は、原作では作家である主人公グスタフ・フォン・アシェンバッハが映画では音楽家になっていることであろう。ヴィスコンティはあるインタビューのなかで、その理由について、ひとつには、「映画では文学者よりも音楽家のほうが「表現しやすい」ため、もうひとつには、音楽家グスタフ・マーラーの「歴史的具象像」が「マンの小説のインスピレーションに流入」しているため、と語っている (ヴィスコンティ 161)。1911年5月18日にマーラーが病没し、同年夏に、マンは『ヴェネツィアに死す』の着想を得ることになったヴェネツィアでのバカンスに出かける。面識があり、深い感銘を受けていたこの作曲家のために、マンは自作でオマージュを捧げようとした。主人公のファーストネームのグスタフはもちろんマーラーから借りうけたものである。「外面的にこのグスタフ・フォン・アシェンバッハはグスタフ・マーラーの相貌を帯びている」(Mann XIII, 149) と後にマン自身が告白しているとおり、アシェンバッハの外貌の描写 (Mann VIII, 456-457) のために新聞記事から切り抜かれたマーラーの顔写真

¹ マンの生前に映画化された2作は、『ブデンブローク家の人々』*Die Buddenbrooks* (ゲルハルト・ランプレヒト、1923) と『大公殿下』*Königliche Hoheit* (ハラルト・ブラウン、1953) である (山本 109)。

² 小説と映画との区別を明瞭にするため、ここではマンの原作小説を『ヴェネツィアに死す』と表記し、映画には1971年10月の日本公開時の邦題『ベニスに死す』を用いる。

が、この小説のための作業ノートに挟まれている (Reed 111)。

ヴィスコンティはアシェンバッハを作曲家にただけでなく、マーラーとの結びつきをさらに強固にした。心臓疾患による昏倒 (0:18:30-0:19:38)、山荘での妻と娘との憩いのひととき (1:05:08-1:06:36)、幼い娘の葬儀 (1:42:56-1:43:24) ³といった、フラッシュバックで示される小説に存在しないエピソードのいくつかは、マーラーの伝記に似せたものである。また、フラッシュバックのなかでアシェンバッハと音楽について議論する友人アルフリート (小説には登場しない) のモデルとして、マーラーの年下の友人アルノルト・シェンベルクの名を挙げる論者もある (Zander 93)。

そしてマーラーの楽曲がふんだんに使われている。なかでも交響曲第 5 番の第 4 楽章 (アダージェット) は、この映画の代名詞になっていると言っても過言ではないだろう。このアダージェットは、物語世界外の音楽として、オーケストラ演奏で以下の 4 回現れる。①映画冒頭のタイトルクレジットからアシェンバッハを乗せた蒸気船がヴェネツィアに到着するまで (0:00:16-0:06:11)、②ヴェネツィアを去ることを決意したアシェンバッハが食堂の入り口でタッジオとすれ違うところから、荷物の手違いでホテルに舞い戻り、ふたたび海辺に出て、山荘での家族の幸福な時間を回想するところまで (0:57:51-1:06:36 (0:59:45-1:01:01 は中断))、③娘の葬儀の回想から、理髪店で化粧をしたアシェンバッハがタッジオを追って迷宮のようなヴェネツィアの町をさまよい、座り込んで自分の惨めさを笑うところまで (1:43:03-1:54:15)、④海辺でデッキチェアに身をうずめたアシェンバッハが最後にタッジオを目で追うところから、息絶えて運ばれて行き、エンドロールが出る映画の最後まで (2:04:16-2:10:30)。いずれも 6 分弱から 11 分強とかなり長く、物語の節目に位置しており、しかも曲が流れているあいだにほとんど科白らしい科白がないことから (それはこの映画全般に言えることだが)、観客は音楽をこの映画のテーマそのものとして受け入れる態度を促されることになる (Bacon 165)。このほか、ニーチェの「真夜中の歌」に作曲した交響曲第 3 番第 4 楽章が、海辺のタッジオを幸福に眺める場面で用いられている (1:07:51-1:12:59)。このとき、アシェンバッハはタッジオの美しさから曲想を得て、楽譜を手にとり、作曲を始める。これは原作のアシェンバッハが同様にして「1 ページ半ほどの選りぬきの散文」 (Mann VIII, 493) を書いた場面に対応するのだが、ここでアシェンバッハの脳裏に浮かんだのがこの曲だとすれば、彼はマーラーの曲の作曲者ということになる。こうしたほめかしはほかにもあり、交響曲第 5 番のアダージェットはフラッシュバックの場面でアルフリートによってピアノで演奏されて物語世界内の音楽になるし (0:19:38-0:21:25)、山荘で議論しながらアルフリートがアシェンバッハに「これが君の音楽だ」と怒鳴ってピアノで弾いてみせるフレーズは (0:38:22-0:38:32)、クレジットはされていないが、あきらかに交響曲第 4 番第 4 楽章の冒頭のメロディである。

アシェンバッハを音楽家にするすることで、原作でマンがいささかパロディ的に主人公に付

³ 原作でもアシェンバッハには娘がいるが、先に亡くなるのは妻で、娘は人妻になっている (Mann VIII, 456)。マーラーは 1907 年に長女アンナ・マリアを 4 歳で亡くしている。

与していた自伝的要素のいくつか―たとえば、構想したが成立しなかったフリードリヒ大王についての散文叙事詩などの自作をマンはアシェンバッハに貸し与えている―は失われたが、ヴィスコンティが加えた変更にはマンに由来するものもある。そのひとつの源泉は、作曲家アードリアン・レーヴァーキューンを主人公とする、マン晩年の長編小説『ファウストゥス博士』 *Doktor Faustus* (1947) である。映画の冒頭部、アシェンバッハをヴェネツィアへと運ぶ船がゆっくりと向きを変えると、右舷に「ESMERALDA」という白い文字が浮かびあがる (0:07:08-0:07:14)。エスメラルダはレーヴァーキューンに梅毒をもたらす娼婦の名前であり、映画のフラッシュバックでアシェンバッハが娼館にエスメラルダを訪ねる場面 (1:15:53-1:19:43) は、『ファウストゥス博士』第 16 章の描写 (Mann VI, 190-191) 一晩でアシェンバッハの頬を撫でるエスメラルダの仕草など一が下敷きにされている。映画では、タッジオがホテルのピアノでたどたどしく弾くベートーヴェンの「エリーゼのために」を、フラッシュバックのなかのエスメラルダが引き継ぐことで、タッジオとエスメラルダというふたりの誘惑者が重ねあわされる。アシェンバッハの芸術を批判する友人アルフリートは、主人公の分身という意味では、第 25 章でレーヴァーキューンと対話する「悪魔」だともいえるし、⁴また、「芸術は曖昧だ」と言っていくつかのコードを鳴らしてみせるアルフレートは (0:37:31-0:38:16)、少年時代のレーヴァーキューン (Mann VI, 66) を想起させる。

マンの実人生からの引用もある。原作のアシェンバッハは、その外貌のモデルになったマーラーと同様に、髭をたくわえていないが (Mann VIII, 456)、映画のアシェンバッハはマンのような口髭を生やしている。彼の服装も当時のマンの写真を参考にしたものである。⁵ロケ地はマンが 1911 年夏に実際に宿泊したオテル・ド・バンであり、アシェンバッハがホテルで手にする新聞はマンが愛読していた「ミュンヘン最新報」である。示唆的なのは、アシェンバッハに死が訪れる日の朝、ホテルのエントランス付近にたくさんの荷物が置かれているのを認めてタッジオの出発を恐れた彼が、フロントに、誰の荷物か、と尋ねる場面である (1:58:10-1:58:14)。よく知られているように、『ヴェネツィアに死す』のタッジオには実在のモデルがあり、その名前はウラディスラフ (愛称アッジオ)・モースであった (Adair 21)。マンの原作には「ポーランドの貴族の名前」 (Mann VIII, 523) とあるだけで、具体的な名前は出てこない。ところが映画のなかのホテルのフロントは、ここで、「モース夫人とご家族の荷物です」と答えるのである。

マンの滞在の 1 年後の 1912 年から数年にわたって、この同じホテル、オテル・ド・バンで、幼少期のヴィスコンティは家族と夏の休暇をすごした (Zander 190-191)。ヴィスコンティにとってこの映画は自らの子ども時代を蘇らせるものでもあった。彼はそこに集う客のひとりだったのである。写真を見るとヴィスコンティはかなりの美少年であったようだ

⁴ 映画でアシェンバッハがアルフリートに語る砂時計の話 (0:19:58-0:21:08) は、原作にあるものだが (Mann VIII, 511)、『ファウストゥス博士』においても「悪魔」の口から語られる (Mann VI, 303)。

⁵ 撮影当初、ヴィスコンティはアシェンバッハにマーラーの外観を与えようとしたが、この映画がマーラーを誹謗するものだという批判をかわすために、マンに似せることになったという (Zander 95)。

から、もしもマンがもう1年遅く来ていたら…、という空想に耽りたくなるが、ウラディ斯拉フ・モースよりも6歳年下のヴィスコンティは、マンの関心を引くには幼すぎたかもしれない。ヴィスコンティはタッジオの母に、自分の母カルラの肖像を刻みこんだ (Zander 191)。そして、タッジオではなくアシェンバッハに、いくらか自己を投影した。旅先に妻と娘の写真を持ち歩いて愛撫するのは (0:21:40-0:22:59)、原作のアシェンバッハでも、マンでも、マーラーでもなく、ヴィスコンティ自身の習慣である (Zander 191)。また、自作の演奏会の後、アシェンバッハが非難の口笛を浴びるフラッシュバックは、『若者のすべて』 *Rocco e i suoi fratelli* (1960) 公開時の自身の経験にもとづくものだという (Zander 191)。ちなみに、ヴィスコンティは前作『地獄に堕ちた勇者ども』 *La caduta degli dei* (1970) で、ナチズムの体現者であるような親衛隊幹部にアシェンバッハという名前を与えていた。『ベニスに死す』をめぐる関連の網の目は複雑に張りめぐらされている。

2. 自由間接話法とズーム

小説『ヴェネツィアに死す』において、主人公アシェンバッハと美少年タッジオのあいだに会話が交わされることはない。アシェンバッハは椅子に腰かけて、あるいは、少年の姿を見失なわないように追いながら、タッジオをただ見つめる。その視線を感じたタッジオは、ときに微笑を浮かべつつアシェンバッハの方を振り向いてこの老作家を見返す。これがふたりのあいだで起こるアクションのすべてである。映画でもこの点は守られている。それでは、ヴィスコンティによるアダプテーションは、この視線のドラマをどのように映像化しているだろうか。

まず、アシェンバッハ (ダーク・ボガード) が初めてタッジオ (ビョルン・アンドレセン) を目にする、ホテルのホールのシークエンス (0:23:00-0:31:15) を見てみよう。原作では3ページほどのこの場面 (Mann VIII, 469-471) は、映画では約8分間続き、19のショットからなる。このうち前半の10ショットは以下のように構成されている。

第1ショット (0:23:00-0:25:11) は、2分を越えるロングテイクである。ホテルのホールで夕食を待っている裕福な宿泊客たちが、引き気味のロングショットで示される。楽団が演奏している。画面奥にアシェンバッハが現れると、カメラはゆるやかにズームしながら、アシェンバッハの動きをまずは左に、続いて右に、流れるようにパンで追う。新聞を手にとった彼は座席を見つけ、画面の左側を見る向きで、黒い皮のソファに腰を下ろす。この時点で画面はアシェンバッハのバストショットになっているが、カメラはズームアウトしてふたたびホールの客たちの様子を捉えながら、左にパンしていく。第2ショット (0:25:11-0:25:20) は、アシェンバッハのクローズアップになる。新聞から目を上げた彼は画面外に目を向ける。第3ショット (0:25:20-0:25:45) は、まずタッジオの下の子の横顔がクローズアップで示されると、カメラは右にパンしながら、家庭教師、上の妹、姉⁶の顔を目で追う

⁶ 原作ではタッジオは末っ子で3人の姉がいるが、映画ではひとりの姉とふたりの妹のように見えるので、このように描写した。

ように順に見せ、最後に頬杖をついたタッジオにたどり着く。その直前に楽団の曲が終わって一瞬の静寂が生じること、そして、タッジオの顔が映ると逃げるように次のショットにカットされることは、次の第4ショットとあわせて、「この少年が完璧に美しいことに気づいて、アシェンバッハは愕然とした」(Mann VIII, 469) という原作の一文に対応する映画的表现であるといえる。見るアシェンバッハをクロースアップで示した第2ショットに続くこの第3ショットは、典型的な視点ショットである。

第4ショット(0:25:45-0:25:51)は、アシェンバッハのクロースアップに戻る。目を見開いていたアシェンバッハは、動揺を知られまいとするように新聞を掲げて顔を隠す。その間に新しい曲が始まる。フランツ・レハールのオペレッタ『メリー・ウィドウ』のなかの「唇は黙して」である。第5ショット(0:25:51-0:25:59)では、この曲を演奏する4人組の楽団が映される。第6ショット(0:25:59-0:26:16)は、またアシェンバッハのクロースアップとなり、彼は新聞を下ろすと、もういちど画面外に目を向ける。第7ショット(0:26:16-0:27:38)は、第3ショットの継続であるかのようにタッジオのクロースアップを示し、これが視点ショットであると思わせる。ところが、それからカメラは右にパンしながらさまざまな客のテーブルを見せ、なんとアシェンバッハ自身の姿をも映しだすのである。そしてそのままズームアウトしてロングショットになると、奥からホテルマンが現れて、夕食の準備が整ったことを客たちに告げてまわる。この第7ショットにおいては、ある人物の視点ショット(と思われたもの)が、パンをするうちに、同一ショットのなかで視点人物自身を映すことになっている。

第8ショット(0:27:38-0:28:07)では、ホテルの支配人も出てきて、夕食へと客を促す。



図1 『ベニスに死す』(0:28:13)



図2 『ベニスに死す』(0:28:28)

カメラは支配人から離れて右にパンしながら、最初にタッジオたちの家族、次いでアシェンバッハを遠めのロングショットで示す。タッジオとアシェンバッハの空間関係が初めてあきらかになるショットである。第9ショット(0:28:07-0:28:12)は、アシェンバッハのクロースアップである。彼は画面外を凝視している。第10ショット(0:28:12-0:28:57)は、タッジオのミディアムクロースアップ(図1)で始まり、第9ショットとのつながりから、やはり視点シ

ョットだと思わせる。ところが、カメラがズームアウトしていくと、ここでもアシェンバッハその人の後ろ姿がフレームに入ってくるのである（図 2）。この第 10 ショットにおいては、ある人物の視点ショット（と思われたもの）が、ズームアウトによって、同一ショットのなかに視点人物が見ているものと視点人物自身とを同時に収める画面を含むことになっている。マイケル・ウィルソンは、このショットについて、そこに見られる主観的視点から客観的視点への縫い目のない移行は、マンの原作小説の「自由間接話法」の模倣であり、語り手が「アシェンバッハに共感とアイロニーという二重のパースペクティブ」をもつことを可能するものである、と述べている（Wilson 154）。同じことは第 7 ショットにもあてはまるだろう。いわゆる映画の文法から逸脱したこれらのショットは、映画における自由間接話法の実例だといえる。

少し後の朝食のシークエンス（0:38:33-0:41:27）では、ズームが効果的に用いられている。寝坊したのか、家族は揃っているのにタッジオだけがまだいない。ミディアムクローズアップで捉えられたアシェンバッハが右側の画面外に目を向けると、次のショット（0:40:37-0:41:11）でタッジオがレストランに入ってくる。カメラは遠めのロングショットからタッジオのウェストショットまでズームインし、そのままタッジオの歩みにあわせて右にパンして、少年が席に着くまでを追う。ズームインによって被写界深度の浅い望遠鏡的な映像となり、タッジオ以外のものがすべてぼやけて見えることで、アシェンバッハの見るという行為への没入と窺視的な感覚とを伝える。ミディアムクローズアップのアシェンバッハが画面外を見る短いショット（0:41:11-0:41:14）が挿入された後、続くショット（0:41:14-0:41:27）で、カメラはまずタッジオの家族のテーブルをロングショットで捉え、それからタッジオの顔のクローズアップになるまでズームインする。するとタッジオはアシェンバッハの方を振り向き、かすかな微笑を浮かべる。それはアシェンバッハのためだけに見せた秘密の微笑みのようである。このように、視点ショットといってよい上記のふたつのショットで用いられたズームは、アシェンバッハの「見ることの欲望の直接的な表現」（若菜 156）となっている。また、トラッキングショットなどとは異なり、カメラが空間を通過してタッジオに向かっていくことのないズームの操作は、アシェンバッハの「本質的に動くことのできない性格」（Wilson 153）をも暴露している。

ただし、ズームは常にアシェンバッハの目の動きと一致しているわけではない。1960 年代半ばから現れるヴィスコンティのズームへの偏愛は、『ベニスに死す』において最も顕著である。若草薫はこの映画のズームを 2 種類に分け、「ひとつは、客観的観点からの作中人物、特にアシェンバッハの顔に向けてのズームであり、もうひとつは、アシェンバッハの主観、あるいは準主観のズームである」（若菜 155）としている。先に挙げた例が後者にあたるのであれば、映画の冒頭部でエスメラルダ号のデッキに座ったアシェンバッハへのズームイン（0:04:27-0:04:38）は前者の例である。ホテルの朝食のシークエンスでは、支配人の顔へのズームイン（0:38:48-0:38:53）さえある。ズームの多用は、観客にカメラの介在を意識させずにはいない。ズームは没入と異化という、矛盾するようなふたつの機能を果たすので

ある。

3. 海辺の写真機

『ベニスに死す』の重要な舞台のひとつは、ホテルの前に広がる砂浜である。アシェンバッハが初めて海辺に出かけるシークエンス (0:41:27-0:50:27) を見てみよう。

このシークエンスの第3ショット (0:42:17-0:42:32) で、海小屋に着いたアシェンバッハは、係の男に椅子とテーブルを持ってくるように命じると、タッジオの姿を探す。第4ショット (0:42:32-0:42:52) で、カメラはストライプ模様のワンピースの水着に身を包んだタッジオが海岸線を背景に歩いている姿を超ロングショットで捉えると、タッジオの歩みにあわせて左にパンながら、ロングショットまでズームインしていく。タッジオは、写真機を構えた写真屋の向こうを通りすぎたあたりで立ちどまり、アシェンバッハのいる小屋の方向に顔を向ける (図3)。⁷すると続く第5ショット (0:42:52-0:43:09) では、アシェンバッハ



図3 『ベニスに死す』 (0:42:50)

の姿がロングショットで示されるのだが、彼はタッジオの方を見ておらず、その間に届いていた椅子に腰をおろして、係の男にチップを渡すところである。こうして、アシェンバッハの視点ショットのように思えた第4ショットは、視点の主を失って宙ぶらりんにな

ってしまう。第5ショットはそのままミディアムクローズアップまでアシェンバッハにズームインしていくが、これはもちろんタッジオの視点ショットではない。煙草をくわえたアシェンバッハが画面外の左を見ると、第6ショット (0:43:09-0:43:27) でのタッジオは、とうにアシェンバッハに背を向けて、少し離れたところを歩いているのだ。

図3の右端に認められるのは、観光客の記念写真を撮ろうとしている写真屋とその写真機である。写真機については、原作では物語の終わり近くで「写真機が1台、見たところ持ち主もない様子で、波打ち際の三脚の上に残され、それに掛けられた黒い布が肌寒くなった風にバタバタとはためいていた」(Mann VIII, 523)と言及されるだけだが、映画では最初の海辺のシークエンスから登場している。そして、写真機は、映画の最後のシークエンス (1:58:34-2:10:30) においては、まるでひとりの「登場人物」のような存在感を帯びることになる。超ロングショットで俯瞰された、人がまばらになった砂浜に、病魔に侵されたアシェンバッハがおぼつかない足どりで現れる。デッキチェアに身を沈めた彼の視線の先で、タッジオと年長の少年との取っ組み合いが始まる。その傍らには、劣勢のタッジオを助けに行

⁷ 原作の「[タッジオは] 斜め向かいに立っている小屋の方を振り向いた」(Mann VIII, 476)に対応する仕草。



図 4 『ベニスに死す』 (2:03:56)



図 5 『ベニスに死す』 (2:07:21)



図 6 『ベニスに死す』 (0:47:19)



図 7 『ベニスに死す』 (0:48:09)

きたいアシェンバッハの身代わりであるかのように、海辺に取り残された写真機が立っている (図 4)。そしてその後、息絶え絶えのアシェンバッハの視線の先で、逆光のなかをタッジオが波打ち際から海に向かって歩き始めるショット (2:05:27-2:05:42)、および、浅瀬のなかで天を指し示したタッジオの身振りに反応してアシェンバッハが身を起こそうとした後のショット (2:07:20-2:07:47) では、レンズを左に向けた写真機がずっと画面の右端の空間を占めている (図 5)。なぜそこに写真機があるのだろうか。

ローガー・リュデケは、三脚に載せられた写真機は、デルフォイの神託で三本足の椅子に座った巫女を思わせるとして、写真機のレンズは超越的な力をもつ目のメタファーであるとしている (Lüdeke 166)。ここではテキスト内部に目を向けて、こうした象徴的解釈を肉付けしてみたい。写真機は最初の海辺のシークエンスに何度か現れるが、姿を見せないかたちでも登場している。それ

は、アシェンバッハが海岸に向けられた椅子に腰かけて苺を食べる場面である (0:47:19) (図 6)。画面で起こっていることとは関連のないフレーム外の音なので聞き逃してしまい

そうだが、サウンドトラックに耳を澄ますと、ここでたしかにシャッター音が聞こえる。⁸ もちろんこの段階ではそれが何の音なのか判然としないが、次のショット (0:47:44-0:48:09) でその音の主 (=写真機) が姿を現す (図 7)。同一ショットで図 7 のコマの前に、苺売りが映され、白髪の紳士が「こんな暑いときに生の果物はとても危険だ」 (0:47:53-0:47:58) と家族に警告していることは、説話論的にきわめて重要である。というのも、原作において、アシェンバッハがコレラに感染する直接の原因となるのは、理髪店で化粧をした後、タッジオの姿を追ってヴェネツィアの街路をさまよう途中に買って食べた「熟れすぎて柔らかくなった苺」 (Mann VIII, 520) ⁹ であるが、映画ではその場面が省かれているからである。図 6 で聞こえるシャッター音は、まるで無防備に生の果物を食べるアシェンバッハの証拠写真を



図 8 『ベニスに死す』 (0:49:49)

を撮る音のようである。映画のなかでは描かれなくても、彼がまた同じことを繰り返して、いつかコレラの手中に落ちることを暗示しているのだ、といえるだろう。海辺のシークエンスの最後に、証拠は握りましたよ、とでも言わんばかりに、写真家は畳んだ三脚

を担いで画面を横切り、去っていく (0:49:46-0:49:50) (図 8)。このように考えれば、映画の最後のシークエンスにおける海辺のカメラは、リューデケの言うように、神託を告げる巫女であり、アシェンバッハの死を冷徹に記録する「超越的な力をもつ目」であるように思える。

最後に、もうひとつ別の読解の可能性を提出しておきたい。写真機を映画カメラの比喩だとすれば、海辺の写真機は、第 2 節で触れた自由間接話法やズームと同じように、カメラの存在を観客に意識させるものだといえよう。図 5 の場面において、直前にタッジオの姓が「モース」であると告げられていたアシェンバッハ (このショットの視点人物であるので画面に姿はないが) には、1911 年のマンの影が重ねられている。そしてこのとき、アシェンバッハに重ねられたもうひとりの人物であるマーラーのアダージェットが、黄昏れゆく映像空間を包み込んでいる。ヴィスコンティはこの場面のなかに、写真機=映画カメラ=映画の語り手として、自分自身の姿をも刻みこもうとしたのではないだろうか。この場所で夏をすごした、自らの幼年時代の記念碑として。

*本稿は JSPS 科研費 (16K02569) の助成を受けたものである。

⁸ 『ベニスに死す』については膨大な研究があるので断言はできないが、管見のかぎり、このシャッター音を指摘した先行文献はない。

⁹ 原作でも最初の海辺の場面でアシェンバッハは苺を食べている (Mann VIII, 477)。彼に死を招くのは、小説中で 2 度目に出てくる苺である。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『ベニスに死す』、ルキノ・ヴィスコンティ監督、ダーク・ボガード／ビョルン・アンドレセン主演、1971 年、DVD（ワーナー・ホーム・ビデオ、2004 年）。

【引用文献】

ヴィスコンティ、ルキノ『ベニスに死す』（ヴィスコンティ秀作集 I）新書館、1981 年。

山本佳樹「ハンス・カストルプの映画見物―トーマス・マンと〈映画論争〉」、加藤幹郎監・杉野健太郎編『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、2013 年）所収、63-113 ページ。

若草薫『ヴィスコンティ―壮麗なる虚無のイマージュ』鳥影社、2000 年。

Adair, Gilbert. *Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: „Der Tod in Venedig“*. Zürich: Edition Epoca, 2002.

Bacon, Henry. *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lüdeke, Roger. „Der Tod in Venedig“ (Thomas Mann – Luchino Visconti). „Musiker unter den Dichtern“. Zum Stellenwert des Musikalischen. In: Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, S. 164-174.

Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1974. (引用時には、Mann の後に巻数とページ数を VIII, 444 のように示した。)

Reed, Terence James. *Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München / Wien: Carl Hanser, 1983.

Wilson, Michael. „Art is Ambiguous. The Zoom in „Death in Venice““. In: *Literature / Film Quarterly* 26, No. 2, 1988, S. 153-156.

Zander, Peter. *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.

村上春樹『ノルウェイの森』におけるホモソーシャル関係と恋愛

津 田 保 夫

1. はじめに

1987年9月に上下2分冊で刊行された村上春樹の長編小説『ノルウェイの森』は発売直後から爆発的なベストセラーとなったが、その帯には作者自身の手による次のようなキャッチコピーが付されていた。「これは恋愛小説です。ひどく古ぼけた呼び名だと思うけれど、それ以外にうまい言葉が思いつけないのです。激しくて、物静かで、哀しい100パーセントの恋愛小説です。」それによって「この作品はまずもって、＜恋愛小説＞という枠組みを与えられて読み解かれる運命を担ってしまったといえる」のであり、「発売から間を置かずに発表された同時代評や、その後十数年にわたって積み重ねられてきた批評・研究の多くが、この作品の描いた（あるいは描かなかった）＜恋愛＞という＜関係性＞のあり方を軸として展開されるものとなったことも、このことと切り離せない面を持っている」¹と島村輝は指摘している。

もちろん『ノルウェイの森』はたんなる恋愛小説の枠組みに収まりきれものではないが、恋愛という関係性がこの作品の重要な要素となっていることも否定できないであろう。そして島村は引き続き「＜恋愛＞の物語を成り立たせていく動因として、まず目につくのはこの小説の中に何度も繰り返される、男女が形づくる＜三角形＞の構図だろう」²と述べている。実際この作品の中には、語り手の「僕」すなわちワタナベトオルとキズキと直子、ワタナベと直子と緑、ワタナベと直子とレイコ、ワタナベと永沢とハツミなど、男女の三角形をいくつか認めることができる。そのいずれにおいてもワタナベが関与しているが、作品全体の中心となっているのは、やはりワタナベとキズキと直子の関係であろう。そしてこの三角形の男女関係において特徴的なのは、男性のワタナベとキズキが親友同士でいわゆるホモソーシャルな関係にあり、この二人の男性の間で女性の直子が形式上やりとりされているという点である。直子は最初はワタナベの親友キズキのガールフレンドだったが、キズキの死後にワタナベの恋人になり、直子自身の死によって再びキズキへと返されることになる。つまり、直子はまずキズキからワタナベに譲渡され、最後に再びワタナベからキズキへと譲渡（返還）されるという図式である。

¹ 村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典増補版』（鼎書房 2007年）160ページ（島村輝による『ノルウェイの森』の項目）。

² 同上。なお島村輝はそのような三角関係に着目した論考として川村湊「＜ノルウェイの森＞で目覚めて」(『群像』1987年11月号、pp.200-205)を紹介しており、川村は「『ノルウェイの森』は、一言でいってしまうと僕をめぐるさまざまな三角の形の＜愛＞の葛藤を描いたものなのである」(201ページ)と論じている。

「ホモソーシャル」とはイヴ・K・セジウィックによると「同性間の社会的絆」³を表す用語だが、彼女は著書『男同士の絆 ― イギリス文学とホモソーシャルな欲望』の中でイギリス文学におけるホモソーシャルな欲望をジェンダーの非対称性と性愛の三角形の構造において捉え、そこでは「男同士の女性の交換」⁴が行われていると指摘している。そのようなホモソーシャル的關係にある二人の男性の間で両者の性愛対象となる一人の女性のやりとりが行われるという三角形の關係は日本文学の中にもいくつか見いだすことができ、その代表的な作品として夏目漱石の『それから』や『こゝろ』、武者小路実篤の『友情』などを挙げることができるだろう。⁵

小説『ノルウェイの森』をホモソーシャルな關係性の観点から読み解く試みも、すでに石原千秋によって行われている。石原は著書『謎とき村上春樹』の第1章における『風の歌を聴け』の分析のさいに、「ホモソーシャル」を「村上春樹文学を読み解く鍵となる概念」として位置づけ、男性中心的なホモソーシャル社会で男たちは「女のやりとり」によって「男同士の絆」を強めていくことを述べている。⁶ その上で彼は『ノルウェイの森』の恋愛のテーマを次のように解釈する。

ワタベトオルが自殺した親友のキズキから直子を譲られる。まさにホモソーシャルな關係である。しかしこれが「誤配」だったことは明らかだ。直子はワタナベトオルを愛せなかったからである。そこで、直子をプレゼントされたワタナベトオルは、ホモソーシャルな關係の中で、自分の責任を果たそうとする。ワタナベトオルが自分の責任を果たすやり方は、キズキのもとに直子を届けること、すなわち直子を自殺させることだ。直子は自殺しないかぎりキズキのところに行けない。そのことがわかっているから、ワタナベトオルは直子を自殺させる。それが彼の責任の果たし方だった。つまり、ワタナベトオルの仕事とは直子を自殺させることだった。それが彼の唯一の仕事だった。そしてそのことのすべてを、文学は「恋愛」という言葉で呼ぶことができる。これが結論だ。⁷

つまり『ノルウェイの森』は、ホモソーシャルな關係にあるワタナベトオルとキズキとの間で、ワタナベへと誤配された直子を正しい宛先であるキズキのところへ届ける物語だとする解釈である。ただし石原はそのあとでさらに、最終的にはワタナベが直子を自殺させたのではなく、自殺は直子が自らで責任を取るために主体的に行った行為だとして、「直子が大人としての責任をとる物語」⁸ でもあると論じている。

³ イヴ・K・セジウィック（上原早苗・亀澤美由紀訳）『男同士の絆 ― イギリス文学とホモソーシャルな欲望』（名古屋大学出版会 2001 年）2 ページ。

⁴ 同上 24 ページ。

⁵ 日本文学におけるホモソーシャルに関する問題については、國文學編集部(編)『恋愛のキーワード集：境界を越えて』（學燈社 2001 年）104－106 ページ（石原千秋による「ホモソーシャル」の項目）参照。

⁶ 石原千秋『謎とき村上春樹』（光文社 2007 年）73－74 ページ。

⁷ 同上 279－280 ページ。

⁸ 同上 314 ページ。

この作品の中にそのようなホモソーシャルな性愛の三角形の関係が存在し、それが非常に重要な役割を果たしていることは間違いないだろう。しかし上記の石原の解釈には一つの大きな疑問が残る。それは、キズキから直子を譲られたワタナベが自分の責任を果たすやり方は直子を自殺させることだったのか、ということである。たしかに結果的には直子は自殺してキズキのところへ送り届けられたことになるが、石原自身も認めているように、直子の自殺はワタナベの意図によってではなく直子自身によって行われたものである。ワタナベはむしろ逆にずっと直子の回復を願い、直子と一緒に生活することさえ提案している。

だとすると、キズキから直子を受け取ったワタナベが責任を果たそうとしたやり方は、直子を自殺させてキズキのもとへ送り届けることではなく、ワタナベ自身がキズキの代理となって、キズキが本来なすべきだった役割、すなわち直子の恋人としての役割を代行することだったのではないだろうか。

2. キズキの代行者としてのワタナベ

ワタナベにとってキズキは「仲の良い友人」で、「仲が良いというよりは僕の文字通り唯一の友人」(上 47)⁹であった。ワタナベは「一人で本を読んだり音楽を聴いたりするのが好きなどちらかという平凡で目立たない人間」(上 49)であり、キズキも「決して社交的な人間ではなかった」(上 48)。つまり、ワタナベとキズキはどちらも他者との関わりを好まない非社交的な人間なのだが、「我々はすぐに気が合って仲良くなった」(上 49)のである。このことから、二人が唯一無二の親友として男同士の深い友情の絆(あるいはホモソーシャルな絆)で結ばれていたことがわかる。

一方、直子はキズキの「恋人」だが、二人はお互いに「殆ど生まれ落ちた時からの幼なじみ」(上 47)だった。そのためか「彼らの関係は非常にオープンだったし、二人きりでいたいというような願望はそれほどは強くないようだった」(上 47)。そのようなキズキと直子の幼なじみ的な恋人関係の中にワタナベが介入することになったのは高校二年生の春で、キズキからダブル・デートに誘われ、ワタナベは直子と初めて出会う。しかしワタナベは直子が連れてきた友人の女性とはまったく話が合わず、やがてキズキもダブル・デートを諦め、ワタナベとキズキと直子の三人で会うことが多くなっていった。こうしてホモソーシャル関係と異性愛関係が絡み合ったワタナベとキズキと直子による三角形の関係は形成されたのである。

これはワタナベにとっては「いちばん気楽だったし、うまくいった」(上 48)関係であった。しかし「いつもキズキが一座の中心にいた」(上 48)のであり、「キズキが一度席を外して二人きりになってしまうと、僕と直子はいくく話をすることはできなかった」(上 49)。つまり、ワタナベとキズキはホモソーシャルな友人関係にあり、キ

⁹ 小説『ノルウェイの森』からの引用等は講談社文庫版(2004年発行)から行い、カッコ内に巻とページ数を記す。

ズキと直子は異性愛関係で結ばれているが、ワタナベと直子の間には少なくとも外面上は直接的な関係はなく、キズキを媒介としてのみ、つまりキズキを接点とした三角形の関係でのみ間接的に繋がっていた。したがってキズキの死によって媒介項が不在になると、ワタナベと直子との関係はいったん途切れてしまうことになる。ワタナベはキズキの葬式の二週間後にちょっとした用事のために直子と一度だけ会っているが、「用件が済んでしまうとあとはもう何も話すことはなかった」（上 50）のであり、「一年後に中央線の電車ではばったりと出会うまで一度も顔を合わせなかった」（上 50）。そしてこの一年後の偶然の再会によってワタナベと直子の直接的な関係は始まるのだが、そこにはやはり死者としてのキズキが媒介として介在していた。

ワタナベが直子と知り合ってから一年と少し経った高校三年生の五月にキズキは自宅ガレージで自殺する。しかし「遺書もなければ思いあたる動機もなかった」（上 52）。ただ、その日キズキはワタナベに午後の授業をすっぽかしてビリヤードに行かないかと誘い、キズキが勝負に勝って、約束によりワタナベがゲーム代金を払っている。ゲームのあいだキズキは「冗談一つ言わなかった」（上 51）が、「これはとても珍しいことだった」（上 51）。ワタナベがいつにないキズキの真剣さを指摘すると、キズキは「今日は負けたくなかったんだよ」（上 51）と答えている。このことから、この日にキズキはワタナベをライバル視していたらしいことがわかる。では何に関するライバルであっただろうか。それはやはり直子をめぐるライバル関係ということになるだろう。

キズキの自殺の原因を推測する手がかりは、後に直子により語られる出来事に見いだすことができる。それはキズキと直子の性交がうまくいかなかったことである。彼らはお互いに深く愛し合い、「十二の歳にはキスして、十三の歳にはもうペッティングしてた」（上 263）にもかかわらず、性交しようとする直子の方が「全然濡れなかった」（上 230）のである。そのような身体的あるいは無意識的な性的拒絶がキズキに深い絶望を与えたであろうことは十分に想像できる。¹⁰

しかしそれだけではなく、もしかしたらキズキは、自分に対しては拒絶された直子の性的欲望がワタナベに向けられていると感じたのではないだろうか。「キズキ君があなたのことを好きだったように、私もあなたのことが好きなのよ」（上 265）と言うように、直子はキズキを媒介としながらもワタナベに対して好意を寄せていた。また何よりも直子は二十歳の誕生日にワタナベと性交しており、そのときには「あなたに会った最初からずっと濡れてた」（上 231）という事実から、直子の身体的な性的欲望がワタナベに向けられていた可能性を推測することもできるかもしれない。

直子とは心では本当に愛し合っているけれども身体的性的には結合することができないことにキズキが深く絶望していたとするならば、その拒絶された自らの身体を消滅させる自殺という方法しか彼には残されていなかったのだろう。そうして直子の身

¹⁰ 石原千秋も心から愛する人とセックスができないことによる「キズキの絶望の深さ」を指摘している。石原（前掲書）283 ページ参照。

体的性的欲望がワタナベに向けられていたとするならば、その欲望を充足させて身体的性的な結合をホモソーシャルな関係においてキズキのために代行し、同時にキズキの身体的性的欲望の充足も代行してやるのが、ワタナベの責任ということになるだろう。そしてその責任は直子の二十歳の誕生日の夜に果たされるのだが、それによって直子もまた死へと向かうことになる。

3. 直子の心と身体の分裂

直子はワタナベのことを「好き」ではあったが「愛し」ていたわけではなかった。物語の語り手の「僕」としてのワタナベ自身も「直子は僕のことを愛してさえないなかった」（上 23）と書いているし、「僕のことは愛していたわけでもないのに、ということ？」というワタナベの問いかけに対して直子は「ごめんなさい」（上 231）と答えている。直子が本当に愛していたのはキズキだけだったのだ。

ところがキズキと性交しようとしたときには「全然濡れなかった」（上 230）。それに対してワタナベに抱かれたときには「最初からずっと濡れてた」（上 230）のである。さらに「そうしてずっとあなたに抱かれないと思ってたの。抱かれて、裸にされて、体を触られて、入れてほしいと思ってたの。そんなこと思ったのって、はじめてよ。どうして？ どうしてそんなことが起るの？ だって私、キズキ君のこと本当に愛してたのよ」（上 230）と直子は言う。石原千秋も指摘しているように、直子は恋愛において「心と身体が一致していない」¹¹ ののである。

直子と同じように「心と身体が一致していない」女性が作品中にもう一人登場している。阿美寮での直子の友人レイコである。レイコは十三歳のピアノの教え子から同性愛的行為をされ、心では激しく拒絶しながらも「あんなに濡れたのはあとにも先にもはじめてだった」（下 21）というほど身体の方は反応し、「主人とやるよりその子とやってる方がずっと良かったし、もっとしてほしかった」（下 23）ほどであった。そのような心と身体の分裂という点において直子とレイコは同類である。そしてこの心と身体の分裂がレイコの心を崩壊させ、また直子の心の病を引き起こした大きな原因の一つであっただろう。しかし直子の心と身体の分裂は、直子とキズキとワタナベの三人が作りなす三角形の関係と深く関連しているように思われる。

直子とキズキは「本当にとくべつな関係」（上 231）だった。「私たち三つの頃から一緒に遊んでたのよ。私たちいつも一緒にいろいろな話をして、お互いを理解しあって、そんなふうに育ったの」（上 231）と直子は語っている。彼女によれば二人は「普通の男女の関係とはずいぶん違ってた」（上 262）のであり、「何かどこかの部分で肉体がくっつきあっているような、そんな関係」（上 262-263）であった。そして直子にとってキズキとはすでに「肉体がくっつきあっているような」関係にあったために、さらに身体的性的に結合したいという欲望は生じてこなかったのであり、それが直子

¹¹ 石原（前掲書）282 ページ。

とキズキの性交が失敗した原因ではないかと考えられる。直子は自身の性的欲望をすでに「お互いの体を共有している」（上 263）ように感じていたキズキに対してではなく、自己の外部にいる他者に対してしか向けることはできないのである。

直子とキズキはいわば母の胎内にいる双生児のようなもので、外部から閉ざされた平和な空間の中で他者と関わることなく二人だけで充足している内閉的な関係であった。「私たちは無人島で育った裸の子供たちのようなものだった」（上 264）と直子は言う。しかしいつまでも子供のまま二人だけの平和で充足した無人島の内閉的な楽園の中にとどまりつづけることはできない。「私たちはどんどん大きくなっていくし、社会の中に出ていかなくちゃならない」（上 264-265）ことは直子にもわかっていた。

そうした内閉的な関係の二人を他者として外部の社会と接触させる役割を与えられたのがワタナベである。二人にとってワタナベとの関りが「最初の他者との関り」（上 265）であった。そして直子がワタナベに言うように「あなたは私たちと外の世界を結びリンクのような意味をもっていた」（上 265）のであり、「私たちはあなたを仲介にして外の世界にうまく同化しようと私たちなりに努力していた」（上 265）のである。しかし「結果はうまくいかなかった」（上 265）。キズキと直子の自己充足的で内閉的な関係にワタナベがホモソーシャルな関係によって加わることで形成された三角形の関係はやはり自己充足的で内閉的なものであり、その関係の中で直子は「すごく気が楽」（上 261）で「安心していられる」（上 262）が、「そういう小さい輪みたいなものが永遠に維持されるわけではない」（上 262）のであり、「それはキズキ君にもわかっていたし、私にもわかっていたし、あなたにもわかっていた」（上 262）のである。¹²

キズキが直子とワタナベを残して自らの命を絶ったことにより、自己充足的な三角形の関係は崩壊した。先に述べたようにキズキが直子とワタナベを繋ぐ媒介項となっていたため、残された二人の交流はそれから約一年間途切れており、それが再開されたのは中央線の電車での偶然の再会によってである。キズキの死は直子に大きな混乱をもたらした。「あの人が死んじゃったあとでは、いったいどういう風に人と接すればいいのか私にはわからなくなっちゃった」（上 231-232）のである。ワタナベが直子と偶然再会し付き合うようになったとき、直子はそのような状態であった。

したがって直子はワタナベと付き合うようになって、「彼女の求めているのは僕の腕ではなく誰かの腕」であり「彼女の求めているのは僕の温もりではなく誰かの温もり」（上 61）であった。この「誰か」とはいうまでもなくキズキであり、直子はキズキとホモソーシャルな関係にあったワタナベを通してキズキを求めていたのである。いわばワタナベはキズキの代理であり、キズキの役割を代行していたにすぎない。しかしワタナベはキズキとは異なり、直子にとっては「他者」であった。そのため直子は自己と未分化であったキズキには向けることのできなかった身体的性的欲望を「他者」

¹² このような少人数のグループの自己充足的で内閉的な関係が崩壊するモチーフは、村上春樹の他の作品、たとえば『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』でも別な形で用いられている。

としてのワタナベには向けることができたのである。とはいえそのときのワタナベはやはりキズキの代行者であり、いわば「他者」としてのキズキであった。二十歳の誕生日に直子はワタナベと初めての性交を行ったが、直子はキズキの代理人としてのワタナベを通して、果たせなかったキズキとの性交をなしとげたのである。¹³

キズキの死後のワタナベと直子の関係もキズキを媒介として、「キズキという死者を共有」（下 264）することで成り立っている。キズキが生きていたときと同じく、三人が作りなす関係の三角形にはワタナベと直子とを結ぶ一辺が欠落している。「彼以外の人になんて殆ど興味すら持てなかった」（上 262）ほどキズキだけを愛していた直子にとって、ワタナベはキズキの代理としてのみ恋愛関係になることが可能であった。ワタナベがキズキの代理となりえたのはキズキが「僕にとってはたった一人の友だち」で「その前にもそのあとにも友だちと呼べそうな人間なんて僕にはいない」（上 261）ほど深いホモソーシャルな関係で結ばれていたからである。そしてキズキとの間のそのような関係を通して、ワタナベもまた直子を愛そうとしたのであろう。

直子はワタナベに「こうしてあなたにくっついている限り、私も井戸には落ちない」（上 15）と言う。ワタナベがキズキの代行者を演じている限りは直子を守り続けることもできるのであり、ワタナベは「ずっとこうしてりゃいいんじゃないか」（上 16）と答える。しかし死者であるキズキを媒介としての恋愛関係は永久に続けられるわけではない。直子もそれが「いけないこと」で「ひどいこと」で「正しくないこと」（上 17）であるのはわかっている。キズキと「離れることができない関係」（上 264）にあり、「まるでキズキ君が暗いところから手をのばして私を求めているような気がする」（上 290）直子には、キズキのいる死の世界しか行く場所はないのである。

一方、ワタナベはキズキとのホモソーシャル関係においてキズキの代理として直子を守りつづけようとする。「お前と違って俺は生きることに決めたし、それも俺なりにきちんと生きることに決めたんだ」と彼は心の中で死んだキズキに語りかけ、「俺は彼女を絶対に見捨てないよ」（下 204）と誓っている。

こうしてキズキのいる死の世界へ行こうとする直子とそれを生の世界へ引き戻そうとするワタナベの試みが行われ、直子はいわば死の世界と生の世界の間、あるいはキズキとワタナベとの間の緊張関係に置かれることになる。そしてそのような関係を解消させる要因となったのが、緑の介入である。

4. 緑の介入とホモソーシャルな三角関係の解消

『ノルウェイの森』の第2章と第3章は短編小説『蚩』と重複する部分が多いが、その中の重要な脇役であった突撃隊と呼ばれる学生が第4章でなぜか突然退場する。¹⁴

¹³ それはいわば『1Q84』で天吾がふかえりとの性交を通して、遠く離れた青豆との性交を行ったのとも類似している。

¹⁴ 突撃隊は、「あまり多くはしゃべらずに二人で黙り込んで喫茶店で顔をつきあわせていること」（上 59）が多かったワタナベと直子の間で中心的な話題となることによって、それまで二人の媒介者として

その直後に入れ替わるように登場してくるのが緑である。彼女は「まるで春を迎えて世界にとびだしたばかりの小動物のように瑞々しい生命感を体中からほとばしらせて」（上 107）いた。緑の「瑞々しい生命感」はキズキのいる死の世界へと引き寄せられている直子とは対照をなし、いわば生の世界を体現している。

一方、直子を生の世界へ引き留めようとするワタナベ自身もまた死の世界にとらわれている。親友キズキの死は彼に「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」（上 54）という感覚をもたらした。「あの十七歳の五月の夜にキズキを捉えた死は、そのとき同時に僕を捉えてもいた」（上 54-55）のであり、「生のまっただ中で、何もかもが死を中心にして回転していた」（上 55）のだった。そのためワタナベは生命感あふれる緑から話しかけられたとき、「こんな生き生きとした表情を目にしたのは久しぶり」（上 107）だと感じたのである。

キズキの死後にいわば生と死が入り交じったような世界に生きていたワタナベは、生の世界を体現するかのような緑に惹き付けられるようになる。すると直子からワタナベのもとへ便りが届き、ワタナベは直子のいる京都の阿美寮へ出かけていく。そこは世間から隔絶された異界ともいえるような場所で、ワタナベが読んでいたトーマス・マンの小説『魔の山』に出てくるサナトリウムのような死の雰囲気が漂う世界であった。そこで彼は異界の住人のような直子と再会するのである。

帰路に就いたワタナベは山を下りると、「これが外の世界なんだと思って哀しい気持ちになった」（下 40）。そして東京に戻ると周りの情景に「頭が混乱」（下 42）する。これは彼が下界の現実世界とは異なる阿美寮の特異な世界になじんだため、逆に現実世界に対して違和感をもったことを示している。その意味でも、この阿美寮は一種の異界をなしており、ワタナベによる阿美寮の訪問は一種の異界訪問譚である。そこは一種の冥界であり、ワタナベは冥界へ直子を連れ戻しに行ったけれども失敗して一人で戻ってきた、と寓意的に読むこともできるだろう。それはイザナギによる黄泉の国への旅や、オルフェウスによる冥界探訪とも構造的に類似している。¹⁵

ワタナベはそのあと生の世界の体現者ともいえる緑と会うが、緑は彼を見て「幽霊でも見てきたような顔してるわよ」（下 46）と言う。実際ワタナベが会ってきた直子は死の世界にいる幽霊のようなものであった。一種の冥界ともいえる阿美寮から戻ってきたばかりの彼は「世界にまだうまくなじめない」（下 48）が、緑に会うことによって「少しこの世界に馴染んだような気がする」（下 55）ようになる。つまり、緑はワタナベを死の世界から生の世界へと引き戻す役割を果たしているのである。

しかし緑も死の世界と無縁なわけではなく、死に瀕した父親の看病を続けており、やがて父親も亡くなる。しかし彼女は死の世界に取り込まれることなく、現実の生の

の役割を果たしていたといえる。突撃隊から緑への交代はその関係を変化へと導いていくことになる。
¹⁵ 大塚英志は「イザナギ・イザナミの挿話における生者としての男が死者としての妻を訪問する物語と同一の構造」が村上春樹の小説で反復されていることを指摘している。大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿』（角川書店 2009 年）49 ページ参照。

世界で生き生きとしている。その後の二度目の阿美寮訪問から帰ったあとで緑と抱き合ったときにワタナベは「本当に久し振りに生身の人間に触れたような気」(下 231) 気がするし、緑は「私は生身の血のかよった女の子なのよ」(下 232) と言う。これはまだ生きていながらも死の世界にいるかのような直子とは対照的であり、ワタナベの緑に対する気持ちは直子に対するのとは当然異なる性質のものとなる。

「僕は直子を愛してきたし、今でもやはり同じように愛しています。しかし僕と緑に間に存在するものは何かしら決定的なものなのです」(下 242) とワタナベはレイコへの手紙に書いている。そして「僕が直子に対して感じるのはおそろしく静かで優しく澄んだ感情ですが、緑に対して僕はまったく違った種類の感情を感じるのです。それは立って歩き、呼吸し、鼓動しているのです。そしてそれは僕を揺り動かすのです」(下 243) と続ける。彼はそんな緑の生命力あふれる魅力に惹き付けられ「その力に抗しがたいものを感じるし、このままどんどん先の方まで押し流されていってしまいそうな気がする」(下 243) が、その一方で直子に対する気持ちは抑えることもできず、直子と緑の間で、言い換えれば死の世界と生の世界の間で揺れ動くのである。

そのようなワタナベの迷いに決着を付けたのは直子の死であった。第 10 章の冒頭で突然「直子が死んでしまった」(下 248)) と語られる。森の中での首つりによる自殺であった。傷心のワタナベが一人旅に出ると、「彼女のイメージ」は彼の体を「奇妙な場所」へと押し流し、「その奇妙な場所で、僕は死者とともに生きた」のであり、「直子は死を含んだまま、そこで生きていた」(下 252) と彼は感じる。直子はどうとう完全に死の世界へ、死んだ恋人のキズキのもとへと自ら去っていったのである。

旅の終りに「なんとか現実の世界に戻らなくちゃな」と考えたワタナベは東京へ帰り、心の中でキズキに対して次のように語りかける。

おいキズキ、お前はとうとう直子を手に入れたんだな、と僕は思った。まあいいさ、彼女はもともとお前のものだったんだ。結局そこが彼女の行くべき場所だったのだろう、たぶん。でもこの世界で、この不完全な生者の世界で、俺は直子に対して俺なりのベストを尽くしたんだよ。でもいいよ、キズキ。直子はお前にやると。直子はお前の方を選んだんだものな。(下 258)

この言葉からも、ワタナベはホモソーシャルな関係においてキズキの代行者として直子を愛し守るためにベストを尽くそうとしたように感じられる。しかし直子がキズキのもとへ送り届けられたことによって、ワタナベとキズキのホモソーシャルな関係に直子が関与した三角形の緊張関係は解消されたのである。

東京へやってきたレイコと自分たちによる直子の「お葬式」を行ったあと、ワタナベが帰るところは緑のいる生の世界しかない。しかし電話した緑から「あなた、今どこにいるの？」と尋ねられたワタナベは自分が今どこにいるのかわからず、「僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた」(下 293) のだった。「どこでもな

い場所」というのはおそらく生と死の間の世界なのだろう。ワタナベと直子は「最初から生死の境目で結びつきあった」(下 281) のであり、「死は生の対極にあるのではなく、我々の生のうちに潜んでいる」(下 253) のだから。緑のもとへ戻っても、ワタナベの心の中から直子が完全に消え去ることはないはずである。

5. おわりに

「ノルウェイの森」というタイトルは、直子がレイコにギター演奏をリクエストしたビートルズの曲から採られている。直子は「この曲聴くと私ときどきすごく哀しくなる」ことがあり、「一人ぼっちで寒くて、誰も助けに来てくれな」(上 224) というような気持ちになのであり、それはキズキの死によって現実世界に一人取り残された直子の孤独を表現している。ワタナベはホモソーシャルな関係においてキズキの代理として直子とその孤独から救い出そうと努力したが、直子はやはりキズキのいる死の世界へと自ら赴いていったのである。

小説『ノルウェイの森』は「100パーセントの恋愛小説」というキャッチフレーズで発売され大ベストセラーとなったけれども、むしろ現実世界における100パーセントの恋愛の成就の不可能性を示しているように思われる。村上春樹は『4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて』という短編小説を書いているが、その主人公は100パーセントの女の子と出会ってもすれ違い、結局は結ばれることはない。『ノルウェイの森』のキズキと直子はお互いに100パーセントの恋愛の対象だったであろうが、「成長の辛さ」(上 264) を克服し大人になって社会における独立した他者としての恋愛関係を結ぶことができず、死によってしか結ばれることはできなかった。直子の友人レイコとその夫も「九九パーセントまで完璧」だったが、「たったの一パーセントが狂っちゃった」(下 33) のである。

ではワタナベと緑の恋愛はどうであろうか。緑は「私のことを百パーセント愛してくれる人を自分で見つけて手に入れてやる」(上 160) と決心していた人物であった。この小説は37歳のワタナベが18年前の出来事を回想するシーンで始まり、その回想の中で20歳の自分が緑に電話をするシーンで終わり、物語は過去にさかのぼったまま現在には戻ってこない。ラストシーンで「どこでもない場所のまん中から緑を呼び続けていた」ワタナベと緑の恋愛のその後の経過と結末については、作品の中では何も書かれていない。しかし第1章での37歳のワタナベの状況には緑の存在の気配がまったく感じられないし、村上春樹の他のいくつかの作品に登場する恋人や妻に去られる男性主人公たちとワタナベは性格的にいくつかの共通点¹⁶があることを考えると、緑とワタナベのその後の恋愛の結末もペシミスティックなものに思えてくるのである。

¹⁶ それは永沢がワタナベに対して自分との共通点として指摘しているように、「自分のことを他人に理解してほしいと思っていない」(下 127) し、「心の底から誰かを愛することはできない」で「いつもどこか覚めていて、そしてただ乾きがあるだけ」(下 130) という点である。

執筆者紹介（掲載順）

Oliver Aumann	大阪大学マルチリンガル教育センター 外国人教師
徐 玉	大阪大学大学院言語文化研究科 博士後期課程
山 本 佳 樹	大阪大学大学院言語文化研究科 教授
津 田 保 夫	大阪大学大学院言語文化研究科 教授

言語文化共同研究プロジェクト 2020

「文化」の解説（21）
—文化と伝統—

2021 年 5 月 31 日 発行

編集発行者 大阪大学大学院言語文化研究科