



Title	「文化」の解釈(22) : 文化とイデオロギー (冊子)
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/88343
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 2021

「文化」の解読 (22)
— 文化とイデオロギー —

Oliver Aumann

山 本 佳 樹

徐 玉

津 田 保 夫

大阪大学大学院言語文化研究科

2022

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 2021」の一環として、「〈文化〉の解読 (22) -文化とイデオロギー」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)、「文化と伝統」(2020 年度)。22 年目となる 2021 年度は、「文化とイデオロギー」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、『莊子』の注釈書として影響力の大きい郭象 (252-312) の『南華真經注』をとりあげ、とりわけ盗作論と郭象による「自然」概念の新解釈について論じている。山本論文は、ペーター・ハントケの原作小説との間テクスト的關係に目を配りつつ、ヴィム・ヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』を分析し、とりわけこの映画における視点や見るという問題に光を当てている。徐論文は、任侠映画における女たちに注目し、とりわけ女優岩下志麻が、『五瓣の椿』から『極道の妻たち』シリーズにかけて、「姐御」というイメージを形成していくプロセスを跡づけている。津田論文は、村上春樹の小説『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』におけるシロによる虚偽のレイプ告発の謎を手がかりに、そこにみられる人間の心の奥に潜む「濃密な闇」の問題と樂園喪失のモチーフを考察している。

2022 年度からの文学研究科との統合により、今回が言語文化研究科としての最後の冊子となる。新研究科になっても「〈文化〉の解読」のプロジェクトを意欲的に継続していきたい。

2022 年 2 月

執筆者一同

The Decoding of “Culture” (22)

– Culture and Ideology –

Reports from a Research Project

Edited by

Graduate School of Language and Culture

Osaka University

2022

Graduate School of Language and Culture

Osaka University

1-8 Machikaneyamacho, Toyonaka 560-0043

JAPAN

「文化」の解説 (22)

—文化とイデオロギー—

目 次

Oliver AUMANN : Interpretation und Ideologie —Guo Xiang und sein Zhuangzi-Kommentar	1
山 本 佳 樹 : ブロッホは何を見たか —ヴィム・ヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』と ペーター・ハントケの原作小説	11
徐 玉 : 任侠映画における女たち —「姐御」としての岩下志麻をめぐって	23
津 田 保 夫 : 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の謎 —なぜつくるとはシロから虚偽のレイプ告発をされたのか	33

Interpretation und Ideologie — Guo Xiang und sein *Zhuangzi*-Kommentar —

Einführung

Das Buch *Zhuangzi* 莊子 gehört zu den Klassikern der chinesischen Philosophie. Es ist eine der grundlegenden Quellen des Daoismus und hat darüber hinaus über viele Jahrhunderte hinweg auch andere Formen ostasiatischer Religiosität und Kultur beeinflusst. Der Text umfasst eine Vielzahl von Anekdoten und philosophischen Betrachtungen, aber auch Legenden und Mythen, die von verschiedenen Autoren verfasst wurden und sich nicht zu einem einheitlichen Gesamtbild zusammenfügen.

Dennoch eint viele, insbesondere viele der weithin bekannt gewordenen Texte, die in diesem Buch gesammelt sind, eine ganz bestimmte Tendenz: Sie überraschen den Leser durch Scharfsinn und Provokation. Wenn beispielsweise „Nicht-Handeln“ *wu wei* 无爲 als die ideale Form politischer Herrschaft oder „Nutzlosigkeit“ *wu yong* 无用 geradezu als allgemeines ethisches Leitbild angeführt werden, dann muss das in der Vergangenheit ebenso verblüfft haben wie es heute erstaunt. Nicht umsonst werden und wurden dem Daoismus gelegentlich Attribute wie „Gegenbewegung“, „Protestideologie“, „Inspiration von Minoritäten, Umstürzern, Geheimgesellschaften und gesellschaftsmüden Individuen“¹ verliehen.

Dennoch reiht sich das wunderliche Buch auf der formalen Ebene geradezu nahtlos ein in die Reihe der Klassiker der chinesischen Philosophie, denen es inhaltlich – etwa im Falle der konfuzianischen Texte – oft diametral entgegensteht. Damit sei vor allem auf die lange und oft unübersichtliche Kommentierungsgeschichte verwiesen, die das Buch *Zhuangzi* mit anderen klassischen Texten gemein hat. Alle diese Werke wurden und werden über den langen Zeitraum von ihrer Entstehungszeit bis heute wieder und wieder aufs Neue kommentiert. Spätere Kommentare entstanden in Kenntnis der früheren, wobei die jeweils aktuellen Methoden der Textauslegung zur Anwendung kamen. So entspann sich ein über viele Jahrhunderte ausgedehnter Dialog über den Urtext, der dabei zuweilen in den Hintergrund zu geraten droht. Besonders einflussreich waren in diesem Prozess Kommentarausgaben, die frühere Interpretationen zitierten und zusammenstellten. Sie dienten und dienen späteren gelehrten Lesern als Anhaltspunkte und machen

¹ Schleichert/Roetz (2009), S. 113, f.

die Orientierung innerhalb der Vielzahl der Texte überhaupt erst möglich. Im Folgenden wird die besonders prominente frühe Kommentierung des Textes durch Guo Xiang (郭象, 252-312) vorgestellt und dabei sollen auch Fragen der Originalität und inhaltlichen Ausrichtung berücksichtigt werden.

1. Autor und Kontext

Guo Xiang wird zu einer Strömung in der chinesischen Philosophie zur Zeit der Sechs Dynastien (220-589) gezählt, die in Ostasien als Xuanxue 玄學 „Geheimnisvolle Lehre“ und in westlichen Sprachen als „Neo-Daoismus“ bekannt ist. Guo Xiang engagierte sich u.a. in als „Reine Symposien“ *qintan* 清談 bezeichneten Diskussionszirkeln, in denen philosophische Fragen aller Art frei von politischen und gesellschaftlichen Zwängen diskutiert werden sollten. Aus diesem Kontext stammt auch die folgende Würdigung seiner rhetorischen Fähigkeiten:

„Wenn ich Guo Xiang reden höre, dann ist das als flösse von oben herab ein unaufhörlicher breiter Strom auf mein Haupt nieder, ein Strom, der nie versiegt und grenzenlos ist.“²

Die Philosophen der Xuanxue-Schule bemühten sich mit philologischen und philosophischen Methoden um das Verständnis und eine ihrer Zeit gemäße Neuinterpretation der daoistischen Klassiker, insbesondere des „Buches der Wandlungen“ *Yijing* 易經, des „Buches vom Dao und der Tugend“ *Daodejing* 道德經 sowie des Buches *Zhuangzi*. Dabei integrierten sie auch Vorstellungen und Ideen aus dem Konfuzianismus und dem Buddhismus in ihre Interpretationen, was bei einem vielschichtigen und disparaten Text wie dem Buch *Zhuangzi* vielleicht keine allzu großen Schwierigkeiten bereitete. Die Kapitel des Buches lassen sich nämlich auf vielerlei Weisen interpretieren und Vertreter ganz unterschiedlicher Denkschulen können darin Textpassagen finden, die ihren eigenen Standpunkten entsprechen. Brook Ziporyn hat einmal ohne Anspruch auf Vollständigkeit aufgelistet, welche Attribute man dem nominellen Verfasser *Zhuangzi* allein in den ersten sieben Kapiteln zurecht verleihen könnte: Er erscheine je nach Textstelle als Mystiker, Skeptiker, Monist, Geist-Materie-

² Noguchi (2003), S. 61.

Dualist, Intuitionist, Theist, Deist, Agnostiker, Relativist, Fatalist, Nihilist, Sprachphilosoph oder als Existenzialist.³

2. Text und Gestalt

Guo Xiangs *Zhuangzi*-Kommentar trägt den poetischen Titel „Kommentierung des Wahren Buches der Südlichen Blüte“ *Nanhua zhenjing zhu* 南華真經注 und hat sich als Standardausgabe des Buches *Zhuangzi* etabliert sowie als der „*de facto*“ offizielle Kommentar, als der Text in späterer Zeit in kaiserlichen Sammlungen kanonisiert wurde“⁴. Guo Xiangs Textausgabe umfasst und erläutert die 33 Kapitel des Buches, die bis heute als dessen Gesamttext bekannt sind. Allerdings erwähnen frühere Quellen andere Ausgabe des Textes, die wesentlich mehr Kapitel umfasst haben sollen. Die „Geschichte der Han-Zeit“ *Han Shu* 漢書 des Han-zeitlichen Historikers Ban Gu (班固, 32-92) verzeichnet das Buch *Zhuangzi* in ihrem „Literaturkatalog“ *Yiwenzhi* 文藝志 unter der Abteilung „Daoisten“ *Daojia* 道家 mit folgenden Eintrag:

Zhuang Zi [„Meister Zhuang“] 52 Kapitel – Vorname [des Autors] Zhou, ein Mann aus dem Staate Song⁵

Und etwa hundert Jahre später in Gao You's 高誘⁶ Kommentar zu „Frühling und Herbst des Lü Buwei“ *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋 findet sich:

Zhuang Zi [„Meister Zhuang“], Vorname [des Autors] Zhou, ein großer Mann aus dem Staate Song. [...] Verfasser von 52 Kapiteln, die als *Zhuangzi* bezeichnet werden.⁷

Guo Xiang überliefert also 19 Kapitel weniger als die 52 Kapitel, die in den Han-zeitlichen Katalogen verzeichnet sind. Die Verfasser der Literaturkataloge haben qua Amt das registriert, was sie in ihren Quellen vorfanden. Wenn die 52 Kapitel den Verfasseramen, bzw. den Titel *Zhuangzi* trugen, wurde dieser naturgemäß in den

³ Ziporyn (2009), S. xvii, f.

⁴ Ziporyn (2009), S. 222.

⁵ Ikeda (2014), S. 29.

⁶ Genaue Lebensdaten unklar.

⁷ Ebd. S. 30.

entsprechenden Katalog übernommen.

Es stellt sich die Frage nach welchen Kriterien Guo Xiang und andere Redakteure⁸ den Text in so erheblichem Umfang gekürzt haben. Abschließend lässt sich diese Frage wohl nicht beantworten, aber einen Hinweis finden wir in einem *Zhuangzi*-Kommentar aus dem 7. Jahrhundert, der seinerseits vorangehende Kommentare zusammenfasst: Der Tang-zeitliche Gelehrte Lu Deming (陸德明, ca. 550-630) hat im Kapitel „Lautungen und Bedeutungen des *Zhuangzi*“ *Zhuangzi Yinyi* 莊子音義 seines Werks „Auslegungen der Klassiker“ *Jingdian Shiwen* 經典釋文 frühere Kommentierungen des Buches zusammengestellt. Da einige dieser Kommentare überhaupt nur als Fragmente in dieser Ausgabe erhalten sind, ist sein Buch eine zentrale Quelle, die einen Blick in die früheste Zeit der *Zhuangzi*-Kommentierung ermöglicht. Im Vorwort seiner Ausgabe schreibt er über das Buch *Zhuangzi*:

Spätere Generationen haben [Texte] hinzugefügt und letztendlich ging das eigentlich Gemeinte verloren [...] In der Verwirrung wurde Wertvolles verschleiert.⁹

Wenn wir Lu Deming in seiner Einschätzung folgen, liegt die Vermutung nahe, dass Guo Xiang von den Texten, die ihm vorlagen, nur diejenigen in seine Ausgabe aufnahm, die er für „authentisch“ hielt, d.h. von denen er entweder annahm, dass sie tatsächlich von einem Mann namens Zhuang Zhou selbst verfasst worden waren, oder die, unabhängig von ihrer tatsächlichen Autorschaft, mit dem „eigentlich Gemeinten“, wie er es verstand, übereinstimmten.

Guo Xiangs Ausgabe des Buches *Zhuangzi* ist in drei Abteilungen unterteilt, die Kapitel 1-7 werden als „Innere Kapitel“ *Naipian* 內篇, die Kapitel 8-22 als „Äußere Kapitel“ *Waipian* 外篇 und die restlichen Kapitel 23-33 als „Vermischte Kapitel“ *Zapian* 雜篇 bezeichnet. Die heutige Zuordnung einzelner Kapitel zu einer der drei Abteilungen geht auf Guo Xiang zurück, aber eine analoge Einteilung in Innere, Äußere und Vermischte Kapitel findet sich bereits in älteren Kommentaren.¹⁰

⁸ Zu erwähnen sind hier Cui Zhuan 崔譔 und Xiang Xiu 向秀, von denen einzelnen Kommentarabschnitte im Werk Lu Demings erhalten sind und die sich beide auf eine Ausgabe mit 27 Kapiteln beziehen.

⁹ Ikeda (2014), S. 30.

¹⁰ Ebd., S. 33, f.

3. Abgrenzung zu Vorläufern und Plagiatsverdacht

Zu Guo Xiangs Lebzeiten waren seit der Entstehung der Texte des *Zhuangzi* bereits mehrere Jahrhunderte vergangen, in denen sie vielfach kommentiert worden waren. Guo Xiang verfasste seinen Kommentar in Kenntnis dieser Schriften und rückblickend erscheint sein Werk wie eine erste Zusammenfassung und Kritik vorangegangener Kommentare. Unter seinen Vorläufern hebt sich vor allem Xiang Xiu (向秀, ca. 130-200) hervor, dessen Werk Guo Xiang stark beeinflusst haben soll.¹¹

Schon früh wurden gegen Guo Xiang sogar Plagiatsvorwürfe geäußert, von denen die ältesten bereits im 5. Jahrhundert formuliert wurden, also etwa 200 Jahre nach der Abfassung des Kommentars. Liu Yiqing (劉義慶, 403-444) schreibt in seinem Werk „Neue Aufzeichnungen von Geschichten der Welt“ *Shishuo Xinyu* 世說新語:

Guo Xiang war ein leichtfertiger aber talentierter Mensch. Als er sah, dass Xiang [Xius] Kommentar kaum bekannt war, stahl er ihn und gab ihn schließlich als seinen eigenen aus. Er kommentierte [die beiden Kapitel 17 und 18] „Herbstfluten“ (*Qui shui* 秋水) und „Höchstes Glück“ (*Zi le* 至樂) [die Xiang Xiu nicht kommentiert hatte] und veränderte den Kommentar zum Kapitel [9] „Pferdehufe“ (*Mati* 馬蹄). In allen restlichen Kapiteln und Textabschnitten legte er lediglich die Interpunktion fest. Später war [Xiang] Xius Kommentar als eigenes Buch gar nicht mehr allgemein bekannt. Deshalb handelt es sich bei den beiden *Zhuangzi*-Ausgaben von Xiang [Xiu] und Guo Xiang um einen einzigen Kommentar.¹²

Viele der nachfolgenden Generationen übernahmen unkritisch diese negative Bewertung Guo Xiangs, so dass seinem Werk oft mit Vorbehalt begegnet wurde.

Dies änderte sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als in Kyōto am Tempel Kōzan-ji 高山寺 ein unbekanntes Manuskript der *Zhuangzi*-Ausgabe Guo Xiangs entdeckt wurde. Dieses Manuskript umfasste sieben Kapitel des Textes und zudem Guo Xiangs Nachwort, welches verloren gegangen und nur in den Fragmenten bekannt gewesen war, die Lu Deming aufgezeichnet hatte.¹³ Das Kōzan-ji-Manuskript zeigt klar,

¹¹ Kohn (2014), S. 89.

¹² Fukunaga (1964), S. 187

¹³ Ebd., S. 189.

dass es sich bei Guo Xiangs Kommentar um ein eigenständiges Werk und keineswegs nur um eine Redaktion älterer Texte handelt.¹⁴

Ein direkter Vergleich der Texte von Guo Xiang und Xiang Xiu ist nicht möglich, da Xiang Xius *Zhuangzi*-Kommentar leider nicht in Gänze erhalten ist. Deshalb war man bei der umfassenden Neubewertung von Guo Xiangs Werk auf andere Texte angewiesen, die zumindest Zitate von Xiang Xiu enthalten. Darunter sind vor allem der „Kommentar zum Buch *Liezi*“ *Liezi zhu* 列子注 von Zhang Zhan (張湛, 317-420) zu nennen, der 35 Zitate von Xiang Xiu enthält, sowie das Werk Lu Demings, das mehr als 100 entsprechende Textbelege enthält.¹⁵

Seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich insbesondere Fukunaga Mitsuji kritisch mit der Plagiatsthese auseinandergesetzt, und er nennt formale und inhaltliche Argumente, die sie in Zweifel ziehen. Zwei formale Argumente seien hier angeführt: 1) Guo Xiang kommentiert eine Ausgabe in 33 Kapiteln, während Xiang Xius Kommentar sich auf eine 27 (oder 28) Kapitel umfassende Ausgabe bezieht. Beide haben also mit unterschiedlichen Textausgaben gearbeitet.¹⁶ 2) In Zhang Zhans *Liezi*-Kommentar werden sowohl Guo Xiang als auch Xiang Xiu zitiert. Dabei werden gelegentlich beide Kommentare angeführt, aber in einigen Kapiteln wird nur Guo Xiang zitiert. Das macht deutlich, dass Zhang Zhan die beiden Bücher als eigenständige Werke betrachtete.¹⁷

4. Der Naturbegriff bei Guo Xiang

Die amerikanische Daoismus-Forscherin Livia Kohn würdigt Guo Xiang mit folgenden Zeilen:

„[Guo Xiangs Werk] ermöglichte ein neues Verständnis der Beziehung von Dao und Welt, es integrierte konfuzianistische Wertvorstellungen und offizielle Ideale und lotete die Widersprüche des menschlichen Geistes auf eine Art und Weise aus, die das spätere Verständnis des Textes nachhaltig prägte.“¹⁸

¹⁴ Ebd., (1964), S. 189.

¹⁵ Ebd., S. 187.

¹⁶ Ebd. 188, ff.

¹⁷ Ebd. 190.

¹⁸ Kohn (2014), S. 89.

Im Folgenden sei exemplarisch Guo Xiangs Naturbegriff kurz erläutert, der einen Einblick in seine Ideenwelt erlaubt und auf nachfolgende Interpretationen des Buches *Zhuangzi* einen großen Einfluss hatte. Das in westlichen Sprachen als „Natur“ übersetzte chinesische Wort lautet *ziran* 自然, die wörtliche Bedeutung der Schriftzeichen lässt sich ungefähr mit „von selbst so geworden“ wiedergeben.

Zum besseren Verständnis der radikalen Neuinterpretation des Begriffes *ziran* durch Guo Xiang soll hier noch einmal auf Xiang Xiu eingegangen werden, dem oft – und wie sich auch hier zeigt, oft zu Unrecht – eine besondere Nähe zum Denken Guo Xiangs nachgesagt wurde. Xiang Xiu hat außer dem verlorenen Kommentar zum Buch *Zhuangzi* noch weitere Klassiker kommentiert, weshalb man sich eine gute Vorstellung von seinen philosophischen Standpunkten machen kann. Eines seiner Werke ist die Schrift „Kritik an der Abhandlung zur Lebenspflege“ *Nan yang sheng lun* 難養生論. Dabei handelt es sich um eine Kommentierung des berühmten Klassikers „Abhandlung zur Lebenspflege“ *Yang sheng lun* 養生論 von Ji Kang (嵇康, 223-262), einem der so genannten „Sieben Weisen vom Bambushain“ *Zhulin qixian* 竹林七賢. Ji Kang propagierte Enthaltbarkeit und schrieb, die Voraussetzung dafür, zur „Natur“ *ziran* zurückzukehren sei, „das Weglassen der fünf Körner, der Verzicht auf Wohlgeschmack, die Reduktion von Gefühlen und Armut an weltlichem Besitz“. Dies kommentierte Xiang Xiu wie folgt:

Wo es Leben gibt, da gibt es Gefühle. Dass man seinen Gefühlen getreu handelt, das ist natürlich. Wollte man sie abschneiden und ohne sie leben, dann wäre das genauso als würde man gar nicht leben. Wie kostbar ist es doch, am Leben zu sein!¹⁹

Xiang Xiu lehnt hier asketische Praktiken wie Fasten, Gefühlskontrolle etc. ab, die auch aus anderen Traditionen weithin bekannt sind. Unter Natur, bzw. einem der Natur gemäßen Leben, versteht er vielmehr die Bejahung der menschlichen Bedürfnisse. Das ist für ihn der Zustand, indem sich der individuelle Mensch „von selbst“ vorfindet. Xiang Xiu verwendet den Begriff „Natur“ oder das Adjektiv „natürlich“ in einem ganz

¹⁹ Fukunaga (1964), S. 193.

konventionellen Sinne wie eine menschliche Eigenschaft oder das Kennzeichen eines besonderen Lebensstils.

Bei Guo Xiang hingegen steht *ziran* für eine radikal andere Kategorie von Begriffen und Ideen. Es bezeichnet spontanes Entstehen, bzw. die Selbsterschaffung und -erhaltung der Seienden. Also das, wofür sich heute in verschiedenen akademischen Disziplinen der aus der Biologie stammende Terminus Autopoiesis²⁰ eingebürgert hat. Aus dem klassisch-chinesischen und daoistischen Kontext seien hier einige weitere Begriffe genannt, die im weiteren Sinne zum Wortfeld von *ziran* gehören: *zizai* 自在 oder *ziyou* 自有 „von sich heraus existent“, *zide* 自得 „sich aus sich selbst heraus verwirklichend“; aber auch *yuan* 元 „Ursprung“, *hundun* 混沌 „Chaos“ oder *tian* 天 „Himmel/Natur“.²¹

Diese Begriffe verweisen bei Guo Xiang ganz direkt auf das Dao als das den Seienden immanente und spontan wirkende Schöpfungsprinzip. Fabrizio Pregadio erläutert:

Diese Spontaneität ist jedoch keine Tätigkeit des Einzelnen und existiert bevor das Individuum existiert: Man kommt ins Leben, ohne selbst etwas dazu beizutragen und ganz ähnlich ist es auch, wenn man stirbt, was man nicht verhindern kann. Spontaneität ist ein Name für das Dao.²²

Guo Xiang selbst schreibt im Kommentar zum zweiten Kapitel des Buches *Zhuangzi*:

Die Natur bringt uns hervor. Deshalb ist mit anderen Worten Natur [immer schon] unsere Natur. Wie könnten wir uns überhaupt je davon entfernen?²³

„Natur“ *ziran* ist, so formuliert es Fukunaga Mitsuji, bei Guo Xiang ein „Synonym für das Dao“²⁴. Existenz ist demnach etwas, was den eher passiven Seienden letzten Endes schlicht widerfährt, „[d]ie Natur bringt uns hervor“. Hier rückt der Begriff *ziran* in die

²⁰ Der Begriff bezeichnet in der Biologie die Selbsterschaffung und Selbsterhaltung lebender Systeme. Maturana (2015), S. 55, ff.

²¹ Pregadio (2011), S. 1302, f.

²² Ebd., S. 463.

²³ Fukunaga (1964), S. 194.

²⁴ Ebd.

Nähe zu anderen zentralen Vorstellungen, die das Buch *Zhuangzi* durchziehen, beispielsweise dem Prinzip des „Nicht-Handelns“ *wuwei* 无爲: Wenn Leben sich spontan und ohne individuelles Zutun ereignet, dann können bewusst-intentionale Akte eine unnötige und sogar schädliche Einflussnahme bedeuten. Der daoistische Imperativ „der Natur gemäß“ oder „natürlich“ zu leben verweist bei Guo Xiang also nicht einfach auf einen besonderen Lebensstil oder gar ein „Zurück zur Natur“, sondern vielmehr auf eine Art Grundvertrauen in die kosmische Ordnung, in die der Mensch als Teil des Ganzen eingebettet und verflochten ist.

Schlussbemerkung

In den Jahrhunderten seit der Entstehung der ältesten *Zhuangzi*-Texte bis zur Wirkungszeit Guo Xiangs war die chinesische Geisteswelt durch die Begegnung mit der buddhistischen Philosophie und Religion bereichert und herausgefordert worden. Dabei kam es zu bemerkenswerten Wechselwirkungen zwischen den Ideen der klassischen chinesischen Philosophie und dem Buddhismus. Zum einen haben sich Denker und Reformer der ursprünglichen chinesischen Lehren, wie z.B. Guo Xiang, mit Elementen und Vorstellungen aus dem buddhistischen Weltbild auseinandergesetzt. Sie kamen mit dem teilweise sehr spekulativen Gedankengut des Mahāyāna-Buddhismus in Kontakt, dem gegenüber die frühen daoistischen Schriften schlicht und konkret erscheinen. Begriffe wie das oben erläuterte *ziran* wurden im Zuge der Neubewertung der Texte durch neue Bedeutungsebenen ergänzt. So wurde daoistisches Denken durch buddhistischen Einfluss bereichert und auch die Grundlagen für die spätere Entwicklung des religiösen Daoismus als Volksreligion gelegt.

Andererseits wurden bei der Übertragung buddhistischer Texte aus dem Sanskrit ins Chinesische besonders häufig daoistische Begriffe herangezogen, um den chinesischen Rezipienten abstrakte und schwer zugängliche indische Konzepte nahezubringen.²⁵ Dabei kam es auch auf der Seite des Buddhismus zu weitreichenden Bedeutungs- und Akzentverschiebungen sowie zu Konkretisierungen, von denen die in der Literatur des Chan-Buddhismus beliebten *gong an* 公案 vielleicht die prominentesten Beispiele sind.

²⁵ Beispiele finden sich bei Funayama (2014), S. 209, ff.

Literatur

- Aumann, Oliver 2018. *Das Buch Zhuangzi – Die Inneren Kapitel*. Freiburg: Karl Alber.
- Bauer, Wolfgang 2009. *Geschichte der chinesischen Philosophie*. C. H. Beck (¹2001)
- Cai, David 2008. *Early Zhuangzi Commentaries*. Saarbrücken: VDM.
- Fukunaga, Mitsuji 福永光次 1964. *Kakushō no Sōhsi-chū to Shōshū no Sōhsi-chū*.
郭象の『莊子注』と向秀の『莊子注』 in *Tōhō-gakuhō 東方學報* 36, Kyōto Daigaku.
- Funayama, Tōro 船山徹 2014. *Butten wa dō kan'yaku sareta no ka 仏典はどう漢訳されたのか*. Iwanami-shoten.
- 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).
- Kohn, Livia 2014. *Zhuangzi – Text and Context*. Three Pines Press.
- Noguchi, Tetsurō u.a. 2003. *Dōkyō-jiten*. Hirakawa Shuppansha (1994¹).
- Maturana, Humberto R. u.a. 2015. *Der Baum der Erkenntnis*. Fischer (1987¹).
- Predagio, Fabrizio (Hg.) 2011. *The Routledge Encyclopedia of Taoism*. New York: Routledge (2008¹).
- Schleichert, Hubert u. Roetz, Heiner 2009. *Klassische chinesische Philosophie – Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Klostermann (¹1980).
- Ziporyn, Brook 2009. *Zhuangzi – Essential Writings*. Indianapolis/Cambridge: Hackett.

ブロッホは何を見たか

—ヴィム・ヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』と ペーター・ハントケの原作小説—

山 本 佳 樹

ヴィム・ヴェンダースとペーター・ハントケといえば、天使ダミエルを演じるブルーノ・ガンツが朗読する「子どもが子どもだったころ… (Als das Kind Kind war, …)」というハントケの詩が耳に残る映画『ベルリン・天使の詩』*Der Himmel über Berlin* (1987) がまず想起されるだろう。ヴェンダースがまだミュンヘン映画テレビ大学の学生だったころに『三枚のアメリカのLP』*3 Amerikanische LP's* (1969) で始まったふたりの共同作業は、『ゴールキーパーの不安』*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971)、『まわり道』*Falsche Bewegung* (1975) を経て、『ベルリン・天使の詩』で頂点を迎えた¹。2016年にはハントケの戯曲をヴェンダースが映画化した『アランフェスの麗しき日々』*Les beaux jours d'Aranjuez* が公開され、久々のコンビ復活が話題を呼んだことも記憶に新しい。2019年のノーベル文学賞受賞によって、日本でのハントケの認知度もより高まっているだろう。

このふたりを結びつけているのは、アメリカのロック・ミュージックへの傾倒といった体験の重なりだけではなく、芸術に対する問題意識の共通性でもある。瀬川裕司がそれを的確にまとめているので、やや長くなるが引用しておこう。

誤解を恐れずにまとめてしまうなら、ハントケとヴェンダースに共通する姿勢、それは前者にとっては言葉、後者にとっては映像それ自体を疑ってかかり、旧来の作品において圧倒的な優位を誇っていた〈物語〉の虚偽をあばき、それと同時に、自らの体験を重視し、独自の主観的世界の構築する可能性を模索することである。

そのためには、最初に文学および映画というメディアについて深く考察し、構成要素を解体し、それぞれの機能を吟味しなければならない。ハントケの場合、それは〈現実〉に対する言葉の作用の本質を明らかにする作業から開始され、ヴェンダースの場合は、作為的なカメラの操作を否定し、長回しにこだわって〈編集によって生み出される嘘〉を可能なかぎり排斥していくという根本の方針として現れたことはよく知られているだろう。(瀬川 256)

¹ また、ハントケが自作を映画化した『左利きの女』*Die linkshändige Frau* (1977) と『不在』*Die Abwesenheit* (1992) に、ヴェンダースはプロデューサーというかたちで協力している。

メディアそのものへの省察に立脚するこのふたりの芸術家が試みた共同作業は、文学作品の映画化、文学と映画というテーマのための豊かな鉱脈だといえよう。小論は、ヴェンダースの商業映画デビュー作となった『ゴールキーパーの不安』をとりあげ、ハントケの原作小説との間テクスト的關係に目を配りながら、とりわけこの映画における視点や見るという問題に光を当ててみたい。

1. ふたつの『不安』²

ペーター・ハントケの小説『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの……』(1970)は、出版されるやいなやベストセラーとなり、批評的にも注目を集めた。元ゴールキーパーの主人公ヨーゼフ・ブロッホが、ウィーンの映画館の窓口嬢と一夜をともにした翌朝、わけもなく彼女を絞殺し、旧ユーゴスラヴィアとの国境付近の村でバーを開業している旧知の女性を訪ねる、というおおまかなプロットは認められるものの、この小説の主眼はブロッホが「現実の意味関連というものをつかめなくなっている」(平子 124)ことを示す点にあった。言葉と現実世界の乖離に苦しむ彼の分裂症的な精神状態は、消費社会のなかで世界の意味を見渡せなくなった現代人の心性の比喻でもあった。

すでにハントケと親交のあったヴェンダースは、この小説を草稿段階で見せてもらった。「その時、私は、これは映画を観ているように読めると思いました。つまり、ひとつひとつのセンテンスがひとつのカットとして読める、ということです」(ラオ 36)。この話をハントケにすると、「彼は冗談半分に、だったら君がこの小説を映画にすればいいじゃないか、と言いました」(ラオ 36-38)というのが、事の始まりのようである。また、ある対談では、ヴェンダースは映画化の動機について次のように語っている。

ある文章がどのように次の文章に受け継がれていくか、そこに存在する厳密さこそが、私にこの映画を作りたい、それもこの小説と似たやり方で作りたいという気を起こさせたものだ。つまりハントケの文章と同じような仕方で連続する映像、即ち、ひとつひとつがピタリと決まって、原作に劣らない厳密さを保っているような映像で撮りたいと思ったのだ。(ヴェンダース 18)

そして、そのためには、「アメリカ映画で慣れ親しみそこで知り得た」(ヴェンダース 18)精巧さが必要だった、としている。たしかに『ゴールキーパーの不安』は、たとえ一般の観客には難解に映ったとしても、ヴェンダースの学生時代の作品のような実験的性格は薄れ、アメリカ映画への接近を感じさせる。だがまたそうすることで、ヴェンダースは「私自身の視点とアメリカ映画へのコンプレックスとの葛藤」(梅本／鈴木／山下 40)を味わうことに

² 出版されている訳書名が『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの……』(羽白幸雄訳)、映画の邦題が『ゴールキーパーの不安』であるので、このような書き方にした。なお、原題は小説も映画も同じである。

もなった。

脚本を書くにあたって、ヴェンダースは「少しもカットしたりはせず、小説をあるがままの形で使った」（ラオ 38）としているが、出版された原作小説と完成した映画とを並べてみれば、映画に収められていない要素や、映画が変更したり新たに付け加えたりした要素は少なくない。後者の要素を中心に、ふたつの『不安』のいくつかの相違点を指摘しておこう。

まず目立つ相違は冒頭部である。原作のブロッホは元ゴールキーパーだが現在は機械組み立て工をしており、仕事をくびにされたと思って建築現場を去り、タクシーでウィーンの街に出ていく。一方、映画はサッカーの試合中のスタジアムから始まる。ブロッホ（アルトゥール・ブラウス）は現役のゴールキーパーであり、オフサイドの判定で審判に文句をつけたことで退場となり、路面電車でウィーンの街に出ていく。原作小説の巻頭におかれたエピソード「ゴールキーパーはボールがラインを越えてころがるのを見ていた……」³（Handke 5；ハントケ 3）を映像化したものとも考えられるが（Malaguti 98）、それでも機械組み立て工としてのブロッホの解雇を描いていないことには違いがない。いずれにせよ、映画の最後の場面もサッカーのスタジアムであるため（この点は原作も同様である）、これによって「サッカー場→ウィーンに滞在→バスの旅→国境の村に滞在→サッカー場」というシンメトリカルな、あるいは、円環的な構造が生まれる（Köster 146; Brady & Leal 125; Malaguti 105）。タイトルがかぶさる映画の最初の実写ショットと、エンディング・クレジットがかぶさる映画の最終ショットとが、いずれもスタジアムの俯瞰ショットであることも、その照応性を補強している。

次に、映画にはヒッチコックの影響が見てとれる。ヴェンダース自身が挙げている『めまい』*Vertigo*（1958）と『バルカン超特急』*The Lady Vanishes*（1938）⁴のほかにも、畑の上を低空飛行する飛行機（0:52:08-0:52:24）は間違いなく『北北西に進路を取れ』*North by Northwest*（1959）の引用であろうし、机の上に置き忘れたコインへのクローズアップ（0:29:37-0:29:38）は『汚名』*Notorious*（1946）におけるワイン倉庫の鍵へのクローズアップを連想させる。ヴェンダース自身の Cameo 出演（0:31:25-0:31:29）も、ヒッチコックへの目配せといえよう。

さらに映画には、ヴェンダースが愛読していたパトリシア・ハイスミスへのひそかな言及がある（Malaguti 96-97, 109）。ブロッホが 2 度目にウィーンの映画館に行き、見終わってから窓口嬢を待っているとき、次回上映作として映画館の看板を飾っているのは「DAS ZITTERN DES FAELSCHERS」という文字であり、これはハイスミスの小説『変身の恐怖』*The Tremor of Forgery* のドイツ語題名なのである。ところが、この小説はこの時点で

³ 羽白訳を借用した。（以下でも原則として羽白訳を借用するが、筆者が若干手を加えた場合もある。）

⁴ 「主人公が目覚めて椅子にかかっている上着を見るショットでは、ヒッチコックが有名な塔のショットで使ったのと同じテクニックを使った。即ち、ズームを後ろに引きながらカメラを前方に進めたのだ。ブロッホがバスのなかで観察する老婦人に関して言えば、それは『バルカン超特急』から直接取られたものだ」（ヴェンダース 216）。前者は、上着がかけられているのは椅子ではなくベッドではあるが、1:32:38 からのショットを指しているのであろう。

は映画化されていなかった⁵。ヴェンダースは架空の映画を自作に登場させたわけだが、そのうち自分で映画化したいと考えていたようである（梅本／鈴木／山下 115）。もし実現すれば、自作の先行引用が成立するところであった。なお、周知のように、後にヴェンダースは、ハイスミス原作にもとづいて『アメリカの友人』*Der amerikanische Freund* (1977) を撮ることになる。

細かな点では、ブロッホに絞殺される映画館の窓口嬢の名前が、原作のゲルダから映画ではグローリアに変更されている。これについては、ヴァン・モリソン⁶の1964年のヒット曲（レコードはグループ名のゼム（Them）名義）の題名に由来するという説があり、この曲の一節でグローリアの綴りがG・L・O・R・I・Aとアルファベットで歌われることは、映画のグローリアが自分の名前を名乗り、綴りをブロッホに教える場面（0:22:50-0:22:54）とも符合する（Köster 156）。なお、この曲「グローリア」*Gloria*は、ヘルタのバーでブロッホが地元の男たちと喧嘩になる場面で、ジュークボックスから流れている（1:17:19-1:19:50）。

2. 視点の問題

原作小説が描くブロッホと言語との困難な関係は、映画においてもいくつもの噛みあわない会話として再現されている⁷。また、ウィーンの街の最初のショットが、ヴィトゲンシュタイン・ハウスの前を通過する路面電車の映像であることは（0:02:59-0:03:08）、この哲学者が提唱した言語ゲーム理論をほのめかす。だが、ブロッホの自我とまわりの世界との乖離、彼の分裂症的な感覚は、映画では主に視点の問題として現れる。手法により3種類に分類し、それぞれ検討してみよう。

①はぐらかされる主観ショット⁸

ウィーンのホテルでの朝食。雑誌をめくるブロッホをカメラはゆっくりと右に移動しながらチェストショットで捉える（0:08:31-0:08:45）。このショットの最後で、外の物音に反応したブロッホは画面の左側を見る。すると食堂の窓に向けられた固定ショットに替わる（0:08:45-0:08:57）。その窓から、（おそらくさきほどまで隣のテーブルに座っていたアメリカ人夫妻が乗った）白い車が出発するのが見える。ショットの繋がりからすれば、これはブロッホが見たものを映した主観ショットだと思われる。ところが同一ショットの最後に、そ

⁵ 1993年にペーター・ゲーデル監督によって『チュニスへの旅』*Trip nach Tunis*という題名で映画化されている。

⁶ ハントケとヴェンダースの最初の共同製作映画『三枚のアメリカのLP』で選ばれたLPの1枚はヴァン・モリソンの『アストラル・ウィークス』*Astral Weeks* (1968)であり、かけられた曲は「スリム・スロー・スライダー」*Slim Slow Slider*である。ちなみに、モリソンは1998年に『ベルリン・天使の詩』のハントケの詩を英訳して曲をつけ、「子どもであることの歌」*Song of Being a Child*という題名で発表している。

⁷ 映画用のダイアログの執筆にはハントケも協力しており、エンディング・クレジットにそれが明記されている。

⁸ 以下のふたつの例については、ブレイディとリールも指摘している（Brady & Leal 135, 152）。

の窓から、ブロッホ自身が右から左に横切る姿が見られるのである。

旧知の女性ヘルタが経営する国境の村のバーで、ブロッホはトランプのひとり遊びをしている(1:06:47-1:06:58)。カードを床に落としたので、拾おうとして手を伸ばした彼は、前方を見る。ここでショットが替わり、床に座ったヘルタの4歳の娘が、身をかがめたブロッホの視点に対応するようなローポジションで映される(1:06:58-1:07:02)。このショットは典型的な主観ショットといえるだろう。再びブロッホのショットに戻り、彼はカードを拾いあげてトランプ遊びを再開する(1:07:02-1:07:09)。するとまたショットが替わり、さきほどと同じローポジションからの同じフレーミングで娘が映される(1:07:19-1:07:23)。だが、あきらかにもう彼はその娘を見ていないのだ。さきほどの主観ショットが本当にそうだったのか、疑わしくなってくる。

主観ショットは編集によって成立する相対的なものであり、古典的アメリカ映画における約束事の産物である。ヴェンダースはそれに批判的に違反しているわけだが、こうした文法破りはすでにヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちの常套手段であった。それでも、ここでヴェンダースがしていることに意味があるのは、はぐらかされる主観ショットが、「できるだけ何も知覚しないようにしていた」(Handke 7; ハントケ 6) ブロッホの外界とのかかわり方に対応しているからだろう。彼は自分の見たものを意味体系のなかに組み入れることができないのである。

② クローズアップ

グロリアを絞殺する朝のシークエンス(0:19:00-0:29:38)には、静物ショットとクローズアップが印象的に使用されている。第1ショットでは、緑のプラスチックの鉢に入れられた観葉植物がクローズアップで中央に配置され、左にも観葉植物、奥中央にはレコードプレーヤー、その右にテレビが見える(図1)(0:19:00-0:19:03)⁹。これと同じ構図のショット



図1 『ゴールキーパーの不安』(0:19:02)

が、殺人の後、ブロッホが目覚めた際にも、再び挿入されることになる(0:28:07-0:28:09)。第2ショットでは、レースのカーテンの手前、画面右下に、サボテンの鉢が見える(0:19:03-0:19:06)。第3ショットでは、目を覚ましてベッドにすわったブロッホが画面左にロングショットで示される。ここまですべてが背景の飛行機の音で繋がれているが、先のふたつのショットがブロッホの

⁹ 後にヴェンダースが小津安二郎にオマージュを捧げることもあり、『晩春』(1949)の「壺のショット」との関連を考えたいが、ヴェンダースによれば、小津を見始めたのは『ゴールキーパーの不安』製作後のことだという(梅本/鈴木/山下 44)。

主観ショットだという感じは弱い。むしろ事物そのものの存在感が強く、ブロッホを圧迫しているかのようである¹⁰。

シャッターのすき間から飛行場がすぐ近くにあることを確認したブロッホは、シャワーを浴びることにする。殺人とシャワーといえど『サイコ』（アルフレッド・ヒッチコック、1960）が頭をよぎるが、このシャワーのショットは、目を閉じた彼の顔が画面に収まりきらない超クローズアップになるまで接近しながら 20 秒間続く（0:19:47-0:20:06）。その後、起きだしてきたグローリアとともに、ブロッホは赤いクロスのかかった食卓で朝食を摂ることになる。会話の途中からカメラはふたりの顔のクローズアップを交互に撮り始める（0:22:52-0:25:13）。向かいあわせにすわった対話場面で用いられる常套的なショット＝切り返しショットのはずだが、それが通常と異なり、妙に不安定な気分をもたらすのは、ひとつには、180 度ルールが守られているとはいえ、ほぼ横向きのショットが多いためであり、もうひとつには、ケスターが指摘するように、それぞれの顔をクローズアップで捉えたカメラが常にゆっくりとぎこちなく動くためである（Köster 159）。これは、先に触れた静物ショットが固定カメラで撮られていたのとは対照的であり、不自然なカメラの動きが被写体そのものを異化してしまう。

クローズアップは、物語の展開であれ、登場人物の感情であれ、何らかのものに注意を促し、意味を与えるショットである。しかし、この場面でのクローズアップは被写体を意味づけるというより、むしろ「映像の断片化と記号化」（Köster 153）をもたらす。これもまたブロッホの世界との関係の表現だといえよう。

③特異なアングル

この映画には特異なアングルを採用したショットがふたつある。

ひとつは、ヘリコプターで撮影されたブルゲンラントの空中ショットである（1:02:34-1:03:12）。ブルゲンラントはブロッホが滞在している村がある州で、ハンガリーとの国境が近い。画面は暗く、夜に近い雰囲気、ユルゲン・クニーパーによる半音が上下・反復するテーマ曲が不安を煽るようなアレンジをされて流れている。続くショットで、ベッドに横になって目を開けているブロッホが映されるので、この空中ショットをこのとき彼の脳裏に浮かんでいたヴィジョンだとみなすことは可能だろう。サスペンス映画という枠組みで考えれば、捜査から逃れて国境を越えることと、その危険性について思案をめぐらせている、という解釈も成り立ちそうである。実は、原作にも「空中撮影（Luftaufnahmen）」という言葉が出てくる。それは次の一節である。

ブロッホはかなり酔っていた。すべての対象が彼の手の届かぬ所にあるかのようだ。彼

¹⁰ 原作小説の以下の一節に対応しているだろう。「ブロッホはいらだってきた。一方で、目を開けていれば周囲からのこの圧迫感、他方で、目を閉じていれば、周囲のいろいろなものを表す言葉からの、なおさらにひどいこの圧迫感！」（Handke 20; ハントケ 24）。

は先ほどからの出来事にずっと遠く離れていたもので、彼自身は、自分の見たもの聞いたものの現場には、まったく姿を現さない。空中撮影みたいだ！ と彼は考えた。

(Handke 72; ハントケ 101)

場面は異なるし、比喩的に使われた言葉ではあるが、ひょっとするとヴェンダースはこの部分にヒントを得て、実際に空中ショットを撮影し、映画に挿入したのだろうか。卒業製作映画『都市の夏』 *Summer in the City. Dedicated to the Kinks* (1970) にすでに含まれていたパノラマ的な空中撮影は、この後、『都会のアリス』の最終ショットや『まわり道』の冒頭ショットなどによって、ヴェンダース映画のトレードマークとなっていく。



図2 『ゴールキーパーの不安』 (1:32:51)

もうひとつは、国境の村のホテルのベッドに座るブロッホを真上から撮ったショットである(図2) (1:32:50-1:32:53)。

これまた場面や状況は違うが、ブレイディとリールは、このショットと原作の「とっさには、なんだか自分が自分自身のなかから脱げ落ちたような気がした」

(Handke 74; ハントケ 103) という文

との関連を指摘している(Brady & Leal 134)。分裂し脱身体化した自分が自分自

身の身体を見おろしている、と考えれば、この映画においてはこのショットこそが真の主観ショットだといえるかもしれない。

3. ブロッホは子どもの死体を見たか

国境の村で人々の関心を集めているのは、数日前から行方不明になっている言葉の不自由な子どもである。村に着いた翌朝、ブロッホは朝食時にホテルのメイドからその話を聞く。ブロッホが毎日手にする新聞には、ウィーン映画館窓口嬢殺害事件とこの村の子どもの行方不明事件とが並行するように報道され、捜査の進展が伝えられる。

ある日、理髪店に行ったブロッホは、ヘルタのバーに向かう途中で道を逸れ、川沿いを歩く。そして、少なくとも原作では、川に浮かぶ子どもの死体を発見する。それは次のように書かれている。

視野をはずれた辺りに、じっと水面を見おろしているブロッホの心を乱し始める何かがあった。彼はそれが目のせいであるかと瞬きしたが、しかしそちらの方へは目を向けない。だんだんその何かは彼の視界のなかへ入り込んできた。ひとときそれを見ていたが、何であるか知覚することはない。彼の全意識がひとつの盲点であるかのようだ。すると、たとえばコメディ映画のなかで、誰かが何気なしに荷箱を開けたままぺらぺらし

やべり続けているうち、やがて急に話をやめ、あわてて荷箱のところへ駆け戻る、ともいうように、彼は見おろす水のなかに子どもの死体を見つけた。(Handke 65-66; ハントケ 91)



図3 『ゴールキーパーの不安』(1:05:58)



図4 『ゴールキーパーの不安』(1:06:06)



図5 『ゴールキーパーの不安』(1:06:28)

映画では、この一節に対応するシークエンスは5つのショットから構成されている。第1ショットは、木に実った林檎のクローズアップである(図3)(1:05:57-1:06:01)。第2ショットでは、木の橋の上から川面を見おろすブロッホがロングショットで捉えられる(1:06:01-1:06:05)。第3ショットは、同じ姿勢のブロッホのウエストショットとなり(図4)、カメラは彼を中心にゆっくりと時計回りに動く(1:06:05-1:06:27)。このショットの最後で、それまで続いていたギターによる明るめの曲¹¹が終わると、弦楽器のスフォルツァンドとトレモロによる不気味な不協和音とともに始まる第4ショットは、見おろされた川面を捉える映像であり(図5)、カメラはゆっくりと右に動く(1:06:27-1:06:33)。第5ショットは、ブロッホの映像に戻り、列車の走行音で我に返った彼はその場を立ち去る(1:06:33-1:06:37)。

原作から切り離してこの映画を鑑賞したとすれば、観客はここでブロッホが子どもの死体を見たと思うだろうか。それはかなり難しいだろう。ブロッホが川面を見おろす第3ショットに続く第4ショットは、ショットの繋がりから、彼が見たものを示した主観ショットと考えられるが、そもそも子どもの死体がどこにあるのかよくわからないのである。筆者は、

¹¹ メインテーマと同じコード進行であり、たとえば、グローリアとの朝食の場面(0:24:18-0:24:56)では、メインテーマの伴奏となっている。

DVD で繰り返し見直し、さらに静止画にしてみてもよく、図 5 の左下に浮かぶ白っぽいものがそうかもしれない、と気づいた（おそらく頭を画面の下方に向け、白いシャツと黒いズボンを身につけている）。しかも、輪郭が定かでないうえに、もともと画面の中央ではなく左下にあって注意を引きにくいこの物体は、カメラが右に移動することで、ショットの最後には画面から消えてしまう（Malaguti 162）。目に映ってはいたが意識に入り込んでいなかったものを不意に認識する瞬間を描いたテキストの映像化とはいえ、「彼は見おろす水のなかに子どもの死体を見つけた」とする原作と、普通にしていればまず死体に気づかないであろう映画の表現とのあいだには、大きな差があるように思われる。

映画のブロッホが子どもの死体を見た、と思うかどうかは、原作との間テキスト的關係にある程度依存しているといえるだろう。ただし、映画自体にも、いわば見えない死体を見させるための仕掛けが施されている。それは前述したシンメトリカルな構造である。サッカーの試合を冒頭に置いたことによって生じるこの構造において、「バスの旅」をはさむ「ウィーンに滞在」と「国境の村に滞在」の部分には、多くの対応物が認められる。たとえば、喧嘩（ウィーンでふたり組の男に絡まれる（0:13:58-0:14:33）／ヘルタの酒場の外で3人の男たちに殴られる（0:18:20-0:20:03））、飛行機（グローリアの部屋のシャッター越しに見た飛行機の着陸（0:26:25-0:26:29）／畑を低空飛行する飛行機（0:52:08-0:52:24））、郵便飛行機への言及（グローリアの口から（0:22:21-0:22:24）／税関吏の口から（1:30:52-1:30:53））、開くバスのドア（グローリアを追いかけて乗ったバス（0:16:34-0:16:43）／村のバス停に止まったバス（1:34:58-1:35:01））などなど¹²。まるで、数字は2から数えるようにしている、というブロッホの信条（0:57:42-0:58:19）（Handke 48；ハントケ 65-67）にあわせるかのように、さまざまなものが対になっているのだ。そうだとすれば、たしかに映像化されていたグローリアの死体（図 6）—とはいえ、ブロッホの背後の画面左上にその体の一部が見える



図 6 『ゴールキーパーの不安』(0:28:02)

ただだが一の対応物が、「国境の村に滞在」の部分に存在してもおかしくはない。それはもちろん、行方不明の子どもの死体である。

グローリアの死体と橋の上から川を見おろす場面とを結びつけることを促す要素が、さらにふたつある。ひとつは音楽である。先に触れた、川面を映すショット（図 5 の場面）で流れる不気味な不協和音は、ティーカップなどについた指紋

¹² ここに挙げた例は、すべて何らかのかたちで原作に源泉が存在する。その意味では、サッカーの試合を冒頭に置くことで、原作に内在するシンメトリカルな構造が顕在化した、といった方がよさそうである。なお、映画オリジナルの要素としては、たとえば、ブロッホが人の部屋の壁にかかっているものを整えること（グローリアの部屋の絵の傾きを直す（0:20:15-0:20:16）、ヘルタの台所の時計をあわせる（0:56:48-0:56:53））、がある。

をふき取った後、グローリアの部屋の食卓に置き忘れたアメリカのコインを示すショットで使われたもの(0:29:37-0:29:38)と同じである¹³。なにか特別なことがあるのではないかと、観客に思わせるような音楽である。

もうひとつは林檎のクローズアップ(図3)である。ヴェンダース自身は、このショットについて、編集のペーター・プルツィゴッダの勧めで挿入したものであり、「物語のコンテラストからは完全にはずれていて、一種秘密めいたものを作り出して」(ヴェンダース 215)いる、と説明している。聖書的な象徴として、記号論的樂園からの追放というハントケ的なテーマに引き寄せて解釈する論者もあるが(Köster 161)、ここでは別の読みを提出してみたい。この林檎のショットは、グローリアの部屋での観葉植物の鉢のショット(図1)の対応物とみなすことができるのではないだろうか。たしかに、自然のなかの赤い林檎は、薄暗い部屋のなかに押し込められたプラスチックの鉢とは正反対といってもよいような、解放的な美しさに輝いている。しかし、画面の中心を静物が占める構図の類似が、あの鉢のショットのことを思いださせる。グローリアの死体が映された図6のショットに続くショットは、図1と同じ構図の鉢のショットであった。林檎のショットは、川辺のシークエンスとウィーンでの殺人の部屋のシークエンスとを結びあわせるのである。

こうして、図5の左下の子どもの死体は、原作の知識をもち、映画の構造と音楽との示唆に方向づけられた特定の推理をした観客には見えることになる。見えるはずだ、見たい、と思う者だけが、想像の目を借りて、見えるはずの、見たいものをそこに見るのである。ハントケの言語の問題を視点の問題に置き換えたヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』は、原作と間テクスト的に戯れながら、見ることの自明性に疑問符を投げかけるのだ。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『ゴールキーパーの不安』、ヴィム・ヴェンダース監督、アルトゥール・ブラウス／カイ・フィッシャー主演、1971年、DVD(ハピネット・ピクチャーズ、1998年)。

【引用文献】

ヴェンダース、ヴィム(三宅晶子／瀬川裕司訳)『映像(イメージ)の論理』、河出書房新社、1992年。

梅本洋一／鈴木圭介／山下千恵子(編)『天使のまなざしーヴィム・ヴェンダース、映画を語る』、フィルムアート社、1988年。

瀬川裕司『物語としてのドイツ映画史ードイツ映画の10の相貌』、明治大学出版会、2021年。

¹³ この不協和音は映画のなかで3度使用されている。上記の2回のほか、あと1回は、国境の村に着いた翌朝、雑貨店でシャツなどを買ったプロッホが、店の窓越しに、警察の車が通りすぎるのを見たとき(0:42:41-0:42:48)である。

- ハントケ、ペーター（羽白幸雄訳）『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの…』、三修社、1971年。
- 平子義雄『言葉をめぐり物語をめぐる—ペーター・ハントケの世界』、鳥影社、1998年。
- ラオ、ラインホルト（瀬川裕司／新野守広訳）『ヴィム・ヴェンダース』、平凡社、1992年。
- Brady, Martin & Joanne Leal. *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam: Radopi, 2011.
- Handke, Peter. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Köster, Werner. *Wim Wenders und Peter Handke. ‚Kongenialität‘ – intermediale Ästhetik – Kommentarbedürftigkeit*. Marburg: Tactum, 2015.
- Malaguti, Simone. *Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

任侠映画における女たち

—「姐御」としての岩下志麻をめぐる—

徐 玉

1. テーマは岩下志麻

1986年に始まった『極道の妻たち』¹（東映）シリーズは、1998年のシリーズ10作目『極道の妻たち 決着』で完結した。東映だけではなく、やくざ映画全体が衰退を示す²中で、『極道の妻たち』（以下『極妻』）シリーズは10年以上続き、映画史的イベントにもなったと言われている（冠木 36）。

『極妻』シリーズがそれほど成功し、大人気シリーズになることができた理由はなんだろうか。その問いに答えようとするとき、（極妻の）「テーマは岩下志麻です」と山下耕作監督が言っているように（春日 222）、シリーズ初めから登場し、全10作中8作で主演女優を務めた岩下志麻の存在をどうしても無視できないだろう。

時代劇を思わせる髷、煙管で吸うかのようにぴよんと立てて持つ煙草、雪駄をする風な男歩き、浪花節語りのような低音の口調、そして悪党にぶつける歯切れの良い啖呵。他の女優では漫画に堕してしまうキャラクターに不思議なリアリティを付与する岩下志麻の造型力。これはもう「…」役者と役柄が一体となって別世界を現出するスター映画の世界である。つまり実録やくざ物路線の流れから始まった『極妻』シリーズは、日本映画界全盛時のスター映画の伝統世界へ図らずもたどっていった作品なのだ。（冠木 36）

冠木が指摘しているように、原作者、プロデューサーたちも口をそろえて『極妻』は岩下志麻のものだと語っている（冠木 132、153）。実はシリーズのキャスティングに関しては、企画の日下部五郎は、もともとは日本のトップ女優で一本ずつやっていって、十朱幸代、三田佳子、4作目は山本陽子という計画で実行しようとしていた。ところが3本目が終わって、やはり興行成績も第1作は圧倒的によいし、雰囲気的にも、「岩下志麻さんの味、姐御

¹ 原作は家田荘子のルポルタージュで、タイトルは『極道の妻たち』（ごくどうのつまたち）であるが、映画になると、あえて「おんな」というルビをふっている。その理由は、企画の日下部が、極道の世界では、「正妻よりか、一般的に内縁の妻とか情婦とかが多いですから。[…]"妻"より、広い意味で"女"にしたほうが」現実に近い、と考えたからである（冠木 94）。

² 「任侠映画がヒットしたのは昭和三十八年から昭和四十七年の十年間だったが、[…]"その後もやくざ映画の「夢よふたび」と単発の作品が作られたが、ヒットせずに終わっている。かろうじてシリーズとして続いているのは、東映の『極道の妻たち』（昭和六十一年～）に過ぎない」（斯波／青山 110）。

の存在感としてもう姐御になってる」ということで、4作目から主演が岩下に戻った（冠木 105-113）。

作数	タイトル	公開年	監督	主演	岩下と関わる主な人物
第1作	極道の妻たち	1986年	五社英雄	岩下志麻、かたせ梨乃	妹
第2作	極道の妻たちII	1987年	土橋亨	十朱幸代、かたせ梨乃	
第3作	極道の妻たち 三代目姐	1989年	降旗康男	三田佳子、かたせ梨乃	
第4作	極道の妻たち 最後の戦い	1990年	山下耕作	岩下志麻、かたせ梨乃	義理の妹
第5作	新極道の妻たち	1991年	中島貞夫	岩下志麻、高嶋政宏、かたせ梨乃	息子
第6作	新極道の妻たち 覚悟しや	1993年	山下耕作	岩下志麻、かたせ梨乃、北大路欣也	愛人
第7作	新極道の妻たち 惚れたら地獄	1994年	降旗康男	岩下志麻、斉藤慶子	組員の妻達
第8作	極道の妻たち 赫い絆	1995年	関本郁夫	岩下志麻、宅麻伸	年下の夫
第9作	極道の妻たち 危険な賭け	1996年	中島貞夫	岩下志麻、工藤静香、かたせ梨乃	娘
第10作	極道の妻たち 決着	1998年	中島貞夫	岩下志麻、とよた真帆、かたせ梨乃	組員の妻

『極道の妻たち』シリーズ

姐御そのものと言われる岩下であるが、『極妻』への出演交渉の時、初めは抵抗があったと語っている。

やはり、極道の女の人って、ものすごい怖いというイメージが強かったんですね。それと一作目の台本を読みましたら、背中一面に刺青がある設定でしたし、今まで私が出演した作品ジャンルと全然違って抵抗があったんです。それで正直行って迷いました。そうしたら五社英雄監督が「これを演じられるのは志麻ちゃんしかいないんだから、とにかく僕が悪いようにはしないから」と、[…] 五社さんにお任せして挑戦してみようかな、ということで決意したんです。（冠木 59）

やくざ映画や極道の女に対して、抵抗を感じるのは恐らく岩下だけではないだろう。日下部が言うように、市民権が得られなかったヤクザ映画であるから、「女性たちが観たいと思っても、なかなか劇場に入る勇気を持たなかった。志麻さんを登場させたことによって、安心してね、やくざ映画を観れるという状況が可能になった」（冠木 95）。しかし、どうして岩下志麻でないといけないのだろうか。

結論から言えば、岩下は『極妻』シリーズによってはじめて姐御イメージを獲得したのではない。1964年の『五瓣の椿』（野村芳太郎）や、82年の『この子の七つのお祝いに』（増村保造）、同年の『鬼龍院花子の生涯』（五社英雄）などといった文芸映画／女性任侠ものへの出演によって、すでに姐御イメージが構築されていたのではないかと考えられる。本稿では、『五瓣の椿』から『極道の妻たち』シリーズまで、女優岩下志麻に焦点をあわせながら、その姐御イメージ形成のプロセスを跡づけたい。

2. 『極妻』までの道程—簪を持つ女からピストルを持つ女へ

大辞林によれば、「姐御」とは「①姉を敬ってという語。②頭(かしら)・親分・兄貴分の妻、あるいは女親分などを敬って呼ぶ語」と定義されている(松村 61)。それでは、文学・映画作品において、「姐御」あるいは「姐御」っぽいキャラクターとはどういう意味で、どのような女性を指しているのだろうか。2019年に、江戸時代から近代までの姐御が登場する娯楽作品を歴史的・文化的な流れで整理し、その女性像の変化を探った伊藤春奈の『「姐御」の文化史』が刊行された。伊藤は「姐御」を、「①はっきりと自分の意見を言う②不要な笑顔を見せない③女性の正当な怒りの言葉である「啖呵」を武器に闘う④自分の強さを弱者救済に使う⑤日本の伝統的なフェミニストである」と規定したうえで(伊藤 vii)、様々な観点から姐御の諸相を記述している。本稿では、伊藤の論を手がかりにしつつ、岩下志麻の「姐御」イメージの変遷を論じる際に、筋を通すために闘うこと、性の越境、シスターフッドといった側面に注目する。これらは、岩下自身が、「何事もうやむやにしてしまう世の中で、筋を通すことへのあこがれがあるのかしら。最近、女子高生からもファンレターをもらってます」(読売新聞 1995.08.18)と語っていることとも呼応する側面である。

岩下のキャリアにとって、『五瓣の椿』は転換点となった作品だと言えるだろう。1958年にデビューした岩下は、1964年のこの作品によって、ブルーリボン主演女優賞を受賞し、「映画スターの地位を確立」した(野村 50)。それまで清純な娘役(『秋刀魚の味』(小津安二郎 1962)、『古都』(中村登 1963)など)が続いてきたが、『五瓣の椿』から「一気に狂気の世界に入って行く」ことになると言われる(春日 94)。

『五瓣の椿』での狂気性というのは、主人公おしの(岩下)が持っている復讐に対する執着の凄まじさを指しているに違いない。亡父を苦しめた淫らな母と、母と関係を持っていた男たちを次々と殺していくという娘の復讐劇。「この世にはご上方では罰することのできない罪がある」といったナレーションが繰り返し出てくるように、おしのは父のために懲悪という復讐の情念を燃やす。ここで注目したいのは、おしのが終始使っている武器、つまり簪である。

おしのに初めて殺意が湧いたのは、母の髪から落ちた銀色の簪(図1)に目を付けた時である。「おっかさんと密通しておっとさんを踏みにじったやつ。その男たちに罪を償わせてやるの」(1:13:17-1:13:28)とおしのは母の簪を持って誓う。それ以来、おしのは母のとそっくりな銀色の簪を武器にして、復讐の道を歩むことになる。かつて母に髪のはやりに気を付けて、紅でもさしてと言われたおしのは、殺人行為を起こすとき、母の言葉に従うように

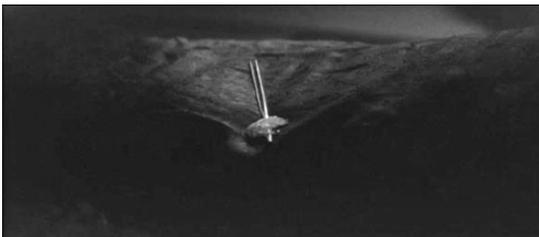


図1 『五瓣の椿』(1:12:15)



図2 『五瓣の椿』(0:36:57)

艶やかに装い、母と同一化したかのような過剰な“女性らしさ”を身につけて男たちを誘惑し、女性性の象徴である簪で男たちを殺す（図2）。

82年の『この子の七つのお祝いに』では、岩下は母の仇討をするという怨念を持つ女・まやとして登場する。母と自分を捨てた父が悪人で、大きくなったら必ず復讐して、と母に言われて育ってきた。まやは、普段はバーのママであるが、殺しの際は、暗い色の着物で、短めの髪の毛を結わない中性的な女渡世人のように変身する。まやが持っている武器は、「かな棒」と呼ばれるフック状の刃物である。図3のように、全体的に暗い照明の中で、かな棒の鉤だけが冷ややかに光っている。クールな表情でかな棒を自分の口あたりまで持ち上げて、殺す構えをしているまやは（図4）、去勢の脅威をもたらす「怪物的=女性的な存在」（Creed 2001）になっていると考えられる。



図3 『この子の七つのお祝いに』(1:14:39)



図4 『この子の七つのお祝いに』(1:14:45)

簪に象徴される女性性を身につけて、家父長の代理として父の仇討をする「父の娘」であるおしのも、かな棒を持つ女去勢者であるまやも、懲悪という筋を通すために分別さえ失ったかのように闘うが、結局のところ、二人には悲劇的な結末が待っている。おしのは自分がいままでしてきたことを後悔し、自殺してしまうし、まやは、私は一体誰だ、私はお人形？と繰り返し呟き、狂乱状態になるのである。

3. ファルスを持つ〈極母〉

さて『極妻』シリーズの場合、岩下は簪やかな棒をもつ「娘」ではなくピストルを持つ「ファリック・マザー」へと変貌することになる。

まず、「ファリック・マザー」の概念を確認してみよう。

前エディプス的・あるいは男根的・あるいは太古的な母親は、ひとつの幻想として、つまり全能で絶対的な力をもった性的に中立な人物像という、子どものもつ幻想として理解されねばならない。[...] 前エディプス期〔の子ども〕にとっては、母親は子どもの精神-性的な発達を支配する主要な人物像、子どものリビドーが向けられている対象、子どもの性的願望の禁止者または抑制者であり続ける。（ライト 311-312）

まず指摘したいのは、『極妻』シリーズにおいて、岩下はピストル（ファルス）を持って戦う“ファリック的な女”であるのみならず、両方の性をもつ全能な「母」という存在であることだ。外股で歩き、酒量が多く、シリーズにつれどんどん低くなっていく声など、そうした岩下の「男性的」な特徴が見られるが（Standish 389）、「男性性」のもっとも明瞭な証拠となるものは、敵組の男性による岩下への評価である。「生まれた時から極道の世界で生まれとる。中身は男やで」（『赫い絆』0:04:52-0:04:57）。岩下の年下の夫が組長になるお祝いの会に来ているにもかかわらず、彼らの視線は岩下を追い続けるのである。

「中身は男」だというフレーズは実に興味深い。というのも、任侠映画の「姐御」として名高い緋牡丹お竜（藤純子）においても、性の越境という側面がしばしば指摘されるからだ（伊藤 205、Standish 383）。しかし、いくらお竜が、あたしは今日から男になつとよ、と宣言しても、お竜の中身は女である。斉藤綾子が述べているように、「緋牡丹」シリーズが、いかに物語の設定でお竜の男宣言を受け入れようとも、映画としては、藤純子をあくまで「女」として見ることを前提としていた」（斉藤 103）。男を手玉に取っても、おめえさんも女だ、と助っ人の片桐（高倉健）もお竜が女であることをよく口にするように、お竜は物語の主体であるはずなのに、肝心の仇討のクライマックスの場面では、それまで積極的に動いていたお竜はアクションの主導権を男の助っ人に譲り、画面から排除されるのである。こうして、「男の後ろで一步下がって控える女という古典的任侠コードも遵守される」（斉藤 117）。また、「緋牡丹」シリーズでは、設定上は否定するお竜の女性性を強調するために、異性愛コードを必要」（斉藤 105）とする。物語上では、お竜を救う男性の助っ人が必ず登場し、お竜と惹かれ合う。つまり、「男である」と宣言しているにもかかわらず、お竜はつねに異性愛の対象／欲望の対象としての「女」なのだ。

面白いことに、岩下はインタビューで、『極妻』の役作りの時ヒントになったものはあるか、という質問に対して、『緋牡丹博徒』は観たが、『極妻』とはまた違う、と答えている（春日 212）。その違いは、物語上の問題はさておき、おそらく主人公のジェンダー問題と関わっているのではないだろうか。

お竜と違って、岩下は最初から両方の性を持つ、「欲望の源泉でありながら、それを同時に禁ずる」（北井 20）ファリック・マザー的な存在である。

たとえば、第1作では、喋りながらこっそり岩下の脚を触る敵組の組長小磯に対して、岩下は自分の着物の裾を豪快に開き、「半端なことせんと、しっかり触んなはれ」（1:16:26-1:16:30）と言って、小磯の手を掴んで自分の素肌を触らせつつ、敵組を解散しないと「エンドレスに弾の取り合いになりますぜ」（1:16:57-1:17:00）という禁止の脅しを発する。それを聞いた小磯がすぐ手を引いて、自己防衛の姿勢で座り直す。また、第4作の『最後の戦い』では、極道をやめて自分の女房になる気はあるか、という大物弁護士・市場の口説きを聞くと、それまで二人を撮っていたツーショット（図 5）が突然岩下の顔のクローズアップになる（図 6）。一言も言わずにただ禁止の目つきをただけで、市場は去勢されたかのように狼狽し、すばやく去っていく。



図 5 『最後の戦い』 (1:10:22)



図 6 『最後の戦い』 (1:10:26)

第 1 作と第 4 作では、岩下は設定上では子どものいない「妻」ではあるが、子どもの問題と母性は「微妙な影を落としている」(冠木 67)。第 5 作『新極道の妻たち』になると、母親である立場が前景化される。第 5 作では、岩下と息子の直也との愛憎がきめ細かく描かれる。「母親？ そんなもんどこにおるんじゃ、わしの目の前におるんのは、鬼と違うかい」(1:22:07-1:22:20) という台詞があるように、直也がずばりと言い切ったのは、まさにファリック・マザーが持つ禁止の脅しと「全能で絶対的な力」という側面である。「今回の岩下極妻は、父性と母性を合わせもった人物を表現」(冠木 33) したと指摘されているように、両方の性を持つという岩下の造形が明瞭化されるのである。

『極妻』シリーズは『新』以来、母物の色彩が強くなっている(冠木 35)といわれる。たとえば、『惚れたら地獄』では、岩下は組員の妻たちの「母」として振る舞っていることがしばしば指摘される(脚本を担当した松田寛夫は、「組の極妻たちにとって、ある意味で岩下さんは母なき娘たちの母親像」と語っている(冠木 186))。『赫い絆』では、若い組員宣生の代理母になり、おふくろとさえ呼ばれる。『危険な賭け』では、娘に過保護な母親という側面もある。シリーズを重ねるとともに、岩下は極「妻」から極「母」へと変貌しつつ、「母」として持っている「全能で絶対的な力」もますます強くなると考えられる。しかしファリック・マザーは前エディプス期に属するため、「この母のルールは、無秩序なものでもあり、よって彼女は子供を飲み込む恐ろしい迫害者ともなりうる」(北井 21) のだ。そうした側面を最も明瞭に表しているのは、『惚れたら地獄』である。娘のような志津江は岩下の身代わりになって敵組に殺されるし、ボディガードとしていつもそばにいた斎子も岩下を守るために死んでしまう。これについても、『緋牡丹』シリーズ(1968-1972)ではお竜の助っ人はいつも男性であるのに対して、『極妻』シリーズでは岩下と一緒に闘い、岩下を救う人物はつねに女性なのだ。

さてシリーズが進むにつれ、(実際に女優自身が年を取っていくということはさておき)「母物の色彩が強くなっていく」理由は何だろうか。あるいは、どうして岩下はファリック・マザーとして造形されるのだろうか。

『極妻』シリーズにおいては、岩下の夫にあたる組長・親分の“不在”が明らかである。すなわち、夫たちはずっと刑務所に閉じ込められていたり、冒頭で殺されたり、あるいは氣

が弱い役に立たない男性として登場する。元来、男が主役である任侠映画において、女たちは、「惚れた男のために自分を捨てるのが最大の美德とされる」（斉藤 93）。60、70 年代の東映任侠映画の絶盛期に、自称男である緋牡丹お竜のような異質な存在が何らかの攪乱を引き起こしたとしても、最終的には「女」として「古典的任侠コード」によって排除され、男の任侠世界が回復することになる。しかし、『極妻』シリーズが制作された 80、90 年代には、任侠映画というジャンルはすでに終焉に近づいていた。「女を引き立たせるために男の描き方がどんどん弱くなってる」、「観てる人が望むのは女やくざの話なんでしょうね」（冠木 152-153）と製作側は工夫を凝らしてこのジャンルの延命を図るが、その場合にも岩下は「女」として登場するのではなく、あくまでも極「母」という役割を担う。

すでに述べたように、「ファリック・マザー」は前エディプス期に属しており、それが持っている「全能で絶対的な力」は無秩序な世界（「父の法」の発達前の段階）でしか発揮できないだろう。岩下自身も、「女が組長になって、和服を着てピストルを撃つっていう、これ自体が完全に虚構の世界とと思いました」（春日 212）と述べているように、『極妻』シリーズにおいて、強大な「父」として、組を率いている“親分”が不在であり、家父長的家族のような極道世界が形成されてないがゆえに、子どもの幻想として全能な「母」である岩下が組を仕切ることができるのだ。言い換えると、「象徴界に「女」の位置はない […] 「女」はつねに「母」になるための準備期間」（竹村 177）であると言われるように、岩下の場合、『五瓣の椿』で仇討をする父思いの娘から『極妻』シリーズで極道の世界を仕切る全能の姐御へという道程は、まさにそうした「娘」から「母」になるプロセスを追っていると言える。『極妻』シリーズになっても、「古典的任侠コード」はその深層において発動しているであろう。

4. 女は女同士

「女は女同士、それで十分じゃなくって？」（1:52:58-1:53:02）。『五瓣の椿』では、生活に困っている見ず知らずの母娘に躊躇なく大金を与えるおしのが、お名前だけでも聞かせて、という懇願に対して、「女は女同士」という女同士の連帯や共感に満ちた言葉を返す。『五瓣の椿』での岩下が懲悪という筋を通すために闘ってきたことは先に述べたが、女を救う女というシスターフッドの側面も見過ごしてはならないだろう。

また、岩下の最も重要な作品のひとつとも言える『心中天網島』（篠田正浩 1969）においても、女を救う女という側面が前景化される。妻子のある治兵衛は遊女の小春（岩下）と愛し合い、心中を誓い合うようになっているが、治兵衛の妻おさん（岩下＝二役³）が小春に夫を死なせないでほしいという密書を送り、小春もおさんの頼みを承諾する。ところが、小

³ 『五瓣の椿』の前年に公開された『古都』でも、岩下は一人二役（生き別れとなっていた双子の姉妹）を演じている。この作品では、京呉服問屋の一人娘として何不自由なく育てられた姉の千重子と、北山杉の山で奉公をする妹の苗子との姉妹愛がきめ細かく描かれている。『古都』や『心中天網島』はまさに一人二役であるが、『五瓣の椿』や『この子の七つのお祝いに』のような、一人の人物において異なる顔を持つ場合もこれに準ずるものであろう。これも岩下の「造型力」のひとつと言えるかもしれない。

春が商人の太兵衛に請け出されることになり、それを知ったおさんは、小春は自殺する可能性があるとして、今度は小春を救うために奔走する。この作品において、「女同士の義理立てが、最大のテーマとなる」（伊藤 24）とされる。

このように、「女は女同士」という台詞を身に引き受けて、女同士の共感や連帯を重視するというスターイメージを獲得してきた岩下であるからこそ、女の共同体とも言える『極妻』シリーズの世界では、「姐御」そのものになれたのである。

シリーズの 10 作目『決着』の公開前、これが「虚構の中の女なんだ」と思っただけでも、自分で大いに楽しんで演じられたし、この役で若い女性たちからたくさん手紙をもらうようになった、と岩下は語っている（読売新聞 1997.10.20）。若い女性観客の心をつかんだ理由は、「やくざ社会を舞台に借り一人の強い女を描くドラマ」（冠木 36）だったためだけでなく、女同士の絆が色濃く描かれていたためでもあるだろう。

シスターフッドを正面から描く作品は言うまでもなく第 4 作の『最後の戦い』である。かたせ梨乃が演じる夏見は、「わたし、ねえさんに惚れたんです。一死死ぬまで、ひとつの道歩きたいです」（0:33:18-0:33:29）と言って、岩下の夫・瀬上の前で岩下と女兄弟の盃を交わす（図 7）。皮肉なことに、「女子は極道になれへん」（0:33:54-0:33:56）、「伊勢 [= 夏見の夫] の仇、きつととったる」（0:37:50-0:37:53）と言い切った瀬上は、出所してから間もなく、抗争を終わらせるために組を解散する、と宣言する。夫の仇は自分で取ると決めた夏見は結局敵組に殺されてしまう。それまで瀬上を深く信頼していた岩下はどうとう夫に愛想をつかし、「あんたには、関係おまへん。これはわてと夏見の喧嘩だす」（1:41:52-1:41:59）と言って別れを告げて、夏見の仇を取りに行く。サブタイトルの「最後の戦い」はもちろん岩下の夏見のための戦いを指しているのに違いない。実際、当時プロデューサーたちは、文字通り『極妻』シリーズをこれで終わりにしようと考えて、このタイトルを付けたのだ（冠木 131）。それを踏まえれば、シリーズの最後になる可能性を持っていたこの「最後の戦い」は、男や夫のための戦いではなく、「男の後ろで一步下がって控える」体勢をとる戦いでもなく、女＝シスターフッドのための、女の主導的な戦いだったのである⁴。

夏見を演じているのはかたせ梨乃である。彼女も岩下と同じように、シリーズ初めから 8 作に出演しており、『極妻』シリーズに欠くことのできない存在である。『極妻』シリーズにおいて、岩下が「欲望の源泉でありながら、それを同時に禁ずる」フェリック・マザーとして造形されていることはすでに述べた。では、かたせ梨乃はどのような存在なのかというと、彼女はまさに（少なくとも第 6 作までは）、岩下の代わりにその豊満な肉体をさらけ出し、男性（あるいは男性観客）の欲望の対象の役割を担っていた。しかし、かたせにおいても、シリーズが進むにつれ、性的な女から女戦士への変貌が見られるのである。

⁴ 『最後の戦い』とは極妻に別れを告げ、女極道シリーズの始まりを意味している」（冠木 32）。



図 7『最後の戦い』(0:35:23)



図 8『決着』(1:54:44)

完結編『決着』のエンディングでは、力を合わせて敵を倒したあと、主題曲とともに、かたせと岩下が並んで、遠くまで一緒に歩き続ける(図8)。「一生死ぬまで、ひとつの道歩きたい」というかたせの願望は、シリーズの最後に、円環的かつ映像的に達成されたと言えるだろう。

引用文献

- 伊藤春奈『「姐御」の文化史(幕末から近代まで 教科書が教えない女性史)』DU BOOKS、2019年。
- 春日太一『美しく、狂おしく 岩下志麻の女優道』文藝春秋、2018年。
- 冠木新市『「映画」極道の妻(おんな)たちノ美学』近代映画社、1995年。
- 北井聡子「ファルスを持つ女—長編小説『セメント』のダーシャについて—」、『ロシア語ロシア文学研究』第50巻、2018年、15-35頁。
- 斉藤綾子「緋牡丹お竜論」、『戦う女たち 日本映画の女性アクション』、四方田犬彦／鷺谷花(編)、作品社、2009年、84-149頁。
- 斯波司／青山栄『やくざ映画とその時代』、ちくま新書、1998年。
- 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店、2002年。
- 野村芳太郎『映画の匠 野村芳太郎』ワイズ出版、2020年。
- 松村明(編)『大辞林 第三版』三省堂、2006年。
- 『読売新聞 ヨミダス歴史館』、<https://database-yomiuri-co-jp.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/rekishikan/> (2021年12月1日)。
- ライト、エリザベス(編)『フェミニズムと精神分析辞典』、岡崎宏樹ほか訳、多賀出版、2002年。
- Creed, Barbara *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 2001.
- Standish, Isolde “Romantic friendships and the homosocial imperative in the ninkyō (chivalrous) genre film”, in Jennifer Coates et al. (eds) *The Routledge Companion to*

Gender and Japanese Culture, Routledge, 2019, pp. 382-390.

【映画作品】

『五瓣の椿』、野村芳太郎監督、1964年、DVD（松竹、2013年）。

『この子の七つのお祝いに』、増村保造監督、1982年、DVD（松竹、2011年）。

『極道の妻たち』、五社英雄監督、1986年、DVD（東映、2013年）。

『極道の妻たち 最後の戦い』、山下耕作監督、1990年、DVD（東映、2014年）。

『新極道の妻たち』、中島貞夫監督、1991年、DVD（東映、2013年）

『極道の妻たち 赫い絆』、関本郁夫監督、1995年、DVD（東映、2011年）。

『極道の妻たち 決着』、中島貞夫監督、1998年、DVD（東映、2008年）。

村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の謎 — なぜつくるとはシロから虚偽のレイプ告発をされたのか —

津田保夫

1. はじめに

村上春樹の13作目となる長編小説『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』は2013年4月12日に刊行されると、瞬く間に百万部を突破するベストセラーとなった。発行元である文藝春秋社の販売戦略により内容に関する情報は伏せられていたため、飢餓感を煽られたハルキストたちは書店前に行列を作った。彼らは出版社から事前に告知されていた『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』という奇妙な長い作品タイトルから内容を推測するしかなかったけれども、そこには物語の主人公と内容が端的に提示されている。このタイトルは接続詞「と」とその直後に置かれた読点によって「色彩を持たない多崎つくると」「彼の巡礼の年」の二つの部分に分けられるが、前者は主人公とその属性を、後者は物語の内容を表しているのである。また、この分割されたタイトルの二つの部分は作品の構成にも対応している。つまりこの小説の全19章のうち、前半の第1章から第9章までで主人公の「色彩を持たない多崎つくると」が抱えている問題状況が説明され、後半の第10章から第19章までで「彼の巡礼の年」の出来事が語られている。

作品前半（第1章～第9章）の内容はおおむね次の通りである。主人公の多崎つくるとには名古屋での高校時代に4人の親しい友人がいたが、彼らはみな色を含む苗字（赤松、青海、黒埜、白根）を持っていた。自分だけ名前に色彩を持たない多崎つくるとはそのことに多少の屈託を抱えていたけれども、彼ら5人は親密で「乱れなく調和する共同体」（p.24）¹のようなものを形成しており、その調和的な関係は高校卒業後につくる一人が名古屋を離れて東京の大学に進学した後も続いていた。ところが大学2年生の夏に帰省したときに突然、他の4人の友人たちから絶縁されてしまう。彼はその理由を聞くこともできず、死ぬことを考えるほどの深い傷を心に負ったまま16年の歳月が経過するが、恋人の沙羅に促されてようやく、かつての友人たちを訪問して自分が絶縁された理由を知ろうと決意する。

作品後半（第10章～第19章）でつくるとは旧友たちを訪ねる旅に出て、これが「彼

¹ 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』からの引用等は文春文庫版（文藝春秋社、2015年）から行い、カッコ内にページ数を記載する。なお、この5人の完全な共同体的調和性に関しては作品内で何度も類似の表現で言及されている。「自分は他の四人を必要とし、同時に他の四人に必要とされている — そういう調和の感覚」（p.10）、「乱れなく調和する親密な場所」（p.32）、「乱れなく調和した共同体」（p.67）、「美しい共同体と、そこにあったケミストリー」（p.116）、「パーフェクトな組み合わせ」（p.194）、「そこには見事なばかりの調和があった」（p.250）、「そのサークルの完璧性」（p.250）など。

の巡礼の年」を意味している。なお「巡礼の年」というのは作中に出てくるリストのピアノ曲集のタイトルであり、その中でもとくに「ル・マル・デュ・ペイ」はかつてシロ（白根柚木）が弾いていた曲として回想され、重要な意味を持つ。しかしシロは6年前に亡くなっていることがわかったため、つくるはまず名古屋に残っているアオ（青海悦夫）とアカ（赤松慶）を訪ね、さらにクロ（黒埜恵理）の住むフィンランドまではるばる赴いていき、ようやく自分が旧友たちから絶縁された理由を知る。シロがつくるからレイプされたと告発し、彼らがつくるがそんなことをするはずはないと思いつつも、心を病んだシロを護るためにやむなくつくるを切り捨てたのだった。しかしそれによって旧友たちも深く傷ついていることを知ったつくるは彼らとの関係を回復し、心の傷を癒やすこともできたのである。

こうしてみると表面上のストーリーラインは非常に明快で、そこに見られる探求と発見、謎と解明、喪失と回復というような単純な物語構造は、初期の小説『羊をめぐる冒険』など他の多くの作品にも認めることができる。² しかしこの作品には、そのような単純な物語構造に回収されない重要な問題が残されている。多崎つくるは自分がかつての友人たちとの「乱れなく調和する共同体」から突然追放された理由を求めて巡礼の旅を行い、シロがつくるからレイプされたという虚偽の告発をしたためだという答えを発見し帰還する。これが物語の主要な内容であるが、その過程において新たに発生した別の重大な問題が未解決のまま物語は結ばれているのである。それは、なぜつくるはシロからそのような濡れ衣を着せられたのかという謎である。そしてこの謎の中に、この作品の重要なテーマの一つが含まれているように思われる。

2. シロの告発と記憶の作り替え

自分が仲間たちから追放された謎の答えを求めて巡礼の旅に出たつくるが最初に訪れたのは、地元名古屋に残ったアオが働いているレクサスのショールームである。そこで彼はアオから、「シロはおまえにレイプされたと言った」（p. 186）と聞かされる。アオは「おまえがそんなことをするなんて、おれにはとても信じられなかった」（同上）が、「シロはどこまでも真剣だったし、思い詰めていた」（p. 187）。彼女はまたつくるにレイプされたときの状況を「かなりリアルに細部まで」（同上）説明し、感情的になって、「身体が震えて、形相が変わるくらい激しい怒りにとらわれていた」（同上）。そこで「ちょっと変だと思うところもなくはなかった」（pp. 188-189）けれども、「彼女

² 蓮實重彦は1980年代の小説を論じた『小説から遠く離れて』（河出書房新社、1994年）の中で、当時のかなりの数の小説に「同じ物語的な構造」（p.1）があることを指摘し、それらは「見たところ何の共通点も持たない発想から出発しながらも、作中人物が演じつつある物語的な機能や、果たすべき行動の形態という点で多くの細部を共有し、まるで一つの物語を多様に変奏しあっているように見える」（同上）と述べている。そして「同じ物語を多様に変奏しつつある小説家」（p.2）の筆頭に村上春樹の名を挙げ、その『羊をめぐる冒険』をとくに井上ひさしの『吉里吉里人』と比較している。『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』も「宝探し」の主題などいくつかの点で、それらと共通する物語構造を持つ作品として位置づけることができるだろう。また大塚英志は『物語論で読む村上春樹と宮崎駿』（角川書店、2009年）で、村上春樹と宮崎駿における「構造しかない物語」の意味を考察している。

がそこまではっきり言うからには、そこにはある程度の真実は含まれているはずだ」(p. 189) と考え、彼らをつくるを絶縁することにしたのである。もちろんつくるは「シロをレイプしたことはないし、彼女と性的な関係を持ったこともない」(同上) のであり、現実問題としてはシロは虚偽の告発をしたことになる。その理由についてアオは「皆目わからない」(p. 190) と答えるしかない。しかし彼自身が言ったように、シロの告発には「ある程度の真実」が含まれており、それを明らかにすることが、シロによる虚偽の告発の謎を解く重要な鍵となる。

最終的にアオから「おれはおまえを信じるよ」(p. 195) と言われたつくるが次に会いに行ったのは、同じく名古屋に残ってセミナー会社を経営するアカである。そしてつくるがシロをレイプしたという告発については、アカもアオと同じく「おまえはもともとそんなことをする人間じゃない」(p. 220) ことはよくわかっていると答える。それでもシロの話は「演技なんかじゃない」(p. 221) と思うしかないほど真に迫っており、「彼女は本当に傷ついていた」(同上) し、「そこには本物の傷みがあり、本物の血が流されていた」(同上)。そのため「どんなかたちにせよ、疑いを差し挟めるような雰囲気じゃなかった」(同上) という。しかしつくるを追放した後、時間が経つにつれてシロの言動に「筋の通らないこと」(p. 222) が少しずつ増えてきて、彼らはそこに「何かまずいもの」(同上) があることに気づく。つまり「シロはおそらく心を病んでいた」(同上) のである。しかしなぜつくるが標的にされたのかについてはアカも「それはおれにはわからん」(p. 223) と答えるだけであった。

シロの虚偽の告発は彼女の心の病と関係があると考えられるが、その手がかりが得られそうなのは、同じ女性の友人であったクロである。そこでつくるは旅行会社に勤める恋人の沙羅に飛行機を手配してもらい、クロの住むフィンランドへと旅をする。それはつくるにとって初めての海外旅行であり、また彼の最も重要な巡礼の旅となる。したがって名古屋在住のアオやアカの場合とは異なり、クロと会うまでにはいくつかの障害を克服しなければならない。

まずフィンランドへ到着してヘルシンキのクロの自宅に電話をかけるが留守で、つくるにはフィンランド語の留守番電話メッセージが理解できない。そこで援助者として登場するのが沙羅の友人のオルガであり、彼女の助けによって、クロは夫とともにヘルシンキから百キロ離れたハメーンリンナの湖畔のサマーハウスに滞在していることがわかる。つくるはレンタカーで高速道路を通過してハメーンリンナへと向かうが、「道の両側はおおむね森」(p. 302) であり、「エルク」(p. 301) にぶつからないように注意しなければならない。こうしてフィンランドの森³ を通り抜けてハメーンリンナに到着しても、「彼らの住まいを見つけるのは、オルガが予言したほど簡単ではなかつ

³ このような状況が『ノルウェイの森』と類似していることは、すでに大森望と豊崎由美が指摘している。大森望・豊崎由美「村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』メッタ斬り！」(河出書房新社編集部編『村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』をどう読むか』河出書房新社、2013年) p.89 参照。

た」(p. 305)が、ここでも親切な一人の老人が援助者として現れて案内してくれたため、ようやくつくるはクロたちのサマーハウスへと到着することができた。しかしそこにいたのはクロの夫と犬だけで、娘たちを連れて散歩に出てきたクロが帰ってくるまで、つくるはさらに待たされるのである。

小説内につくるがアカと別れたのは第 11 章で、クロとようやく会えるのが第 16 章であるから、全 19 章のうちの 4 章がその間の経緯に費やされていることになる。このことから、クロの訪問がつくるの巡礼の旅におけるクライマックスをなしていることがわかる。またこの場所はつくるの日常的世界から遠く隔てられた一種の異界⁴であり、この物語は異界訪問譚の構造を持っているともいえる。そこではクロは本名のエリに戻り、死者となったシロも本名にちなんでユズと呼ばれることになる。

そうしてようやく再会したエリ(クロ)からつくるは、ユズ(シロ)の虚偽の告発の真相を聞かされる。ユズが何者かによってレイプされたのは事実だった。そして妊娠し流産した。しかし、つくるからレイプされたというユズの告発をエリは「最初から信じていなかった」(p. 331)のである。それにもかかわらずつくるをグループから追放したのは「ユズのことを護らなくてはならなかったから」(同上)だった。つくるがユズをレイプしたという告発は事実と反しているが、「ユズ自身はそれが本当に自分の身に起こったことだと、最後まで信じていた」(p. 336)し、「それがあの子にとっての真実の最終的なヴァージョンになった」(同上)のである。

ユズが何者かによってレイプされたことは現実には起こったことであり、それが彼女の心の病の直接の原因であろう。ところが彼女の記憶の中でレイプされた相手がつくるへと書き換えられ、それが彼女にとっての真実となってしまった。そのためエリはユズを護るために、事実と反するとわかっていながらも、ユズにとっての真実である虚偽の告発を受け入れて、つくるを切り捨てるしかなかった。これがつくるが巡礼の旅で探し求めていた、彼が仲間たちから追放された謎に対する答えである。

しかしここで新たな謎が生じてくる。それは、なぜユズの記憶の中でレイプされた相手がつくるへと書き換えられたのかという謎である。これについてエリは「どこからそんな妄想が出てきたのか、なぜそんな作り替えが行われたのか、私には今でも理解できない」(同上)し、「たぶんもう誰にも解明できないと思う」(同上)と答える。その後ユズは心の病から完全に回復することはなく、エリが結婚してフィンランドへ移住した後に、一人暮らしを始めた浜松市内のマンションで何者かによって絞殺された。「あの子には悪霊がとりついていて」(p. 347)というエリをつくるは抱きしめ、「肌を寄せ、悪霊の長い影を振り払わなくてはならない」(p. 352)と思う。では、この「悪霊」とはいったい何を意味しているのだろうか。

⁴ 後にクロはつくるとの別れ際に、そのあたりの森には「悪いこびとたち」(p.371)が住んでいるので気をつけるように警告するが、そのこともこの地が一種の異界であることを示している。

3. つくるの無意識的欲望と「悪霊」の正体

シロの告発はつくるにとってまったく身に覚えのないことであった。しかしその一方で彼は、自分の中に「何かしら曲がったもの、歪んだもの」(p. 261)が潜んでいて、「自分でも気づかないまま、どこか別の場所で、別の時間性の中で、本当にシロをレイプし、彼女の心を深く切り裂いてしまったのかもしれない」(同上)とも考える。そしてシロの死に関しても、「その五月の雨の夜、自分の中の何かが、自分でも気づかないまま浜松まで赴き、そこで彼女の鳥のように細く、美しい首を絞めたのかもしれない」(p. 361)と思うのである。いずれの場合も「自分でも気づかない」のであるから無意識ということであり、つくるの無意識の中にシロをレイプし首を絞めたいという「曲がった」あるいは「歪んだ」欲望が潜在していたのであろう。

そのようなつくるの無意識的欲望は彼の夢の中に表出している。彼はシロ(ユズ)とクロ(エリ)の二人が一緒に出てくる性夢を何度も見たが、「彼が夢の中で射精したのは、常にユズの中だった」(p. 360)。彼は無意識の中にシロに対する性的欲望を持っていた。それゆえ「夢の中での行為に過ぎないとしても、自分にも何かしらの責任があるのではないかという気がしてならなかった」(pp. 360-361)のである。

つくるがシロへの性的欲望を無意識下に抑圧していたのは、仲間たちとの調和的な共同体を維持するためであった。彼らの間には「誰かと誰かが二人だけで何かをしたりするのは、できるだけ避けよう」(p. 24)というような「無言の取り決め」(同上)があった。「そうしないとやがてグループがばらばらにほどけてしまうかもしれない」(同上)からである。そのようにして「僕らの間に生じた特別なケミストリー」(p. 25)を大事に護っていくことが目的となっていた。そのためつくるは「そこに異性の関係を持ち込まないように注意し、努めていた」(p. 26)し、シロとクロをどちらも魅力的だと感じながらも、「僕としてはできるだけ彼女たちのことは考えないようにしていた」(p. 27)。つまり、沙羅も指摘しているように「性的な関心をどこかに押し込めなくてはならなかった」(p. 250)のである。⁵

しかし、このようにしてつくるの無意識の中に抑圧された性的欲望が自分に向けられていることを、おそらくシロも無意識的に感じ取っていたのであろう。シロはつくるを告発したとき、つくるには「表の顔からは想像もつかないような裏の顔がある」(p. 187)と言ったが、この「裏の顔」こそつくるの無意識的欲望を意味していると思われる。そしてシロにとって、自分に向けられたつくるの無意識的な性的欲望はきわめて不快なものであったにちがいない。なぜなら、クロによると「ユズは昔から一貫

⁵ 大澤真幸も性的欲望や恋愛感情がつくるたちの共同体にとって破壊的となりうることを指摘しているが、彼はつくるのシロに対する性的欲望よりもむしろクロのつくるに対する恋愛感情にシロの妄想の原因があるとする。つまりシロの妄想は共同体を崩壊から守るための無意識の反応であり、彼女はそのためにクロの愛の対象となっているつくるを排除しようとしたというのである。大澤真幸「ソフィーは多崎つくるを選ぶだろうか？」(河出書房新社編集部編『村上春樹『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』をどう読むか』河出書房新社、2013年) pp.53-54 参照。落合貞夫『「悪」とたたかう村上春樹』(文藝春秋社、2021年)も同様の見解を提示している (pp.273-274)。

して性的なものごとに対する嫌悪感をとても強く持っていた」(p. 337) からであり、それは「むしろ恐怖心と言っていいかもしれない」(同上) ほどのものであった。しかしシロもまた仲間たちの調和的共同体を維持するために、つくるの性的欲望に対する強い嫌悪感や恐怖心を、やはり無意識下に抑圧していたのであろう。そして何者かによってレイプされたとき、彼女の無意識の中をつくるによるレイプへと記憶の作り替えが行われたのではないだろうか。それゆえシロにとっては、つくるによってレイプされたということが真実となってしまったのである。⁶

レイプによって心に深い傷を負ったシロは強度の拒食症になるが、それは「生理を止めたかったから」(p. 338) であり、彼女は「女性であることをやめたがっていた」(同上)。そのような自己の女性性の否定あるいは拒絶の根底には、先に述べたような彼女が「昔から一貫して」持っていた「性的なものごとに対する嫌悪感」あるいは「恐怖心」があるのだろう。そのような性に対する強い嫌悪感がどこから生じたのかについて、クロは「私にもわからない」(p. 337) と答えるが、もしかしたら幼児期に性的虐待などの何らかのトラウマがあったのかもしれない。

シロはクロたちの努力によってなんとか拒食症からは回復したが、彼女は「もう昔の彼女ではなくなっていた」(p. 339)。つまり「心からいろんなものがぼろぼろとこぼれ落ちて、それにつれて外の世界に対する興味も急速に後退して」(同上) いき、やがて「ほとんどすべてのものごとに対する興味を失って」(p. 340) しまったのである。そうしてやがてクロが結婚によりフィンランドへ去って行くとシロは浜松で一人暮らしを始め、マンションの自室で何者かによって絞殺されるが、その半年ほど前にシロと会ったアカは彼女の印象について「生命力がもたらす自然な輝きを失っていた」(p. 229) と語っている。そしてアカは「あいつは肉体的に殺害される前から、ある意味では生命を奪われていた」(p. 230) と感じずにはいられなかった。

そのように考えると、シロは何者かによってレイプされ、何者かによって絞殺されたけれども、その何者かは主体的意志を持たないたんなる実行の道具の役割を果たしたに過ぎない。シロをレイプしたのはつくるの無意識下に抑圧されていた性的欲望であり、その出来事がシロの生命力を奪っていったと言うこともできる。それゆえシロがつくるからレイプされたと言ったことに対して「自分には思い当たるところはないと断言することはつくるにはできなかった」(p. 360) し、シロの死に関しても彼は「自分の中の何か」(p. 361) が「自分でも気づかないまま」(同上) 浜松まで赴いて、彼女の首を絞めたのかもしれないと考え、あくまでも象徴的にはあるが「僕はユズを殺したかもしれない」(p. 362) と言うのである。

つくるは自分の心の中にそのような「濃密な闇」(同上) が潜んでおり、「ユズの中

⁶ つくる自身も自分の性夢について、「それは想像の中で彼女たちをレイプしているのと同じことだ」(p.146) と考え、「彼女たちは、つくるの顔を一目見ただけで、彼の夢の中で何が行われているかを、すべてを見抜いて」(同上) しまい、「彼の汚れた身勝手な妄想を厳しく糾弾するかもしれない」(同上) と恐れている。その糾弾がシロの無意識的な記憶の作り替えによってなされたのである。

にもおそらくユズの内なる濃密な闇があったに違いない」(同上)と感じる。そして「その闇はどこかで、地下のずっと深いところで、つくる自身の闇と通じあっていたのかもしれない」(同上)と考える。シロの「内なる濃密な闇」は彼女が昔からもっていた性的なものごとに対する強い嫌悪感と恐怖心であり、もしかするとその原因としての幼児期の性的トラウマがあったのかもしれない。それがつくるの心の中の「濃密な闇」としてのシロに向けられた無意識的な性的欲望と通じ合い、虚偽のレイプ告発を引き起こしてシロの生命力を奪っていった「悪霊」の正体であろう。

人間の心の奥底にそのような「濃密な闇」が存在し、それが「地下のずっと深いところ」で通じ合っているという考え方は、村上春樹の他の作品にも見られる。たとえば初期の長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に登場する「やみくろ」はいわば「濃密な闇」の集合体のような形象である。⁷ 小説の中では「やみくろ」は地下の暗闇の中に生息する不気味な謎の生物として描かれているが、村上春樹は地下鉄サリン事件の関係者へのインタビュー集である『アンダーグラウンド』の中でも「やみくろ」に言及し、それは「私たちの記憶のアンダーグラウンドが、あるいは集団記憶としてシンボリックに記憶しているかもしれない、純粹に危険なものたちの姿」であり、「そしてその闇の奥に潜んだ<歪められた>ものたちが、その姿のかりそめの実現を通して、生身の私たちに及ぼすかもしれない意識の波動なのだ」と述べ、「私たちは何があるかと、<やみくろ>たちを避けて、日の光の下で生きていかなければならない」⁸と警告している。

この危険な「やみくろ」に象徴されるものは、すべての人間が心の奥底の暗闇の中に持っているものであり、それが「悪霊」としてシロをレイプし絞殺したのだと比喩的には言うことができるだろう。そしてそのような「やみくろ」的なものが自分の中にも存在していることを、つくるは彼の巡礼の旅において発見したのである。

4. 楽園の喪失と居場所の確保

シロが生命力を失っていき死に至るきっかけとなったのはレイプ事件であり、それはシロの無意識においてはつくるによるレイプであったが、それによって引き起こされた仲間たちとの調和的な共同体の崩壊もシロの変化に大きな影響を与えていると思われる。その「乱れなく調和する共同体」(p. 24)は彼らにとって一種の幸福な「楽園」(p. 412)であった。そこでは「五人はそれぞれに『自分は今、正しい場所において、正しい仲間と結びついている』と感じ」(p. 10)、「自分は他の四人を必要とし、同時に他の四人に必要とされている——そういう調和の感覚があった」(同上)。

しかしそれは安定的で永続的なものではなく、偶然的で脆く壊れやすいものであっ

⁷ その他にも『かえるくん、東京を救う』の「みみずくん」や『騎士団長殺し』の「二重メタファー」、あるいは『1Q84』のリトルピープルや『めくらやなぎと眠る女』の「めくらやなぎ」なども、それと同類だと考えることができるだろう。

⁸ 村上春樹『アンダーグラウンド』(講談社、1999年) p.774.

た。つまりそれは「たまたまもたらされた幸運な化学的融合」(p. 10)であり、「自分の意志で選んだというより、天の恵みのように自然に」(p. 266)もたらされたものに過ぎなかった。したがって彼らはそのような脆くて壊れやすい共同体を維持するために、「できるかぎり禁欲的」(p. 26)にならざるをえなかったし、「そこに異性の関係を持ち込まない」(同上)ようにしなければならなかった。

ところが、前節で論じたように、つくるにはシロに対する性的欲望があり、それが無意識下に抑圧されていたし、またクロはつくるに対して「異性として強く心を惹かれていた」(p. 335)が、それを「心の中に深く隠していた」(同上)。そのことにはアオもアカも、そしてつくるも気づかなかったが、「ユズにはもちろんわかっていた」(同上)のである。つくるの自分に対する性的欲望もおそらく感じ取っていたシロ(ユズ)は、自分たちの調和的な共同体の必然的な崩壊を予感したのであろう。

物語の終わり近くになって、つくるはそのようなシロの気持ちを想像し、「シロがああとき求めていたのは、五人のグループを解体してしまうことだったのかもしれない」(p. 412)と考える。

高校時代の五人はほとんど隙間なく、ぴたりと調和していた。彼らは互いのあるがままに受け入れ、理解し合った。一人ひとりがそこに深い幸福感を抱けた。しかしそんな至福が永遠に続くわけではない。楽園はいつしか失われるものだ。人はそれぞれに違った速度で成長していくし、進む方向も異なってくる。時が経つにつれ、そこには避けがたく違和が生じていっただろう。微妙な亀裂も現れただろう。そしてそれはやがて微妙なというあたりでは収まらないものになっていったはずだ。(同上)

そして「シロの精神はおそらく、そういう来たるべきものの圧迫に耐えられなかった」(p. 413)のであり、「おそらくは性的な抑制がもたらす緊張が、そこで少なからぬ意味を持ち始めていたに違いない」(同上)とつくるは想像する。

シロがよくピアノで演奏した曲として作品内でたびたび登場するリストの『巡礼の年』の「ル・マル・デュ・ペイ」は、そのような失われゆく楽園に対する郷愁を表しているのだろう。⁹そしてその楽園喪失の最初のきっかけとなったのは、つくるの東京移住である。つくる自身は他の4人と異なり自分だけ名前に色彩を持たないことで多少の疎外感を感じていたが、彼は「グループに静かな安定感みたいなものを与えていた」(p. 194)のであり、その彼が東京へ出ていったことにより共同体は不安定となり、解体へと向かっていく。

「乱れなく調和する親密な場所」(p. 32)としての共同体という楽園を喪失した仲間

⁹ 「ル・マル・デュ・ペイ」(Le mal du pays)の「ペイ」(pays)はここでは「故郷」の意味であり、シロやつくるにとっては彼らの調和的共同体こそが故郷であった。

たちは、それぞれ新たな居場所を見つけなければならなかった。アオは名古屋でレクサスの有能なセールスマンとして働き、愛する家族を持つようになった。しかし彼は「家族に対してだって、あのときのような混じりけのない自然な気持ちは、なかなか持てない」(p. 195) である。アカも名古屋でセミナー会社の経営者として成功したが、結婚には失敗し、自分が同性愛者であることの苦悩をつくるに告白する。それでも彼は「なんとか自分なりの居場所を見つけて生き延びている」(p. 218) のである。

そしてクロは、つくるの追放後はシロの世話に追われて「人生の目標みたいなものが見えなく」(p. 342) なり、「自分に自信をなくしかけていた」(同上) が、友人に誘われて陶芸を始め、「それが私が長いあいだ探し求めていたものであったことを発見した」(同上)。そして陶芸を学びに留学していたフィンランド人男性と結婚し、フィンランドへ移住して陶芸を行い、「この国に骨を埋めてもいいと心を決めた」(p. 344)。樂園を喪失した彼女らにとって「この現実の世界を生き延びていくのが大変」(p. 364) ではあったが、どうにか自分の居場所を見つけて「私たちはこうして生き残った」(p. 365) のであり、「できるだけこのまましっかりここに生き残り続けること」(同上) を責務だと感じている。ただシロだけは現実世界に自分の居場所を見いだすことができず、何者かによって絞殺されたのである。

一方つくるは仲間たちの共同体から放逐された後、しばらくは死ぬことばかりを考えていたがどうにか立ち直り、東京の鉄道会社で天職ともいえる駅舎を設計管理する仕事に就いて「自らの人生からの亡命者」(p. 406) として生きていた。しかしかつての友人たちを訪ねる巡礼の旅によって、彼らもまた心に深い傷を負って生きてきたことを知り、傷や痛みや喪失を通して彼らとの「真の調和」(p. 350) を回復する。

魂のいちばん底の部分で多崎つくるは理解した。人の心と人の心は調和だけで結びついているのではない。それはむしろ傷と傷によって深く結びついているのだ。痛みと痛みによって、脆さと脆さによって繋がっているのだ。悲痛な叫びを含まない静けさはなく、血を地面に流さない赦しはなく、痛切な喪失を通り抜けない受容はない。それが真の調和の根底にあるものなのだ。(p. 350)

つくるは死んでしまったシロとは会うことができなかったが、巡礼の旅から帰ると恋人の沙羅こそ自分にとってなくてはならない存在だと感じる。かつてのつくるのシロに対する無意識的欲望は沙羅へと意識的に向けられる。沙羅はいわばシロの分身である。木元沙羅と白根柚木は二人とも名前に木を持っており、木元と根も類似している。また沙羅という名前には色はないが、沙羅の花は白色である。つくるはいわば形を変えて現れたシロの分身としての沙羅と、新たなケミストリーの結合による完璧な調和的關係性を築こうとするのである。¹⁰

¹⁰ なお、沙羅と柚はそれぞれ『蜂蜜パイ』と『騎士団長殺し』で登場人物の名前に用いられている。

5. おわりに

多崎つくと友人たちの調和的共同体は、最初から脆くて壊れやすいものであった。その存続のために彼らは性的欲望を無意識下に抑圧していたが、性的なものに嫌悪感や恐怖心を持っていたシロは、つくるの性的欲望が無意識のうちに自分に向けられていることを感じ取り、何者かによりレイプされたとき、それをつくるによるレイプへと記憶を書き換えた。それによってつくるは追放され共同体は崩壊し、シロは生命力を失くしていった。それからつくるは何年も心の傷を負ったまま生きてきたが、恋人の沙羅に促されて友人たちを訪ねる巡礼の旅に出て、新たな調和的関係性を回復した。村上春樹の長編小説『多崎つくと、彼の巡礼の年』は、このような完全なる調和的関係性としての楽園の喪失とその回復の物語として読むことができるだろう。

しかし、この作品では死も一つの大きなテーマとなっている。主人公の多崎つくるは作品の始まりで「ほとんど死ぬことだけを考えて生きていた」(p. 5) し、結末では沙羅が自分を選んでくれなければ「おれは本当に死んでしまうだろう」(p. 418) と考える。いずれの場合も調和的な関係性の拒絶が原因となる。つくるが仲間たちとの共同体で体験し、沙羅との新しい関係性に求めるものは、ジャズピアニストの緑川が語る死のトークンを持つ者にのみ見えるという「真実の情景」(p. 103) とも共通している。そこでは「すべてがひとつに融合して」(同上) おり、「君自身もその融合の一部」(同上) になる。そのような「真実の情景」を知りながらも得られないものは、「薄っぺらで深みを欠いた」(同上) 人生に我慢するか、死に向かうしかない。

つくるはいわば死のトークンのようなものを持っていたと言っているかもしれない。それゆえ「あの四人から存在を否定されたとき、多崎つくとという少年は事実上息を引き取った」(p. 51) のである。いったん死んでしまった彼を再び生へと引き戻す役割を果たしたのは沙羅であろう。つくるの再生のきっかけとなったのは嫉妬の夢であり、その夢の中で彼は「一人の女性を何よりも強く求めていた」(p. 53)。それが誰なのかは明らかにはされていなかったが、彼はその女性のすべてを強く求めた。この夢の中の誰とも知れない女性が後に沙羅として現れたのである。¹¹ そして沙羅はつくるにとって、死から再生したシロの分身だったともいえるだろう。

¹¹ つくとと沙羅のその後については甲田純正が指摘しているように、ハッピーエンドになると思われる。つまり沙羅は長く付き合いたいというつくるに対して「とりあえず片付けなければならないこと」があると答えて「謎めいた微笑み」(p.260) を浮かべるが、それはつくるが見た男性との関係を片付けることを意味していると考えられる。これについては甲田純正『多崎つくるはいかにして決断したか』(晃洋書房、2014年) pp.127-129 参照。なお甲田は同書において緑川の語る「死のトークン」をハイデガー的な死への先駆として解釈している。

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
山 本 佳 樹	大阪大学大学院言語文化研究科 教授
徐 玉	大阪大学大学院言語文化研究科 博士後期課程
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 2021

「文化」の解読（22）
—文化とイデオロギー—

2022年 3月31日 発行

編集発行者 大阪大学大学院言語文化研究科