

Title	善への欲望：映像に見る倫理学の可能性
Sub Title	Désir du bien : la possibilité de l'éthique dans le cinéma
Author	今村, 純子(Imamura, Junko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.21 (2006. 5) ,p.87- 108
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20060531-0087

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

善への欲望

——映像に見る倫理学の可能性——

今 村 純 子

はじめに

「古来如何なる芸術家が普遍性などという怪物を狙ったか？ 彼等は例外なく個体を狙ったのである」⁽¹⁾。芸術と普遍性を直線で結ぶ短絡的な芸術理解を直撃した、よく知られたこの言説は、芸術家のみならず、われわれ人間存在の「逆説的真理」を明示している。「特殊（＝個体）」という名の井戸を掘り続けていった底には「普遍の披け」が見出される。だが逆説的にも、シャベルが井戸の底でカチンと音を立てたとき、そこでは「特殊（＝個体）」は無化されている。これが、普遍の地平にわれわれが立つということである⁽²⁾。

(1) 小林秀雄「様々なる意匠」『Xへの手紙・私小説論』新潮文庫、1962年、2001年、95頁。

(2) 「『わたくし』で『ある』こと＝『わたくし』が『ない』こと」、この真実、この矛盾は、言語化が最も困難なものであるが、宮沢賢治（1896～1933）が詩という表象によってニヒリスティックに呈示しようとした、「『わたくしという現象』はその点滅を止める召命をもっていること」と重ね合わせると理解が深まるであろう。「わたくしという現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／（あらゆる透明な幽霊の複合体）／風景やみんなといっしょに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにとりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明です／（ひかりはたもちその電燈は失はれ）」宮沢賢治『春と修羅』

アドルフ・アイヒマンの裁判記録の映画化であるエイアル・シヴァン『スペシャリスト』（1999年／フランス＝ドイツ＝ベルギー＝オーストリア＝イスラエル）では、ハンナ・アーレント『イェルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』の洞察が十全に活かされ、個が強烈に印象づけられることを避けられない「ドキュメンタリー」の難しさにもかかわらず、各々の証言が、現代に生きるわれわれに普遍妥当的なものであることを、とりわけ、われわれ一人一人がアイヒマンになりうることを、リアルに伝達している。しかしながら、各々が確実に把持しうるこの「表象」の重みをどう内在化すべきなのかに関しては、映像は何も指示しない。『スペシャリスト』がわれわれに突き付けてくるのは、「悪がいかに陳腐なものであるか」という、その強烈な「表象」だけである。

他方、「証言」、「記憶」、「表象」といった「言葉」が、現代思想の表舞台を華麗に舞う姿を、われわれは容易に目の当たりにすることができる。これらの「言葉」は、映像とは逆に、われわれの「解釈」という洗礼を受けるならば、内在化するの容易である。だが「解釈」は、望むと望まざるとにかかわらず、われわれをしてこれらの言葉を特権化させ、偶像崇拜の道へと、つまり、新たな暴力を産み出す道へと歩み出させてしまう。

「表象」の重みを手放さずに、かつ、決して「解釈」という名の暴力に身を委ねることなく、「表象」の本質へと肉薄しうる可能性を、われわれはいったい何処に見出せるのであろうか？

本小論⁽³⁾においては、1998年アカデミー主演男優賞受賞作品である『ライフ・イズ・ビューティフル (La vita è bella)』（1997年／イタリア）を取り上げ、まさしく主演男優であり、この映画製作に徹底したこだわりを見せた脚本家、監督でもあるロベルト・ベニーニ（1952～）その人に焦点を当てることによって、「われわれの欲望はどのようなものであれ、本来的

(3) 本小論は、第56回日本倫理学会口頭発表「善への欲望——映像に見る倫理学の可能性」（2005年、於岡山大学）を基に起草したものである。

には善への欲望である』⁽⁴⁾とプラトンが述べる「善への欲望」が、現実の世界において、どのようにして生きられ、感じられうるのかを考察してみたい。

この形而上学的考察を可能にする鍵は、ベニーニが呈示する「笑い」の位相である。彼は、撮影終了直後のインタビューでこう語っている。「……それに、誰が、ナチズムだけが恐怖だと言ったのですか？ かつてナチズムと呼ばれていたものが、今、どんな顔をしているかを見なければなりません。問題なのは、むしろ、こうした恐怖は何度でも繰り返されるという点です。……私たちが用心していなければ、鷹揚な笑いによってこういう狂気に対する免疫を持っていなければ、こうしたことが二度と起らないという保証はないのです。一つのことを過度に神聖視すると、危険なものになります。そういうことは、先に笑っておいたほうがいいのです」⁽⁵⁾。

われわれ人間存在の根源的脆さは、本来「善への欲望」であるべきわれわれの欲望が、いとも容易く現象にとりこまれ、悪へと失墜してしまうことに見出される。われわれがナチズムに注視せざるをえないのは、ナチズムの本質を見極めているからではない。ナチズムがわれわれに与えた虚無を、われわれの悪しき想像力が、何としても払拭しようとするからである。こうしたわれわれの根源的脆さを見据えた芸術家ベニーニの鋭い眼差しは、われわれが悪しき想像力から脱却し、虚無を虚無として受け止めるニヒリズムの可能性の鍵を、「笑い」の位相に見出してゆくのである。

『ライフ・イズ・ビューティフル』は、1936～45年を時代背景とする前半と、1945年の終戦までのおそらく数日間に相当する後半に分かれる。ベニーニの公私共にパートナーであるニコレッタ・ブラスキ [妻のドーラ役] (1960～) は、この映画のインタビューで、「彼らの人生は一瞬で変わる、

(4) プラトン『饗宴』(205d-206a)

(5) ロベルト・ベニーニ、ヴィンテェンツォ・チェラーミ、吉岡芳子訳『ライフ・イズ・ビューティフル』角川文庫、1999年、201頁(強調引用者)。



図1-a



図1-b

それがこの映画で気に入っている点よ」と述べている。彼女が指摘しているように、この映画において「人生は美しい」と言いうる位相は、前半と後半の「現象」の落差、天国から地獄への転落にもかかわらず、彼らの内的世界がその変容を蒙らないということに見出される。この不可能を可能にさせているものが、どんな困難な現象をも吹き飛ばす主人公グイドの「笑い」の位相である。そして、前半において着目されるべきなのは、政治的背景が捨象された境位において、「ナチズムへ連なる恐怖」、つまり、われわれがどれほど容易く「力」に取り込まれてゆくのか、「力」は、とりわけわれわれ自身が潜在的な不安や恐怖のうちにあるとき、いったいどれほどの境位でわれわれを魅惑するのかを呈示しえているということである。そうした状況において、主人公グイドの「笑い」の位相だけが、この「力」の支配を限りなく逃れてゆくのである [図1]。

1. 「動機」の位相

とはいえ、グイドの「笑い」の位相は、前半の幸福な日常においては比較的容易に維持されうると言えよう。なぜなら、グイドが「笑い」の位相を生きたとしても、それは、「風変わりな人間」、「奇異な人間」、「ユーモラスな人間」という印象を他者に与えるに留まり、彼自身、何ら自らの存在への影響は蒙らないからである。だが、後半の極限状況においても引き続きこの「笑い」の位相を持続させてゆくのは困難である。なぜなら、同

一の行為の「動機」が高くなってしまふからである。われわれの行為は、その現象としては同一のものであっても、その「動機」の高低によって、全く異なる意味作用をもたらす⁽⁶⁾。後半の極限状況においても「笑い」の位相が持続するためには、最も高い「動機」、すなわち、「自我の死への同意」が必要とされるのである⁽⁷⁾。それゆえ、後半における主人公グイドの

(6) たとえば、カント倫理学をさらに押し進めて「動機の問題」を追究したシモーヌ・ヴェイユ（1909～43）は、次のような洞察をしている。「はじめて身籠った一人の幸福な若い女性が、産着を縫いながら、しかるべくそれを縫うことを考えている。しかし、彼女は片時も胎内の子どものことを忘れることはない。同じ瞬間、牢獄内の作業所で、一人の女囚がこれまたしかるべく縫おうと考えながら縫っている。なぜなら、彼女は罰せられることを恐れているからである。この二人の女性は同じ瞬間に同じ仕事をしていて、同じ技術的困難に注意を奪われていると想像することができる。しかし、前者と後者の間には差異の深淵が広がっている。一切の社会問題は、この二つの情況の後者から前者へと労働者を移行させることである」（Simone Weil, *L'Enracinement*, Paris, Gallimard, 1949, p.86, 強調引用者）。

(7) この「エネルギー量と動機の高低の逆転との関係」は、われわれの日常生活においても容易に洞察しうる。たとえば、1969年に授業中の教師をどかせ、教壇に立ち、アジテーションするのは容易い。なぜなら、1969年にはこの行為は低い動機によってなされるからである。だが同一の行為を2006年にするのは難しい。なぜなら、同一の行為の動機が高くなるため、われわれは容易にはこの行為をし得ないからである。この様相を、村上春樹は次のように巧みに描写している。「ストが解除され機動隊の占領下で講義が再開されると、いちばん最初に参加してきたのはストを指導した立場にある連中だった。彼らは何事もなかったかのように教室に出てきてノートを取り、名前を呼ばれると返事をした。……彼らは出席不足で単位を落とすのが怖いのだ。そんな連中が大学解体を叫んでいたのかと思うとおかしくて仕方がなかった。そんな下劣な連中が風向きひとつで大声を出したり小さくなったりするのだ。おいキズキ、ここはひどい世界だよ、と僕は思った。こういう奴らがきちんと大学の単位をとって社会に出て、せせせと下劣な社会を作るんだ」（村上春樹『ノルウェイの森（上）』講談社文庫、1991年、2003年、90頁、強調引用者）。村上春樹が倫理的な作家である所以は、彼が倫理的問題に関心を示すことに求められるべきではない。

「笑い」の位相は、「道化的なもの」が「徹底的な真剣さ」に裏付けられていることによるのみ持続する。そこに見られるのは、ドストエフスキーが「至高の美」であると洞察した「キリストの美」である。そこでわれわれは、容姿自体はコミカルであるとさえ言えるベニーニ扮する主人公ガイドを、「美しい」と感じるのと同時に、ガイド自身のうちに「世界は美しい」と、すなわち「人生は美しい」という「美の感情」が湧出するのである。それが映像と音響を通して鑑賞者の魂に訴えかけてくることにより、鑑賞者自身が自ら「人生は美しい」と発語する地平を促すのである。

この後半におけるガイドの「笑い」の位相は、「何一つ不正を働かないのに、不正であるという最大の評判を立てさせる」⁽⁸⁾というプラトンが呈示した「正義のボーダーライン」を難なく乗り越えさせ、この境位において、「他人の眼にはもちろんのこと、しばしば自らの眼にも隠されている行為の格率」⁽⁹⁾が露わになる。そこで明らかにされる二つの格率は、「嘘をつくこと」と「他者を救うこと」という互いに相矛盾するものである。従って、それは、カントの「定言命法」が厳密には成り立たない境位である。それにもかかわらず、ガイドの行為がまざれもなく「善行為」であるのは、この行為が、「自己に死して、他者に生きんとする」、「絶対愛」に貫かれ、それが前述のように、「至高の美」として鑑賞者一人一人の感性において証されるからである。

後半の「強制収容所内の生」において、息子のジョジュエを取り巻く世界は、「恐ろしい顔をした大人」、「別の大人をいじめる悪い大人」、「泣き

そうではなく、作家が倫理的であるとは、ドストエフスキーがまさしくそうであったように、日常生活の人間行為の背後にある動機を見抜く眼差しを持つということである。さらに村上の独自性は、その見抜いた動機の位相を、誰の人生にでも起こりうる「かのように (als ob)」に、誰にでも理解しうる言語で、表現しえたということにある。

(8) プラトン『国家』(361c)

(9) カント『単なる理性の限界内における宗教』(A20/B18/C158)

叫ぶ大人」で溢れている。「ぼくたちはボタンや石けんにされてしまう」、
 「ぼくたちはかまどで焼かれてしまう」と恐怖せざるをえない世界である。
 敏感な子どもをこの恐怖から守るには、この地獄を、「これは嘘なんだ」、
 「これはゲームなんだ」、「彼らは悪人の役を演じているんだ」、とガイド自
 身が自ら笑い飛ばせる力量が必要不可欠となってくる。ガイドとて、ナチ
 スの恐怖を眼の前にして、どの場面においても一瞬怯む。だが次の瞬間に
 は、文字通り「我を忘れて」道化を演じている。もし少しでも自らのうち
 に自己執着の裏面をなす恐怖が内在していたら、子どもはそれを敏感に感
 じとってしまう。しかしながら、気づいたときにはガイドはすでに道化に
 なっている。子どもを守ろうと意識する以前にすでに守っている。逆説的
 にも、もし愛する息子が居なければ、自らも陥っていたであろう恐怖、つ
 まり、染まっていたであろう「悪」からガイド自身も自らの「笑い」によ
 って、「自我の死への同意」をそれと知らずに果していること⁽¹⁰⁾によって、
 この極限状況においてガイド自身が自由であり続けるのである。われわれ
 が真に善行為をなすならば、その行為は、なにより自らの自由によって裏
 付けられていなければならない。自らの自由をもってのみ、われわれは他
 者に自由をもたらすことができるのである [図2]。

他方、恐怖は、つまり「悪」は、被害者だけではなく、加害者の魂にも
 浸透している様子を、われわれは、ナチス側の人々の表情から読み取るこ
 とができる。ガス室の更衣室で、ガイドの叔父は、倒れかかるナチスの女
 性に手を貸すが、この女性は氷ついた表情を浮かべるのみである。戦争が
 終わり、妻を探しまわるガイドを見つけ、笛を吹く女性も同様に表情を奪

(10) 「善きサマリア人の譬え」[ルカ 10・25-37] をさらに深く分析し、「我を忘
 れて」、つまり、いつの間にか「自我」が捨象されて、なされてしまった善行
 為のうちのみ、格率と道徳法則の真の一致が見られ、それが美として表象さ
 れるというシラーの周知の分析と重ね合わせて考察することによって、善が美
 として表象される必然性がいっそうはっきりと認識できよう（シラー、草薙正
 夫訳『美と芸術の理論』岩波文庫、1936年、2005年、36-38頁参照）。



図2-a



図2-b



図2-c

われている。

どんな人間にとっても、通常殺人には高い動機が伴うはずである。だが、否応なくわれわれの「注意」が麻痺するように仕向けられたナチスの組織内では、本来高い動機であるべき殺人が、低い動機によってなされてしまうのである。否、動機の自覚をさせないというもう一つの恐怖の裏付けのもとに、加害者の自由が剥奪された状態において、盲目的に殺人がなされてしまうのである。

一人の人間がなぜ他の人間を「物」のように扱うことが可能なかと問うならば、その答えは、他者を「物」として扱うその人自身が「物」になってしまっているという事実のうちにある。自分が「物」になっている度合いに応じて、重力の法則に従って物が落下するのと同様に、自然科学的な厳密さに正確に比例して、われわれは、他者を「物」として扱うのである。

2. 善意志と「善への欲望」

『ライフ・イズ・ビューティフル』では、ただ一度だけショーペンハワーの名が登場し、ショーペンハワーが述べる意味における「善意志」が、作品全体を貫く一条の光となっている。

都会と一緒に出てきて共に叔父の家で暮らすガイドの友人が、「眠りたいと意志すれば眠れるんだ」という他愛もない事柄においてショーペンハワーが出され、その後、ことあるごとに、ガイドはこの「善意志」を活用する。ガイドは、一目惚れした女性（=妻になるドーラ）を恋し続け、ただ彼女が振り向いてくれることだけを念じ、彼女に一目会うためにはどんなハードルも乗り越える。すると、彼女はついには彼の方に振り向いてくれるのである。

だが、時代の暗い影が忍び寄り、後半の「強制収容所内の生」に接近するにつれて、ガイドは、どんなに意志しようとも、自らの力ではいかんともしがたい場面にしばしば遭遇することになる。ガイドの叔父の愛馬は緑色のペンキで塗られ、「ユダヤ馬」と揶揄される。息子のジョジュエは、「なぜあのお店にはユダヤ人と犬は入れないの?」とガイドに問いかける。われわれの意志は、これらの「現象」の到来を阻止することができない。だが、これらの「現象」を「物語」に変えることはできる。緑色に塗られた馬は、恋する女性を誘拐する「騎士の馬」へと変貌を遂げる。「あのお店はユダヤ人と犬が嫌いなんだ」と息子に説明し、ガイドの店は、息子が嫌いな「クモ」とガイドが嫌いな「西ゴート人」は入れないことに決める。ガイドは、自分の店のシャッターにたださりと「ユダヤ人の店」と書くことで、何も語らずに、己れが己れであることを自覚しようと意志する〔図3〕。

だが、後半の「強制収容所内の生」においては、ガイドはついに物語ることすらできない、「善を意志するということに善い」⁽¹⁾、「善意志」の完

(1) カント『道徳形而上学の基礎づけ』（A394/B11/C250）



ひどいな、何が書いてある

図3-a



図3-b



“コダヤ人と犬はお断り”

図3-c



なぜコダヤ人と犬は
入れないの?

図3-d



図3-e

全な不可能性に直面せざるをえない。ガイドは、強制収容所内の健康診断で旧知の軍医に再会し、この軍医はガイドに将校の集まりに給仕として来ることを指示する。軍医にとってもこの行為には多大な危険が伴うはずである。ガイドは自らの絶望的な状況を打開してくれるかもしれない、と一縷の望みをこの軍医に託す。だが、危険を冒してのこの行為の軍医にとっての意味作用は、自分がどうしても解けない「なぜなぜ」をガイドに解いてもらうことだけであった⁽¹²⁾。

この軍医は、もはやガイドを自分と同じ人間だとは看做していない。ガイドはこの軍医には、単なる「なぜなぜ」を解くのに便利な「物」であるにすぎない。ここで、「なぜなぜに夢中な軍医」に何を語りかけても、あるいは罵倒しても、事態は何ら変わらず、さらにいっそう悪いことには、世界の悪に同化してしまっている相手に何かを働きかければ、悪は自らに跳ね返ってきて、自らの魂を蝕むということである⁽¹³⁾。ここで、絶体絶命

(12) 別の場面では、ガイドたちを乗せた列車が「強制収容所」に到着する際、ベルの窓から一将校が、コーヒーをゆっくり飲みながら、この様子を眺めている。人間同士の間根源的な分断が成立するこれらの場面は、クロード・ランズマン『ショアー』（1985～2001年／フランス）において「ユダヤ人に水をあげた」と誇らしげに語る「トレ布林カの農民たち」の証言の場面と類比的に考察することができよう。ここにわれわれは、質料的な格率に基づく行為が、自らはそれと知らずにどれほどの射程において人を悪徳に導くのかを見ることが出来る。ひとたび質料的な格率が道徳法則として採択されるならば、人は、何ら良心の痛みを感じずに、場合によっては善行為をなしているのだという自負のもとに、残虐な行為を平常心で為すことができるのである。

(13) このような場合に見られるのは、「その川底をますます深くえぐってゆくような」（カント『人間論』A252/B184/C142）、「情念」である。そこでは、自分で自分を不自由にしてゆく「隷属意志」の構造がみられる。そして、無辜な人の魂において悪が浸透してしまう「不幸」の状態もまた「情念」と同一の「隷属意志」の構造を有している。『ショアー』冒頭に登場する奇跡的な生還者、シモン・スレブルニクやモルデハイ・ボドフレブニクの表情には、奇跡的に生還したのにもかかわらず、自らの「隷属意志」から逃れることができない苦渋

の現実面に直面したガイドがとる行為は、疲れて安らかに眠っている息子の寝顔に眼差しを向け、どこかで眠りにについているであろう妻に、二人にとっての思い出の音楽を流すことである。悪一色で染め上げられた世界の只中であって、ただ一つの善である「愛する人の純粋なイメージ」を心に抱くのである。このイメージが、絶望的なこの状況にあって、ガイドの魂のうちに浸透しようとする悪を打ち砕き、彼は善を把持することができるのである。こうして、「善を欲望することにおいて善い」⁽¹⁴⁾、「善への欲望」が、すなわち「善の所有」が、悪の只中において見出されるのである [図4]。

このように、「善への欲望」は、「善意志」の絶対的不可能性に直面した場合の最終手段のように思われる。だが実は、この「善への欲望」は、前半の幸福な日常生活においても生きられているのである。前述の揶揄された緑の馬で恋する女性を誘拐するのに先立って、ガイドは、恋する女性の婚約発表の場に給仕して居合わすという絶体絶命の場面に遭遇する。この「現象」を目の前にして、ガイドは、何一つ意志しえない。ただただ、彼の心がドーラだけで占められ続けているという事実だけが持続する。だが、ガイド自身は真剣に給仕しているつもりが、気が動転しているので、おかしい挙動に出てしまう。その光景を目の当たりにしたドーラは、彼の愛の深さを感じ、婚約者を捨て、ガイドと生きることを選択するのである。ドーラの心を決意させたのは、直接的に彼女に働きかける具体的な行為ではない。ガイドは、「善 (=愛の対象)」を心底「欲望する (=愛する)」ということにおいて、すでに「善 (=愛の対象)」を所有しているのである。

ショーペンハウアーは、自らが見抜いた直観を深く掘り下げないという欠

を読み取ることができる。倫理学の課題は、この境位において、たとえどのような悪の浸透を余儀なくされても、「たった一度の人生に、ただ一人立ち向かうことができること」(V.E.フランクル、霜山徳爾訳『夜と霧』みすず書房、1961年、184頁参照)が探究されねばならないことであろう。

(14) プラトン『饗宴』(205d-206a)



図4-a

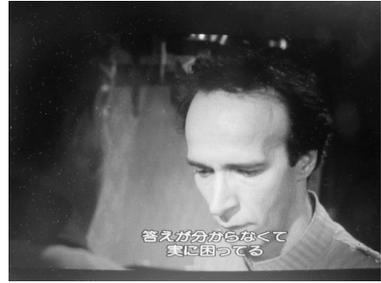


図4-b

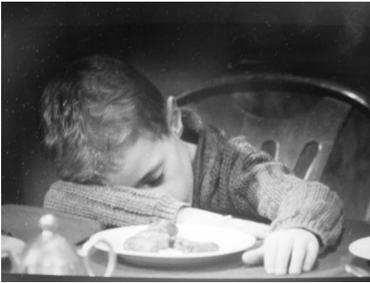


図4-c



図4-d



図4-e



図4-f

陥をもつ哲学者であるが、カントの「物自体」とプラトンの「イデア」の同一性を見抜くショーペンハーワーの芸術家肌の直観力には一目置かれるべきである。ショーペンハーワーが述べる「善意志」は、カントの「善意志」からプラトンの「善への欲望」までの射程を有しており、この「善への欲望」が「愛」にほかならないことを、ショーペンハーワーは看破している。そしてベニーニは、『ライフ・イズ・ビューティフル』において、このショーペンハーワーの洞察が、現実の世界において、どのようにして生きられ、感じられうるのか、その振幅をわれわれに呈示しえていると言えよう。

3. 恩寵と自由の問題

戦争が終わり、ナチスが強制収容所を一掃しようと動き出すと、ガイドは息子を小さな箱のなかに隠し、妻を探して家族三人で逃亡しようとする。だが妻を探し出せずに、ナチス側に捉えられてしまう。そして銃殺される直前に、息子を隠している箱の前を、最後の道化を渾身の力を振り絞って演じるガイドの姿は、『ライフ・イズ・ビューティフル』のクライマックスであると言える。ここで着目すべきなのは、息子を隠している箱の前を通り過ぎ、息子を安心させたと確信した後も、ガイドの表情は引き続き恐ろしいほど穏やかであり、それが頑なナチス側の兵士の表情と対照的に描写されていることである。このときのガイドの表情は、完全に自らの「自我の死への同意」を果し得た人の表情、つまり、聖人の表情、真の意味での殉教者の表情であると言えよう [図5]¹⁵⁾。

(15) この場面は、カール・ドライヤー『裁かるるジャンヌ』(1927年/フランス)において、若い牧師(アントナン・アルトー)がジャンヌ・ダルク(ルネ・ファルコネッティ)に火刑を告げにくる場面と類比的に考察することができよう。火刑を告げられる瞬間、ジャンヌは一瞬怯むが、二人の対話の過程で、次第にジャンヌの表情には歓びが満ち溢れ、自由であることが証され、若い牧師の表情はこわばり、不自由であることが証されるという両者の立場が逆転してゆく様を、両者の表情の変化から読み取ることができる。



図5-a



図5-b



図5-c



図5-d



図5-e

しかしながら、鑑賞者は、この場面に直面して自らの感情を把握することができない。現象の苛酷さとその苛酷さの只中におけるガイドの全き無私性に接して、われわれは言葉を失い、自らの魂のうちにある種の空隙が創られるのみである。それではいったいいつ、われわれは自らの感情を取り戻すのであろうか。それは、母親を見つけた息子のジョジュエがアメリカ兵に戦車から下ろしてもらい、母親に無邪気に駆け寄る映像に、「これが私の物語、父が命を捧げてくれた——、私への贈り物だ」と成人したジョジュエが語るナレーションが重なり合い、美しい音響とのハーモニーと共振し合う場面においてである。ここにおいて、「これは素朴な物語、だが語るのには難しい。童話のように悲しみがあり——、童話のように驚きと幸せに溢れている」という映画冒頭のナレーション部分が想起され、この映画が「思い出」であり「物語」であった事実には、われわれは再び連れ戻されるのである。この「思い出の二重構造」の呈示によって、ガイドの生の美しさが、鑑賞者自らの魂のうちに映し出されるのであり、われわれは、銃殺された父親の「思い出」が、成人した息子の魂のうちに息づいている「永遠の今」に触れるのである。このとき、鑑賞者自身の魂の「超自然的な部分」が、一時的であるにせよ、呼び覚まされている。鑑賞者がこの場面で涙を流さずにはいられないのは、ひとたび現実から切り離された「童話」が、成人したジョジュエの声という現実との接触の一点においてその生命を吹き返すことにより、「ガイドの人生の美しさ」が、現実以上のリアリティをもってわれわれの魂に迫ってくるからである。それゆえわれわれの魂は、はち切れんばかりの美の感情でいっぱいになり、美の感情が溢れ出るのを止めようがなくなるのである。この映像における「思い出の二重構造」による童話と現実との間に張られた「緊張」は、カントが図式によって呈示しようとしたものを、よりビビッドな形で呈示し得ていると言えよう。このようにしてわれわれは、自然性において超自然性が到来する瞬間、「こちら側」において「あちら側」に横切られる瞬間を、まさしくわれわれ自身の生の只中において実感するのである [図6]。

古来言われてきたように、われわれの自由を保証するものは、究極的には恩寵だけである。だが恩寵は、自我が完全に無化された魂の状態においてしか介入しえない。それゆえ、自然性に生きるかぎりわれわれは、この恩寵に触れることができない。だが、恩寵が介入しえたかのような映像が、「思い出の二重構造」によって呈示される時、ここにこそ人間の至高の自由があるという、決して知り得ない「真理」を、われわれは知るのである。ここに、「語り得ないこと」を語ってくる、「見せ得ないこと」を見せてくる、芸術作品に固有な、形而上学的意味作用があると言いうるのである。



図6-a



図6-b



図6-c

4. 「リアリティ」とは何か

前述のように、『ライフ・イズ・ビューティフル』では、「これは素朴な物語、だが語るのは難しい。童話のように悲しみがあり——、童話のように驚きと幸せに溢れている」という冒頭部分と、「これが私の物語、父が命を捧げてくれた——、私への贈り物だ」という終わり部分に、2回だけナレーションが入る。この映画は、成人した息子の魂において生きられ、感じられる「父親のリアリティ」が語られる「物語」であり、「童話」である。アーレントは、「どんな悲しみでも、それを物語に変えるか、それについて物語れば耐えられる」と言う。しかしそれはいったいなぜなのであろうか。「紅茶に浸したマドレーヌ」が「幼児の思い出」をその深さにおいて現象を超えてリアルに映し出すように、現在の起点が「過去」に移されることによって、諸々の欲望は浄化され、「善への欲望」という「欲望の形式化」が果されうる。そこにわれわれの人生の美しさがリアルに立現われると言いうるのであろう。

先にわれわれは、ガイドの行為には、「嘘をつくこと」と「他者を救うこと」という相矛盾する二つの格率が孕まれていると述べた。だが、ガイドがついた嘘は、「果して嘘なのであろうか?」という問いを立てることができよう。なぜなら、「強制収容所」内の地獄においては、「人間をボタンや石けんにする」、「人間をかまどで焼く」というあり得ない「非実在性」が、現実の「実在性」にとって代わる「転倒した世界」が展開されているからである。他方、ガイドがこの地獄の只中で構築した「笑い」という「スタンドグラス」が、「悪いことをしている大人」、「怖い顔をしている大人」、「他の大人をいじめている大人」は、「悪人の役を演じているんだ」、「これはゲームなんだ」と子どもが本当に信じることができる色彩を放ち得たのだとしたら、この「スタンドグラス」の色彩こそが、息子のジョジュエにとっての「実在性＝リアリティ」であったと言いうるのではないであろうか。

『ライフ・イズ・ビューティフル』において、前半6年間の幸福な生活が、後半のおそらく数日間の地獄において再び生き直される。息子と夫が連れ去られた後、駅に向かい、「私も死にます」と言うに等しい「私も乗ります」と言い放つ妻のドーラは、「強制収容所」に列車到着後の一瞬を最後に、二度と再び夫に会うことができない。だが彼女は、強制収容所内において、拡声器から聞こえてくる夫と息子の声に、何処からか聞こえてくる二人にとって思い出深いオペラの音楽に、夫との「つながり」、夫の愛の深さの「リアリティ」を感じ続け、そのことがこの地獄の只中において、彼女の生を生たらしめるのである⁽¹⁶⁾。

他方、終始一貫して表情を奪われていた形で描写されていたナチス側の人々が自らの「リアリティ」を取り戻すのは、いったいつであろうか。それは、映像では一切表象されないが、敗戦が決まったことを知る瞬間であり、さらにその瞬間、夢から目覚めるように、彼らが、自らの犯罪の大きさを自覚することを、われわれ鑑賞者一人一人が、ヒトラー以下、ヒムラー、ミュラー、アイヒマンの言動という歴史的事実を通して、すでに知悉している。この「周知の事実」が前面に出されるのではなく、むしろ「右往左往するナチス側の人々の喧噪」によって暗示されることによって、「周知の事実」が、単なる事実を超えた「普遍的な真理」として鑑賞者各々の魂のうちに再び息を吹き返す逆説的效果に、ベニーニの狙いは定められている⁽¹⁷⁾。

(16) アーレントの報告によれば、アイヒマンは、逃亡先のアルゼンチンで本名を名乗り、家族を呼び寄せ、あたかも足がつくのを待っていたかのごとく的生活を送っていたという（ハンナ・アーレント、大久保和郎訳『イェルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』みすず書房、1969年、183-184頁参照）。この行為から洞察されることは、彼はたとえ死刑になったとしても、自らの「リアリティ」を取り戻すことを望んでいたということである。否、人は、「リアリティ」が欠如した状態で、身体はあっても真に生きてゆくことが出来ないということである。

ドストエフスキーは、なによりこのテーマに対して、リアリストとして
の手腕のすべてをかけているといっても過言ではなからう。前述の「紅茶
に浸したマドレーヌ」のような単なる想起でも類比でもない、名づけ難い
「悪の意識」に独特の象徴作用に迫ろうとした⁽¹⁸⁾ドストエフスキーの諸作

(17) ここから洞察される個から普遍への転回は、例えば、陸田真志氏（1970～）
の次の言説に見られる。「逮捕されるまでの私は、人間ではない『動物』でした。
獣といってもよいです。殺人を犯した後も、金を稼ぐ事に没頭し、自分が殺人
者である事さえ忘れてようと努めていました。人間としての誇りも、善も、正
しさも、他者への優しさも全部捨て、ひたすら利益を上げる事で、自分の精神
を事実からそらそうとしていました。そして、高額の金を得るようになり、私
は逮捕され、やっと夢から覚めたように、自分のやった事に対する現実感が、
よみがえりました」（池田晶子・陸田真志『死を生きる——獄中哲学対話』新
潮社、1999年、12頁、強調引用者）。

(18) たとえば、『悪霊』においてドストエフスキーは、スタヴローギンに、自ら
に重く申しかかる「悪の意識」を、悔恨とも良心の呵責とも言えない「錢葵の
葉の上にとまった蜘蛛」として告白させている。「黄金時代。本当になんの夢
か知らないけれども、眠りから醒めて、文字通り泣き濡れた目を明けた時、僕
は岩も海も、落日の斜めな光もまざまざと目のあたりに見る思いがした。かつ
て知らぬ幸福感が痛いほど、心にしみ込んでくる。もう暮れ近い頃で、小さな
部屋の窓からは、そこに並べた植木鉢の緑を通して、夕陽の斜めな光線が束を
なして流れ込み、僕は明るい光をあびていた。過ぎ去った夢を呼び返そうとあ
せるように、急いでまた両目を閉じた。けれども、不意にきらきらした日光の
中から、何かしら小さな一点が浮かび出すのを見つけた。この光は不意に何か
の形になってゆき、突然まざまざと小さな赤い蜘蛛が僕の目の前に現れた。途
端に僕は思い出した。——それは同じように夕陽の光がきらめいていた時、錢
葵の葉の上に止まっていたものだ。僕は何かがぐさりと体を貫いたような気が
して、身を起こしてベッドの上に坐った。これがその時生じた事の全部である。
僕が目の前にみたものは！（ああ、だが現実ではない。もしそれが本当の幽霊
であってくれたのなら！）僕が目の前に見たものは、瘦せて、熱病やみのよう
な目つきをしたマトリョーシャ、いつか僕の部屋の敷居の上に立って顔をしゃ
くりながら、小さな拳を振り上げたのとそっくりそのままの彼女であった。僕
はかつてこれ程悩ましい体験を覚えたことはない。……結局自分ひとりだけを

品に接するとき、われわれは、フローベルのリアリズム⁽¹⁹⁾においては決して経験しえない、リアリズムの眩暈というべき、さらなるリアリズムの深さの境域に誘われる。

一方、文字ではなく、映像と音響で勝負するベニーニは、前述のように、一切表象しないという方法によって、つまり、暗示によって、「悪の意識」に肉迫しようとしている。名づけ難い恐怖や不安という「悪の意識」は、「表象されなさ」という背後におかれた不気味さによっていっそうビビッドに暗示されるのであり、その不気味さを、ガイドの「笑い」が軽やかによぎってゆくことによって、「人生は美しい」と言ううる映像に固有の「リアリズム」を、ベニーニは呈示しているのである。

結びにかえて

ドストエフスキーが『カラマーゾフの兄弟』のドミートリーを通して描こうとした「新しい人間の誕生」、つまり、親殺しの無実の罪で20年の労役に服した後に接する「世界の美」、*「生のリアリティ」*を、ベニーニは「笑い」という位相によって、とりわけ銃殺される直前の主人公ガイドに顕現する「至高の美」が「思い出の二重構造」をとることで、鑑賞者自身の「至高の美」を促すことによって呈示しようとしている。ここでわれわれは、文字ではなく、「映像」というダイレクトな「表象」によって、自らの魂

責めた、分別もかたまっていない、頼りない少女の絶望。が、こういうものは後にも先にも覚えがない。僕は夜が来るまで、じっと身動きもせず、坐ったまま時が移るのを忘れていた。これが良心の呵責とか、悔恨の情とか呼ばれているものだろうか。僕には分からない。今でさえ何とも言えないに相違ない。しかし、僕にはただこの姿だけが堪らないのである……」（ドストエフスキー『悪霊』、第二篇、未発表の章「スタヴローギンの告白」、強調引用者）。

(19) フローベルのリアリズムについては、以前詳述したことがある。拙稿「愛の彼方へ——『ボヴァリー夫人』における超越」京都大学大学院文学研究科紀要『京都宗教哲学論集vol.1』[電子ジャーナル] 2004年、36-49頁参照。

が浄化され、自らの真の「リアリティ」に直接しうる好機を得る。

プラトンは、ドストエフスキーにとっての『カラマゾフの兄弟』と同じく、別の著作からのある種の飛躍が見られる最後の著作『ティマイオス』において、世界創造を芸術創造と類比的に語っている。ここでプラトンが「神話」によって示そうとしていることは、われわれの人生そのものもまた、芸術創造と等しく不断の創造であり、それは、この世界を創造し、自らはこの世界から退いた創造主に倣いゆくことだということである。それこそが人生の真理だということである。『ティマイオス』は、プラトン自身が「洞窟」から出て、太陽を見て、それから「洞窟」に戻って著した著作であると言える。だからこそ、この世界はもはや「洞窟」としては描かれていないのである。そしてまたベニーニも、いみじくも、この映画製作を「出産」に喩えている⁽²⁰⁾。

芸術家が芸術作品を創造することで自らは無化され、浄化されるならば、われわれが日々自らの生を不断に創造しゆくことによって、われわれの魂は浄化され、自由な状態において自己無化へ同意しうるのである。われわれが人生に美しさを見出すのは、紛れもなくこの境位においてである。われわれは、自らの「リアリティ」を、逆説的にも、自己無化によって、自らのうちに溢れ出る「美の感情」を通して把持するのである。

(20) ロベルト・ベニーニ、ヴィンテェンツォ・チェラーミ、吉岡芳子訳『ライフ・イズ・ビューティフル』角川文庫、1999年、199頁。