

童話的映画が拓く〈倫理〉の地平

今 村 純 子

はじめに

ジャン・ピエール・ジュネ監督の大ヒット映画『アメリ (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* [アメリ・プーランの不思議な運命])』(2001年)は、その内容は何かと問われても、答えに窮する作品である。何か特別な出来事があるわけではなく、主人公アメリとその生を取り巻くたった一ヶ月間の人間模様が、ささやかに描かれているだけである。それにもかかわらず、この映画がわたしたちの心を揺さぶってやまないのは、「見えない世界」が、「見える世界」である映像と音響を媒介として、鑑賞者一人一人の心のうちに映し出されているからである。すなわち、この映画が、きわめて形而上学性が高い作品であるからである。その独自の形而上学的源泉は、「具体的なもの」と「詩的なもの」が結び合わされることによって「童話的世界」が創出され、その世界が、童話に特徴的な数々の「誇張」を縦糸にして、そして、鑑賞者を否応なく作品の世界に引きずり込まずにはおかない推理小説の手法を縦糸にして、丁寧に織り合わされていることのうちにあると言えよう。

この童話的映画における「誇張」は、大きく分けて、二様のあらわれを呈している。その一つ目は、言うまでもなく、細部に亘って徹底された、ゴッホが最もエロチックと称した赤と緑の色彩のコントラストと、チルセンの物悲しくも美しい音楽との共振である。そして二つ目は、主人公アメ

りをはじめとして、登場人物の誰しもが、「不幸」と言いうる深い心の傷を抱えているということである。後者の深刻な誇張は前者の誇張をバックグラウンドとして、いわゆる「アメリの魔法」を媒介にして、次第に解消されてゆくことに、わたしたちの心は躍動せざるをえなくなってくる。さらにその過程が、映画作品ならではの、カットの連続による共時性の描写によって、あたかも聖書における一つ一つの逸話が、全体として読者の心のうちに「神の世界」を映し出すように、登場人物一人一人の実存が相互に連鎖し合う有り様が、映像と音響を通して映し出されるために、自には見えぬわたしたちの生のリアリティが、鑑賞者一人一人の心に映し出されてゆくことになる。さらに、「童話的世界」がつねに鑑賞者自身の現実との緊張を保つために、この映画公開の4年前に起こった「ダイアナ妃の事故死」(1997年)という、世界中の人々にとって周知のショッキングな歴史的事実が絶えず挿入され、さらにこの歴史的事実が、その有限性の枠を超えて、無限性や永遠性と結び合わされることによって、有限で理性的な存在者であるわたしたちのうちなる無限が呼び覚まされることになるのである。

本小論⁽¹⁾においては、上記のことを踏まえて、映画『アメリ』が、どのようにしてわたしたち鑑賞者の自覚を促し、さらに、その自覚がどのようにしてわたしたちの倫理性を拓きうるのかを考察してみたい。

1. 記憶と自覚

『アメリ』の登場人物は、それぞれに大きな心の傷を抱えている。物語は、幼いアメリに次々に降り掛かる苛酷な出来事が、彼女の内向的な性格を決定づけている描写から始められる。成人して家を出て、職場のカフェで出会う人々、街で出会う人々、同じアパートの人々も、それぞれに大き

(1) 本小論は、日本映像学会第32回大会〔2006年6月11日、於関西学院大学〕口頭発表原稿「映像倫理学の可能性——J. P. ジュネ『アメリ』試論」に加筆、修正を加えたものである。

な心の傷を抱えている。しかもこの心の傷の深さは、病や身体障害や辛い過去といった、自らに襲いかかる外的必然性に必ずしも比例していないことが、各々の登場人物の共時的な映像によって、はっきりと示されることになる。とりわけ、外的必然性としてはさほどのものとも思われなくてもかわらず、症状が深刻なのは、アメリの父親とアパートの大家ヴォワラスである。前者は、生前さほど懇意であるとは思われなかった亡き妻の面影に固執しており、後者は、浮気相手と駆け落ち先で死去した亡き夫の面影に固執しており、両者とも、「今、ここ」の現在における自らのリアリティを把持することができない。

ところで、物語の第一タームは、「ダイアナ妃の事故死」のニュースが流れた1997年8月30日の夜、アメリが偶然自分のアパートの部屋で幼い子どもが大切にしていた宝箱を見つけ、もしもその宝箱の持ち主を見出すことができ、そしてもしもその持ち主が喜んでくれたとしたら、自分は自分の殻を飛び出ようと決意し、実際に、持ち主を見出すことができ、彼が喜んでくれたために、アメリは世界と調和がとれたように感じるというものであった。

この宝箱の持ち主、初老の男性ブルドトーの心のうちに、アメリが電話ボックスにそれとなく置いた宝箱を開けた途端幼児の思い出が蘇り、我知らず涙が流れる。ここで着目すべきなのは、彼の心を最も強く揺さぶるのは、クラスメイト全員から勝ち取ったビー玉をポケットに詰め込もうとして、先生の号令に間に合わず、先生が徐々に立腹してくるさなか、あわてて立ち上がろうとした瞬間ポケットが破れ、全てのビー玉が地面に流れ落ちてしまうという、幼い子ども時代に、最も辛かった記憶である。その記憶がもっとも強烈にはっきりと思い出されるとき、最も辛かった過去は最も美しい思い出として、この男性の心のうちに映し出されるのである。

さて、このブルドトーの有り様と、アメリの父親やアパートの大家ヴォワラスの有り様との差異は、いったい何処にあるのであろうか。前者は、現在に過去を呼び寄せており、現在において過去を開花させているのであ



って、そのことを通してブルドトーは「世界の美」に触れ、現在の自分をはっきりと見つめることができるようになる。感動覚めやらぬまま立ち寄ったカフェで、「そういえばもう何年も娘にも孫にも会っていない、孫に会いにいったやろう」と自省し、蘇った記憶が彼の現在の自覚を促すのである。一方後者の二人は、過去の方に現在の自分が捉われており、アメリの父は、「旅にでも出れば」とアドバイスする娘のアメリに対して、「お前の母がいなくなった今はもう」と全く耳を貸さず、大家ヴォワラスは、「わたしは泣いて暮らす運命なのよ」と一方的にアメリに愚痴をこぼす。この二人に共通するものは、過去と距離が取れず過去に

がんじがらめになっているために、過去を思い出すことができず、それゆえ現在眼の前にしている他者にさえ出会うことができなくなっている有り様である。

ここでアメリが父親と大家に仕掛ける魔法とは、父親に対しては、亡き妻の象徴として霊廟に飾って日々拝んでいる人形のドワーフを世界中に旅させ、その写真を彼に送ることによって、彼の心を外側に向かわせようとするものであり、大家に対しては、夫が彼女を愛していた事実を知らせる架空の手紙を送ることで、過去に捉われて動けない彼女の心を過去から解き放とうとするものであった。これらの描写は、一人の実存として見た場

合には、あまりに子どもじみていて、現実感が薄いように思われる。だが、カットの連続を巧みに使用することによって、多くの人々の「今、ここ」が共時的に映し出され、鑑賞者の構想力の働きに訴えかけることによって、鑑賞者の各々の心のうちに、人間的自由の在処がダイレクトに映し出されることになるのである。

2. 対話における象徴の役割

主人公アメリと彼女を取り巻く一ヶ月間のささやかな人間模様にすぎないこの映画に、もっともヴィヴィッドな効果を与えているのが、映画全体に鏤められている象徴の役割である。鑑賞者を否応なく引きずり込まずにはおかない推理小説の手法による描写も、アメリが恋心を寄せる、街で偶然出会った青年ニノが落としていったアルバムにしばしば登場する「なぞの男」を象徴として、この象徴を登場人物が読み解いてゆくことによってなされている。アメリがニノに恋心を抱くその同一の瞬間に、ニノは「なぞの男」を視界に留め、彼を追いかけるのであるが、その行く手を「修道士の行列」が遮ってしまう。この「修道士の行列」はニノの不安ないし「なぞの男」の死の恐怖を象徴している。しかし、映画の後半、「なぞの男」は単なる証明写真の修理工に過ぎず、それゆえ、あちこちの駅で点検のために自分の写真を撮ってすぐさま捨てていた事実が明らかになり、アメリもニノも安堵する有り様が、誇張された音響と映像を通して描写される。さらに、アメリを取り巻く人々が、それぞれに自らの殻を打ち破り、自由になってゆく有り様が描かれた後のこの映画の最終場面においては、同一の修道士たちがほがらかに遊んでいる様子が映し出され、かつて死の象徴であった修道士たちは、わたしたち一人一人の自由な心の状態の象徴へと変容してゆく。

自らの心を自らで縛ってしまっている鎖が少しずつ解かれてゆく「見えない世界」を「見える世界」として映し出すのも、「対話における象徴の役割」を通してである。物語の設定では、アメリは週末実家に帰省するこ

とになっているため、何度も父と娘が向き合って食事をする同一の場面が映し出される。アメリの父親にとって、亡き妻の象徴である人形のドワーフが居なくなり、旅先から写真が送られてくる不可解な出来事のほうが、今現在眼の前にしている娘のリアリティを凌駕しているために、親子の間でほとんどまともな対話が成立しないのであるが、この同一のシチュエーションにおける対話の過程における父の挙動の漸進的な変化が、彼の心の殻が少しずつ打ち破られていることを証している。

そして、「対話における象徴の役割」がその効果を最も発揮しているのは、アメリとアパートの住人ガラス男との対話においてである。先天性の骨の病のために20年間外出しておらず、ひたすらルノワールの「舟遊びの昼食」の複製画を描き続けるこの年配の男性と若い女性であるアメリとの間には、お互い極度に内向的であるということ以外、外的な接点はほとんどない。しかしながら、この二人の対話はつねに、「舟遊びの昼食」の中に描かれている、この絵のなかに存在していながら、この絵のなかに存在していないように思われる「コップの水を飲む少女」をめぐる交わされている。絵の中の「コップの水を飲む少女」は、アメリにとっても、ガラス男にとっても、客観的な存在である。だが、この少女をめぐる対話が、実はアメリをめぐる対話であることは、両者ともに知られている。アメリは、この少女を介して自分のことが語られ、また、自らも自分自身を語るために、距離をとって自らを眺めることができ、他から強制されたものとしてではなく、彼女自身の構想力の働きによって、自分の人生を象徴として捉えることが可能となるのである。こうして、ガラス男が投げ掛けた言葉のうちに、また、自らが発語した言葉のうちに、言葉の意味内容を超えた、「言葉の聴く働き」が発揮されるために、一人では決意はできても行為に移せなかった行動を、再度自省し、行為に移すことができる有り様が描かれている。また別の場面において、アメリは、世界中の様々な人々が各々苦難を抱えながらも活き活きと生きているテレビの映像をビデオに録って、それをガラス男の玄関先にそっと置いておく。一方そ

れを受け取ったガラス男は、その事実とビデオの内容を彼なりに咀嚼していることを、メタファーを通してアメリに伝えることによって、両者の認識はいつそう深いものとなる。さらに、この「舟遊びの昼食」をめぐる二人の対話の場面も、父とアメリとの対話の場面と同様、映画全体を通して何度も映し出され、対話の微妙な変化のうちに、お互いの心が少しずつ解きほぐされている有り様を見てとることができる。

これら対話の過程における心の変化の有り様から、わたしたちは、いったい何がわたしたちの自由を縛っているのかを、はっきり認識することができる。第一タームに

において、「もしも宝箱の持ち主が見つかって、その持ち主が喜んでくれたとしたら、自分の殻を飛び出よう」と決意したにもかかわらず、結局殻を飛び出せない自らの有り様の原因を、アメリは、「小さい時からずっと一人だったから、他者と関係性を築くことができない」、と外的必然性に帰してしまう。アメリのこの言葉のように、わたしたちは、病や身体障害や辛い過去といった外的必然性のせいで自由を奪われていると錯覚しがちである。だが、わたしたちの自由を奪っているものは、外的必然性そのものではなく、外的必然性によって心が屈曲してしまい、現実を虚偽で覆ってしまい、真正面から現実に向かえなくなってしまう、わたしたちの心そのものである。その事実を認識し、自覚へ至る過程は、まさしく相



互共同性のただなかにおいてのみ可能であり、相互共同性なしには、自らのリアリティを捉えることができないことが、この映画全体が伝達しようとしているメッセージにほかならない。

他方で、この映画において特徴的なのは、禅問答と言いうる対話の誇張形態である。街の売店の女性は、新聞記事に目をやりながら、「ダイアナ妃は若くて美人なのに可愛そうね」と述べる。するとアメリカは、「ブスで年老いていたら死んでもいいの?」と切り返す。ニノは、見知らぬ女性であるアメリカに恋心を抱かれている不思議さを自問し、その自問が映像では、アメリカがその裏側にメモを書いた写真の人物との問答のかたちをとっており、「知らない子だ」、「いや知っているよ」、「いつから」、「ずっと前から、夢のなかで」、と問いが問いを超えた彼方に答えを提示する仕組みになっている。これらの問答において、わたしたちの直接の関心事とはまったく別の返答が与えられることによって、わたしたちは自らの自執性や閉鎖性から解き放たれ、自らのうちなる知られざる部分が呼び覚まされ、自らの生のリアリティを、象徴として捉えることが可能となるのである。

3. 有限のうちに映る無限

「詩的なもの」と「具体的なもの」という互いに相反するものが結合され、自然本性的にはあり得ないこの結合が、ごく自然に鑑賞者の心のうちに映し出されるとき、わたしたちのうちに眠っている無意識であり無限であるものが、呼び覚まされることになる。この童話的世界に挿入された最も象徴的な「具体的なもの」とは、前述のように「ダイアナ妃の事故死」という歴史的事実であるが、この物語では、片手がないという身体障害をもつ食料品店の使用人ルシアンが、亡きダイアナ妃に思慕を寄せており、このことが、店主コリニヨンによる恰好のいじめの対象となっている。また、ガラス男と並んで絵を描いているさなか、「ダイアナ妃も星になるのかな?」とルシアンが問いかけると、ガラス男は、「絵に集中できない」と立腹してしまう。

亡くなった人は二度とは蘇らない。だが、亡くなった人は生きている人の思いの深さにおいて生きる。だがこの事実は、ただ心のうちにのみあって、ひとたび心の外に出された時点では、滑稽なものとしてしか映らなくなってしまう。まさしく「童話的体験」は、実はわたしたちの「今、ここ」で生きられているのであるが、そのことは、逆説的にもわたしたちには知られていない。しかし、それこそがわたしたちのうちなる無限のあらわれであることが、星という象徴によって暗示されている。その少し前のカットでは、アメリの職場のカフェの常連ジョゼフが、「ただ星を見たいためだけにドイツの国境近くまで自転車でいった少年」の新聞記事を読み上げ、その場に居合わせた人々それぞれに深い省察をうながす。なかでも、タバコ売場のジョルジェットが発語する「人生は、やはり美しいわね」という言葉は、わたしたちのうちに眠らされている、「か弱いもの」、「無邪気なもの」、「無私なるもの」が、その脆弱性にもかかわらず、確かな実在性と真实性を有しており、それが美しさとして各々の心のうちに映し出されていることを証していると言えよう。

「か弱いもの」、「無邪気なもの」、「無私なるもの」への眼差しは、映画冒頭の登場人物の紹介において、すでにはっきり示されている。そこでは、アメリの友人フィロメールの紹介に続いて、彼女の飼い猫ロドリゲスが、「ロドリゲが好きなもの、おとぎ話を聞くこと」と紹介され、友人が大切にしている猫もまた、「世界－内－存在」の一員と数えられている。また、週末アメリが実家に帰省する描写において、駅のプラットホームでアメリが物乞いの男性に小銭を渡そうとすると、この男性は、「ありがとう、お嬢さん、でも日曜日は働かないことにしているんだ」と述べる。この物乞いの男性が発語する、実際にはありえない、誇張された言葉のうちに、わたしたちは、自らのうちに有している「純粹なるもの」のあらわれを読みとることができる。この脆弱さの直中における純粹さの誇張は、脆弱さが現象の醜悪さには染まらずにその純粹性を保っていることを、「見える世界」として提示していると言えよう。



他方で、この映画においては、詩的な世界において、突如、生々し過ぎるとも言える生物学的・必然的事実が挿入される。映画冒頭では、アメリが誕生した瞬間の映像は、産衣にくるまれた赤ちゃんの姿ではなく、まさしく医師が赤ん坊が取り上げる生々しい瞬間の映像であり、その同一の瞬間には、年配の男性が親友の葬式から帰宅し、親友の名前を名簿から消す場面が共時的に映し出されている。また別の場面では、アメリの夢想

癖の一つとして、同一の瞬間に、15組の男女がオルガスムに達している描写が映し出される。これら生物学的・必然的事実は、わたしたちの生きる「自然」であり、この「自然」にわたしたちは投影されているのであるが、通常は「見えない世界」とされている。この「見えない世界」が、グロテスクとも言えるかたちで、詩的な世界に投入されているために、逆説的にも、この世界に秩序と均衡を与え、童話の世界をリアルなものにしている。そして、この映画における、もっとも美しい場面の一つである、アメリのささやかな趣味であるサンマルタン運河での水切りは、言うまでもなく、アメリが「自然」に映し出された自分自身に出会うための行為である。「ガラス男」との対話の後、アパートの部屋に戻り自省する有り様は、見ているテレビにアメリ自身のことが映し出され、アメリの自己意識との対話として描かれている。そして、物語が進むにつれて、次第次第にサンマルタン運河やテレビといった「自然」にではなく、「他者」に自らが映し出されるようになってゆくのである。そして、一貫してルノワールの絵のなかの「コップの水を飲む少女」という象徴を介してアメリと対話して

いた「ガラス男」は、物語の最終場面においては、自分の映像を映し、ダイレクトに語りかけるビデオをアメリカに送り、はじめて「ガラス男」という生身の「他者」に映し出される自分を通して、アメリカは自らの自覚を促され、生身の人間であるニノ本人と向き合うことが可能となり、すなわち自分自身と向き合うことが可能となるのである。

4. 三人称の世界から二人称の世界へ

アメリカの幼少期のように、現象としては、父と母という二人称の人々に囲まれていながら、実際には、三人称の見知らぬ世界に放り出されている子どもたちは、現代において、少なからず見られるであろう。あるいは、各々の登場人物のように、病や身体障害や辛い過去など、何かをきっかけにして、他者との「つながり」を失ってしまうことが、わたしたちの人生において多々あるであろう。だが、成人したアメリカがそうであるように、各々の登場人物がそうであるように、わたしたちは、自らの内的力で、三人称の世界を二人称の世界へと変容させてゆくことができるのである。そして、この二人称の関係性の構築こそが、わたしたちの人生の創造にほかならず、不断の創造の直中において、わたしたちは「世界の美」に触れるのである。

ところで、登場人物それぞれが深い心の傷を有しているなかで、食料品店主コリニオンは、異色の存在であるように思われる。彼は使用人のルシアンをつねにいじめる存在であるのだが、アメリカがこのコリニオンに制裁を加える意味は、いったい何処にあるのであろうか。アメリカの制裁の意味は、自分のやっていることが分からずにいるコリニオンに、距離をとって自分の行為を客観視させることにあると言えよう。コリニオンの場合、自己のうちに他者が映し出されていないので、結局、自らの自覚に到達することができないのである。このように、いじめられている人だけではなく、いじている人自身が、リアリティを喪失してしまっている事実を、忘れてはならないであろう。他方で、いじめられている側の使用人ルシアンは、

片手がないという身体障害をもつにもかかわらず、また、日々店主からいじめられているにもかかわらず、一見すると、その心の傷は深くないように思われる。だが、力をもつ主人にはなから抵抗しようとしないうり様は、結局主人との関係性を構築していないに等しく、自己を見失なってしまう。それゆえ、ガラス男は、ルシアンが宅配にやってきた際、「コリニヨン様からのおごりです」とつい発語してしまうルシアンに対して、「コリニヨンのバカ」という他愛もない軽い悪口を言わせることによって、ルシアン自身にコリニヨンと真に向かい合う契機を与えようとするのである。

さて、この映画のクライマックスである、アメリがニノに出会う場面は、それ以前のアメリの行為と同様に、すぐさま不断の創造を停止して、自分の殻のうちに逆行してしまう可能性にさらされていると言えよう。それにもかかわらず、ここにおいて、アメリが自らの自由の方向性を見失わないことを鑑賞者に確信させるのは、アメリを取り巻く人々それぞれが、自らの殻を出る場面が共時的に映し出されるからである。しかもその契機を与えたのは、紛れもなくアメリ自身であるから、彼らが自らの殻を出ることに、アメリ自身が参与しているのであり、「世界に住まうこと」が「世界をさすらうこと」であるのみならず、「他者と共に家を建てること」でもあることが、指示されることになるのである。

推理小説の手法をとってアメリとニノが「なぞの男」を追ってきたのは、見知らぬ他者である「なぞの男」の心中を察してのことであって、この男が単なる修理工にすぎない事実を知って、アメリもニノも誇張されたかたちで喜ぶ有り様そのものに、彼らの心のうちに見知らぬ他者が映し出されていることが指示されている。そもそもアメリがニノに恋心を寄せるのは、ニノが、見知らぬ他者が捨てていった写真を、家族の写真のように丁寧にアルバムに貼って大切にしているからであった。このように、二人称の関係性の構築が、きわめてささやかな次元から不断に創造されている有り様に接するとき、わたしたちのうちなる愛の働きもまた、柔軟性を帯びてくるのであり、わたしたちは、それと知らずに相互共同性のダイナミズムの

直中に誘われているのである。

結びにかえて

『アメリ』は、他人はもとより、ジュネ監督自身期せずして大ヒット作となった映画作品である。その理由は、『デリカテッセン』（1992年）、『ロスト・チルドレン』（1995年）、『エイリアン4』（1998年）と、「あちら側」の世界を描ききる才能を遺憾なく発揮してきたこの監督が、一人の若い女性である主人公アメリの一ヶ月間の日常生活を描こうとすることにおいて、「こちら側」の世界が無限に「あちら側」の世界に開かれていることを、別の言い方をするならば、「こちら側」でも「あちら側」でもない「第三の道程」こそが、実のところ、わたしたちが「今、ここ」で歩んでいる道程にほかならないことを、それと知らずに示し得たことにある、と言えよう。

「第三の道程」は、「見える世界」と「見えない世界」の交差点に位置するとも言え、この映画は、映像と音響を巧みに駆使して、この交差点を浮き彫りにさせている。そして、その交差点が、どの鑑賞者にとっても普遍的なものでありうるために、この映画では、鑑賞者に通常の時間意識から離れた時間の枠組みを与え、さらに、鑑賞者自身の構想力の働きを十全に働かせることによって、とりわけ記憶の働きに訴えかけることによって、決められた時間の長さを超えて、永遠の深さへと誘う。そして、誇張が鏤められたこの映画において、各々の誇張の瞬間は、次の瞬間には死んでいるにもかかわらず、瞬間と瞬間の「つながり」が、この映画における相互共同性の連続的な描写を介して、鑑賞者の心のうちに映し出されてゆくことになる。鑑賞者は、この世界に住まう家は、けっして一人では建てられず、他者と共にでなければ建てられないことを、また、これから先も建て続けるであろうことを、自らの心に映し出された事実として感得するのであり、こうして、わたしたちは、自らの自覚が促されることを通して、倫理性へと^{ひら}抜かれてゆくのである。