

## 箱庭のなかの童話

『ドッグヴィル』から『マンダレイ』

今村純子

ラース・フォン・トリアー監督（一九五六年）の「アメリカ三部作」のうち、すでに公開されているのは『ドッグヴィル』（二〇〇三年）と『マンダレイ』（二〇〇五年）である。この両作に現実の「アメリカ」は出てこない。『マンダレイ』では「奴隷制度」が作品の主旋律となっているため、否応なく「アメリカ」を指示するとしても、現実の「アメリカ」は、冒頭と挿尾に映し出される白地に黒い線描のアメリカ合衆国の簡略な地図と、登場人物の対話の片鱗にわずかにあらわされるのみである。『ドッグヴィル』では、体育館のようなただ広い舞台上にチョークで白線を書いただけの街のなかで、俳優たちはパントマイムによってあらゆる行為を見せてゆく。続く『マンダレイ』では、フェンスや井戸や二階の部屋といった若干の舞台装置が挿入され、照明がいくらか洗練されているものの、基本的には『ドッグヴィル』を踏襲するかたちで

物語は進行してゆく。このように両作品では、そこで繰り広げられる登場人物の生活が極限にまで抽象化されている。

『マンダレイ』制作時のインタヴューでトリアー監督は、「アメリカには素晴らしいところもある。だが最近のアメリカの政治的動向を見ると、わたしにはとても我慢がならない。」「感受性の強い人間なら、それを生かして映画を作ることだってできる。だが、不愉快に人生を過ごすこともできる」と述べている。ここで言われている「アメリカの最近の政治的動向」とは、大義名分によって開始されたイラク戦争のことにほかならない。だが、作品において問われているのはこの政治的な問題が、それでは個々人の「いま、ここ」でどのように生きられ感じられているのかということである。とりわけトリアーが「我慢がならない」と語っていることを作品に照らし合わせるならば、「帝国」となったアメリカ

カの悪の根源とは、その物質的豊かさとは裏腹に、わたしたちが生きるために不可欠である「想像力/イメージする力」が奪われていることだ、という判断が浮き彫りになってくる。別の側面から見るならば、「アメリカ」に象徴される巨大資本主義の消費社会において、わたしたちの想像力がどれほどまでに枯渇してしまっているのか、また、そこからどれだけの想像力を回復しうるのかをこの映画は問うている。

『ドッグヴィル』、『マンダレイ』では、いわば「箱庭」に俳優たちを閉じ込め、俳優たちの精神が狂気スレスレになるまでに追いつめることによって、俳優という属性を超えた生身の人間から湧き上がるイメージを映像のうちに映し込もうとしている。それは、あたかも、童話『星の王子さま』において、砂漠に不時着して、死ぬか生きるかの状況にある「ほく」が描いたどんなヒンジも気に入らなかった王子さまに「ヒンジの箱」を描いてあげると、「こんなのがほしかったんだ」と大満足するように、俳優たちに、空無のうちにありとあらゆる物質、さらにはありとあらゆる感情をイメージさせることによって、映画を観る者それぞれが生きる現場に還元しうるイメージの拡張を図ろうとしているかのようである。

ところで、登場人物の大半に黒人の俳優を起用している『マンダレイ』では、『ドッグヴィル』では見られなかった照明の「逆光」が多用されている。登場人物の背後には強烈な光が当てられ、

黒人の俳優のみならず、主人公グレースをはじめとした少数の白人の俳優の表情も同じく、映画を観る者は判別できない。さらに、地平線まで空は暗黒で、それが大地の白と対照されることで、大地にたたくむ登場人物ひとりひとりが、実のところ、それぞれが誰とも真の信頼関係を築くことができない、孤独のうちにいることが暗示されている。それはたとえば、わたしたちが高層ビルの屋上から眼下を見ると、行き交う人々がうごめく小さな虫たちのように思われてきてしまう感覚につながっている。そしてその感覚は、実のところ、物理的な高低や遠近だけでなく、心情的な高低や遠近にまで拡張されている。一九三三年という時代設定のもと、アメリカの奴隷解放から七〇年を経てもいままなお奴隷制度が存続している架空の地「マンダレイ」において、自由と平等を標榜し、それを啓蒙によって普及しようとする主人公グレースは白人であり、黒人ひとりひとりの個性と資質を見極めようにも、あらゆる黒人が、「黒くて髪の毛が縮れている」同一の人物に見えるてしまう。さらに、悪事をなすことで「力」を手中にするギャングのボスである父親の威光——部下のギャングの男たちと彼らが所持し威嚇する銃——を背景に、奴隷たちを自由なひとりの人間にしようとするグレースの行為がごとく失敗するのは、いわば当然の成り行きである。というのも、雌鶏のなかに黒い雌鶏が一羽いればその雌鶏をかみかみ皆突くのと何ら変わらず、わたしたちは意識するとしなにかかわらず、「不幸な人」を蔑んで

いるからであり、そしてまた「不幸」の根源にはこの侮蔑への自己嫌悪があるからである。たとえばグレースは、「どうかしら、貧しくて、しかも——肌が黒くても——家を修繕すべきだとは思わない？」と黒人たちに述べたり、白人の一族がグレースの教えを守らなかったかどで「白人の顔を黒く塗り、黒人たちに給仕させる」という罰を与えている。それはあたかも「肌の色が黒いこと」それ自体がひとつの罪悪であるとみなしているかのごとくである。これらグレースの行為に端的に示されているように、「悪」は、行使される本人においてまったく意識されず、否それどころか、「善」をなしているという錯覚すら抱き、他方で、悪をこうむる人の心に、悪はかたちを変え、「屈辱」となって巢喰つてしまふのである。「優しさ」や「恩寵」を意味する名をもつ主人公グレースの、傲慢で偽善的なありようは、たとえば、医師・弁護士・大学教授といった社会的地位が高く、権威・名譽・金銭を盾にして生きている人々が、自らは高い知性を有し、その知性を人々に分け与えていると錯覚しつつ、往々にして、市井の人々が有している知性よりはるかに低い知の働きを強圧的に行使している滑稽さと通じているであろう。さらに問題であるのは、それが滑稽であるだけに留まらず、その人々と接触を余儀なくされる人々に物理的なおかつ精神的な暴力を与え、さらには、その人々を屈辱的な状態に陥れる役割を果たしてしまうということである。実際、グレースのマンダレイへの到来のために、マンダレイに住

む人々はよりいっそうの混沌に陥れられ、さらには、意図したところではないとはいえ、グレースの不注意が引き金となって複数の死者を生じさせてしまう。そしてクライマックスでは、まさしく「奴隷制度は七〇年前に廃止されたのよ。法律を無視するなら、力づくで従わせるわ」と、かつて女主人が行なった、自分の都合にあわせた「大義名分による」奴隷の鞭打ちをグレース自ら反復してしまふことになる。そしてこの「大義名分」とは往々にして、「虫が好かない」といった程度のものであろう。

一九三三年にあって、いまなお奴隷制度が存続する架空の地マンダレイでは、グレースが到着後、ショックでほどなく急逝した女主人の「ママの法則」と呼ばれる掟に従って生活が営まれている。奴隷は七つのグループに分類され、それぞれがそれぞれの役割を演じるように指示されている。さらに自然の脅威への畏敬に基づいた規則が詳細に記されている。それはとりわけ、奴隷の個性は捨象されているとはいえ、少なくとも共同体の秩序を守る役割を果たしているものであった。翻って、奴隷制度を生きているわけではないわたしたちは、掟に従っていたり、役割を演じていたりしないだろうか。社会的動物であるかぎり、わたしたちは、自分の個性と資質とは無関係の掟に従い、役割を生きているであろう。さらに、この映画の舞台が「箱庭」であることが、自分の力ではどうにもならない必然性のもとにわたしたちが釘付けになっていることを暗示している。たとえば、砂塵による綿花の被

害を被った後に次のナレーションが入る。「……世界中の人種が手を取り合い、ギャング団が脅してもまるで太刀打ちできない。自然は途方もない破壊力を誇示する。傍観するしかないのだ、せつかく育った苗木が一列ずつ吹き飛ばされていく様を……」グレースがマンダレイで築こうとしている共同体は、民主主義・権利・個人性を表向きは標榜するアメリカ社会のいわば「縮図」箱庭」である。そしてこの箱庭が指示するのは、映画を観る者それぞれが、様々な集団や共同体に属することなく生きるのはきわめて困難であり、そしてその集団や共同体にひとたび足を踏み入れれば、民主主義は単なる「多数決」へと、権利は「強者の声」を強めることへと、個性は「集団の個性」つまり「没個性」へと移行してしまうということである。これらはすべて、「想像力の停止」つまり「思考の停止」へと連なっていく。それはたとえば、「わたしたちが彼らを奴隷にして、虐待したのよ」と父親に述べるグレースの言葉や、「わたしたち白人は償いきれない罪を犯した。マンダレイは、奴隷を生んだわたしたちの責任なのよ」と黒人ティモシーに述べるグレースの言葉が、きわめて浅薄で、リアリティに乏しく、さらに、我慢のならない傲慢さの響きを有していることによく映し出されている。わたしたちの誰ひとり、過去の国家の罪悪を、一個人の罪悪感として感受することはできない。それをできると錯覚するのは、グレースの素朴さであり、その素朴さは、自らをいま目の前にいる人々よりも高い場所に位置づけ

て行為していることから発せられるものである。それゆえ、たとえば、グレースの指示で防風林を伐採して家屋の修繕にあててしまったために砂塵で綿花が壊滅的な打撃を受けた際、「絶望的な状況になって残念です。言葉なんて何の役に立たない」と述べるグレースに対して、「あなたがそれを学んだことに意味がある。俺たちは絶望がどういふものかを知っている」と聡明な黒人ティモシーが述べるのはきわめて興味深い。絶望という経験に意味があるとするならば、解決不可能な事態を解決不可能のままに見つめる眼差しを陶冶することにはかならない。そして、ここにおいてのみ、グレースと元奴隷たちが手と手を取り合う可能性がわずかにひらかれるのだ。

だが、砂塵の被害から何とか救済した苗木が綿花となり、奇跡的な収益を得ると、新たな困難が待ち受けている。それは、「搾取される者たち」のうちに新たに「搾取する者／搾取される者」の分断が生じてしまうということである。そしてここにおける「搾取する者」とは、事あるごとに、辛辣だが有益な言葉を述べ、グレースに自覚を促す役割を果たしていた、それゆえ次第にグレースが恋心を抱くようになるティモシーにはかならなかった。さらにグレースがティモシーに惹かれるのは、王族の末裔である「誇り高き黒人」というティモシーの出自と属性と無関係でない。このように、グレース自らが、無意識のうちに、人々を「分類して」見ているのであり、この女性の恋の情念の発露そのものが、

美貌や聡明さといった「高さ」や「強さ」をあらわす「力」を盾にせずにはいられないのである。だが「ママの法則」に書かれてあるティモシーの属性は実のところ、「誇り高き黒人」ではなく、まさしくグレースが「望むように」行為する「おべっか黒人」であった。それを高みに立つグレースは自分の都合に合わせて「誇り高き黒人」と見誤っていたのであり、こうしてつまるところ、自分の都合に合わせて、マンダレイを破滅に追いやっていったのである。そして、ギャングの部下を盾にしたグレースの脅威によって成り立っているこの共同体において最大の被害をこうむる——死を余儀なくされる——のは、病弱で繊細な少女クレアと、老齢で体調不良のウィルマである。クレアは子どもたちのあいだでいじめに合い、さらには、砂塵で肺炎にかかってしまう。そして共同体で決議し、クレアに特別に与えられるはずの食糧は老婆ウィルマに盗み食べられてしまう。緊急時に食料は配給制で、平等という建前であるが、そもそも年齢や体調不良といった「差異」は無視されている。そしてクレアの死後、ウィルマには共同体の決議で、グレース自らの手によってピストルの引き金がひかれることになる。『ドッグヴィル』のように、自らを屈辱的な状態に追いやった張本人を復讐心のはけ口として自らの意志によって殺害するのではないにせよ、グレースが掲げた正義と権利は、殺人を正当化する役割を果たしてしまうことになる。これは、現実の歴史のなかで、「革命」の後にはかならず「恐怖政治」が

して最後には、自ら奴隷制度を選び取った黒人たちを見捨て、気づいたときには、自分のプライドを踏みにじったティモシーを鞭打っている。それは、急逝した女主人よりもはるかに悪質で無秩序な抑圧のありようであった。

「最悪を避ける」の意味を深めてみよう。長く抑圧状態にあつた者は、自分自身を個人性のある人間ではなく、ひとつのモノであるように感じている。なぜなら、「想像しない／思考しない」ことがもともと楽に生存できるからである。そしてひとたびモノとされた人間が、さて、今日から人間として生きてもいいと言われても、どのように生きればいいのかわからない。「命令Ⅱ秩序」があれば、少なくとも生存は可能である。突然与えられた土地と家畜によって得た収益は、放蕩や気晴らしに使われ、永続的な人生の構築にはつながらない。このように、自由と平等を標榜する奴隷解放には、あたかも、飼い犬がある日突然、野良犬になるような恐怖や絶望が隣り合わせである。それはたとえば、「私から謝罪します。皆さんを——苦しめてきたすべてについて。ゲートは七〇年前に開かれるべきでした」と述べるグレースと、

「たった七〇年前？ その前の俺たちは奴隷で当然か？」「……もう聞き飽きた。哀れな黒人を救う会」の女もそう言った」と切り返すティモシーとの対話のうちによく映し出されていよう。

ところで、『ドッグヴィル』においては屈辱の辛酸をなめた女主人公グレースが、父親の力を背景にして、住民を皆殺しにし、

待っていることの個人の生における投影でもある。というのも、革命や改革は、端的には言語化しえないが何世代にもわたって受け継がれてきた「伝統」や「風習」をいともたやすく捨象してしまい、そもそもわたしたちが寄って立つ大地そのものを根こそぎにしてしまうからである。『マンダレイ』においてそもそも、グレースにほんの少しでも自然への畏敬があれば、綿花が壊滅的な被害を受けることはなく、クレアが肺炎になることも、また食糧難が訪れることもなく、ウィルマの窃盗もなかったであろう。だがそうした共同体のリーダーであるグレースの「行為の動機」の責任は問われることなく、弱い立場にあるウィルマの「行為の結果」だけが注視され、善／悪、正義／不正義の判断がなされてしまうのである。

ところで、「ママの法則」とは七〇年前に奴隷解放宣言がされた際に、「最悪を避けるために」、マンダレイの女主人ママと相談して、長老の奴隷ウィレムが書いたものであることが、物語の最後で明らかにされる。その「抑圧の体制」は同時に「必然性の認識」に基づいていた。それゆえ「ママの法則」は、自然の脅威には私たち人間は太刀打ちできないという謙虚さや、「金を手にすればするほどますます金が欲しくなる」という欲望の無限連鎖の恐怖を教えるものであり、それを無視して、民主主義・権利・個人性を標榜して自由を授けようとするグレースの営みが、共同体を根底から破壊するのはいわば必然的な成り行きであった。そ

『マンダレイ』では同じく、自分の尊厳を傷つけた「マンダレイ」を地上から焼きはらおうとするものの、力を貸してくれるはずの父親が不在であるという違いはあるとはいえ、いずれにせよ、社会的弱者である女性主人公が、男性の権力を盾にすることで、きわめて醜悪な姿をさらけ出してしまうことになる。あるいはまた、なんら罪悪感を抱くことなく、主従関係において、平然と部下をモノとして扱う姿が映し出されている。ここにおいて、『マンダレイ』の主旋律である奴隷制度と奴隷解放から導き出される大きなモチーフのひとつに、それでは、どのようにして真の女性解放は可能かということが挙げられるであろう。そして少なくとも、それは、民主主義や権利要求や個人性の開花ではなく、逆説的にも、映画冒頭グレースの父親が女性蔑視的に述べる個人の情念から芽生えるものであり、社会的弱者の立場に置かれ、そこで経験された屈辱において、個人の矛盾から社会の矛盾を捉え直すとする眼差しにおいてのみである。

『ドッグヴィル』、『マンダレイ』において、ともすれば観る者に疲労感を与えかねない、手ぶれや速い動きのカメラワークが、極度に抽象化されたこの舞台にあつては、登場人物の微妙な感情の揺れ動きや落差を映し出している。さらに単調な舞台の構造そのものは、照明による光と影のコントラストや馬の蹄やドアのノック音など、通常、意識されない「物質のうごめき」を感受させる役割を果たしている。そして、作品の決定打をなす軽快で詳

細なナレーションは、いわばすべてを俯瞰する「神の声」でもあり、グレースとティモシーとの対話、そしてグレースとウィルhelmとの対話を基本線として紡ぎ出される言葉が醸し出すイメージは、見る者それぞれの現場に舞い降り、それぞれの実在を映し出す役割を果たしている。

ここで、『ドッグヴィル』、『マンダレイ』を、トリアーが脚本を手掛けた、トマス・ヴィンターベア監督『ディア・ウエンディ』（二〇〇五年）に重ね合わせてみよう。ここでは、他者を信用できず、また容易に他者から裏切られるアメリカの「銃社会」が、わたしたちの瑞々しい想像力の開花を根こそぎにしている。ありようが映し出されている。ここで問われるべきは、イメージはつねに「小ささ」や「儚さ」への眼差しから湧き上がるものであり、「強さ」や「高さ」はその眼差しの息の根を止めてしまうということである。そして強者／弱者の分断そのものが、そもそも『ディア・ウエンディ』の炭鉱町の広場のような小さな共同体

においてのみ通用するものであり、そしてこの分断に縛られるかぎり、わたしたちの心はつねに頑なで、イメージは動きに乏しくなってしまうのである。

童話『星の王子さま』では、キツネにとって無関係だった小麦畑という「物質」が、金色の髪をした王子さまという友人がたったひとりできたことで、「小麦畑を見るたびに君のことを思い出す。小麦畑を渡る風が好きになる」というような、まったく異なる輝きを有するようになる。文学におけるこのイメージの力動性が、童話的映画と言いうる『ドッグヴィル』、『マンダレイ』の「動く演劇空間」においてもまた、生きるか死ぬかということよりも、はるかに大切で、はるかに温かいものがこの世界にあることを、まさしく矛盾のただなから迸り出る閃光によって暗示している。

（いまむら じゅんこ・美学／表象文化論）

特集＊ラース・フォン・トリアー

## 戦慄と甘美

『メランコリア』をめぐって

石橋今日美

「美しすぎる」例外『メランコリア』

壮麗、洗練、耽美。ラース・フォン・トリアーによる『メランコリア』（二〇一一年）は、彼のフィルモグラフィに多少なりともなじみのある者を戸惑わせるかもしれない。精神的のみならず物理的・肉体的にも、限界の状態に追い詰められた女性たちを描いてきた監督が、『メランコリア』の舞台に選んだのは、現代のおとぎ話のお城を思わせる、一八ホールのプライベートのゴルフコースを完備した瀟洒な邸宅。殺風景な空間に必要最小限の家具を置き、床に白いラインを引いただけの『ドッグヴィル』（二〇〇三年）のセットとはおそろしく対極的だ。しかしながら、ラース・フォン・トリアーとその作品群に、節度や穏健という言葉は似合わない。厳格なまでの質素・簡素さを追求する一方で、ワー

グナーのドイツ・ロマン主義とヴィスコンティの「ロマンティックな」映画への熱狂を隠さない映画作家（1）にとって『メランコリア』は、まずは「美しすぎる」様式の実験だったのかもしれない。

とりわけ約八分に及ぶオーブニングは、擦たる絵画性とファンタスティックなスケール感で、見る者の感性を強く誘惑する。全篇を通じてテーマ曲として反復される、ワーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》の〈前奏曲と愛の死〉の旋律とともに（正確には、各画面の要素とその動き、編集のタイミングは、ミュージックビデオのごとく、メロディとリズムに同期している）、メランコリアを満面に湛えて、こちら側に瞳を開く主人公ジャスティン（キルステン・ダンスト）と落下する鳥たち、二つの影を落とす庭園の時計と庭木、燃え落ちるブリュッゲルの《雪中の狩人》（2）、ゴルフ場の