

2020 年度

博士学位申請論文

シネアスタ・ビクトル・エリセ

——秘密の話し相手との対話

立教大学大学院 現代心理学研究科 映像身体学専攻

博士課程後期課程 6年次

学籍番号:13WY003K

三宅隆司

目次

はじめに	1
第1章 シネアスター—ビクトル・エリセを論じるということ	5
第1節 事件としての映画との出会い—現実のもう一つの相貌を知覚する眼	5
第2節 悲惨の劇場—内戦後のスペインにおける全体主義体制と実在としての「世界」	9
第3節 ビクトル・エリセという「シネアスタ」	13
1 「シネアスタ」への変貌—「闘い」へ	
2 開かれた対話—「橋を架ける」こと	
第2章 映画批評の活動	24
第1節 「詩人」の肖像— <i>Nuestro Cine</i> におけるエリセの批評活動についての考察	24
1 リアリズム—『ヌエストロ・シネ』における活動での核心的モチーフ	
2 「詩人」と「映画のリアリズム」	
3 人と生命との和解—「詩人」溝口健二と「内的な亡命者」	
第2節 「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」注解	47
1 スペイン映画の直面している新たな局面	
2 『フィルム・イデアル』批判	
3 『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方の探求—スペインにおける「リアリズム」 映画批評の歴史の批判的検討	
4 『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方の提唱	
第3章 映画監督としての活動	87
第1節 「思春期」の位相—『ラ・モルト・ルージュ』(2006)についての考察	87
第2節 示される〈自然〉—『往復書簡』(2005-2007)における「対話」を通じて	103
第4章 われわれに架けられる「橋」—描かれなかった『エル・スール』から	128

第1節 『エル・スール』における「内的な亡命者」の救出……………	128
第2節 エリセという「シネアスタ」が架ける「橋」——「内的な亡命者」を救い出す瞬間……………	139
おわりに……………	146
参考資料1 『往復書簡』内容……………	150
参考資料2 『往復書簡』記録……………	157
初出一覧……………	179
引用文献・映像資料一覧……………	180

はじめに

本論は、『ミツバチのささやき』(1973)の監督などで知られるビクトル・エリセを、「シネアスタ」(cineasta)として論じるものである。エリセは、往々にして「映画監督」として論じられてきた。むろんその活動で著名なのであるから、そうした論じ方に道理がないわけではない。しかしエリセを「映画監督」として論じることは、彼自身の自己認識をおのずと看過することになる。エリセ自身が、「私は自分のことを映画監督と思いません。シネアスタだと思っています」と断言しているからだ(Marias y Vega 1983: 64)。この自己認識に真正面から向き合うならば、エリセは「映画監督」ではなく、「シネアスタ」として論じられなければならないのである。そしてそうした論じ方以外に、本当は彼を論じる方法は存在しないのだ。

では、エリセを「映画監督」ではなく、「シネアスタ」として論じるとはいかなることであるのか。上述した自己認識をもつエリセは、自らの「シネアスタ」としての活動を「秘密の話し相手との対話」という独特な表現であらわしているのだが、この表現には自身の「映画監督」としての活動と「映画批評」の活動の二つが同時に内包されている。つまり、彼の「シネアスタ」としての活動はこれら二つの活動から成っているということであり、したがって彼を「シネアスタ」として論じるということは、それら二つの活動を、各々の本性に沿った光を正確に当てることで考察するということなのである。

エリセを「映画監督」として論じる仕方は、彼の「映画批評」の活動を「映画監督」としての活動に対して二次的なものに留めてきたといえるだろう。たとえば、映画作品を読解する上での一つの手がかりのようなものとして。しかし、「シネアスタ」であるエリセはそれら二つの活動を等しく、同じ表現であらわしているのだから、本来はそれらの間に優劣や主従の関係は存在していない。エリセを「映画監督」として論じてきた従来の研究は、彼の「映画批評」の活動に、その重要性に正確に応じた着眼をなしてこなかったのだ。エリセを「シネアスタ」として論じる本論は、従来のエリセ研究では取りこぼされてきた彼の「映画批評」の活動を、その重要性に正確に即して捉え、それら二つの活動をまったく同水準において論じることを試みる。そうした視座から、彼の「シネアスタ」としての活動の全貌がいかなるものであり、どのような所産をわれわれにもたらしているのか、そのことを解き明かそうとするものである。

第 1 章は、上述したエリセを「シネアスタ」として捉える本論の視座を、エリセが自身の子供時代における映画経験について記した論考を読解することで提示する。また、これと同時に、彼の「シネアスタ」としての活動である「秘密の話し相手との対話」の内実を明らかにす

る。そこにおいて掘り下げられるのは以下の三点である。まず、「秘密の話し相手との対話」が、子供時代のエリセにとってフランコ体制に具現化されていた「マジョリティ」に対する闘いとしてあったこと。次に、これがそうした闘いを可能にする「マイナー性への生成変化」(Deleuze et Guattari 1980=2010)を引き起こすものとしての、人が自分の中にもつ一位相としての「子供」との「対話」であるということ。最後に、こうした「秘密の話し相手との対話」を介してでしか実現されえない「開かれた対話」というものが存在し、この「開かれた対話」に至る過程を経ることで、「シネアスタ・エリセ」はわれわれに対して「橋」を架けているということである。

上述したエリセの「シネアスタ」としての活動、すなわち「秘密の話し相手との対話」は、何よりも映画の存在によって可能になったものだった。しかしなぜ映画の存在はそれを可能にしたのか。このことを問うためには、エリセのいわば「映画論」を掘り下げる必要がある。第 2 章は彼の「映画批評」の活動に焦点を当て、第 1 節ではエリセが映画雑誌『ヌエストロ・シネ』(*Nuestro Cine*)に寄稿していた論考を読解することで、この「映画論」を捉える。それは、エリセによって「詩人」(poeta)の存在を通じて思考されるのだが、そこで思考されているのは、人間が自然的にもつ限界を超えて「現実」を特異な位相において捉えうる、「機械による知覚」としての映画の本性である。またエリセが「詩人」の存在を通じて思考する「映画論」は、彼の「シネアスタ」としての活動が、現代にまで及ぶ普遍的問題でもありえる「内的な亡命者」(exiliado interior)を救い出すためにある、ということも明らかにする。

第 2 章第 2 節では、まずこの章で焦点を当てているエリセの「映画批評」の活動の具体例をみるという目的から、彼が『ヌエストロ・シネ』1962 年 12 月第 15 号に発表した、「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」(“Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional,” 以下「責務」)の注解をおこなう。しかし、この注解はいま述べた目的に尽きるものではない。「責務」は、とりわけエリセが『ヌエストロ・シネ』に寄稿を重ねていたこの時期に彼の中心的モチーフをなしていた「リアリズム」の概念が、凝縮されて開示されたものである。本節はこの点を仔細に注解することで、この時期ののちにもエリセの活動の底流に存続し続けていると思われる彼の思考のモチーフを、明確な形で浮かび上がらせることを試みるものでもある。さらに「責務」は、発表された 1962 年当時のスペイン映画批評界の状況を色濃く背景にしており、その点の仔細な注解を重ねることで、日本国内では未だほとんど知見が深められていない、スペイン映画批評史の紹介を兼ねることも本節の目的としている。まさに「^{現 実 主 義}リアリズム」に徹し切り、最終的にはもはや映画の領域を超えて「現実」

(realidad) そのものと連関する問題提起をおこなう「責務」から汲み取られるのは、この当時変動に満ち満ちていたスペイン映画批評界、というよりもスペインの「現実」の状況の真っ只中であって、この契機を十全に活かした「現状の克服」を全霊で志す、当時若干 22 歳であった青年エリセの不屈の意志でもあるだろう。

先述したように、エリセの「シネアスタ」としての活動である「秘密の話し相手との対話」とは、人が自分の中にもつ一位相としての「子供」との間に交わされるものであった。第 3 章はエリセの「映画監督」としての活動に焦点を当て、第 1 節では彼が 2006 年に制作した『ラ・モルト・ルーージュ』を論じ、いま述べた特異な「子供」の存在の内実を明確化する。『ラ・モルト・ルーージュ』に描き出されているのは、不断の「ゆらぎ」としてある「思春期」の位相であり、それがこの特異な「子供」の具体的内実であるということだ。その絶えざる不定性としての「子供」のありようは、人を「生成変化」へ引き摺り込むものとしてあり、それとの接触、もしくは「対話」を、上述した「秘密の話し相手との対話」としてあらしめるのである。

エリセの「秘密の話し相手との対話」の最終的な所産は、「開かれた対話」へと至り、その先でわれわれに「橋」を架けることにあった。第 3 章第 2 節では、エリセが 2005 年から 2007 年にかけてイランの映画監督アッバス・キアロスタミと共作した『往復書簡』を論じることで、この「橋」の内実がいかなるものであるかを考察する。まさに「秘密の話し相手との対話」を主題にしていると考えられる『往復書簡』は、その「対話」の実相を余すところなく披瀝するものであり、第 2 章第 1 節で考察する「内的な亡命者」の問題と連関するところで、この「シネアスタ」の架ける「橋」がいかなるものであるかを明らかにするものである。そこで描き出されているのは、「秘密の話し相手との対話」というものが、〈歴史〉という「マジョリティ」との闘いを通じて〈自然〉へと行き着き、それを示し出す「マイナー性への生成変化」としてあるということである。さらに、この「マイナー性への生成変化」は、「マジョリティ」に徹底的に虐げられる存在であった「内的な亡命者」の創造性を取り戻すことになる「秘密の話し相手との対話」が踏破するプロセスでもある。エリセは「秘密の話し相手との対話」の最終的な所産として、この創造性の奪還を可能にする、〈自然〉とわれわれとを通じ合わせる「橋」を架けるのである。

第 4 章では、未製作に終わった第 2 部も含めて『エル・スール』を論じることで、前章第 2 節で考察したエリセの架ける「橋」による「内的な亡命者」の創造性の奪還を、具体的な形をもって捉える。「霊力」を主軸として『エル・スール』を論じることから明らかになるのは、その奪還を果たす具体的過程である。それは、〈自然〉そのものに在るとエリセが語る「善」と「自発性」に連関し、「内的な亡命者」が自らの陥っている苦境から抜け出してゆく「マイナー性

への生成変化」を創始するものであるだろう。

続けて第 4 章では、こうした「橋」による「内的な亡命者」の創造性の奪還が、普遍的問題と繋がることを考察する。先述したように、「内的な亡命者」は現代にまで及ぶ普遍的問題たりえるものであり、ハンナ・アーレントが現代の「大衆」の「日常的経験」として考察した「見捨てられていること」(Arendt 2017: 627 =2017: (3)352)¹という、現代において「マジョリティ」に虐げられている人々の境遇に合流するものである。「秘密の話し相手との対話」がそのプロセスを踏破して取り戻し、示し出すのは、この「見捨てられていること」の境遇にある現代の人々、あるいは耐えがたい苦境の内にある現代における「内的な亡命者」たちの創造性である。この創造性を示し出すことによってシネアスタ・ビクトル・エリセは「内的な亡命者」を救い出すだろう。エリセの活動の究極的所産としてわれわれに架けられる「橋」の普遍的意義が明らかになるのは、まさにこの時である。

¹ 邦訳では「独りぼっちであること」と訳出されている箇所を「見捨てられていること」としている理由は、第 4 章脚注 12 参照。

第1章 シネアスター——ビクトル・エリセを論じるということ

第1節 事件としての映画との出会い——現実のもう一つの相貌を知覚する眼

映画は私の中に、最初、認識の原初的な経験と結びついて現れた。(Erice 1998a: 117)

ビクトル・エリセと映画との出会いはこういうものだった。映画は、エリセの存在を決定付けてしまうものとして、子供時代の彼の前に現れたのである。大人になったエリセは子供の頃に観た映画をしばしば喜びとともに語るのだが¹、実のところその映画経験は決して幸福に満ちたものではなかった。むしろそれは、深く彼の内奥に浸み込んだ苦味を伴ったものであった。

そうした苦味を伴った映画との出会いを重ねることは、子供時代のエリセにとって「ある眼を持ち始める経験」(Erice 1995a: 77)であった。美しく輝く「古典的な映画が大量に省略しているものの背後に隠れて存在しているものを、ある裂け目を通じて知覚する眼を持ち始める経験」(Erice 1995a: 77)であった。その「裂け目」の向こう側に見えたのは、「古典的な映画」が見せる美しさが「省略している」、ある種の暗さであろう。そうした暗さを「知覚」し始めた彼に、世界は端的に美しいものであることをやめてしまった。こうした「眼」を持ち始めるという経験は、「現代というものが本質的に孕んでいる両義性を感じ取る意識の最初の芽生え」(Erice 1995a: 77)だったのである。子供のエリセが生きていた「現代」、すなわちフランコ体制による独裁社会が形成されていた内戦後のスペイン(1940年代、50年代)²において、そうした「両義性」とは何よりも内戦の勝者と敗者によって二分されていた「両義性」であった。むろん少年のエリセに、その「両義性」を正確に把握することは難しい。けれども自

¹ たとえば蓮實(1991: 92-93)など。

² エリセが子供時代の映画経験を記す論考には、ほとんど日付が書かれていない(Erice (2001a: 9)における「50年代初め」などの僅かな例はあるが)。したがって時代背景については予想するしかないが、エリセが1940年生まれであることから推測すると、1940年代から50年代が相当すると考えられる。アロステギ・サンチェスほか(2014: 320)によると、この時代は2段階に分けられるフランコ体制下スペインの第1段階に相当し、内戦後まもなく着手された「全体主義国家を樹立する試みと、アウトルキア(自己充足的経済)を実現する試み」によって特徴付けられるものである。総じてフランコ体制による独裁支配が強大であり続け、国内には貧困が蔓延し続けた時代だった。本章における「エリセの子供時代」、あるいは「内戦後のスペイン」は、この時代背景を指している。なおスペインの歴史については、主として関ほか(2008)、楠ほか(1999)、また上述のアロステギ・サンチェスほか(2014)を参照した。

分の眼に映る世界に、子供の彼には見えにくい形であれ暗い部分が存在するというのを、映画を通じて「感じ取」ってしまったのである。映画がエリセに浸み込ませた苦味は、さらに彼の深部に浸透してゆく。それを噛み締めながらエリセは、映画との出会いによって「現実のもう一つの相貌(…)」を知覚する眼」を獲得したのである(Erice 1995a: 77)。

しかし、この暗い「現実のもう一つの相貌」を、単に当時のスペインにあった暗い現実とのみ捉えるのは不十分である。そうした暗い現実なら、別に映画を介さなくても当時のスペインにはいくらでも転がっていた。「現実のもう一つの相貌」は映画がエリセに見せたものであって、それは文字通りの意味で、少年エリセが生きていた現実の「潜在性」の領域という「もう一つの相貌」だったのである。

『ラ・モルト・ルージュ』(2006)に描き出されているように、エリセの初の映画経験は苦痛を引き起こすほどの恐怖の経験だった³。のちに改めて触れるが、以上に述べてきた「現実のもう一つの相貌(…)」を知覚する眼」を獲得した、子供時代における映画館での経験も恐怖とともに生きられたものだった。これらのことから分かるのは、映画経験における恐怖の存在は、エリセにとって本質的なものであるということだ。上述したエリセの深部に染み込んだ苦みの根底にあるのも、この恐怖の存在に他ならない。では、そうした恐怖とはいかなるものであったか。それは決してエリセ個人の問題ではないのだ。映画が発明されて間もない1896年にマキシム・ゴーリキーも、「そこに伴っていたニュアンス全てを含めて描写」できるか疑念を抱きつつ、映画を見ることは「恐ろしい」と記している⁴。モノクロでサイレントの映画に映し出されているのは、「灰色の、何の音も立てない、寒々とした、陰鬱な生命」であり、スクリーン上でカードにいそしむ男たちは、「まるで(…)すでに亡くなっており、その影が永遠に沈黙のうちにカードをし続ける罰を受けているかのようである」(Gorky 1983: 407-408)。一言でいえば、ゴーリキーは映画に「〈死〉の世界」を見た(長谷 2010: 74-75)。そしてそれを見ることは「恐ろしい」と。

³ 第3章であらためて詳述するが、自身の初の映画経験を主題とした『ラ・モルト・ルージュ』において、エリセは彼が初めて観た映画である『緋色の爪』(1944)にあった、「《恐怖》映画」としての側面を強調する。またそれを観たのちに、彼が映画を見ることで経験し続けた「痛みと慰め、苦しみと喜びの二重のゲーム」を、『ラ・モルト・ルージュ』は語る。なお括弧部はエリセによる本編のナレーションの引用であり、訳出に際しては *La Morte Rouge* (DVD, Edición especial coleccionista, Rosebud Films, 2009)を用いた。以下ナレーションを引用する際には、最後に(*La Morte Rouge*, 2009)と表記する。訳出においては英訳 Erice (2007a)、仏訳 Erice (2007b)も参照した。

⁴ 初期映画についての論考の中ではあるが、長谷正人は映画に対する恐怖を考察するにあたって、このゴーリキーの文章を傑出した事例として取り上げている(2010: 73-76)。

恐怖とともに生きられたエリセの初の映画経験にも、「死」の存在があった。少年エリセのその恐怖は、彼が観た『緋色の爪』で繰り広げられる殺人を目撃することで生じたのである。ただそれは、幼い少年がスクリーン上の虚構の殺人に恐怖するというような、他愛ない映画経験とは異質なものであった。少年エリセはその殺人を目撃して、大きな「疑念」の湧出を、彼の「理解の及ばないもの」の感知もまた経験したのである (*La Morte Rouge*, 2009)。『緋色の爪』の虚構の殺人は、この少年エリセの理解力をはるかに凌ぐ圧倒的なものの現前の、あくまで契機をなしたに過ぎない。映画に「〈死〉の世界」を見たゴーリキーも、「そこに伴っていたニュアンス全て」を描出しようか否か危ぶんでいた。映画には、人の理解力をはるかに超出する圧倒的なものの現前がある。エリセ、ゴーリキーは映画にあったその現前の経験を、「死」の存在と接しながら生きたのである。

「死」と連関したこれらのエリセ、ゴーリキーの経験とは、「機械による知覚」としての映画の本性の直覚に他ならない。ゴーリキーは、彼が映画に見たものを「〈死〉の世界」と表現していた(この表現自体は長谷によるものだが)。この「〈死〉の世界」とは死者が見る世界、別様にいえば行動能力を失った人間が見る世界である。アンリ・ベルクソンの『物質と記憶』における知覚論によれば、身体による知覚は自らの行動能力に応じた世界の縮減によって成立する。行動に有用であるものから「現働性」の領域を形成し、そうでないものを「潜在性」の領域に沈める、端的に言えば見えなくするという縮減によって成立する。このベルクソンの知覚論に則れば、行動能力を失った人間が見る「〈死〉の世界」とは「潜在性」の領域であり、ゴーリキーが記しているのは、映画にあったその領域の直接的現前である。映画は「潜在性」の領域を直接的に知覚し、現前させようという本性をもつ。ジル・ドゥルーズは『シネマ』において、映画が身体による知覚(「自然的知覚」)に対してもつ「利点」を指摘している。その指摘を通じて明らかにされるのは、映画のこの本性である。ドゥルーズによれば、映画には「自然的知覚ならば下ってゆく道を(…)自由に遡らせるだろう、という利点」がある (Deleuze 1983: 85=2008: 104)。ドゥルーズがこの「利点」を指摘するのは、先述したベルクソンの知覚論に基づいてである。すでに述べたようにその知覚論によれば、身体による知覚は自らの行動能力に応じた世界の縮減によって成立する。そして身体による知覚が行うのはこの縮減だけであって、その点でいえば、まさに『物質と記憶』において知覚が写真に喩えられているように (Bergson 2008: 35-36=2011: 51-52)、それはカメラが絞りなどで行う世界(光)の縮減と同じ地平にある。身体による知覚が機械であるカメラから区別されるのは、純粋に物質的な水準においては、前者だけが自らの行動能力に相関して世界の縮減を行うメカニ

ズムをもつという、ただその点においてのみである。ドゥルーズが先の「利点」を指摘するのは、まさにここにおいてである。映画を構成するカメラは、世界を知覚するものでありながらも、機械であるがゆえに行動する能力をもたない。したがって映画は、身体による知覚が行う世界の縮減を「遡」って、その縮減によって形成される「現働性」の領域の向こう側で、この世界を捉えうるといふ「利点」をもつ。映画とは、「現働性」の領域の向こう側にある「潜在性」の領域を直接的に知覚しうるといふ本性をもった、「機械による知覚」なのだ（前田・江川 2016）。

映画を見ることにおいて「死」の存在と接したエリセ、ゴリキーは、この映画の「機械による知覚」としての本性を直覚したのである。すでに述べたように、「死」とは行動能力が無化された状態である。そしてその状態というのは、行動する身体、いいかえれば生きた身体を欠如させつつも世界を知覚する、「機械による知覚」としての映画のいわば基盤としてあるものだ。その基盤の直覚こそが、エリセ、ゴリキーの映画における「死」との接触だったのである。

また 2 人はその接触において、彼らの理解力をはるかに超出する圧倒的なものの現前を経験していた。生きた身体を欠如させながら世界を知覚する、「機械による知覚」としての映画は、「潜在性」の領域の直接的知覚を成立させうるものとしてある。先述したように、行動する、生きた身体による知覚が行うのは縮減だけである。すなわち、身体による知覚によって形成される「現働性」の領域とは、「潜在性」の領域に存在するものを差し引くことによってのみ成立される。「潜在性」の領域とは、いわばわれわれが日常的に認めているものをはるかに超出する、ゴリキーの表現でいえば膨大な「ニュアンス」の充満である。「機械による知覚」としての映画が捉えうるのはその圧倒的な充満であり、エリセ、ゴリキーが経験したのは、その現前だったのである。その経験において、2 人はともに恐怖を感取した。とりわけエリセの場合、そこにははっきりと苦痛さえもが伴っていた。そしてその苦痛は、『緋色の爪』が映し出す虚構の殺人によってではなく、いわばそれが裂け目となって噴出した、「潜在性」の領域の圧倒的な現前によって引き起こされていた。「機械による知覚」としての映画の本性に即し切るならば、映画を見るということは、こうした苦痛の経験と切り離しえないものとしてある。なぜならそのとき映画を見るということは、そこに現前する圧倒的な充満に対して、「私たちの眼が言わば懸命に自己を保護し、ヴェールをかけ、制限を設けること」で（前田 1993: 26）、それを物語や意味の枠組みに収束させようとするからだからである。映画を見ることとは、そうした耐えがたいまでの抵抗とともにあらざるを得ず、したがって「苦痛を伴う異

常な体験となることは避けられないだろう」(前田 1996: 22)。エリセを苛んだのはこの「苦痛」であり、彼を震撼させた恐怖の根源は、この「苦痛」とともに襲来した「異常な体験」にあった(このことは、莫大な「ニュアンス」の感取とともに映画に恐怖したゴリキーにもいえることだろう)。エリセは映画に、「潜在性」の領域の直接的現前を見たのである。

子供時代のエリセは、映画を見ることで噛み締めた苦味、そしてその苦味の根本としてあった苦痛をともなった恐怖を通じて、映画に「潜在性」の領域の直接的現前を見た。ここに現前している「潜在性」の領域こそが、エリセが語っていた「現実のもう一つの相貌」である。「潜在性」の領域とは、日常において身体による知覚が縮減を介して見つめている、「現実」の領域の「もう一つの相貌」である。子供時代のエリセは映画との出会いによって、この「潜在性」の領域という「現実のもう一つの相貌(…)を知覚する眼」を獲得したのだ。より具体的に述べれば、彼の身体による知覚と映画という「機械による知覚」とが結合されて形作られた「第三の知覚」(前田・江川 2016: 1)を、エリセは獲得したのである。この「第三の知覚」の獲得、そしてその獲得が引き起こした彼の存在の変貌こそが、映画との出会いによって子供時代のエリセに訪れた、後戻りのできない言わば事件であったのだ。

第2節 悲惨の劇場——内戦後のスペインにおける全体主義体制と実在としての「世界」

こうしたエリセを見舞った事件は、それが生じた、子供時代の彼が通った「映画館」と切り離すことができない。すなわち、「街が目立たないところにガタガタのベンチや椅子で急ごしらえされ、傷んだプリントを何度も上映したボロボロの映写機が備え付けられた映画館」と切り離すことができない。エリセによればこの「映画館」は、映画批評家のセルジュ・ダネーが「フットライト」(“La Rampe”)で書いた「悲惨の劇場」⁵が、「完全に剥き出しにされていた」。ダネーの描写を踏まえれば、そこは戦後の傷跡が深く刻み込まれた空間だったのであり、戦後の社会に虐げられた人々が、「世界中のいたる所で人知れず斃れた戦死者たちに代わって施しを求めにやってきた(…)生ける屍」とさえ映る、恐怖に隣接した、貧しさを極め尽

⁵ 「悲惨の劇場」(teatro de la miseria, 仏語では théâtre de la misère)は、この後で「恥辱の劇場」(teatro de la vergüenza, 仏語では théâtre de la honte)とも表現される(Erice 1995a: 76; Daney 1996: 10)。このことを踏まえて、miseriaを物質的な貧しさのみを表すものと捉えず、心情的な意味における貧しさ、いたたまれなさをも表すものと捉え、「悲惨」と訳出した。

くした場所だった (Erice 1995a: 76)⁶。エリセの場合この戦後は具体的にスペイン内戦後と
いいかえられるが、こうした「悲惨の劇場」としての「映画館」において、彼を襲った事件は生
じたのである。というかこの「映画館」において以外、エリセにとってその「第三の知覚」の獲
得と、それが引き起こした彼の存在の変貌は決して生じ得なかった。そのことの意味が、正
確に掴み上げられなくてはならない。

エリセによればこの「悲惨の劇場」としての映画館は、貧しさを極めている一方で、「ニュー
ス映画が撒き散らす勝利の映像や尊大な声から免れていた」場所でもあった (Erice 1995a:
76)。ここで言われている「ニュース映画」とは、具体的には戦後のフランコ体制下において
併映が義務付けられ、しかも唯一のニュース映画であった NO-DO⁷のことを指している。
「視聴覚的情報におけるフランコ体制の公的な表現媒体」(AA. VV. 1998: 628)であったこ
の「ニュース映画」は、むろん単なる伝達媒体ではなかった。「極めて直接的なプロパガンダ
としての側面」をもったこの「ニュース映画」は疑いの余地なく「政治的な理由」をもち、子供
時代のエリセが過ごしたスペインを牛耳っていた、フランコ体制の支配力を強化するために
こそ制作されていた (AA. VV. 2017: 194-195)。子供時代のエリセが生きたスペインは、彼
の表現を使えば、「勝者によって支配された社会」だった (Erice 2004)。街頭には絶えず貧
困が溢れ返っている一方で、国内のあらゆる側面に、内戦の勝利によって樹立されたフラ
ンコ体制の支配力が行き渡った、全体主義体制が敷かれていた。先の「ニュース映画」の表
現には、この全体主義体制を構築していた、フランコ体制の支配力の象徴が読み取られな
ければならない。「全体主義国家」について、ドゥルーズとフェリックス・ガタリ(以下、ドゥル
ーズ＝ガタリ)が『千のプラトー』において考察しているように (Deleuze et Guattari 1980:
272-274=2010: (中)127-128)、フランコ体制下のスペインにあったのは紛れもない「閉塞

⁶ 参考として、「フットライト」における「悲惨の劇場」の記述を端的にまとめている Erice
(1995a: 76)の説明を附記する。それは「ニュース映画の上映が終わったすぐ後の幕間に、
上映会場の舞台がすぐさま「見世物」と呼ばれていたものによって占拠されたときに、ダネ
ーが目の当たりにしたものである。(…)いつもの一芸が終わったのち即席のパフォーマー
たち [「安っぽい歌手や手品師や芸人」] は、人々の良心に訴えかけながら、観客席の列
の間を忍び足で歩き回った。子供のダネーに彼らは広げた両腕と調子を変えた声とで迫
り、その様子はあまりにも真に迫っていて泣き出さんばかりだった。／「世界中のいたる所
で——ダネーはこう書いている——人知れず斃れた戦死者たちに代わって施しを求めにやっ
てきたこれらの生ける屍が、彼 [子供のダネー] のほうへ向かってきた……」([] 部引用
者。訳出に際しては Daney (1996)も参照した)。

⁷ 正式名称は、スペイン・ニュース映画 *El Noticinario Cinematográfico Español* (AA.
VV. 1998: 628)。本文で述べた併映の義務付け、また国内におけるニュース映画の独占
は 1976 年 1 月 1 日まで続いた (AA. VV. 2017: 194)。

状態」だった。国内全体が厳しい統制下におかれ、しかも内戦中の死、あるいは終戦直後の処刑や亡命によって、体制に反旗を翻しうる人材を欠いていたこの時代のスペインは、まさに閉じられ切った「閉塞状態」にあった⁸。「ニュース映画」の表現に、そしてそれが撒き散らす「勝利の映像」と「尊大な声」の表現にあるのは、少年のエリセさえもそうした「閉塞状態」の中に閉じ込めていた、強大な支配力の象徴なのだ。

全体主義的な支配力とは、その根幹においていかなるものであるのか。先述したドゥルーズ＝ガタリの考察は、「全体主義国家」を「マジョリティ」の一形態として規定している⁹。ドゥルーズ＝ガタリによれば、「マジョリティ」とは多数派のこと、すなわち「相対的により大きい量」のことを指すのではない。それは、たとえ少数派であってさえ「尺度の限定」をなすもの、すなわち自らの尺度を他に強制し、そうして他を支配する力をもつもの¹⁰のことを指す(Deleuze et Guattari 1980: 356=2010: (中)273)。そしてこの点を究めていけば、「マジョリティ」というのが実は「誰でもありえない」ことが明らかになるだろう(Deleuze et Guattari 1980: 133=2010: (上)220)。「マジョリティ」を形成するのは実態のある量の多寡ではなく、究極的には、支配力をもった「抽象的な尺度」(Deleuze et Guattari 1980: 133=2010: (上)220)という「誰でもありえない」抽象物であるのだから¹⁰。「マジョリティ」というのは、そしてその一形態である「全体主義国家」というのは、その根幹において、実態の定かでない抽象物に支えられているのである。

全体主義体制を敷いたフランコ体制は、内戦後のスペインにおける紛れもない「マジョリティ」であった。そしてその根幹にも抽象が存在したが¹¹、そうした様相は、先の「ニュース映画」にまさに象徴的な形で示されていたのである。フランコ体制下において機能していた「検閲機関の人間によって制作されていた」(Gubern 1993: 7)この「ニュース映画」(NO-DO)は、抽象物以外のものでありえなかった。体制の権威を削ぐ、当時のスペインに厳然と

⁸ エリセも次のように言う。この時代のスペインは、「それ自体で閉ざされており、引き籠もっており、孤立していた」と(C. Ehrlich 2007: 49)。

⁹ ドゥルーズ＝ガタリは「全体主義国家」を「点」の「共振」によって特徴付けているが(Deleuze et Guattari 1980: 273-274=2010: (中)128)、これは、「点のシステム」によって特徴付けられる「マジョリティ」(Deleuze et Guattari 1980: 358-362=2010: (中)277-283)と共通するものである。

¹⁰ 「マジョリティは支配の状態を前提にしているのであって、支配の状態がマジョリティを前提にするのではない」(Deleuze et Guattari 1980: 356=2010: (中)273-274)。

¹¹ 齊藤(1992: 213)は、フランコ体制の最高権力者であったフランコの政治思想が「はなはだ抽象的」であったことを指摘している。もともと戦前の共和制に反対する保守諸勢力の混成体から成っていたこの体制は、その諸勢力間のバランスをとるためにこの抽象性を活用した。

在った事実(ゲリラ闘争、ストライキ、デモ)がそこで伝えられるはずもなかったし、火を見るより明らかに蔓延していた貧困さえも、そこで伝えられることはなかった。貧困にあえぐ少女さえも、そこでは「幸福なクリスマス」の光景を構成する一登場人物に作り変えられてしまうのである(R. Tranche y Sánchez-Biosca 1993: 49-50)。この「ニュース映画」が伝えていたものは、それが撒き散らす「勝利の映像」と「尊大な声」は、実態の定かでない抽象物、いや実在するものから懸け離れた「虚構」以外の何ものでもなかったのだ¹²。

「悲惨の劇場」としての映画館は、こうした「勝利の映像」や「尊大な声」から「免れていた」。いいかえれば、それらに象徴されている、フランコ体制の全体主義的な支配力が形成していた「閉塞状態」から免れていた。なぜ免れていたのか。端的に言って、そこには確かな実在があったからである。むしろそこにあったのは、貧しさの極め尽くされた惨憺たる現実であった。けれどそれは、たとえどれほど薄弱でみすぼらしくとも、見た目には力強い「勝利の映像」や「尊大な声」とは異なって、その実態が痛いほどに捉えられてやまない、確かな実在だったのである。端的にこの事実が、しかし強大な「マジョリティ」の根幹を穿つこの端的な事実が、「悲惨の劇場」を鉄壁の「閉塞状態」から免れさせるのである。

子供時代のエリセは、こうした「悲惨の劇場」において「第三の知覚」を獲得した。というか既に述べたように、「潜在性」の領域へ独自の通路を介して繋がりを「第三の知覚」の獲得は、エリセにとってこの場所以外に生じ得なかった。国内の隅々にまで行き渡っていた、「虚構」を根幹とした全体主義的な支配力が形成する「閉塞状態」の最中であって、彼が明確な実在を経験したのはただこの場所だけだった。「第三の知覚」が通じうる「潜在性」の領域とはまさに実在の領域のことを指すが(Deleuze 1966: 49-51=2017: 56-57)¹³、それと接しうるは、当時の彼にとってただこの場所だけだったのである。

「悲惨の劇場」における経験は、エリセに「世界に属しているという感覚」を与えるものだったという(Erice 1998b: 4)。そこにあった惨憺たる現実には、しかしそれが確かな実在であるということにおいて「世界」へと繋がっている。見た目にはいかに貧しくともその場所は、子供時代のエリセを取り囲んでいた「閉塞状態」の外に広がり、実在していた「世界」へと繋がっ

¹² NO-DO はニュース映画たるスローガンとして「世界全体をスペイン皆の手元に」を掲げていたが、それは「誰にも真剣に受け止められなかったスローガン」だった(Sala Noguera 1993: 38)。

¹³ 参照した箇所でするドゥルーズが用いている表現は「過去」だが、これは「潜在性」の領域に相当する。そしてそれは、「存在それ自身と同一視されるものである」(Deleuze 1966: 50=2017: 56, 訳出を一部改めた)。すなわち本論の表現を使えば、「潜在性」の領域とは実在それ自体のことである。

ていた。先述したように、「悲惨の劇場」にあったのは実在の領域である「潜在性」の領域だったが、この領域には無数の「水準」が存在する(Deleuze 1966: 55=2017: 62)。いいかえれば、そこには無数の水準における「深さ」が存在する。「悲惨の劇場」は、そこにあるのが確かな実在であるということにおいてこの「深さ」をもつ。その場所は、見た目においては、すなわち表面的な水準においては限りなく貧しい場所であった。しかしそこには「深さ」が存在し、そのより深い水準においては「世界」へと繋がっているものが存在していたのだ。この場所でエリセが獲得した「第三の知覚」は、それを形作る「機械による知覚」の存在(その「潜在性」の領域へと「遡りうるという本性」によって、まさにそうしたより深い水準への遡行、そして到達を可能にするだろう。したがって「悲惨の劇場」における「第三の知覚」の獲得は、エリセにとって実在する「世界」の発見であった。限りなく抜け出ることのできないと思われた「閉塞状態」の外に、間違いなく実在している「世界」の発見であった。この発見はエリセに、彼を抑圧してやまない「閉塞状態」の外へと抜け出ることを、というよりも、そうした状態を形成する「マジョリティ」に屈服し続けるのではなく、それに対する「闘い」を挑むための種子を植え付けるだろう。「第三の知覚」の獲得は、苦痛を生じさせるほどの強烈な恐怖とともにエリセに訪れた。彼はその恐怖に震撼しつつも、その凄まじい強度を恐怖と受け止めることを乗り越えて、鉄壁の「閉塞状態」さえをも突き破る「闘い」の源泉へと転化させるのである。こうして「第三の知覚」の獲得は、彼の存在を根底から変貌させたのだ。

第3節 ビクトル・エリセという「シネアスタ」

1 「シネアスタ」への変貌——「闘い」へ

「第三の知覚」の獲得は、エリセを、というよりも人を根底から変貌させるものとしてある。その知覚を形作る映画という「機械による知覚」は、「潜在性」の領域を直接的に知覚しうるものとしてある。第1節で述べたように、「潜在性」の領域は、それ自体においては膨大な「ニュアンス」の充満としてある。それゆえにその直接的な知覚は、その膨大さに圧倒される「苦痛を伴う異常な体験」となることを避けられない。しかし、その「苦痛」を生じさせる「潜在性」の領域の莫大な「ニュアンス」とは、それ自体においては一分の欠如も入り込む余地のない、完全に肯定的なものとしてある。その徹底された肯定性こそが、本来であれば「身体による知覚」が働かせる縮減を介してそれと接するはずの人間に「苦痛」を生じさせるのであるが、

しかし他方でその「苦痛」を乗り越えた先に、徹底された「絶対の能動」(前田 1996: 48)¹⁴を人に与えるものでもある。つまり人を根本から揺さぶり、もともと備わっていた一切の既成を破壊し、全く新たな「思考と行動」の可能性を開かせる(前田・江川 2016: 6)¹⁵、そうした「絶対の能動」をである。人の「第三の知覚」の獲得は、こうした独自の通路を介した「潜在性」の領域との繋がりによって、この可能性へと結びついている。そしてその可能性を手にするということにおいて、人は、そしてエリセは根底からの変貌を遂げるのである。

エリセは、こうして「シネアスタ」(cineasta)になった。「シネアスタ」とは、エリセ自身の定義によれば、映画を「アイデンティティの一部」となした人間のことであり(Erice 1998a: 117)、それはつまり、先述した「第三の知覚」の獲得がもたらす可能性を、いわば「血肉化」した人間のことである。エリセは、映画との出会いによって、新たな「思考と行動」の可能性を抱いた「シネアスタ」へと変貌したのである。

自らを「シネアスタ」へ変貌させた映画について、エリセは次のように書いている。

[映画は、] 勝者によって支配された社会から身を守ることを可能にしてくれた(…)はじめはそうした社会に耐えることを、その後には、そうした社会が持っていた醜悪な価値観と闘うことを。(Eric 2004, [] 部引用者)

ここで述べられている「勝者によって支配された社会」とは、これまで繰り返し言及してきた、フランコ体制下のスペイン社会のことを指している。エリセにとって映画は、そうした「マジョリティ」に牛耳られた社会から「はじめは(…)耐えること」を、「その後には(…)闘うこと」を可

¹⁴ この前田英樹の論はレオス・カラックス『ポヌフの恋人』(1991)の作品論ではあるが、参照したのと同頁内で「観客」の問題に触れているように、一種の映画観客論をなしているものである。

¹⁵ 前田・江川(2016: 6)は、映画が人の「思考と行動」に与える甚大な影響を人類史のスケールで問うている。「その世界 [「機械による知覚」としての映画が見せる世界] は、私たちの肉眼に入り込んで、私たちの視覚の態勢を内側から深く、さまざまに変質させる。変質は、いったいどこまで進み、そのことは、人類の思考と行動とに一体何をもたらすのだろうか。二十世紀以後の人類史は、この命題に根底から向き合うことなしには、描かれ得ないだろう」([] 部引用者)。エリセも、映画と人の思考との本質的な結びつきを指摘している。「映像が観客の内に見つめる＝考える(contemplación)姿勢やある発見を生じさせるということは、映画がその起源そのものにおいてもっている1つの目的なのです」(したがって、このように映画を人の思考と密接な関係に置こうとすることは、「現代的な性質を帯びた今日的な願望ではありません」とも(Campaña 2002: 41))。エリセが指摘するこの映画と人の思考との結びつきは、むしろその「行動」への影響とともにあらざるを得ないだろう。

能にしたものだった。

エリセを「シネアスタ」へ変貌させた「第三の知覚」の獲得は、まさにフランコ体制という「マジョリティ」の支配力から「免れていた」、「悲惨の劇場」において生じたものだった。この「悲惨の劇場」という場所の独特のあり方は、たしかに子供時代のエリセを、「勝者によって支配された社会から身を守ること」を、そして「そうした社会に耐えること」を、可能にさせるものであったに違いない。しかし「悲惨の劇場」は、そうした一種の「避難場所」に留まるものでは決してなかった。限りなく貧しいけれども確かな実在があったその場所には、「世界」があった。子供時代のエリセを閉じ込め、抑圧していた「閉塞状態」の外に間違いなく実在している、「世界」の存在があった。この「世界」の発見は、もはやエリセを、「マジョリティ」によって支配された社会に「耐えること」に留めておきはしない。自分を取り囲む「閉塞状態」の外にあるその「世界」へ抜け出ることを、そのことを可能にする「マジョリティ」に対する「闘い」を、彼に挑ませる。「悲惨の劇場」での経験がもたらした、「第三の知覚」の獲得がエリセに血肉化させた新たな「思考と行動」の可能性とは、まさにこの「闘い」のための可能性であるだろう。映画はエリセを、「マジョリティ」に対する「闘い」へ挑む「シネアスタ」に変貌させたのである。

そのようなエリセにとって、自らの「シネアスタ」としての活動——後述するが、具体的には彼の「映画監督」としての活動と「映画批評」の活動——とは、「われわれ皆が自分の中にもっている秘密の話し相手との対話」であった (Erice 1995b: 57)。人は皆自分の中に、「絶え間なく対話し続けている(…)秘密の話し相手」(Bermudez 1991: 114)というものをもっており、エリセもまた自分の中にもっているその話し相手との「対話」が、彼の「シネアスタ」としての活動なのだ。エリセという「シネアスタ」は、この「秘密の話し相手との対話」によって、自らの新たな「思考と行動」の可能性のすべてを、「マジョリティ」に対する「闘い」に注ぎ込むのである。

前節で述べたようにドゥルーズ＝ガタリによれば、「マジョリティ」は多数派であることによってではなく、少数派であってさえ他を支配する力をもつもののことを指す。そしてそうした「マジョリティ」による支配は、「冗長性として確立される」(Deleuze et Guattari 1980: 358=2010: (中)278)。冗長性とは、情報の正確な伝達のために付加される余分な情報のことを指すが、ドゥルーズ＝ガタリがいう「冗長性」においてはその関係が逆転する。すなわち、まず情報の正確な伝達を成り立たせる「冗長性」があり、伝達される情報はそれに対して二次的なものとしてある (Deleuze et Guattari 1980: 100=2010: (上)172)。いいかえれ

ば、まず情報が伝達されるネットワークが「冗長性」によって確立され、伝えられる情報はあくまでそのネットワークの方式にしたがって伝達される、ということだ。ドゥルーズ＝ガタリによれば、「冗長性」はそのネットワークを2つの仕方で確立する。端的にいえば、伝えられる情報の意味を定め、またその情報が伝えられる主体のあり方を定めることによってである¹⁶。そしてこのときに、まさに支配が成立している。伝達される情報の意味も、またそれが伝えられる主体のあり方も、それらが属しているネットワークを確立している「冗長性」に従属しているという、支配の形態が構築されているからである¹⁷。先述した「マジョリティ」による支配が「冗長性として確立される」とは、以上のような支配の形態が構築されることによって、支配力をもった「マジョリティ」というものが形成されるということだ。冗長性という用語は情報科学に由来するものであるが、ドゥルーズ＝ガタリがいう「冗長性」は、情報に関する用語であるという枠組みを大いに超え出た、普遍的な射程をもった概念に作り変えられている¹⁸。その支配が及ぶ範疇にあるものの意味、またそれを取り交わす主体のあり方を専制的に定め支配のネットワークを構築するもの。それが「冗長性」であり、この支配のネットワークの構築によって、「マジョリティ」が形成されるのである。

こうした「マジョリティ」における支配の構造は、第2節で述べた「ニュース映画」(NO-DO)に、まさに象徴的な形で表れていたことである。すなわち、貧困にあえぐ少女の姿を「幸福なクリスマス」の光景を構成する一登場人物という意味に(事実には全く背いて)定め、またそんな全くニュース映画でないものを「ニュース映画」とみなさせる主体のあり方(観客)を定めていた、その様相にである。そしてそうやって定められていたのは、要するに内戦後のスペインにあった「勝者によって支配された社会」に適合した意味と主体のあり方だったのであり、それはすなわち、フランコ体制という「マジョリティ」において専制的に定められていたものだ

¹⁶ Deleuze et Guattari(1980: 100-101=2010: (上)172)によれば、「冗長性」は「頻度と共振」という「二つの形態」をもち、前者は「情報の意味性」にかかわり、後者は「伝達の主体性」にかかわる。本文中の表現は、この「意味性」を意味と、また「主体性」(あるいは「主体化」と表現されるもの)を主体のあり方と噛み砕いたものである。

¹⁷ 「(…)意味性や主体化さえも冗長性に従属する(…)支配的な意味と無関係な意味性はなく、確立された服従の秩序と無関係な主体化はない」(Deleuze et Guattari 1980: 101=2010: (上)172)。

¹⁸ ドゥルーズ＝ガタリがいう「冗長性」は、「樹木状のネットワーク」に関係付けられる(Deleuze et Guattari 1980: 358=2010: (中)278)。Deleuze et Guattari(1980=2010)において、「樹木状のネットワーク」とは万物に適用可能な普遍的射程をもった概念の1つであり、それに関係付けられることによって、「冗長性」もまた同じ射程をもった概念になっている。

った。その専制的な決定によって確立される支配のネットワークが、外部から隔絶された形で機能する「閉塞状態」にあったのが、子供時代のエリセが生きた全体主義体制下のスペインだったのである。

支配のネットワークを張り巡らせる「マジョリティ」に対して、エリセという「シネアスタ」は「秘密の話し相手との対話」によって「闘い」を敢行する。「マジョリティ」についての考察を深めたドゥルーズ＝ガタリは、それに抵抗する手段として「マイナー性への生成変化」があるとする(Deleuze et Guattari 1980: 355=2010: (中)273 など)。それは、「マジョリティ」における支配のネットワークが張り巡らせる網目の「あいだ」をすり抜けてゆく微細な、「マイナー」な存在に「生成変化」することである¹⁹。具体的にいいかえれば、「マジョリティ」において専制的に定められている意味、主体のあり方の「あいだ」をすり抜けて、全く新たな形におけるそれら 2 つを身につけ、駆使しうる「マイナー」な存在に「生成変化」することである。ドゥルーズはクレール・パルネとの共著において、この「生成変化」の可能性を「対話」にも見出している(Deleuze et Parnet 1996: 8-9=2011: 11-12)²⁰。エリセという「シネアスタ」が行う「秘密の話し相手との対話」が「マジョリティ」に対する「闘い」を敢行するのは、「対話」というものが持つこの「マイナー性への生成変化」の可能性を通じてである。

ドゥルーズ＝ガタリによれば、「マイナー性への生成変化」は「常に 2 つを対にしておこなわれる」(Deleuze et Guattari 1980: 374=2010: (中)303)。「対話」というものは実際「常に 2 つを対にしておこなわれる」ものであり、それゆえに、そこにこの「生成変化」の可能性が見出される。「秘密の話し相手との対話」の場合そこで対をなしているのは、エリセという「シネアスタ」と、彼が「自分の中にもっている秘密の話し相手」である。しかし、この「秘密の話し相手」とは一体何者なのか。なぜこの存在との「対話」が、「マイナー性への生成変化」を引き起こしうるものとしてあるのか。エリセが「シネアスタ」として初めて「秘密の話し相手と

¹⁹ 脚注 9 で言及したように、ドゥルーズ＝ガタリは「マジョリティ」を「点のシステム」によって特徴付ける。「マイナー性への生成変化」、あるいはその「生成変化」が描き出す「線」は、この「マジョリティ」を構築する「点のシステム」を構成する諸「点」(1 つの中心化されたシステム、あるいはネットワークを構成する諸要素と理解してもいい)の「あいだ」、それら「点と点のあいだをすりぬけ」てゆくとされる(Deleuze et Guattari 1980: 359=2010: (中)279)。

²⁰ Deleuze et Guattari(1980: 355=2010: (中)273)によれば、「あらゆる生成変化がマイナー性への生成変化である」。この規定は、もちろんドゥルーズとパルネが語る「生成変化」にも当てはまるだろう。ドゥルーズとパルネもまた「マイナー性への生成変化」を語り、またこの著書自体に、3 年後に出版される Deleuze et Guattari(1980=2010)の予告が含まれている(Deleuze et Parnet 1996: 11, 25=2011: 15, 38)。なお訳語はすべて Deleuze et Guattari(1980=2010)に合わせ、以下同様のケースにおいてもそうする。

の対話」を行ったのは、『大人は判ってくれない』(1959)を観た後だった²¹。この映画がアントワヌ・ドワネル少年という「子供」を主人公にした映画であったことには、疑いなく重大な意味がある。ドゥルーズ＝ガタリによれば、「マイナー性への生成変化」とは「子供」に「生成変化」することから始まる(Deleuze et Guattari 1980: 333=2010: (中)233)。ただしここで言われている「子供」というのは、身体が小さく年齢の低いいわゆる子供のこと(ドゥルーズ＝ガタリの表現でいえば「モル状の抽象的実体」としての子供)ではない(Deleuze et Guattari 1980: 337=2010: (中)240)。それは、「あらゆる年齢に当てはまる未成熟」としての「子供」である(Deleuze et Guattari 1980: 339=2010: (中)245)。人は子供のふとした表情、言葉に激しく胸を揺さぶられるということがある。すでに大人になった者も、「自分の中に」息づかせ続け、ある瞬間に「マリオネットに息を吹き込むように大人を再生させ」る「子供」の存在(Deleuze et Guattari 1975: 143=2017: 160)、そうしたいわば「未成熟」の位相をもっている²²。『大人は判ってくれない』は、エリセの中のこうした一位相としての「子供」の存在を、映画というものを通じて揺り動かした。そしてそうすることでエリセに、その存在を、「対話」を交わすことのできる「秘密の話し相手」として発見させたのだ。

エリセという「シネアスタ」が行う「秘密の話し相手との対話」とは、彼が「自分の中にもっている」「未成熟」としての「子供」の存在との「対話」である。そしてその「対話」に抱かれている「マイナー性への生成変化」の可能性を通じて、彼の新たな「思考と行動」の可能性は、「マジョリティ」に対する「闘い」に全てが注ぎ込まれる。この「未成熟」としての「子供」の存在とは、絶えざる不定としてある²³。したがって、それと対をなし「対話」を交わすことはこの不断の不定に身を曝すということであり、「マジョリティ」における支配のネットワークに拘束され、硬直させられた存在をそこから抜け出させる、「マイナー性への生成変化」を遂げるのである。再びいいかえれば、「マジョリティ」において専制的に定められる意味、主体のあり方の「あいだ」をすり抜けて、新たな形におけるそれら 2 つを身につけ、駆使しうる「マイナー」な

²¹ 先述したように、エリセの「秘密の話し相手との対話」は、彼の「映画監督」としての活動と「映画批評」の活動からなる。エリセは、1959年夏のサン・セバスティアン映画祭における『大人は判ってくれない』の鑑賞ののち、初めて映画について「書くこと」を、すなわち「映画批評」の活動を始めた(Erice 1995b: 57; 1998b: 3)。

²² Deleuze(1985: 130=2006: 137)が引用しているフェデリコ・フェリーニの言葉は、この点で極めて示唆に富んでいる。「われわれは幼年期に、青年期に、老年期に、そして壮年期に同時に存在している」。

²³ Deleuze et Guattari(1980: 334-335=2010: (中)236)は、彼らがいう「子供一般に当てはまる」、「無規定」、「不確定性」を指摘している。これは、本文で述べた「子供」の存在の絶えざる不定性を指摘するものと考えられる。

存在へ「生成変化」することである。このときに生み出される「思考」、また、新たな主体のあり方が生み出される「行動」がある。エリセという「シネアスタ」が「闘い」を敢行するのはこの新たな「思考と行動」によってである。

2 開かれた対話——「橋を架ける」こと

この「闘い」によってエリセという「シネアスタ」は、「マジョリティ」の支配のネットワークの外にある「世界」へと抜け出るのが、彼はこの「世界」を、「秘密の話し相手との対話」の先にある「開かれた対話」と表現している。

「秘密の話し相手との対話」は、それ自体においては自分の中で繰り返されるものだが、そこで完結するものではない。その先でさらにできることがある——

われわれにできることは、その秘密の話し相手が自分の外へ出ていくことを切望し、それを望むことでより黙想的ではなく、より開かれた対話が続けられるようになることだと思うのです。(Bermudez 1991: 114)

「秘密の話し相手との対話」は、その先でこの「開かれた対話」へと抜け出る。そこは、内戦後のスペインにおけるフランコ体制に限らず、多様な形態で構築される「マジョリティ」の支配のネットワークから抜け出てきた、「マイナー」な存在たちがいる「世界」である。「対話」に「生成変化」の可能性を見出すドゥルーズとパルネは、「どのような出会いも可能になる」「絶対的な孤独の底」を指摘している(Deleuze et Parnet 1996: 13=2011: 17)。「秘密の話し相手との対話」とは、「シネアスタ」が自分の中で繰り返される極めて私的なものである。しかし、そうした「絶対的な孤独の底」においてこそ生まれる「出会い」というものがあり、見出される「友」というのがいる²⁴。「秘密の話し相手との対話」を経て「マイナー」な存在に「生成変化」した者同士だけが結びうる、「友」の関係というものがある。この関係において各人で遂げられる「マイナー性への生成変化」は、さらに互いを助長しあう「開かれた対話」へと繋

²⁴ 「秘密の話し相手との対話」と深く響き合う「一者の中の二者による対話」を語るハンナ・アーレントによれば、この「対話」を交わすという「経験を有する者だけが、友であることができる」(Arendt 2005: 20=2018: 74, 後述する内容との関係から訳語を一部変えた)。またこのアーレントの「一者の中の二者による対話」が、もともと全体主義支配への抵抗の手段として語られたものであるということに、むしろ留意せねばならない(Arendt 2017: 623-628=2017: (3)346-353, 参照した邦訳は独語版を底本としたものだが、引用箇所は英語版からの訳出であるため、書誌情報は英語版の該当箇所を記載した)。

げられる²⁵。そこへ繋げられて、各人が孤独のうちに敢行した「マジョリティ」に対する「闘い」は、「友」との間にそれを育みあい、確固たる「闘い」として確立される。「開かれた対話」とは、こうした「マイナー性への生成変化」を連結し合う関係をもつことのできる「友」たちがいる、それも確かな「出会い」を経て邂逅した「友」たちがいる、実在する「世界」である。エリセという「シネアスタ」は「秘密の話し相手との対話」の先に、こうした「開かれた対話」としての「世界」へと抜け出る。そこへ抜け出て、彼が実現化した新たな「思考と行動」を、「マジョリティ」に対する確固たる「闘い」として結実させるのである。

エリセは、「秘密の話し相手」は「われわれ皆が」自分の中にもっているものとしていた。つまりこの「話し相手」は、それとの「対話」によって活動を行う「シネアスタ」に限らず、すべての人が自らを「マイナー」な存在へ生成変化させるものとして、自分の中にもっているのである。実際誰も子供時代を過ごす以上、上述した「未成熟」の位相としての「子供」の存在を自分の中にもっている。誰もが、いかなる「マジョリティ」の支配下に置かれても、それに対する「闘い」に挑むことができる「子供」の存在をもっている。「マジョリティ」に押し拉がれ孤独の淵に押しやられてさえ、「友」を見つけ出すことができる可能性をもっている。そうした「友」たちがいる、「開かれた対話」へと抜け出ていくことができる存在なのである。エリセがいう「開かれた対話」とは、そうやって全ての人が根本において通路を開いている或る〈力〉の場であるのだ。

フランコ体制による全体主義体制下の「閉塞状態」にあった内戦後のスペインほど、この〈力〉が見えにくい時代も稀であった。そこに形成されていた「マジョリティ」はあまりにも強大で、人にその〈力〉へ通じることのできる「秘密の話し相手との対話」を行うことを、限りなく困難にしていた。エリセという「シネアスタ」の活動はこの「マジョリティ」に対する「闘い」であり続け、多様な時代、状況下における「マジョリティ」に対する「闘い」と育みあいの関係を結びうるものとしてあり続けている。エリセという「シネアスタ」の活動に接するということは、この〈力〉を彼と共有するということであり、そうやって自分の中にもあるその〈力〉を育むというこ

²⁵ Deleuze et Guattari (1991: 9=2012: 10) は、「思考そのものの可能性のひとつの条件」としての「友」を語っている。Deleuze et Guattari (1991: 44=2012: 77) によれば、「思考」とは「他のものへと(…)生成変化」することである(訳語は Deleuze et Guattari (1980=2010) に合わせた)。このことを踏まえれば先に引用した文章は、「生成変化」の「可能性のひとつの条件」としての「友」を、いいかえれば「生成変化」を促し、さらにそれを助長することさえできる存在としての「友」を語っているものと理解できる。なお英訳 (Deleuze et Guattari 1991=1994) におけるドゥルーズ＝ガタリの「友」、また先述したアーレントの「友」もともに、英語表記は friend である。

となのだ。

エリセが、「何故あなたは映画を作るのか」という質問に答えた文章がある。エリセはその質問に、「橋を架ける」ためと答えている。すなわち、「われわれ皆が自分の中にもっている秘密の話し相手との対話を通じて、他の人々とのあいだに関係を築く」ことを目指して、「橋を架ける」ためであると(Erice 1998c: 89)。この「橋を架ける」という表現に表されているのは、上述したこの「シネアスタ」とその活動に接する者との間の、〈力〉の共有の関係に他ならない。

ところで、エリセにおいて「映画を作る」(*hacer cine*)とは独自の意味をもっている(もともと西語の *hacer* が、「作る」一般を指す広い意味をもっている)。彼にとって「映画を作る」というのは、その「映画監督」としての活動のみならず、「映画について考えること、映画を見ること、そして書くこと」、すなわちその「映画批評」の活動までをも含んでいる(Marias y Vega 1983: 64)。後述するように、エリセという「シネアスタ」にとってこれら2つの活動は決して切り離すことができないのだ。したがって先述した彼の「橋を架ける」試みというのは、その「映画監督」としての活動によってだけではなく、その「映画批評」の活動によっても尽力されてきたものなのである。この不断の努力を通じて——エリセの回答はこのように結ばれている——彼は「シネアスタ」としての生涯において、「無数の個人的制約を背負いつつも映画を作り、他の人々と関係を結び、橋を架けることを試み続けてきたのだ」(Eric 1998c: 89)。

これまでエリセが論じられるとき、彼は往々にして「映画監督」とみなされてきた。むしろそうした視座に全く道理がないわけではない。しかし、エリセ自身はこう言っているのである。「私は自分のことを映画監督と思いません。シネアスタだと思っています」(Marias y Vega 1983: 64)²⁶。

エリセがここで言っている「映画監督」と「シネアスタ」の違いとは何か。先ほどエリセによる「シネアスタ」の定義を述べたが、これは一般的な定義との間にズレをもつものである。*cineasta* の一般的な定義は、「映画という芸術産業において際立った職務を務めている人間」であり(AA. VV. 2018)、具体的には「俳優、監督、カメラマン」のことを指している(山田ほか 2015: 481)。それに対してエリセによる定義は、先述したように映画を「アイデンティティの一部」となした人間のことであり、「職務」とは関係がない。エリセによれば、映画観

²⁶ Erice(1998a: 117)でも、「映画を撮影していない期間でさえ私はシネアスタなのだ」と記している。

客でさえ「シネアスタ」たりえるのである (Marías y Vega 1983: 64)。すなわちエリセにとっての「シネアスタ」の定義というのは、一般的な定義がある種の社会性を帯びているのに対して、人のあり方そのものに関わるものになっているのである。したがってエリセが定義する「シネアスタ」というのは「映画監督」の範疇を超えた意味を持つものであり、文字通りの意味で映画を「アイデンティティーの一部」となしている人間のことを、すなわち、映画が形作る「第三の知覚」を「血肉化」した人間のことを指しているのである²⁷。

エリセという「シネアスタ」の活動は、もちろんまずは「映画監督」の活動として行われるといえる。しかしその活動は、あくまでこの「シネアスタ」の活動の一部なのだ。先で触れたが、エリセは、自らの「映画監督」としての活動とは「秘密の話し相手との対話」を行うこととする。繰り返しを含むが、エリセは次のように述べるのである。人は皆自分の中に「秘密の話し相手」をもっており、それと絶え間なく「対話」を続けている。そしてその「秘密の話し相手との対話」の先で、すなわちその「秘密の話し相手」が外へ出てゆくことで、「開かれた対話」を続けられるようになること(…)映画を監督するとき、私がこれ以上に求めているものはないのです」と (Bermudez 1991: 114)。エリセの「映画監督」としての活動は、「開かれた対話」が可能になる、「秘密の話し相手との対話」を行うことにあるのだ。そしてこのことをエリセは、彼の「映画批評」の活動(彼が好む表現を使えば「映画を書くこと」(escribir el cine))にもいうのである。こちら先で一部を引用したものだが、「映画を通して、私は書くことで、われわれ皆が自分の中にもっているあの秘密の話し相手との対話をしているのである」と (Erice 1995b: 57)。このようにエリセは自身の「映画監督」としての活動と「映画批評」の活動を、ともに「秘密の話し相手との対話」を行うこととする。エリセは単に「映画監督」ではないのだ。その活動と「映画批評」の活動の2つから構成される「秘密の話し相手との対話」を自らの活動とする、「シネアスタ」なのだ²⁸。

エリセは非常な献身と継続性をもって「映画批評」の活動を続けてきた。筆者が確認でき

²⁷ このエリセ独自の *cineasta* の定義と一般的定義とのズレを表現するために、本論では山田ほか(2015: 481)の訳語である「映画人」ではなく、「シネアスタ」という訳語を用いてきた。

²⁸ このエリセという「シネアスタ」の活動には、彼のインタビューも含まれる。インタビューの中でエリセは、「シネアスタ」としてでしか語らないからである(エリセはプライベートな事柄に言及されることを嫌い、厳しい峻別のもとにインタビューに応じる(エリセ 1993: 65))。彼の「映画批評」の活動(「映画を書くこと」)の支柱が書くということにあること、またインタビューは基本的に彼の映画作品を巡ってなされることが多いことから、この活動は彼の「映画監督」としての活動の一部をなしているといえる。

たかざりでも最も古いものは1961年に書かれたものであり(Erice y San Miguel 1961a)、最も新しいものは2008年に書かれたものであるから(Erice 2008)、およそ50年近くにわたってエリセは「映画批評」の活動を続けていることになる。彼が「映画監督」とみなされるときそこからこぼれ落ちるのは、この彼の「映画批評」の活動の重要性である。エリセ論の基本文献としては、カルメン・アロセナによるもの(Arocena 1996)、またリンダ・C・エーリッヒによる論集(C. Ehrlich 2007)が挙げられる。アロセナのエリセ論における、映画雑誌『ヌエストロ・シネ』でのエリセの批評活動に関する考察は貴重なものではある(Arocena 1996: 9-38)。しかしそれ以降の批評活動については、彼の「映画監督」としての活動(それもとりわけ彼の映画作品)を読解する上での一資料にとどめられており、十分な着眼をなしているとは言い難い。またC・エーリッヒによる論集も、上述のアロセナの考察、またいくつかのエリセの論考を英訳で紹介している点で貴重ではあるが、彼の「映画批評」の活動が孕んでいる重要性を十分には掘り下げていないと思われる。そしてその重要性が十分に汲み取られていないということは、このビクトル・エリセという存在を掴み損ねているということである。彼は映画監督ではなく、「シネアスタ」なのだから。

以上に辿ってきたように、その「シネアスタ」の活動は、絶えず「マジョリティ」に対する「闘い」であり続けている。本論ではエリセの「批評活動」に、それ本来の重要性に正確に応じた照明を当てつつ、その「闘い」を彼はどう闘い抜き、どんな「橋」をわれわれに架けようとしているのかを読解する。それを読解するということこそが、シネアスタ・ビクトル・エリセを論じるということなのである。

第2章 映画批評の活動

第1節 「詩人」の肖像——*Nuestro Cine*におけるエリセの批評活動についての考察

1 リアリズム——『ヌエストロ・シネ』における活動での核心的モチーフ

エリセは『挑戦』(1969)での映画監督デビュー以前に、活発な批評活動を展開していた。エリセが論考を寄稿していた雑誌は複数あるが、その活動の主たる舞台は映画雑誌『ヌエストロ・シネ』(*Nuestro Cine*)であった¹。創刊時のメンバーであったことから、エリセの活動は映画批評だけに留まらず、映画祭のレポート²や映画監督へのインタビュー³、地方都市への調査活動⁴など多岐にわたっている。その量の豊富さや内容の一貫性から、この時期のエリセの活動は、ほぼこの『ヌエストロ・シネ』に集約されているとみていい。後に言及する、この時期のエリセの活動に関する論考として代表的なものの1つといえる、カルメン・アロセナの「映画について考えること、映画について書くこと」⁵も、「このシネアスタにおける発展を理解するためには、映画雑誌『ヌエストロ・シネ』に寄稿していた時期にまで遡らなければならない」と、その重要性を指摘している(Arocena 1996: 11)。

『ヌエストロ・シネ』は、映画理論家、批評家であるグイド・アリストアルコを介してジェルジ・ルカーチの美学論に強い影響を受けており、その刊行期間の中でも特にそれが濃厚な時期にエリセの活動は集中している⁶。エリセもまたルカーチの唱えた「批判的リアリズム」の概念

¹ 『ヌエストロ・シネ』に関しては Tubau (1983: 39-44)を参照。1961年から1971年にかけて刊行された『ヌエストロ・シネ』は、スペイン共産党との結びつきが強く、その「非公式の組織」(Tubau 1983: 40)とさえ呼びうるものであった。後述する影響関係にもそのことが表れている。『ヌエストロ・シネ』におけるエリセの論考の書誌情報に関しては、小池・金谷(2010)に詳しい。なお、2つの論考には邦訳がある(Erice 1966=1987; Erice 1967=1985)。

² 1962年のカンヌ国際映画祭のレポートである、Erice (1962a)など。

³ 『ある夏の記録』(1961)に関して、共同監督者のエドガール・モランへのインタビューを行なっている、Erice y S. Fontela (1962)など。

⁴ トレド郊外にある街キスモンドに訪ねた、Eceiza, San Miguel y Erice (1962)など。

⁵ このアロセナによる論考は、リンダ・C・エーリッヒによって世界中のエリセ論が編纂された論集において、この時期のエリセの活動を紹介するものとして唯一収録されている(C. Ehrlich 2007: 65-78)。

⁶ イバン・トゥバウは、『ヌエストロ・シネ』の活動期間を3つに区分し、エリセの活動がとりわけ旺盛であった最初の期間(1961年から1965年)を、最も急進的であった時期として分類している。エリセは、その時期の中心メンバーの1人でもあった(Tubau 1983: 39-42)。

の影響下に、リアリズムを核心的モチーフとする批評活動を開始するのであるが、やがてその道程はまったく彼独自の軌跡を拓いていくことになる。それは「詩人」の肖像を描き上げることで、その描出を通じて、彼独自の「映画のリアリズム」の概念を構築することであるだろう。本節では、この時期のエリセの論考の中でも例外的な長さをもつ、あるいは内容の凝縮された4つの論考⁷を主たる軸としてその概念の結実を辿り、またそれが孕んでいる意義を明らかにしたい。

まず、『ヌエストロ・シネ』におけるエリセの活動の中で、リアリズムのモチーフが表出し始める次第から辿っていこう。先述したアロセナも指摘しているように、それが表出し始めるのは極めて初期の頃からである⁸。4度目の寄稿(第5号)において既に、「芸術家が社会の内に占める位置とは何であったか。まさに彼が存在することの理由は、その時代に向き合い、それを理解し、また批判することを促すことである」などと記しつつ(Erice y San Miguel 1961b: 3)、現実(realidad)と「芸術家」との結びつきを強調している。

しかしこの表出が1つの頂点を迎え、リアリズムのモチーフが限りなく尖鋭に研ぎ澄まされるのは、1962年の第15号に掲載される「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」(“Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”以下、「責務」)である。「責務」は、その分量、内容からいっても、この時期のエリセの活動を代表するものと言っていい⁹。それどころかこの論考には、『ヌエストロ・シネ』という映画雑誌の姿勢を理論化し、代弁している性質が備わっており、一種の批評的マニフェストとさえ受け止められるものである。

「責務」は、鋭い社会批判を伴ったジャーナリストとしての活動で名高い、マリアーノ・ホセ・デ・ラーラの、ほとんど叫びのような文章の引用を冒頭に掲げている。そしてこのラーラの叫びが、この「責務」という論考の内に、一貫した通奏低音として鳴り渡り続けるのだ。

マドリードで書くということは、メモを取るということであり、備忘録に書くということであり、独唱のためのやりきれなく物悲しいモノローグを行うことである。マドリードで書くということは泣くことであり、見出しえぬ声を探し求めることであり、つまり耐えがたく暴力的な悪

⁷ この4つの論考については、本文中の題名の邦訳に続けて原題を記す。

⁸ エリセの『ヌエストロ・シネ』への寄稿は、第2号に掲載された Erice y San Miguel (1961a)から開始される。

⁹ アロセナは、この時期のエリセの批評スタンスを端的に例証するものとして取り上げている(Arocena 1996: 16-17)。「責務」に関する詳しい情報は本章第2節参照。

夢の中にいるようなものである。なぜなら、それは彼の仲間に対して書くことでさえないからだ。一体誰が彼の仲間だというのだろうか？ (Erice 1962b: 8)¹⁰

まず「責務」は、当時のスペイン映画批評の状況を整理しつつ、エリセの属していた『ヌエストロ・シネ』と、フランスの『カイエ・デュ・シネマ』の強い影響下にあった『フィルム・イデアル』(*Film Ideal*)という2つの映画雑誌の対立¹¹に代表される状況を、ルカーチの『批判的リアリズムの現代における意義』(1957)での考察に倣いつつ¹²、「リアリズム」と「反リアリズム」の対立として総括する。先述した初期の論考に表れていたように、エリセにとって「芸術家」の存在とは、現実との密接な関係の内に位置すべきものであって、そこから独立した、「責務」の表現でいえば、「非時間的」(intemporal)な美学的領域などというものは、空想の産物にすぎない。したがって、端的に言えばこの対立とは、現実との密接な関係を維持する立場と、そこから乖離した「非時間的」性向をもつ立場との対立のことを指している。エリセの表現によれば、それは、現実に向き合い、その理解や批判を通じて革新を試みる「理性を信じ(…)歴史内における人間の行動の実効性を信じる」ものと、革新はおろかそれに向き合おうともせず美的遊戯にふける、「非合理主義の魔力に身を委ね(…)歴史内における人間の行動の実効性の絶対的否定へと至る」ものとの対立である(Erice 1962b: 10)。

以上のような「リアリズム」と「反リアリズム」の対立として、当時のスペインの映画批評界を概観した先で、エリセは前者の必要性を訴える。「非合理主義の魔力に身を委ね」るような後者は、たとえば過剰な民族意識を煽って、恐るべき殺戮行為に走ったナチス・ドイツの狂気へと通じうるものであり、戦後になってその誤りがはっきりした後には、『カイエ・デュ・シネマ』の引き写しのような論考を発表する『フィルム・イデアル』のように、今度は外国産の思想の無批判な輸入に執心している¹³。そんな「反リアリズム」のやり方が、スペインの現実から

¹⁰ この引用の原文は Larra (1960a: 290-291)。

¹¹ 『ヌエストロ・シネ』は、その内容を重視する姿勢から、しばしば内容主義との批判を浴び、『フィルム・イデアル』は、その美学的、形式的側面に着目する姿勢から、耽美主義、あるいは形式主義との批判を浴びていた (Tubau 1983)。「責務」も含めて、エリセの論考には、しばしば『カイエ・デュ・シネマ』に対する批判が見受けられるが、そこには、敵対関係にあった『フィルム・イデアル』に対する批判が含意されていることに留意する必要がある。

¹² 『ヌエストロ・シネ』での論考において、数は少ないが、エリセによるルカーチ本人の著作への言及は、常にこの文章である。

¹³ 「責務」の中には、エリセが、敵対関係にあった『フィルム・イデアル』に掲載された、ジッロ・ポンテコルヴォ監督の『ゼロ地帯』(1960)の論考を非難する箇所がある。この映画は、ジャック・リヴェットによる論考「卑劣さについて」(1961)で有名であるが、『フィルム・イデアル』に掲載された論考が、無批判なその引き写しであることをエリセは激しく非難している

乖離してゆくことは明白であるにも関わらず、それを自覚するどころか、現実以外の場所において語られうる、抽象的な「美」なるものの存在を主張し続けている。こうした「反リアリズム」の潮流に対して、エリセは、いまだ独裁政権下にあった時代に書かれた「責務」の中で、自国のあらゆる側面における後進性に繰り返し言及する。それはたとえば、「今世紀の間ずっとこの国に影響を及ぼし続けてきた、政治的、経済的な出来事の一連によって引き起こされた遅れ」(Erice 1962b: 10)などといったようにである。こうした言及に込められているのは、それ以外を論じる余裕などないほど問題の山積された現実がこの国の現実なのだという、エリセの強い問題意識であり、この問題意識が、「責務」の激しい論調の内に通底しているものの1つなのだ。

したがって、「リアリズム」とは選択肢の1つであるどころか、このスペインという国においては、「リアリズム」以外にはあり得ない。これがエリセの鋭敏な現実認識に基づいた主張である。「責務」は、自らのリアリズムのモチーフを高らかに宣言するのである。

映画作品についての判断は、その映画作品を現実の文脈の中に位置付けることなしには行われえない。(…)批評家は接触なしに事象を認識することは不可能である。すなわち彼の仕事の実践が、事象それ自体が置かれている状況のうちで展開されることなしには、それを認識することは不可能なのだ。(Erice 1962b: 17)

批評、あるいは作品というものは、現実との結びつきを抜きにしては成立し得ない。『ヌエストロ・シネ』における初期の活動から、エリセに潜在していたこのリアリズムのモチーフが、ここでははっきりと顕在する。そして、この結びつきを決して手放さずに、問題山積の現実の深い理解を得、その批判を通じて革新をもたらさなければならない。したがって、

問題はまたリアリズムを追求するそうした姿勢が(…)全面的な実行へと、すなわち、諦めではなくただ現状の克服だけを意味するものへと組み込まれるよう試みることである。(Erice 1962b: 17)

ここに、エリセにとっての核となるリアリズムのモチーフ、「何よりも人間的な意味における、

(Erice 1962b: 14)。

また倫理的な意味における克服の試み」(Erice 1962b: 18)としてのリアリズムのモチーフが胚胎している。しかし、それを取り囲む当時のスペインの状況は、全くもって不利なものではなかった。国に蔓延していたのは「反リアリズム」の潮流であり、しかもそれは、この国の文化教育に根を持つものでさえあった(Erice 1962b: 15-16)。したがってエリセは、この圧倒的窮地の底から、数少ない同志たちと共に、ほとんど我が身一つでそのモチーフの具体的結実を果たさなければならなかった。このとき、彼もまた叫んでいるのだ。「一体誰が彼の仲間だというのだろうか?」、と。

さて、既に言及したアロセナの論考は、本論と同じく、「責務」の内に、エリセのリアリズムのモチーフの結実を見出している。そして、アロセナは全体的に見受けられたエリセの作品内容への関心に対して、初期の論考の内にも潜在していたという「形式への関心」に着目し、ルカーチ美学からの影響だけでは読解しえないような、エリセ独自の「詩的リアリズム」についての考察へ進む(Arocena 1996: 23-25)。ここには、『ヌエストロ・シネ』での活動におけるエリセの動向を、大局において「内容」への関心から、「形式」への関心に至る過程として読み解くアロセナの手法が見てとれるだろう。しかし、ここに次の疑問が生じざるを得ないのである。

1 つは、その両者の間に移行関係を許すような、内容／形式という区別に対してである。この時期のエリセの論考において、形式の用語はしばしば批判的論調と結びつきやすく¹⁴、アロセナの指摘しているその「形式への関心」は、たしかに異質な要素と言えなくもない。しかし、それこそ早い時期から、その「関心」が表れていたというのであれば、アロセナが設けているような区別は、エリセを論じる上で適切なものでありえるのだろうか。もう 1 つは、その論考において、この時期に繰り返しエリセによって言及される、当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判が取り上げられていないということである。アロセナの論考は、いくぶん網羅的にこの時期のエリセの論考を取り上げつつ、いくつかのキーとなる要素を押さえてゆく方式をとっている。しかし、であれば、繰り返し表れるこの要素は、本来であれば、決して看過されるべきものではないのではないか。

¹⁴ この姿勢が最も顕著に出ているものの 1 つが、Erice y San Miguel (1961/1962) である。この中でエリセとサンティアゴ・サン・ミゲルは、当時大変な議論を呼んでいた『去年マリエンバートで』(1961)を、内容のない形式を弄ぶ「非合理主義」と激しく非難している(Erice y San Miguel 1961/1962: 41-45)。この時期のエリセが警戒しているのは、前衛の見かけをとった内実のない形式主義であり、ゆえに、本文中に述べたような性格をもっている。

まず、後者に関して見ていこう。1964年の第26号に掲載された、ルキノ・ヴィスコンティ¹⁵の『山猫』(1963)を論じる「歴史と夢の間(ヴィスコンティと『山猫』)」(“Entre la historia y el sueño (Visconti y ‘El Gatopardo’)”以下、「歴史と夢の間」)は、来るべきリアリズムの展望を開きつつ、最も仔細に、当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判を展開しているものの1つである。このほとんど冒頭から、エリセは次のように記している。

多少なりとも正式な批評家と認められている者たちが、無意識の内に、この『山猫』という映画に凌駕されていたことは、驚くべきことではない。この映画は、ある文化や歴史的状況の決定的要素に固く結びつけられているのであり、また、そうした批評家たちによって慣例的に用いられていた図式が、この機会においてはとりわけ効力を喪失する、或る具体的な美学的処置に固く結びつけられているのである。(Erice 1964a: 13)。

この論考のエリセが一貫して批判するのは、ここに言われている、当時のリアリズム批評家を自称する者たちによって「慣例的に用いられていた図式」である。この「図式」とは、先のルカーチ美学における「リアリズム」、「反リアリズム」の考察を過度に踏襲し、後者の特徴に用いられた「ブルジョワ的」、「デカダンス的」、「前衛主義的」などの表現の濫用によって、極端な「反リアリズム」批判を行使させる図式のことである。たとえば、この論考で論じられている『山猫』は、以前にヴィスコンティによって監督された、貧しい人々を主人公とする『揺れる大地』(1948)などに比して、その舞台背景や作りの豪華さから、「ブルジョワ的」とみなすことも、とりあえず不可能ではない。これほど浅薄な捉え方もないのだが、そうした把握の仕方に足を取られて『山猫』を非難の対象とさせてしまうのが、先の「図式」なのである(Erice 1964a: 13-14)。エリセは、当時のリアリズム批評に蔓延していたこの「図式」に、激しく異議を唱えるのである。

こうしたリアリズム批評の趨勢に対して、エリセは「デカダンス芸術の克服から始めることの必要」(Erice 1964a: 23)を主張する。つまり、「反リアリズム」的とみなされうる作品を、その特徴だけから杓子定規的に切り捨てるのではなく、仔細な検討に付することでリアリズムの

¹⁵ ヴィスコンティは、『ヌエストロ・シネ』のメンバーにとって範例的な映画監督の1人でもあった(Tubau 1983: 40)。また、エリセ自身、彼が映画研究養成所在籍時に回答したアンケートの中で、より関心の引かれる映画監督の1人に挙げている(AA. VV. 1961/1962: 25)。

発展に結びつけるべきである、と主張するのである。そうすることこそ、「リアリズムが空疎な形式の内に留まることがないために(…)発展されることの必要な本質的努力」(Erice 1964a: 23)なのだからと。この点において、やはりヴィスコンティは「現代における最も偉大なリアリズム作家の 1 人」なのだと言っている。実際に歴史ある貴族の家系に属しているヴィスコンティには、「ブルジョワ的教育による否定不可能な制約」が、絶えず付きまとっている。しかし同時に、その作品には、「その貴族的出自と社会における進歩的立場が共存しており、また、理想主義的伝統の蓄積と、それに対する批判的態度が共存している」(Erice 1964a: 20)。つまり、ヴィスコンティにあるのは、「反リアリズム」と称されるものをその内側から突き崩しうるという、特異な可能性なのだ。エリセは、この映画の主人公サリーナ公爵に対する監督の強い自己投影を指摘しつつ、この映画の最後に、夜明けの薄暗い街頭へと消え去ってゆくサリーナ公爵の姿に、ヴィスコンティが過去に属してきたものとの別離を見出している(Erice 1964a: 23-24)。すなわち、その「貴族的出自」ゆえの、「反リアリズム」的伝統からの別離であり、その克服をである。エリセによれば、ここにある優れたリアリズムによる所産は、「反リアリズム」の単なる否定ではなく、その仔細な検討によってこそ初めて見出されるのである。このようにして、当時の自称リアリズム批評家たちによって用いられていた、「図式」への批判は果たされる。ただ、ここに示されているエリセの考察は、特定の図式に対する批判を超えて、もはや、図式的思考一般に対する批判として成立しているようにさえも受け止められうるのである。

しかし、やはりというべきか、この論考は反発を引き起こしたようで、次の号でエリセは、これを補完する形の論考を発表している(Erice 1964b)。依然として「図式」に拘泥する者たちにとって、「歴史と夢想の間」のようなエリセの言い分は、「ブルジョワ社会から生じた美学体系でもってリアリズムを豊かにすること」(Erice 1964b: 22)と受け止められる。つまり、それは、リアリズム批評の許されざる妥協だという訳である。しかし、こうした発言は、まさに彼らの拘泥している「図式」の存在こそが可能にさせるものに他ならない。この反発に対して、エリセは、ベルトルト・ブレヒトの文章を引用する。その内容が、彼らを根本から沈黙させるだろう。

リアリズムに適切であるのは、狭い考え方ではなく、幅広い考え方である。現実それ自体は、広大で、変化に富み、無数の矛盾に満ち満ちているのだ。ある作家をリアリズム作家たらしめるのは、外的な形によってではない。もし、現実というものが無数の仕方によって

観察されうるものであるならば、我々は、リアリズムとは形の問題ではないということを見出すだろう。(…) 真実というものは、無数の仕方で清算されうるのであり、また限りなく多様な形で清算されうるのである。(Erice 1964b: 23)

何よりリアリズムにとって肝要なのは、現実と向き合うことである。それ以外のことは、全く二次的なものに過ぎない。この論考の中で、エリセは、当時のリアリズム批評家たちによって「ブルジョワ的前衛」と呼称されていたものの過小評価を戒めている(Erice 1964b: 24)。また他の機会では、はっきりと「デカダンス的前衛に関する評価」の必要性を訴えてさえもいる(Egea, Erice y Monléon 1965: 52)¹⁶。「ブルジョワ的」と「デカダンス的」の表現の違いは、些末なものである。要するに、当時図式的に「反リアリズム」と切り捨てられていた多くの作品のことであって、それらに対する評価の必要性を、エリセは訴えているのである。つまり、もはや諸々の呼称も「図式」も、エリセには一切関係がない。彼にあるのは、ただリアリズム、それだけであって、彼が「反リアリズム」の表現を用いるのも、それとの相関関係の内においてのみである。当時のリアリズム批評家の多くには耐え難かったこの単純性が、この時期のエリセの論考には、決して見過ごされえない要素として存在しているのである。

エリセにあるのはリアリズム、ただそれだけである。先に触れたエリセのブレヒトの引用は、アロセナの論考の中でも言及されており、それもまた、この点を強調しているかのようではある(Arocena 1996: 24-25)。しかし先述したように、その背後に読み取られているのは、エリセの「内容」から「形式」への関心の移行であり、またそうした読解を可能にさせるような「図式」が、その論考には見透かされるのである。エリセが繰り返し糾弾し続けたのは、まさにそうした図式的思考であったにも関わらずである。アロセナの論考に、エリセによる形骸化したルカーチ美学的批評に対する批判への言及が存在しないのも、おそらくこのためなのだ。その批判は、アロセナの論考そのものに対しても差し向けられるとさえ言えるかもしれない。

むしろ問題は、エリセの思考の内に図式を拵える骨折りを重ねることよりも、その内に脈動している、思考の図式の構築にさえも抗い、全く新たな思考のあり方を求めている、その特性の存在に目を向けることではないか。あるいは、エリセもまたそうした特性の生成を強いら

¹⁶ アンケート形式のこの記事は、エリセによる当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判を、最も端的な仕方で表しているものである。この中でエリセは、用意されていなかった項目を自ら追加してまで、この批判に言及している(Egea, Erice y Monléon 1965: 52-53)。

れた、「映画」という存在の特異性に目を向けることではないか。まさにその特異性こそ、エリセが唯一握り締めて離さなかった、彼独自のリアリズムのモチーフの彫琢を導いたに違いないのである。

先述したように、「歴史と夢想の間」は、以上の批判とともに、新たなリアリズムの展望を開いている。エリセが『山猫』に関して称賛するのは、その「歴史映画というジャンルを前にした姿勢」である(Erice 1964a: 13)。実際『山猫』は、イタリアのリソルジメントの史実に関連した「歴史映画」としての側面も持ち合わせており、エリセは、この史実に関する最新の議論にまで食い入っているという映画の性質を論じ上げながら、この点を強調している(Erice 1964a: 17-20)。この強調があるのは、エリセにとってこの映画が、現実に存在する歴史との間に確かな結びつきをもった、リアリズム映画に他ならないからである。

その一方で、『山猫』に批判的な論調の内には、この映画が、「『白夜』(1957)の時期付近に位置づけられるものに似た、「ヴィスコンティ映画における余談」」に相当する作品とみなすものがあつた(Erice 1964a: 20)。つまり、寓話的な様相も伴った『白夜』は、エリセの表現によれば「歴史への定着」を欠いており(Erice 1964a: 20)、本来優れたリアリズム作家であるはずのヴィスコンティにおいて、例外的にその性質を欠如した作品であつて、それに相当すると考えられた『山猫』もまた、『白夜』同様の「反リアリズム」的な作品とみなされたのである。当然エリセの見解は、真っ向から対立する。その反問にあたって、エリセは、先の強調に加えて、ヴィスコンティ映画における「過去へのノスタルジー」に着目するのである。

エリセは、『山猫』の主人公サリーナ公爵の生きている葛藤に、繰り返し着目する。それは、旧社会と新社会との狭間にあつて彼が生きる葛藤、つまり、過去と現在との間の葛藤である。新社会の勃興に浮かれる世の中にあつて、旧社会の側の身であるサリーナ公爵は、そうした現在にただ迎合するのではなく、自らの属してきた過去への結びつきを断つことはない。だが、彼はまた一方で旧社会の限界も自覚しているのであつて、既に過ぎ去ってしまった過去へのノスタルジーに浸ることもない。この現在と過去との間にとる、彼独特の立場が、かつての恩義を忘れ、成り上がりの好機を逃すまいとあくせくする人々によって成立する、現在に対する鋭い批判眼をもたらす。エリセが着目するのは、この源にある、単なる回想の対象ではない「過去へのノスタルジー」の存在なのである。それと同時に、エリセは、映画の主人公たちの抱える葛藤を明確に歴史的文脈の内に置き入れる、ヴィスコンティの「美点」を指摘している(Erice 1964a: 22)。『山猫』であれば、それは、リソルジメントという歴史的事象のことである。すなわち、この特異な「過去へのノスタルジー」を伴う葛藤から生み出される

批判とは、エリセにとって、映画が独自に結び上げる、文字通りの歴史批判なのである。そして、『山猫』と『白夜』とが歴然と分たれる点が見出されるのも、その有無においてである。エリセは書いている。

『白夜』で生じているように、[制作された映画が] 歴史への定着を備えていないとき、ヴィスコンティは、極めて内的で感傷的な世界の中へ深く閉じられてしまう。そして、そこで過去へのノスタルジーは、第一の水準にとどまるのである。(Erice 1964a: 20, [] 部引用者)

「過去へのノスタルジー」を共有する『山猫』と『白夜』には、確かに共通した性質が存在する。しかし、その次元にとどまる視座には、前者の実現している、いふならばその「第二の水準」への超出が見えていない。その水準へ至らなければ、確かに「過去へのノスタルジー」は、『白夜』のような、現実から乖離した絵空事に終始することになるだろう。だが、それが「第二の水準」へと超出するとき実現されるのは、特異な歴史批判という、他ならぬ傑出したリアリズムの所産なのだ。「現代における最も偉大なリアリズム作家の 1 人」であるヴィスコンティが『山猫』において果たしているのは、そうした新たなリアリズムの展望の創造なのである。そのことを、「歴史と夢想の間」は思考し抜いている。

2 「詩人」と「映画のリアリズム」

エリセの思考は、リアリズム批評家の陣営からしても容易に理解しがたい、独自の軌跡を描き始めている。彼は、そこをただ前進してゆくのみであるが、その道を追走してゆくと、その思考において多大な意義を担っているキーワードに出会う。それは、「詩」である¹⁷。

しばしばエリセは、秀でた表現力に対し「詩的」(poético)の表現を用い、優れた映画作家を「詩人」(poeta)と呼ぶ。つまり、端的にいえば、詩の語彙は、彼の賞賛の意を象徴するものであるが¹⁸、しかし、単なる文飾としてそれは用いられているのではない。この言葉の内

¹⁷ 「詩」のキーワードは、先述したアロセナのものも含めて、多くのエリセ論に着目されている。ただ、本節は『ヌエストロ・シネ』におけるエリセの論考の中に表れている限りでのそれに着目し、その意義を讀解しようとするものである。

¹⁸ たとえば、先に取り上げたヴィスコンティに関しては、その「詩的インスピレーション」(Erice 1964a: 25)が指摘されており、溝口健二に対しては、後述するように「詩人」(Erice

に、エリセは無数の意義を凝縮させているのであり、そこに、彼独自のリアリズムの核心へと通じる道が開かれているのだ。1965年の第46号に掲載された、ピエル・パオロ・パズリーニの『奇跡の丘』(1964)を論じた「詩人のパッション『奇跡の丘』」(“La pasión del poeta. *El Evangelio según San Mateo*”以下、「詩人のパッション」)において、「詩人」の存在を通じて、自己注釈されてこなかったその凝縮された意義が一举に披瀝される。

この論考の中で、エリセは、パズリーニ作品における「根無し人」(desarraigado)の存在、すなわち、「不正な社会の内部で異議の叫びを上げる根無し人」(Erice 1965b: 30)の存在に着目する。この「根無し人」とは、「〈歴史〉の外に身を置き、また団結するということを知らず、或る呪いとしてその実存を生きているかのようにあって、敵意にまみれた世界の内部に生き、そして死ぬ」(Erice 1965b: 30)人間であるが、しかし、「特例的な反抗の最後の砦」(Erice 1965b: 30)である。『奇跡の丘』のイエスは、こうした「根無し人」としてエリセに捉えられる。だがそれは、「特例的な反抗」を為した人物であるイエス・キリストを題材にとっているという、この映画の特性からのみ述べられているのではない。たとえば、この「根無し人」は、パズリーニの処女作である『アッカトーネ』(1961)の主人公に、既に現れているという。働くことを嫌い、極めて放蕩した生活を送るこの男は、単に自堕落なだけの人間なのではない。彼は、「搾取の歯車に組み込まれることを拒む人間」であり、そこには独特な抵抗が存在しているのだ(Erice 1965b: 30)。さらに、エリセは次のように述べる。

パズリーニにとって、統合されることとは、ブルジョワのメカニズムの受諾を意味するのであり、また倫理的な存在として、そこで人は功利的な共同体の内に消失し、いかにして彼の個別性が解体され、ある種の原初的な純潔さを失うのかを認めることとなるのだ。(Erice 1965b: 30)

パズリーニにとって、「統合されること」は、それ自体が抵抗の対象である。すなわち、先の「根無し人」にあった抵抗とは、まさにパズリーニ自身における抵抗なのであり、その人物像は、この作家と本質的な関係をもっているのである。しかし、それは何故なのか。

パズリーニには、革命への深い熱望がある。このことから、彼の活力に満ちた内的矛盾

1965a: 28)の呼称が用いられている。

が生じるのである。なぜなら、詩人とは、その矛盾との闘いの中で、〈歴史〉との結びつきを断ち、一人孤独に在る存在だからである。そうした存在であるとき、詩人の役割というのは、否定すること (la negatividad) の立証人たることへ還元されるのだ。(Erice 1965b: 30)

「根無し人」とは、「団結することを知ら」ないと同時に、「〈歴史〉の外に身を置く」存在であった。引用文に言われているのは、そうした「根無し人」のあり方、すなわち「〈歴史〉との結びつきを断ち、一人孤独に在る存在」が、パゾリーニ自身そうであるような、「詩人」のあり方だということである。このゆえに、「根無し人」とパゾリーニの間の本質的な関係があるのだ。また文中に述べられているのは、そうした「根無し人」としての「詩人」がもつ、「革命への深い熱望」である。続くエリセの考察は、その点を掘り下げている。

否定することの立証人たることに対して詩人が支払わなければならない代価は、あまりにも大きい。すなわち、おのれの消耗である。その実存は、革命への熱望と、それを実行するための力の欠如との間に損なわれる我が身を、ゆっくりと磨り減らしてゆく受難同様に生きられるのだ。共同体の拒絶に取り囲まれながら、詩人の言葉は、あらゆる倫理的な価値基準の崩壊を告げる預言としてあり、そしてその言葉とは、彼自身の死なのである。(Erice 1965b: 30)

前の引用文でも述べられていたように、「否定することの立証人たること」が、「詩人」の「役割」である。「根無し人」が、「不正な社会の内部で異議の叫びを上げる」人物であったように、この「否定」は、「あらゆる倫理的な価値基準の崩壊を告げる預言」としての、状況に対する苛烈な批判である。しかし、「共同体の拒絶」に取り囲まれ、その批判が人々へ届くことはない。唯一届くのは、「詩人」の「死」においてのみなのだ。これが、状況に対する批判に全てが注ぎ込まれた、「詩人」の「革命への深い熱望」の辿る、悲劇的宿命である。エリセは、ジャン＝ポール・サルトルの詩論にも言及しつつ¹⁹、こうした「詩人」のあり方が、「現代における詩の大部分に適用可能なものである」(Erice 1965b: 31)とする。またエリセは、現にパゾリーニが置かれている「孤独な状況」を考察する。すなわち、彼は、「レジスタンス運動の

¹⁹ 言及されているのは、Sartre (1948: 85-87 = 1998: 41-44) である。

モデルの下に育った人々」の1人であるが、かつてその運動を突き動かしていた「社会主義運動」が、「市民的感情に組み込まれた一観念と化してしまった」(Eric 1965b: 32)現代において、彼の「革命への深い熱望」は行き場を失っている。そのために、「パゾリーニの異議は、孤独な状況に苦しんでいる」(Eric 1965b: 32)と。

エリセによって描き出される「詩人」の肖像は、あまりにも孤独であり、悲劇的である。しかし、エリセが何よりも浮かび上がらせようとしているのは、その絶望的状況の果てに創出される「否定」の存在、批判の存在なのだ。エリセは、パゾリーニにある「レジスタンスへの、すなわち、挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」(Eric 1965b: 32)を指摘する²⁰。この「ノスタルジー」は、現代における孤立の内であっても、かつての「レジスタンス運動のモデルの下に育った」パゾリーニの、「革命への深い熱望」、そしてそれが結実させる批判の源泉である。もちろんその「ノスタルジー」のゆえに、現状との齟齬によって、パゾリーニは苦境へ追い込まれるのであるが、しかし「この引き裂かれが(…)彼の芸術の酵母」なのであり、「唯一の武器が詩である人間の表現」(Eric 1965b: 32)を生み出すのだ。「歴史と夢想の間」が思考していたのは、まさにこうした批判の源泉としての、「過去へのノスタルジー」の「第二の水準」であった。詩人の「〈歴史〉との結びつき」の断絶とは、その源泉へと超出し、特異な歴史批判の行使を果たすための、歴史に対する決死の抵抗なのだ。「詩人のパッション」が、「詩人」の肖像を通じて思考しているのは、このリアリズム独自の道程なのである。

「責務」に火蓋を切られたエリセのリアリズムの思考は、「詩人のパッション」に至って、その起点から驚くほど隔たった所にいる。現実との結びつきを手放さないことにこそ、その核心があったにも関わらず、「詩人のパッション」においては、現実に存在する歴史と断絶し、しかもその断絶こそが、当の現実に革新をもたらす、希有なリアリズムによる批判をもたらすという所にまで至っているのだ。しかし、エリセのリアリズムの思考は、この未踏の道を切り拓いてゆくのではなくてはならない。現実との空前の対峙のあり方を誕生させた映画についての思考は、それもまた空前の思考を創造するものでなければならない。エリセの思考が全く独自の道を切り拓くのは、それが、紛れもない「映画のリアリズム」の思考であるからなのだ。

「詩人のパッション」の考察には、「宗教」や「神話」などといった表現が表れている。それはあたかも、現実から限りなく遠い所へ行き着いた先で、かつて激しく非難していた「非時

²⁰ 「挫折した革命」と称されているのは、史実として、1943年から1945年にかけて行なわれたイタリアのレジスタンスが、旧体制の完全な刷新に至らなかったことを踏まえていると思われる。この点については北原(2008)参照。

間的」な性向を、エリセの思考もまた纏い始めているかのようでもある。しかし、断じてそうではないのだ。「責務」での「反リアリズム」批判を、改めて仔細に捉え直しておく必要がある。要約すれば、その批判は、「非合理主義」に対して差し向けられたものであり、その現実から乖離した「非時間的」性向に対する批判であった。ここで捉え直しておきたいのは、その徹底性である。すなわち、その批判は、「超越的なもの」に対して差し向けられるまでに至っているということである(Erice 1962b: 14-15)。エリセが眼目とするのは、何より現実であり、その革新へと繋がってゆく思考である。それは、いいかえれば、自らの内に現実以外の所に想定されうる一切を引き入れない思考の態勢であり、その徹底が、究極的に「超越的なもの」に対する批判にまで行き着かせるのである。したがって、先の「宗教」や「神話」などといった表現も、このパースペクティヴの内に捉えられなければならない。すなわち、それは「非時間的」なものを表すものではなく、むしろ現実にも属するもの、その特異な水準を表すものとしてある。

エリセには、徹頭徹尾現実の存在しかない。その「映画のリアリズム」の思考が創出されるのも、その地平に根ざしてでしかない。したがって、特異な歴史批判の源泉である、「過去へのノスタルジー」の「第二の水準」もまた、現実の内に存在するものとしてある他はない。「詩人のパッション」が開いているのは、それが位置する所としての、この現実の特異な水準なのだ。しかし、エリセの「詩人」の肖像に描き出されている、その特異な水準への超出とは、いかなる「映画」についての思考を結び上げているのだろうか。その内実を究めようとするとき、「あるがままのこの世界に対する信頼」(Deleuze 1985: 224=2006: 240)において、エリセと全く同一の地平上にある、ドゥルーズ『シネマ』の思考が、その進む先を開いている。

『シネマ』は、映画が「自然的知覚」に対して持つ、ある「利点」を指摘している。それは、

映画によって操作されるもろもろの切断面は、映画には投錨の中心や地平の中心がないというまさにその理由で、自然的知覚ならば下ってゆく道を映画には自由に遡らせるだろう、という利点である。(Deleuze 1983: 85=2008: 104)

映画もまた或る視覚像(これが、引用文で言われている「切断面」に相当する)を形成するものであるが、それを作り出すのは、機械であるカメラである。したがって、そこには「自然的知覚」を形成する、行動する身体が存在がなく、すなわち、その存在によって知覚にもたらされる作用が欠如されている。その作用とは、総じて言い表せば、行動の有用性に応じた

世界の縮減であるが、映画はそれと無縁であり得る。それゆえ、「映画は、中心なき事物状態から、中心のある知覚へ向かうのではなく、反対に、中心なき事物状態に向かって遡り、それに接近することができるだろう」(Deleuze 1983: 85=2008: 104)。『シネマ』が思考するのは、映画のこの遡行の力である。

しかし、この『シネマ』の思考を成立させている知覚論、ひいてはそこから生まれる視覚論は、極めて異様に映るものかもしれない。ベルクソンから引き継ぐその知覚論において、視覚とは、端的に光の縮減、あるいは、『シネマ』の引用する『物質と記憶』の表現によれば、光を堰き止めるために「乾板」の背後に位置する「黒いスクリーン」(Deleuze 1983: 90=2008: 110)に比せられるものである。つまり、この知覚論において、知覚は、完全にマテリアルな次元において捉えられている。ここには、たしかに驚異的なまでの単純性がある。だが、そこで限りなく重要なことは、「運動」を、いいかえれば物質世界を、「超越的なエレメント」ではなく、「内在的な物質的なエレメント」(Deleuze 1983: 13=2008: 9)に結び付け切った思考の態勢が、そこにはあるということなのだ。

先述したように、映画の視覚像を形成するカメラは機械であって、その一切がマテリアルなものから成立する。「内在」のキーワードを最大モチーフの1つとする哲学者ドゥルーズが、映画を題材としたのも、この特性のためだろう。だが、その特性に即し切って映画を思考し抜くことには、著しい困難が伴う。『シネマ』が、現象学による映画批判を取り上げるのは、その例証を目的としているものと思われるし(Deleuze 1983: 84-85=2008: 102-104)、『シネマ』での表現を使えば、その思考のためには、「哲学の伝統全体との或る断絶」(Deleuze 1983: 89=2008: 109)が、つまり、根本から新たにされた思考の態勢が要請されるのだ。

ここに開かれているものこそ、「映画のリアリズム」の思考が打ち立てられる地平である。そこには、ただ現実しか存在せず、映画の存在もまた1つの知覚としてある。それは、カメラという「機械による知覚」²¹なのだ。この知覚は、知覚でありながら行動する身体をもたないという特性のゆえに、行動の有用性に相関した世界の縮減と無縁に、現実の、いわば「零度」へ遡りうる力をもっている。そして、その遡行において、映画は、その独自の知覚において現実を把握し、それを再び人々のもとへと与え返す²²。この映画の創造した、いわば特異な

²¹ これは、映像身体学という思考領域のモチーフの1つである(前田・江川 2016)。

²² 築地正明は、『シネマ』における映画の「システムの総体」を、「(…)前者 [カメラ] は伝播する即自的な光を堰き止める最初のスクリーンであり、後者 [映写機] はその〈光=イメージ=運動〉を、新たな「平面」(スクリーン)において現働化し、実在する世界へと与え返すことを可能にする、「特異性」としての「作用」^{オペラシオン}と考察している(築地 2014: 44-45, []

往復運動において実現されるものこそ、まさにエリセによって思考し続けられていた、現実それ自体の内での革新を探求する、「映画のリアリズム」に他ならない。

この実現にあたって、映画が為すのは、「自然的知覚」という或る人間的限界の超出である。ここで再び、エリセの論考へ戻ろう。「詩人のパッション」において描き出されていた、「詩人」の歴史との断絶とは、それもまた或る人間的限界の超出である他ない。「詩人」もまた、歴史の内にあらざるを得ず、それに生かされてもいるからだ。それでもなお、特異な歴史批判の源泉としての現実の特異な水準へと超出し、現実の革新に挑むのであれば、「詩人」は、死に至るまで己の身を磨り減らすことでしか、その限界を超えることはできない。しかし、そこに映画の存在があるならば、その超出の戸口が、まさに身体をもたないカメラによってもたらされるのだ。前進することを止めない、エリセのリアリズムの思考が踏み入れているのは、この完全に映画固有の領域である。エリセの描く「詩人」の肖像が描き上げられるのも、ただこの領域においてのみなのだ。そしてその肖像に、エリセは、カメラという「機械による知覚」の存在を描きつけたのである²³。

エリセのリアリズムの思考は、決してこの「詩人」の存在と切り離すことができない。それは、彼が偉大なリアリズム作家たちを、繰り返し「詩人」と呼ぶことにも表れている。しかし何よりも、その起点である「責務」において、絶対的孤立の淵から絶叫されていたあの「詩人」の叫びこそが、彼にその思考の種子を萌させたのである。

3 人と生命との和解——「詩人」溝口健二と「内的な亡命者」

では、「機械による知覚」が行使する、特異な歴史批判のもたらす革新とは、「責務」で言

部引用者)。

²³ C. Ehrlich (2007: 6-7) は、エリセの論考にはしばしば「アウトサイダー」への魅了が見受けられるとするが、以上に見てきた「詩人のパッション」における「詩人」も、その系譜の中に入るものといえるだろう。Wilson (1956: 209, 215=2012: (下) 134, 145-146) によれば「アウトサイダー」とは、「世間の人たちに向かって、あらんかぎりの大声で、世界は腐敗と迷妄のかたまりであり、あえて言うならば、地獄に落ちているも同然なのだ」と機会あるごとに叫ぶ存在であり、また「あまりにも深く、あまりにも多くのことを見とおす、特異な視覚能力をもっているという。以上のコリン・ウィルソンによる「アウトサイダー」の描出は、本節でみたエリセによる「詩人」の描出に極めて似ているが、その類似は、「詩人」もまたその特異な視覚能力をもつ存在であることを浮かび上がらせるものではないか。このようにして「詩人」に特異な視覚能力が考えられるのであれば、エリセが描き出したその肖像は、先述した遡行の力によって、これもまた特異な視覚像を形成しうるカメラという「機械による知覚」と、やはり本質的な結びつきをもつものであることが考えられるだろう。

われていた、「人間的な意味における、また倫理的な意味における克服」とは、いかなるものであるのか。1965年の第37号に掲載された、映画監督溝口健二を論じる「溝口健二の道程」(“Itinerario de Kenji Mizoguchi”)において究められるのは、そのことである。そこに描き出される「詩人」の肖像にあるのは、それが孤立した歴史批判の内に果たす闘いの克明な記録であり、また、その先に見出される、或る光の存在であるのだ。そしてそこに、これまで辿ってきた、エリセの「映画のリアリズム」の思考の根底が開示されるであろう。

「溝口健二の道程」において、溝口は、何よりも19世紀末から20世紀中期までの日本の歴史を生き抜いた一人間であり、「詩人」である。それは、「彼の映画が反映している、日本社会の多様な側面、矛盾を集結させるならば(…)現代の日本人が直面してきたものを代弁する、一証言を形作るだろう」(Erice 1965a: 20)とまで言いうるほどにである。この時代において、日本は、関東大震災、広島への原爆投下という、「日本人の、つまり溝口自身の意識を揺り動かした2つのカオスの極み」(Erice 1965a: 22)を経た。この激動の歴史の中を、溝口は生き、闘ったのである。たとえば、『都会交響楽』(1929)には、関東大震災の後に生じた社会混乱の中で、左翼思想に傾倒する若き日の溝口の姿が、『元禄忠臣蔵』(1941-1942)には、戦時下の日本の帝国主義的な政況に翻弄される溝口の姿が、そして『わが恋は燃えぬ』(1949)には、戦後になって戦時中の精神的混乱を発露する溝口の姿が見出されるだろう(Erice 1965a: 21-22)。以上に描き出されているのは、歴史に、とりわけ戦争に翻弄される溝口の姿である。しかし、彼は決して屈しなかった。「こうした悪夢の終わりに、いささか疲弊し、幻滅を味わったこの芸術家は、彼の被ってきた転変、彼を取り巻く世の中、そして、その不確かな未来のことを思索し始めるのである」。こうして、『西鶴一代女』(1952)、『雨月物語』(1953)、『山椒大夫』(1954)という、溝口の「最後の道のり」(Erice 1965a: 22)が歩み出されるのである。

以上が、エリセによって描き出される溝口の像である。この視座からすれば、溝口の「最後の道のり」の3作品は、それまでに彼が辿ったものの「思索」であるが、エリセは、その中でもとりわけ『山椒大夫』に、強い「自伝的趣」を指摘する。すなわち、「主人公の厨子王の生的発展を考察することで(…)その主たる特徴の内に、溝口の実存を取り巻いてきた歴史の変遷の反響を見出さずにいることは困難である」(Erice 1965a: 25)、と。つまり、エリセにとって『山椒大夫』にあるのは、「詩人」溝口の辿った道程の圧縮された表現なのだ。

エリセによれば、『山椒大夫』において厨子王が辿るのは、「認識へと至るために経巡らなければならない痛ましい道のり」である。それはすなわち、幼い頃父から伝えられ、残虐な

山椒大夫の支配下にあつて失われた、「人道的な価値体系との再会」(Erice 1965a: 25)へと至る道のりである。そしてその「再会」において、つまり映画の結末である、生き別れとなった母との再会において、厨子王は、「人間を生命と和解させる感情」(Erice 1965a: 26)という、「人道的な価値体系」の「認識」へと到達するのだ。先述したように、この厨子王の「生的発展」に、エリセは溝口の辿った道程を見出す。すなわち、「溝口は、この映画の主人公を紹介して、栄光の夢に血塗れの代償を支払った社会における、荒れ狂った激動の発展の内に消え去った、倫理的 - 宗教的な価値体系を取り戻し、乗り越えようとしている」(Erice 1965a: 26)のである、と。

この引用文にあるように、エリセは、山椒大夫の圧政を可能にした、この映画における封建制の社会に、「栄光の夢」に我を忘れ、戦争の悲劇へひた走っていった、戦時中の日本社会の投影を見出している。エリセによれば、こうした過酷な社会の内であつて、厨子王、あるいは溝口とは、その状況の中に消え去った「倫理的 - 宗教的な価値体系」の回復、そして革新を試みる、「過ちを正す《罪人》」(Erice 1965a: 26)なのだ。すなわち厨子王が、従来のを破り、奴隷制度の廃止や山椒大夫の逮捕を断行することによって、「人道的な価値体系」の「認識」を得たように、溝口もまた、あらゆる既存の概念に抗つて、或る歴史の中に消え去ろうとしていた「倫理的 - 宗教的な価値体系」の回復、革新に尽力したのである。エリセによれば、溝口とは、この抵抗を闘い抜いた「詩人」、「豊かな想像力と、疑う余地のない人間的深さでもって、彼の世代における倫理的ドラマを表現することのできた、比類なき詩人」(Erice 1965a: 28)なのだ。次のエリセの一文にあるのは、この「詩人」の生き抜いた闘いの見事な描出である。

晩年期において、溝口は、時代の矛盾した危険に関わり合いつつ、あらゆる種類の嵐に吹き曝されてズタズタになった《帆柱》とともに帰港を果たした、善意のモラリストである。しかし、この痛ましい帰港の中で、溝口は、絶望を乗り越えて(…)人を生命と和解させる倫理的な価値基準を見出すことに努めている。この意味において、彼の詩学は、可能的で望ましい幸福の土台として、生命の真正さへの回帰や、実存の現実的状況と向き合うことの必要性を指し示しているのである。(Erice 1965a: 28)

厨子王が、その「痛ましい道のり」の先に、「人と生命を和解させる感情」の「認識」へ到達したように、溝口がその闘いの果てに至るのは、「人を生命と和解させる倫理的な価値基準」

である。この溝口という「詩人」の生き抜いた闘いの描出において、エリセは「詩人のパッション」において「詩人」に背負わされていた、悲劇的宿命の本当の意義を描き出している。すなわち、「詩人」は、歴史に対する苛烈な批判のために、我が身を削ぐ絶対的孤立へ追い込まれる宿命にあった。しかし、その歴史に対する抵抗とは、ある歴史の内に消え去ろうとしている、この「人と生命との和解」のためにこそ、「詩人」によって闘われるのである。エリセによって描き出される「詩人」の肖像にあるのは、この「和解」の僅かな契機を掴み上げる、そのふるまいである。そして、そのふるまいこそが、「詩人」が歴史との断絶の果てに実行するものであり、すなわち、「機械による知覚」の特異な歴史批判によってもたらされる、現実の革新、「人間的な意味における、また倫理的な意味における克服」なのだ。そこに与えられる、現実の特異な水準からもたらされる「人と生命との和解」、ここに、エリセの「映画のリアリズム」が完遂されるのである。

溝口がその完遂へ至るまでに、「溝口健二の道程」においては、戦争の存在があった。エリセによれば、「溝口の引き出した様々な結論が、帝国主義による戦争において亡くなった無数の日本人、またヒロシマや国の分裂、そして外国による占領の犠牲者のことを慮って引き出されたものであることは、疑う余地のないこと」(Erice 1965a: 28)なのであり、そこで「詩人」が批判を行使するのは、何よりも戦争という歴史であったのだ。

エリセの描き出す「詩人」と戦争との間には、深い因縁がある。というのは、「詩人のパッション」において、既に、「詩人」には戦争の影が存在していたからである。それは、彼が持つ、「挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」である。この「ファシズムにたいする内戦とドイツ軍にたいする解放戦争という二つの性格が重なった複合的な戦い」(北原 2008: 508)であった、レジスタンスへのノスタルジーにおいて、「詩人」と戦争との間には本性的な関係が結ばれているが、「溝口健二の道程」に描き出されているのも同様の関係なのだ。

また戦争の存在は、これら 2 つの論考に限らず、これまでに見てきたエリセの論考の中でも、たびたび表出していたものである。たとえば、「責務」における「非合理主義」批判の要点の 1 つは、それが戦争へ導きうる危険性をもっていることにあった²⁴。また、そこで繰り返されていた、国内のあらゆる側面における後進性への言及には、明示はされていなくとも²⁵、

²⁴ また、Erice (1964b: 21-23) においては、独特な観点から、リアリズムの概念と戦争の存在との緊密な関係が考察されている。

²⁵ 『ヌエストロ・シネ』のメンバーであったヘスス・ガルシア・デ・デュエニャスは、インタビューの中で、雑誌の編集過程には、時の政府に配慮した自主規制があったことを語っている (Tubau 1983: 140)。したがって、当時内戦関連の言及は、かなり困難なものであったと思

はっきりとスペイン内戦という戦争の暗い影が落とされている。内戦後に樹立された独裁政権は、国の国際的孤立や多くの知識人の亡命を引き起こしたのであり²⁶、これらのことが、エリセの語る国の後進性の原因となったのだ。戦争と深く結びついているのは、「詩人」だけではなく、それを描くエリセ自身もまたそうなのである。

後年のインタビューの中で、エリセは、この内戦後のスペインの社会にいた「内的な亡命者」の存在について語っている。この「内的な亡命者」とは、内戦後のスペインにおいて、「社会から押しつけられたモラルを持たされ、自分自身から亡命しなければいけなかった」人々のことであり、エリセは、その例として『ミツバチのささやき』の登場人物や、『エル・スール』(1983)の主人公の父親アグスティンを挙げている(エリセ 1993: 64)²⁷。内戦後のスペインでは、戦争末期に制定された政治責任法などによって、敗戦した共和派の支持者には厳しい弾圧がかけられた。この社会の空気の中、元共和派の人々は、敵対していた反乱軍が支配した社会を押しつけられ、当然自らの素性を示すこともできなかった²⁸。この板挟みの状況の最中に、エリセの言う「内的な亡命者」が生まれ、致命的な孤立の内に、多くの人々が押しやられたのだろう²⁹。

この「内的な亡命者」のあり方には、エリセの描き出す「詩人」の肖像と、驚くほど重なり合

われる。

²⁶ スペイン内戦の歴史に関しては、斉藤(1992)、関ほか(2008)参照。

²⁷ 参照しているエリセ(1993)は邦訳しかなく、この資料から「内的な亡命者」の原語を知ることはできないが、Erice(1997: 145)にある *exiliado interior* が、語義上のつながりからその原語に当たると考えられる。この「内的な亡命者」(*exiliado interior*)はエリセの造語ではなく、一般的な理解としては、「敵対する外的世界を拒んで、意識、精神、あるいは心の内部へ逃れた人々」のことを指す。スペイン人の作家ミゲル・サラベルトが、フランスの週刊誌『レクスプレス』(*L'Express*)で1958年に発表した記事が、西語の(当初はむろん仏語だったわけだが)この表現の初出といわれる(Angulo Díaz 2016: No. 10074-10080, 10116)。

²⁸ 若松(2010: 91-93)はスペイン内戦の歴史的考察を踏まえて、『エル・スール』のアグスティンに元共和派の痕跡を、『ミツバチのささやき』の主人公の母テレサに元共和派との関係を推察している。Angulo Díaz(2016: No. 10122)は、「独裁政権下において重要な公的役職に就いていた」者にも「内的な亡命者」に相当する人間はいたとしている。したがって、「内的な亡命者」が必ずしも元共和派の経歴をもっているとは限らないようではあるが、Gómez Bravo(2009)が「内的な亡命」(*exilio interior*)の現象を、主として内戦後間もなく収容所へ投獄された人々を襲ったものとして論じていることから、やはり大部分の「内的な亡命者」は元共和派の経歴をもつ人々であったと考えられる。こうした次第から、本論では「内的な亡命者」を、基本的に元共和派の経歴をもった人々として論じる。

²⁹ またエリセは、この「内的な亡命者」を、現代における普遍的な問題としても語っている(エリセ 1993: 64)。このエリセの視座は、たとえば『マルメロの陽光』(1992)などにおける、内戦とは直接的な関係を持っていないと思われる彼の活動の内にも、独自の一貫性を貫かせるのではないか。

うものがある。「詩人」の、「根無し人」としての絶対的孤立は、その「挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」ゆえの、現状との齟齬から引き起こされていた。それとほぼ同様に、「内的な亡命者」の孤立も、過去の「挫折した革命の希望」のために引き起こされたと考えられるのである。共和派にとって、スペイン内戦とは、国の近代化や民主化、あるいは資本主義社会の打倒を目標とした、革命の運動であったのだ(斉藤 1992: 174-175)。内戦の敗北とは、この「革命の希望」の挫折であり、その残骸が、「内的な亡命者」を社会から孤立させるのである。しかし、エリセの描き出す「詩人」と、この「内的な亡命者」の間には、決定的な違いがある。そしてそこに、エリセの「映画のリアリズム」の思考の根底が開示されるのである。

「詩人」は、その峻厳な孤立の先に、「人と生命との和解」という一筋の光を見出す。しかし、「内的な亡命者」の絶望の先にあるのは、ただ底無しの闇だけである。この決定的な違いが、両者の間に著しい懸隔を穿っている。しかし、であればこそ、エリセが「詩人」の肖像の描出に碎身する中で挑み続けていたのは、この「内的な亡命者」の暗闇に光をもたらす方途を見つけ出すことだったのではないか。己からさえも亡命し、生きる理由をほとんど根絶されていた彼らに、再び生命と和解する契機を与えることだったのではないか。その過去の記憶が回想の対象に留まるのであれば、それはいつそう彼らを孤独の淵へ追いやるだけであろう。しかし、その「第二の水準」へと突き抜けるならば、彼らは、自らの現実に今なお現存する、あの希望に燃え立つ、輝く生命力の存在と再び合流できるのではないか。では、映画は、いや映画だからこそ、そこへ寄与できることとは何であるのか。この問いこそが、エリセの「映画のリアリズム」の思考の根底にあったものに違いないのだ。

その思考を創り上げるとき、エリセは、それでもなお悲惨な過去を背負った現実と向き合った。それ以外に信じられるものの一切は、内戦の歴史が根絶やしにしたのである。内戦で、人々は、味方と信じた外国の不干渉政策に直面し、五月事件のような味方同士の殺戮まで経験した。それに、「住民には密告が推奨され」さえた(関ほか 2008: 157)戦後の社会の中で、人々にはどれほどの不信が刻み込まれたことであろう。この状況の中にあって、「内的な亡命者」たちは、まさに『山椒大夫』の厨子王が、一度父の形見を投げ捨ててしまったように、一切の信仰を失ってしまったのである。であれば、向き合うことができるのは、彼らの眼前にある現実しかない。ここに、「超越的なもの」の批判にまで至っていた、エリセのリアリズムの過激さの根幹があるのだ。しかし、誤解されてはならないのは、これが単純な意味での無神論ではないということ、すなわち、信じることの意味は、そこで些かも否定されていな

いということである。他ならぬエリセ自身が、全身全霊で現実を信じ抜いているのだ。その現実がいかにかい救い難いものであっても、彼もまた「過ちを正す《罪人》」となり果てるまでに、生きる理由を、その中に探し続けたのである。この不屈の信頼こそが、彼の「映画のリズム」の思考を前進させるのであり、またその不屈の信頼を、映画は可能にするのである。

続く第 2 節では、先ほども論じた「責務」の注解を集中して行う。すでに述べたように、「責務」は『ヌエストロ・シネ』に寄稿した時期におけるエリセの代表作ともみなせるものであり、彼の映画批評の活動全体においても重要な位置を占めるものといえるだろう。これを詳細に解説することは、エリセのリアリズム概念の理解を深めるものであると同時に、彼の批評活動に着目する本章において、その本質をよりいっそう炙り出すものとなるだろう。

第 2 節 「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」注解

本節では、エリセが映画雑誌『ヌエストロ・シネ』(*Nuestro Cine*, 1961-1971) 1962 年 12 月第 15 号に発表した「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」(“Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional,” en *Nuestro Cine*, núm. 15: 8-18, 以下「責務」)の注解を行う。前節でも述べたように、この論考はエリセが『ヌエストロ・シネ』で活動していた時期を代表するものの 1 つと呼べるものであり、彼の「リアリズム」概念を理解するにあたって抜くことのできないものである。本節の注解は、その「リアリズム」概念の理解をいっそう深めることを目的としたものである。エリセのその概念が何に抗い、そして何を志して練り上げられていったものであったのか。その生成過程を浮かび上がらせることを目的としている。

加えて、「責務」は当時のスペイン映画批評界を色濃く背景にしている点にも言及し、日本でほとんど知られてないスペイン映画批評史を紹介する機会になることにも努める。注解の中で触れるが、例えばスペイン映画批評史において「責務」は少なからぬ歴史的価値をもつものである。キム・カサス・モリネールはヴィム・ヴェンダースの『エモーション・ピクチャーズ』(1986)、ジャン＝リュック・ゴダールの「星のかなたに——ニコラス・レイ『にがい勝利』」(1958)に並べてこのエリセの論考に言及している(Casas Moliner 2006: 135-143)。またルイス・ナバレーテ・カルデーロは、ラファエル・ヒル、ナチョ・ビガロンド(ともにスペインにおいて映画監督としての活動と映画批評の活動の双方に尽力してきた作家)の批評活動に並べてエリセを取り上げ、その中でこの論考に触れている(Navarrete Cardero 2013: 177-199)。このことは「責務」が、映画を監督し、また映画を批評する「シネアスタ」としてのあり方をもった人間が記したものとしても、確かな普遍的価値をもつものであることの証左であるだろう。

訳出に際しては、原文の引用箇所は「」、 “ ” などの括弧部は《 》、語頭が大文字になっている単語は〈 〉で括り、イタリック体には傍点を付した。映画雑誌名については、便宜を図ってカタカナ表記で訳した上で必要があれば日本語訳のルビをつけ、また西語表記、刊行期間を付した。筆者による注は数字のみ、エリセによる原注はアスタリスクを付した。スペイン映画一般に関する訳語は乾(1992)を参照したが、拙訳した場合もある。他の訳出に際しても邦訳がある場合は適宜参照したが、訳語を合わせるなどの理由から拙訳した場合がある。なお「責務」からの引用は頁数のみを付し、小見出しは筆者によるものである。

1. スペイン映画の直面している新たな局面

1-(1) 現代映画における多様な様式と当時のスペインの状況——映画批評が担うべき「責務」

スペイン映画の直面している新たな局面が、われわれ専門家の大部分に対して、向かうべき方向の再考を早急に求めていることは明らかである。現実的に倫理的に結び付けられた姿勢を維持してきたと思われる者たちにとって、彼らがとってきた姿勢を変える必要性というのは、本質的なレベルにおいては生じていない。しかし一部の人々が考えていることとは正反対に、まさに上記の現実との結び付きのゆえに、現在の状況は、われわれが自らの仕事において向き合わなければならないであろう諸問題のもっている意義、またそこから導き出される帰結を深く究明することへのさらなる執心を、この上なく切迫した形で求めているのである。そしてその求めに応じるということは、倫理的な側面へと移すならば、われわれの仕事の政治参加の度合、またわれわれの仕事の実効性を、いま一度試すことになるのだ。(p.8.)

「責務」はこのように切り出す。ここで言われている「スペイン映画の直面している新たな局面」というのは、まずはこの「責務」が記された当時にあった、「現代映画における多様な様式」(p.8.)の出現のことを指している。アラン・レネとアラン・ロブ＝グリエによる『去年マリエンバートで』(1961)、ミケランジェロ・アントニオーニの『太陽はひとりぼっち』(1962)など¹、既存の語り口では論じ切れない、それを批評する側の「実効性をいま一度試す」映画作品が続々と制作されていた状況が当時あった。

しかしこの「責務」が発表された1962年12月という時代背景に着目するなら、ここでいわれている「新たな局面」というのは、本文に明記されていないさまざまな形で理解されうるものである。まず筆頭に挙げられるのは、スペイン映画界の改革を主張し、ニュー・スパニッシュ

¹ 前者については *Erice y San Miguel* (1961/1962: 44-45) で、後者については *Erice* (1962a: 33-35) でエリセも論じている。どちらも、上映後に評価が食いちがう映画批評家の反応に関する言及がある。

ユ・シネマ運動²を推進することとなるホセ・マリア・ガルシア・エスクデロが、同年 7 月に映画・演劇総局長に就任していたことである。この「責務」が掲載された『ヌエストロ・シネ』の同号にこの件にまつわる記事が勢揃いしていたことから(Nieto Ferrando 2012: 150)、エリセがこうした含みをもたせている可能性は大きい。また映画外においても、同年 4 月に起きたアストゥリアスの鉱山労働者によるストライキ、また 6 月に生じたミュンヘン共謀事件などによって、1962 年は「反独裁運動のヤマ場」(関ほか 2008: 192)を迎えていた。この「責務」が執筆されていた時期は、映画の領域にかぎらずスペイン国内に新たな気運が高まっていた、文字通りの「新たな局面」を迎えていたのだ。この論考で「批判的リアリズム」の重要性を主張し、それゆえもちろん「現実に倫理的に結び付けられた姿勢を維持してきたと思われる者」の 1 人であるエリセに、こうした現実の状況が無関係であるはずがないだろう。先述した「新たな局面」において「いま一度試」されている映画批評の「実効性」というのは、このことを踏まえて理解されなくてはならない。それは、当時続発していた「現代映画における多様な様式」を論じることができるか否かという、映画批評の「実効性」のことをいっているのではない。上述したスペインの現実における「新たな局面」において、映画批評がもちえる「実効性」のことをいっているのである。エリセによれば変動に満ちた当時のスペインの状況にあつて、そうした「実効性」をもたなければならないという「責務」が映画批評に問われていた。「あらためて、しかしかつてなかったほど厳しく差し迫った形で、映画批評とそれがもつ機能が担うべき責務の存在」(p.8.)が問われていたのである。どのような映画批評がそうした「責務」を担うことができるのか(以下、この意味で「責務」という表現を使う場合は、論考の「責務」と区別するために〈責務〉と表記する)。これが、この「責務」においてエリセが問うことなのである。

1-(2) スペイン映画批評界が直面していた新たな局面——『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・

² ガルシア・エスクデロの映画・演劇総局長就任に端を発し、旧態依然としていた映画製作に革新をもたらすことを目的として 1962 年から 1967 年の間に続けられた運動。観客も過ごしているような日常的な生活体験を扱ったストーリー、アンチヒーロー的な人物設定、キャスティングにおける反スター主義など旧来とは異なった映画製作を行ったが、フランスのヌーヴェル・ヴァーグのようにそれと特定できるような統一されたスタイルはもっていなかった。検閲制度や助成制度の改善、また国立映画学校およびその前身である国立映画研究所出身の新人監督が多数デビューする機会を与えたが(後でも触れるがエリセもその 1 人である)、大半の作品が観客に受け入れられず、また行政や産業ともうまく噛み合わなかったため徐々に下火になっていった(AA. VV. 1998: 634-636; 乾 1992: 152-168)。

イデアール』の論争

もう1つ「新たな局面」があった。そしてこの「局面」が、上記の問いに回答を導くための道筋を「責務」に提供する。それは、この「責務」自体が渦中にあった当時のスペイン映画批評界が「直面」していたものだったが、それを迎えるためには少し時代を遡らなければならない。

この国の映画批評界においては、近年周知の頻度で、映画に関する事象に対するさまざまな——また時として対立した——姿勢のぶつかり合いが見受けられる。一面においてそのぶつかり合いは、そこで生じている議論や積極的な認識から、より深く、意義のある姿勢が生じうるものであるだろう。というのは、そのぶつかり合いにおいて確かに、実際に問題とされなければならない懸念が議論されているからである。しかし残念なことに、多くの場合それは諍いであって建設的な議論ではなかった。また浅薄な互いの姿勢の押しつけ合いであって、互いの姿勢の厳密な考察ではなかった。そしてまた互いの自分のとる姿勢に対する狂信であって、自分の姿勢についての具体的な論証ではなかった。

(p.8.)

のちに改めて触れるように、「責務」が発表された1960年代のスペイン映画批評界は、「銀の時代」(Nieto Ferrando 2012: 141)と呼ばれるほど活況を呈していた。しかし、「銀の時代」と呼ばれる以上はもちろん金の時代、すなわち「黄金時代」が存在したのであって、1920年後半から1930年代前半までの期間がそれにあたり(Nieto Ferrando 2012: 141; Nieto Ferrando y Monterde 2018: 65-66)、引用文の中でエリセが書いている「近年」は、この時期にまで及ぶものと考えられる。1936年に勃発する内戦までの共和制時代にほぼ重なるこの「黄金時代」には、おびただしい数の映画雑誌が刊行され、『ポピュラー・フィルム』(*Popular Film*, 1926-1937)と、マルクス主義から影響を受けていた『ヌエストロ・シネマ』(*Nuestro Cinema*, 1932-1935)³という当時抜きん出ていた2つの映画雑誌の間で論戦が交わされるなど、スペイン映画批評界は非常な活気にあふれていた。だがエリセによれば、ここで取り交わされていた議論は「実際に問題とされなければならない懸念」が扱われ、「よ

³ 正式名称には、『映画を評価する国際的な出版物』(*Publicación Internacional de Valoración Cinematográfica*)という副題がつけられており、後(1933年10月)にこの副題は『プロレタリア映画を擁護する国際的なノート』(*Cuadernos Internacionales de Defensa del Cine Proletario*)に変わった(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 68)。

り深く、意義のある姿勢が生じうる」ものではあったものの、「諍い」の域を出なかった。映画批評に関するさまざまな「姿勢」が乱立するばかりで、本当はどの「姿勢」こそが「意義のある」ものであるかが冷静に吟味されず、「建設的」なものではなかった。それからおよそ 30 年の歳月を(スペイン内戦、そしてその後の独裁政権の樹立を交えつつ)経て、エリセも活動していた 1960 年代の「銀の時代」において、こうした状況が「新たな局面」を迎える。

長い歳月の中ではじめてこうした論争が、《買収された》映画批評と《純粋な》映画批評の対立という初歩的なレベルを超えて、美学思想の領域の中でそれなりの頻度でもって繰り広げられるようになったことは、すでにして重要な進歩——それは何よりもわれわれに先行する世代のリアリストたちの努力に負っているものだが——を示している。その進歩の結果、いくつかの映画批評の方法についての批判、具体的にはある批評方法が《内容主義的》であったり《形式主義的》であったりすることについての批判、あるいは《政治主義的》であったり《反動的》であったりすることについての批判というのが、現在のスペインの文化の領域において実際に生じていることに確実に対応するようになった。上記の批判の妥当性を意識化の程度はどうであれ推し量ることが、ある批評方法が実効性をもつものであるかどうか、あるいは批評する対象に正確に即しているかどうかという理に適った判断基準によって、多くの場合行われるようになった。現在のこうした情勢は、スペインの映画批評界が抱えている問題に関する、すぐれて総括的な考察をするにあたって最適であると私には思われる(…) (p.8.)

1960 年代におけるスペイン映画批評界の「銀の時代」は、『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデア^{理想}ル』(*Film Ideal*, 1956-1970)という 2 つの映画雑誌の間で争われた論争によって築かれた。引用文にあった、「内容主義的」であったり「形式主義的」であったりといった表現による「批判」の応酬は、この『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争のことをいうものである。この論争こそが、「責務」が書かれたときにスペイン映画批評界が直面していた「新たな局面」である。それがいかなる「局面」であったかを見るために、ここからは少し本文から離れてこの論争の中身を見ていきたい。

既に見たように、エリセも編集メンバーに加わっていた『ヌエストロ・シネ』⁴は、イタリアの映

⁴ この名称は、先述した「『ヌエストロ・シネマ』(…)に対する明白なオマージュ」である(AA. VV. 1998: 633)。後述するように『ヌエストロ・シネ』はマルクス主義から影響を受けており、

画理論家、批評家グイド・アリストルコを介して、ジェルジ・ルカーチの美学における「批判的リアリズム」の概念に強い影響を受けていた。このルカーチの概念は、文学が現実を扱う際に、それを目に映るままの「直接性」において描くのではなく、「自分たちの体験と現実の社会との真の連関や、これらの体験を客観的に生み出すもっとも深い原因や、これらの体験を社会の客観的現実と結びつけるもろもろの媒介などを、掘りおこ」すことで描き(ルカーチ 1969: 372, 傍点省略)、その先で「もっと後の発展段階において(…)万人の目につくような形で現れてくる現実の諸傾向の反映」をなすことを求めた(ルカーチ 1969: 391-392)。一言でいえば、現実の批判的反映を文学に求めた。こうしたルカーチにおける「批判的リアリズム」の概念から『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちは、「見かけに覆い隠されている現実に光を投げかけ明るく照らし出すことで、諸事象の《背後》にあるものを見いだす批判的リアリズム」という概念を作り出し、映画を批評する際の基本姿勢とした。そしてそうした「批判的リアリズム」とは、『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちにとって、「現実についての新たな認識を与えることで観客を豊かにし、変化させる(…)真の意味で完璧なものであり、実効性をもつものである(…)リアリズム」であった(Gubern 1963: 11)⁵。

こうした姿勢から行われた独自の映画批評、影響元であったグイド・アリストルコの論考などの翻訳⁶、また独裁政権下という当時の環境にあって国内上映が困難であった映画作品の紹介⁷などが、当時のスペイン映画界の「美学思想の領域」に多大な貢献をした。しかし、影響を受けたルカーチなどのマルクス主義的思想の急進性を受け継いだ分、教条主義的になりやすく、その点が『フィルム・イデアル』から批判されることになった。先述した『ヌエストロ・シネ』の「批判的リアリズム」の姿勢は、自ずと映画作品に社会的現実に対する「告発の意図」が伴っていることを求め、そうでない映画作品を画一的に批判する傾向にあったからだ。煎じ詰めれば、「貧しい人々や彼らの抱える問題をスクリーン上に映し出す」内容をもった(いいかえれば、いわゆるマルクス主義的な教義に沿った)映画作品ばかりを評価しが

『ヌエストロ・シネマ』はその先駆けにあたった。

⁵ この Gubern (1963) は、『ヌエストロ・シネ』における「批判的リアリズム」の概念を端的にまとめた優れた例として、Arocena (1996)、Nieto Ferrando (2012) などでも繰り返し取り上げられている。

⁶ 「責務」から時代は下るが、1965 年には有名なピエル・パオロ・パゾリーニの「ポエジーとしての映画」(1965)も翻訳した。

⁷ 「責務」が発表された時期には、ルキノ・ヴィスコンティの『若者のすべて』(1960)などのイタリア・ネオ・リアリズムの諸作品、のちの時期には米国のアンダーグラウンド映画 (Erice (1965c) でエリセもジョナス・メカスの『樹々の大砲』(1961)を論じている) や、ブラジルのシネマ・ノーヴォなどの「第三世界」映画を紹介した。

ちで(『ヌエストロ・シネ』が好んだ映画は、たとえばヴィスコンティの『揺れる大地』(1948)であり『若者のすべて』であった)、この偏りが、引用文にあった「内容主義的」であるとして批判されていたのだ(Nieto Ferrando 2012: 75)。

一方で『フィルム・イデアル』は、当初は教区で上映に適した映画を紹介するカトリック系の映画雑誌として創刊されたが、1960年代にはフランスの『カイエ・デュ・シネマ』が1950年代に提唱していた種々の映画批評上の概念から強い影響を受けた、ほぼ純然たる映画雑誌に様変わりしていた。『カイエ・デュ・シネマ』の作家としての映画監督やシネフィルといった概念、またアンドレ・バザンの思想に影響され、これらフランス産の所産を(遅れを伴いつつ)当時のスペイン映画界に導入したという点で、「美学思想の領域」に多大な貢献をした。影響関係にも窺えるように、この時期の『フィルム・イデアル』は米国の商業映画を高く評価し、またバザンの映画イメージについての考察に基づきつつ、映画作品の内容よりも画面上に映し出されている形式的側面に着目する映画批評を展開していた。たとえば『フィルム・イデアル』が賞賛した映画監督の1人はヴィンセント・ミネリであったが、その素晴らしさは、ミネリが監督するミュージカル映画における「コンテや編集の新たな手法、そして色彩や舞台装置がもつ表現性の深化」にあるとされた(Nieto Ferrando 2012: 100)。しかし、映画の美的価値をいくぶんナイーブに称揚してもいたこうした『フィルム・イデアル』の映画批評の姿勢は、映画作品の形式面にばかり着目しその内容面を考慮に入れない、引用文にあった「形式主義的」であるとして『ヌエストロ・シネ』から批判された(もう1つ批判される際によく使われた表現は「耽美主義的」だった(Tubau 1983: 36など))。『ヌエストロ・シネ』の批評家からすれば、ミネリは「美しく快い形式だけにしか興味がなく、その社会的背景にまったく関心を向けていない(…)危険な幼稚さ」をもった映画監督であった(Nieto Ferrando 2012: 142)。そしてそんなミネリを賞賛する『フィルム・イデアル』の映画批評も、形式だけにしか興味を示さない「形式主義的」なものであり、ミネリ同様の「危険」性をもっていると『ヌエストロ・シネ』は批判したのである(この危険性についてはのちに改めて触れる)。

以上のような『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争が、1960年代のスペイン映画批評界を「銀の時代」に変えていたのだった。そしてエリセの「責務」、またのちに触れる、エリセがこの「責務」の中で引き合いに出すホセ・ルイス・グアルネルによる「パルメニデスの眼鏡(映画批評とその実践に関するいくつかの考察)」(『フィルム・イデアル』の1962年9月の第104号で発表された)の2つの論考が、この論争をいよいよ明確化させた決定的瞬間

間に位置していたものだった⁸。

1-(3) 〈責務〉を担うのは『ヌエストロ・シネ』の映画批評か『フィルム・イデアル』の映画批評か——「責務」の辿る道筋

本文へ戻ろう。「責務」が書かれたときにスペイン映画批評界が迎えていた「新たな局面」とは、いかなるものであったのか。

エリセによれば、先のところで触れた「黄金時代」におけるスペイン映画批評界は、結局のところ「《買収された》映画批評と《純粋な》映画批評の対立という初歩的なレベル」にとどまったものだった。この「買収された」(vendido)と「純粋な」(puro)という独特な表現は、「黄金時代」に出版されていた映画雑誌による批評を区別する、「不純」(impuro)と「純粋」(puro)という表現をおそらく踏まえているものである(エリセは前者をよりあからさまな表現に変えているのだろう)。「不純」な映画批評とは、映画雑誌の経営を維持するために、出資元のスポンサーが関わった映画作品の宣伝を目的とした映画批評のことを指し、それに対して「純粋」な映画批評とは、宣伝の問題には一切関与しない、文字通りの意味での映画批評のことを指していた(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 71)。たしかにこのレベルでの対立は、「初歩的なレベル」での対立といわざるを得まい。議論がそこに生じていたにせよ、争われていたことは映画批評以前の問題だからである。しかし 1960 年代の『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争に至って、スペインの映画批評界は次の段階へ上がった。すなわち、異なる系統の映画理論からの影響を受けつつ、互いのあいだで交わす議論が明確に映画批評の問題になってきたということである。しかもその議論で応酬される批判も、以前のような「互いの姿勢の押しつけ合い」ではなく、「内容主義的」であったり「形式主義的」であったりと、互いの映画批評の姿勢に不足している部分を正確に指摘する、「理に合った」ものになった。その結果エリセによれば、「スペインの映画批評界が抱えている問題に

⁸ 「エリセの「責務」と、『フィルム・イデアル』で発表された——これもまた同時期に映画批評について考察していた——グアルネルの「パルメニデスの眼鏡(映画批評とその実践に関するいくつかの考察)」は(…)1960年代をスペイン映画批評文化における銀の時代へと変えた、映画批評上の、また映画を考察する上での論争の幕開けをなしたとみなせるのであり、また、その論争において『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』両誌が演じた役割を要約しているものとみなすことができる」(Nieto Ferrando 2012: 141)。ホルヘ・ニエート・フェランドによれば「幕開け」とされているが、「責務」のなかですでに「内容主義的」、「形式主義的」といった語彙が表れているのであれば、2誌による論争はエリセとグアルネルの論考以前にもすでに進行していたのであり、2人の論考はその明確化としてあったと理解するのが妥当であろう。

関する、すぐれて総括的な考察をするにあたって最適である」「新たな局面」が訪れていた
のである。

いまの引用文にあった「問題」とは、本注解 1-(1)で述べた問い、すなわち変動に満ちた
この時代において、いかなる映画批評が然るべき〈責務〉を担うことができるのかという問い
のことを指している。そしてここまでに見てきた、『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の
論争によって築かれていた 1960 年代スペイン映画批評界の「新たな局面」は、エリセによ
れば、この問いを考察するにあたって「最適」なものである。先述したようにこの「局面」が、
「責務」が上記の問いに回答を導くための道筋を提供するのである。すなわち『ヌエストロ・
シネ』の映画批評と『フィルム・イデアル』の映画批評、この 2 つのどちらが然るべき〈責務〉
を担うことのできる映画批評であるのかを考察するという道筋である。「責務」がここから辿っ
ていくのは、その道筋である。

2 『フィルム・イデアル』批判

2-(1) 「責務」の『フィルム・イデアル』批判の手法——スペイン文学史に先例を見出すこと

「責務」は『ヌエストロ・シネ』に発表されたものであるのだから、その道筋の行き着く先はむ
ろん既に見えているといえる。しかしその結論に行き着くまでに、エリセは極めて周到な道
のりを辿っていく。スペインの文学史に『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争の先
例を見出し、結論を導き出すのである。エリセによれば、こうした手法をとるのはある意味で
必然なのである。なぜなら映画に関する事柄というのは、「いくばくかの映画批評家たち」が
考えるように、「神秘的に包み込まれ、限られた特権者にしかアプローチできないような閉鎖空
間」にあるものではなく(むろんここにはシネフィルの概念に影響を受けた『フィルム・イデア
ル』に対する当て擦りがある)、「望む望まないにかかわらず(…)一連のイデオロギー的、政
治的、そして経済的な変遷すべての影響を受ける」からである(p.9.)。つまり映画にせよ文
学にせよ、それらがこのスペインの現実のうちにあるという事実からは無関係でありえるはず
がなく、文学が被ったものは映画も同じく被るのだということだ。それゆえ、互いの領域にお
ける進展には必ず共有しているものがあり、必然的にスペインの文学史には映画、とりわけ
映画批評を考察するにあたって参照になるものが存在するのである。こうエリセは考えるの
である。

2-(2) スペイン文学史の独特な特徴——「リアリズム」と「反リアリズム」の対立

エリセはこの周到な道のり(結果的にそれは周到な『フィルム・イデアル』批判になるが)を辿る前に、スペイン文学史にあるという独特な特徴を浮かび上がらせる。

(…)今世紀初頭の25年間に活力に溢れた試みが存在したこと、すなわちいくつかの重要な小説や例外的な規模に及んだ詩の運動において具現化された、革新やリアリズムに寄与する懸命な探求が存在したことは事実である。だが残念なことにそうしたケースにおいてはたいてい、その試みを明確化し具体的な芸術理論へとつなげるような、イデオロギー上の明晰な意識に欠けていた。また諸々の問題、とりわけこの国で勃発した内戦によって、時代が必要としているものに適合した批評の伝統が形成されることはなかった。そんな中でも有効な形で活用されうる所産、また建設的で正当な姿勢をもった者も存在したのではあるが、集団的規模での反響を得ようとする段になると、ブルジョア的潮流に後押しされた反動によって決まって押さえつけられたのだった。要約すれば以上のようにスペインで起きていたことの一切は、——ジェルジ・ルカーチが指摘する*1——2つのタイプの姿勢の対立によって規定される、美学思想の場で生じる対立の明らかな典型をなしているといえる。すなわち、理性を信じる姿勢と非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢の対立であり、あるいは、歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢とその絶対的否定へと至る姿勢の対立である。一言でいえば、リアリズムと反リアリズムの対立の典型をなしているのである。(pp.9-10.)

エリセが浮かび上がらせようとしているところを辿ろう。エリセによればスペインの文学史は、ルカーチが『批判的リアリズムの現代における意義』(1957)の中で提唱した、「リアリズム」と「反リアリズム」という2つの「姿勢」の対立によって形成されたものだった(なおこのルカーチにおける「リアリズム」とは、先述した彼の「批判的リアリズム」とほぼ重なりとみてよい)。ルカーチの考察において、「リアリズム」と「反リアリズム」を区別するのは双方がもつ異なる「世界観」であるとされるが、エリセの2つの「姿勢」についての表現はこのルカーチの考察に基づいている。その点をここから見ていきたい。

ルカーチにとって「リアリズム」作家の代表はトーマス・マンであり、「反リアリズム」作家の

*1 Georges Lukacs, “Signification présente du réalisme critique” (Gallimard). [以上が原文での表記だが、本論では Lukács (1960 = 1968) を参照した]

代表はフランツ・カフカである。まずマンもカフカも、ルカーチにとっては「大家」と呼べる作家である。結果的には「反リアリズム」作家に分類されるカフカも、ルカーチにとっては「重要なリアリストの一族に組み入れられるように見える」作家である(Lukács 1960: 150-151=1968: 274)。これはすなわち、マンもカフカも優れて鋭利な現実批判を作品の中で実現した作家であるということだ(たとえば、マンの『魔の山』(1924)における第一次世界大戦前のヨーロッパの状況に対する批判、あるいは、カフカの諸作品における現代の状況に対する批判を思い起こせばよい)。しかし優れた現実批判を実現しつつも、ルカーチのいう「見とおし」をマンは持ちカフカはそれを持っていないという点で、両者は厳然と区別されることになる。

「リアリズム」作家であるマンの現実批判は極めて鋭く、時には病的ともいえるレベルにまで達する(『魔の山』のナフタなどがその一例だろう)。だがルカーチのいう「見とおし」、いかえればそうした批判の向こうに行き着く先をもつマンの現実批判は、あくまで「理のとおった問い」を構築する理性的なものとして進められ、寸前まではいっても混沌に飲み込まれるということはない。マンの批判は、現実存在する問題を「その真実の、具体的なそして歪曲されていない形であばきだす仕事を根本的に最後までやりぬき」、それと同時に、その問題の克服を導く「発展方向を、そのなかにおける人間の役割を、認識する」という過程を踏破するのである(Lukács 1960: 134=1968: 260-261)。マンの作品の登場人物たちはさまざまな苦闘を経るが、その苦闘も、この過程を推しすすめる「実効性」のあるものとして行動される。こうした様相をもつマンの作品から導き出されるものが、ルカーチによれば「リアリズム」を他から区別する「世界観」であり、この考察から、先述したエリセの「リアリズム」の「姿勢」についての表現が導かれている。まさにこの「リアリズム」作家の「世界観」にあるのは、理性の働きが貫かれる「理性を信じる姿勢」であり、人の行動がその理性的過程に寄与するものとして描き出される、「歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢」であるからだ。またこうした「リアリズム」の「姿勢」の根本には、この注解の冒頭の引用文にあった、「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」(p.8.)がある他ない。現実と密着した「姿勢」がなければリアリズム＝現実主義がそもそも成り立ちえないのであり、上述した理性的過程も、現実から決して乖離しない密接な関係がなければ貫き通されえないからである。

一方で「反リアリズム」作家であるカフカは、その鋭利な現実批判に「見とおし」が伴っていない。それゆえにその批判は「理のとおった問い」を構築することはなく、混沌に飲み込まれてしまう。しかしルカーチによれば、カフカのような「反リアリズム」作家はその混沌を「非時

間的・存在論的な実体」(Lukács 1960: 159=1968: 281, 訳語を一部変えた)に仕立て上げ、それを自らの現実批判の所産とする。カフカであれば、「地獄としての今日の資本主義の世界」とそれに「むかいあってのすべて人間的なものの無力さ」が(Lukács 1960: 152=1968: 275)、そこで暴き出されているということにされる(『審判』(1925)の全容の掴めない世界、またその世界に対するヨーゼフ・K の徹底的な無力などがその一例だろう)。こうした様相をもつカフカの作品から導き出されるのが、ルカーチによれば「反リアリズム」を他から区別する「世界観」であり、先と同様に、この考察からエリセの「反リアリズム」の「姿勢」についての表現が導かれている。この「反リアリズム」作家の「世界観」にあるのは、「理のおった問い」が構築されることのない「非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢」であり、暴き出される混沌に対して人間がまったく「無力」であるという、「歴史内における人間の行動の実効性」の「絶対的否定へと至る姿勢」であるからだ。加えて先ほどの「リアリズム」の考察と対比させるならば、こうした「反リアリズム」の「姿勢」には、結局のところ「現実と倫理的に結び付けられた姿勢」がない。人の力の及びえない「非時間的」な存在を引き出し、むしろすすんで現実から乖離していくこの「姿勢」にあるのは、エリセがこの「責務」でよく使う表現でいえば、「現実逃避」のそれだからである。

以上のような「リアリズム」と「反リアリズム」という2つの「姿勢」の対立が、エリセによればスペイン文学史(すぐ後で分かるが、具体的には19世紀から20世紀初期にかけてのスペイン文学史)を形成したものだ。また先の引用文の中でエリセは、その歴史が辿った道筋をある程度素描してもいた。すなわち「リアリズム」が成果を上げ始め、「集団的規模での反響を得ようとする段になると、ブルジョア的潮流に後押しされた反動によって決まって押さえつけられた」という道筋である。ここで言われている「ブルジョワ的潮流に後押しされた反動」というのは、その後で「反リアリズム」に置き換えられるのであるから、このスペイン文学史の道筋は次のように言い換えられるだろう。それは、「リアリズム」が成果を上げ始めると「反リアリズム」が決まって阻害してくる歴史であったのだ。

先述したように、エリセによればこうした特徴をもったスペイン文学史に、『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争の先例が見出される(「スペイン文学史における論争から生じた所産は(…)現在のわれわれの美学思想の中に反映されることとなるだろう」(p.10.))。では、スペイン文学史における「リアリズム」と「反リアリズム」の対立とは、具体的にどのようなものであったのか。それを辿ることは、当時若干22歳の駆け出しの映画批評家だったエリセにはもともと「手に負えない仕事」ではあっただろう。けれども「その仕事の重要性を鑑み

るなら、現在の映画批評家たちがとっている多様な姿勢をより明確に位置付けるために、たとえ簡潔ではあってもその概括的な特徴を描き出してみようと思うのだ」(p.10.)。

2-(3) 「リアリズム」作家としてのラーラ

(…)さまざまな事例を吟味した上でわれわれの考察が拠って立つことのできる有効な——そして多くの点において実際的たりえる——出発点を探し求めるとすれば、おそらく19世紀にさかのぼって、そこで一度ラーラの事例を取り上げるべきだろう。(p.10.)

マリアーノ・ホセ・デ・ラーラは、19世紀に鋭い社会批判を伴ったジャーナリズム活動を行ったことで著名な作家である。このラーラが、『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争の先例をスペイン文学史に見出すうえで最も適切であるとエリセはする。「リアリズム」と「反リアリズム」の対立によって形成されたとエリセが見立てるスペイン文学史の姿が、ラーラを「出発点」とすることでよりよく浮かび上がるからである。

「文学は時代についての表現以外ではありえず、民衆の進歩を表現するものである」⁹と記したラーラは、「彼が生きることとなった時代に倫理的に根ざした姿勢をもった作家の実例をなしている」(p.10.)。ここで言われている「時代に倫理的に根ざした姿勢」とは、先述した「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」と重なるものであり、「リアリズム」の「姿勢」の根本である。つまり、エリセにとってラーラは優れた「リアリズム」作家であった。エリセによれば、そうしたラーラのあり方は次のような彼の文章に表出しているという。

(…)今日人々の間で文学と呼ばれているものをわれわれは拒絶する。われわれが求めているのは、言葉の装飾や韻を踏む音、あるいは周囲の環境についてのソネットやオードをうたうことへと変えられた文学、つまり全てを表現形態に注ぎ込んでしまい、思考には何ももたらすものがない文学ではない。われわれが求めているのは、経験や歴史の産物としての文学、すなわち未来の道しるべとしての文学なのだ。それは学究的な文学であり、分析的な文学であり、哲学的な文学であり、深遠な文学であり、要するに未来の道し

⁹ エリセは典拠を示していないが、この引用文ではラーラの2つの文が繋げられていると思われる。「ありえず」までは Larra (1960b: 278)、それ以下は Larra (1960c: 132)に同じ表現がある。

るべを思考するあらゆるものであり、それを散文において語るあらゆるものであり、それ
いて今なお無学でいる人々にも理解できるような文学である。(p.10.; Larra 1960c: 134)

「全てを表現形態に注ぎ込んでしまい、思考には何ももたらすものがない文学」に代わっ
て、「経験や歴史の産物」として「学究的」、あるいは「分析的」に「未来の道しるべ」を探求
する文学を求めたラーラにあるのは、まさに「リアリズム」の「姿勢」であるだろう。「学究的」、
「分析的」な「未来の道しるべ」の探求を希望するラーラにはたしかに「理性を信じる姿勢」
があり、また、「経験や歴史の産物」としての文学創作によるそうした探求の実行可能性を信
じているあり方には、「歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢」があるからだ。エ
リセによれば、こうした「リアリズム」作家であるラーラによって「文学というジャンルは(…)時
代についての意識を獲得し、そして現実逃避の道具であることをやめ」た(p.10.)。いいか
えれば、ラーラは文学を「現実についての新たな認識を与える」ものへと変えたのであり、こ
れはつまり、先述した『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちが作り出した「批判的リアリズム」
の概念に合致するものへと、文学を変えたということである。エリセによれば、ラーラにある
のは「真摯かつ正当で、また賞賛に値する姿勢の範例」なのだ(p.11.)。

2-(4) 「反リアリズム」としての 98 年世代——とりわけアソリン

エリセは、彼が考察するスペイン文学史の辿った道筋を素描していた。すなわちそれは、
「リアリズム」が成果を上げ始めると「反リアリズム」が決まって阻害してくる歴史であった。エ
リセによれば、ラーラの「リアリズム」的な活動が辿った道筋はまさにそうしたものだ。た。

ラーラの活動は、「98 年世代の直接の、それも力漲る先例」をなしたものだ(p.10.)。ミ
ゲル・デ・ウナムーノや後述するアソリンなどが属するとされる 98 年世代は、19 世紀最後の
四半世紀から 20 世紀の初頭にかけて、スペイン文学史における「第 2 の黄金世紀」を築い
た(佐竹 2009: 237)。当時のスペインにあったという「無意志症」、「無気力」に抗って
(Láin Entralgo 2015: 100=1986: 74)¹⁰、1898 年の米西戦争での敗戦を契機に登場した
98 年世代の作家たちは、先行する時代に鋭い社会批判を行っていたラーラを「先覚者」と
して意識していた(吉田 1985: 154)。『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちが使うような表
現でいえば、「現実についての新たな認識を与える」という「リアリズム」的な文学のあり方の

¹⁰ 邦訳の底本とは異なるが、原文は Láin Entralgo (2015) を参照した。

先例を、98 年世代はラーラに見出していたのである。そしてこれは言うてみれば、ラーラという 1 人の作家が作り出した所産が 98 年世代の作家群へと結実していったという、「リアリズム」の成果であったのだ。しかしエリセによればそうした成果と呼びうるのは、「全面的な非順応主義の姿勢」(p.11.)をもっていた 98 年世代の初期の活動にだけであった。その後にはむしろ 98 年世代は、「リアリズム」を阻害する「反リアリズム」へと変貌するのである。

98 年世代が訴えた異議申し立ては、いくばくかの状況の発展や歳月の経過とともに、彼らの語り口の中で根本的に懐疑的なものへと変わってしまった。また、闘争ではなく苦悩に満ちた黙想であり、人間の或る歴史的状況への反抗ではなく人間の形而上学的な本性への嘆きであるようなヒューマニズムへと、それは損なわれてしまった。こうした 98 年世代にあった変化が、この文芸運動がもっていた正当で、感傷的ではありながらもリアリズム的であった姿勢に隣り合った形で、それと性質を異とする次のような姿勢が存在したことの何よりの原因なのである。すなわち、様式上の完全性や精神的探求の名目のもとに、実のところは隠された空疎な形式主義でしかないような姿勢が、98 年世代には存在していたのである。(p.11.)

エリセによれば 98 年世代の活動は、徐々に「闘争ではなく苦悩に満ちた黙想」へ、「人間の或る歴史的状況への反抗ではなく人間の形而上学的な本性への嘆き」へと変わっていった。史実としても、98 年世代は当初の社会批判的な姿勢を徐々に弱めていったとされるが(佐竹 2009: 238)、エリセにとってこれは「リアリズム」からの乖離である。たしかにこの変化は、「リアリズム」の「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」の弱化であり、「反リアリズム」の「現実逃避」の「姿勢」への変質であるからだ。その結果 98 年世代の活動は、「様式上の完全性や精神的探求の名目のもとに、実のところは隠された空疎な形式主義でしかないような姿勢」によって行われるようになった。つまり「理性を信じる姿勢」である「リアリズム」から離れ、文飾や抽象的観念を弄ぶ「非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢」である「反リアリズム」へと変貌してしまった。エリセによれば、このようにしてラーラから生み出された「リアリズム」の成果は、その成果そのものであったはずの 98 年世代の内部から、「反リアリズム」によって阻害されてしまうのである。

エリセは、その阻害の次第を 98 年世代の代表的な作家の 1 人であるアソリン(本名ホセ・マルティネス・ルイス)の活動に見出す。「現実など問題ではない。重要なのはわれわれの

夢想である」*²(p.11.)という一文で有名なアソリンは、エリセにとって厳然たる「反リアリズム」作家である。この一文に表れている「現実」より「夢想」を重視する姿勢は、「反リアリズム」における「現実逃避」のそれだからである。またエリセは、アソリンの「瞬間」への関心に着目する。エリセによればこの関心は、「瞬間」というものがアソリンにとって「無への儂さや歴史の否定、すなわち人間という存在が抱きうる一切の意義の否定」を意味するがゆえに生じている(p.12.)¹¹。ここに見出されるのは、先述した「反リアリズム」の「歴史内における人間の行動の実効性」の「絶対的否定へと至る姿勢」であり、その作品における「様式上の戯れの背後」にあるのは、こうしたアソリンという作家の実相である(p.12.)。エリセによればラーラが生み出した「リアリズム」の成果は、このようなアソリンという「反リアリズムの手中に落ちて、非時間的で何の影響力ももたないものに変えられてしまう」(p.11.)。その改変の次第は、まさにラーラについて記された次のアソリンの文章に表出しているという。

(…)ラーラの洞察力は、外部や社会の出来事と関与せずとも最も奥深いものに到達し、内密で恒久的な動因にまで達していたであろう……この観察者(ラーラ)は、彼の生きた時代に固有と思われた悪事や悪習があらゆる時代に存在しているということを確認することができたであろうし、また、人間は極めて緩慢にしか光明へ向かわないということを確認することができたであろう。(p.11.)*³

このアソリンの文章によって、「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」を持っていたはずのラーラはすっかり現実(「外部や社会の出来事」)から切り離されてしまい、その「リアリズム」作家としての相貌を剥ぎ取られてしまっている。しかも、優れた社会批判を行ったラーラの「洞察力」による成果の意義が否定されて、彼が本来もっていたはずの「歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢」は歪められてしまい、それとは対極的な「その絶対的否定へと至る姿勢」をもった「反リアリズム」作家であったことにされている。エリセによれば、この

*² Azorín, “La voluntad”. [=Martínez Ruis (2010: 267).]

¹¹ 文学研究でもアソリンの「瞬間」への強い関心は指摘され(Láin Entralgo 2015: 282-286=1986: 270-275)、またその作品には「人生のはかなさ、死の速やかさについての鋭敏な感覚」が指摘される(カン 1956: 109)。なお、「反リアリズム」を作家の「時の問題」(「瞬間」もこの1つである)の扱い方から指摘する手法は、ルカーチも用いている(Lukács 1960: 94-96=1968: 227-228)。

*³ Cfr. Azorín, Rivas y Larra [=Azorín (1973: 147) 附言しておく、エリセの引用の仕方によって原文の意味合いがかなり変えられている。]

ようにしてラーラが生み出した「リアリズム」の成果はアソリンによって潰えさせられ、「反リアリズム」によって阻害されてしまったのである。

2-(5) 「反リアリズム」作家としてのオルテガ——「反リアリズム」の極致

しかしこうした「反リアリズム」の趨勢は、「リアリズム」を阻害するにとどまらないとエリセはいう。上述のアソリンについての考察を終える上で、エリセは次のように書いている。「ところでここでわれわれは、のちにオルテガが宣言することとなる、非人間化された芸術の予兆を目の当たりにしているのではないだろうか？」(p.12.) ここで言及されているのは、哲学者ホセ・オルテガ・イ・ガセットによる 1925 年の著書『芸術の非人間化とその他のエッセー』である¹²。エリセによればこのオルテガの著書において、先ほど辿ったアソリンによる「反リアリズム」の所産は「極限的な帰結」(p.13.)まで導かれる。すなわち、「リアリズム」の完全否定(これまでに見てきた「リアリズム」を支える 3 つの「姿勢」の完全否定)にまで至るのだ。いわばエリセにとってのスペイン文学史における「反リアリズム」の極致がこのオルテガの著作にはあり、それはまた、「反リアリズム」がもたらす恐るべき結末までをも示しているものだとエリセはいう。これまでと同様、エリセはその次第を実際の文章を引用しながら論証してゆく。そしてその先でいよいよ「責務」の論旨は、『フィルム・イデアル』批判へと着手しはじめるのである。

まずエリセが取り上げるのは、このオルテガの著書に収められた「芸術の非人間化」である。この論考は、1925 年当時に造形美術、音楽、詩、文学などにおいて「新芸術」と呼ばれていたものを考察対象とし、それらに共通する特徴を抽出する芸術論である。最初にエリセが「反リアリズム」の極地を見いだすのは、この芸術論においてオルテガが規定する芸術のあり方である。エリセによればオルテガは、「リアリズム」の「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」を完全否定している。

オルテガが示したのは、倫理的な意味において担われるべき一切の責務、また社会との連関をのがれ、不自然で奇抜な楽園に逃げ込むための現実逃避の手段であった。オル

¹² エリセはこの『芸術の非人間化とその他のエッセー』を 1928 年の著作としているが (p.12.)、公式の記録では 1925 年の著作であり、1928 年は第 1 版と同じ西欧評論出版から刊行された第 2 版の出版年にあたる。この第 2 版には後述する 2 つとその他 1 つ、計 3 つの論考が収められている。

テガによれば芸術家の知性や卓越性は、その現実逃避において芸術家がしめす器用さや首尾の良さによって押し量られるという。「現実とは、芸術家の逃避を防ごうとして常時待ち伏せている。それをまいてみごとに逃げきるには、芸術家側にどれほどの抜け目のなさを必要とすることだろうか。芸術家は 1 人のユリシーズ、しかも逆方向に進むユリシーズでなければならないのである。芸術家は、日々生活を共にするペーネロペーの手を逃れ、待ち受ける危険と暗礁の中を魔女キルケーの領土にむかって航海するのである。したがって、間断なく行なわれている待ち伏せを一瞬たりといえどもうまくことに成功したときに、芸術家が、竜の首を足下に切り落とした聖ジョルジュばりの傲慢なジェスチャーをしたとしても、われわれは悪く考えないようにしよう」*4。(p.13.)

現実を「まいてみごとに逃げきる」ことを芸術家の本分とさだめるオルテガは、エリセによれば、「倫理的な意味において担われるべき一切の責務、また社会との連関をのがれ」る「現実逃避の手段」として、芸術を規定している。こうして上述した「リアリズム」の「姿勢」は、オルテガによって完全否定される。それどころか、その「現実逃避」における「器用さや抜け目のなさ」によって芸術家の「知性や卓越性」が押し量られるとまで述べられているのであれば、ここにあるのは、「反リアリズム」の「現実逃避」の「姿勢」の称揚ですらあるだろう。ここにはまさしく「反リアリズム」の極まっている点があるといえる。

次にエリセは再び「芸術の非人間化」を取り上げて、オルテガによる「リアリズム」の「歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢」の完全否定を指摘する。

オルテガが示したのは、コミュニケーションの手段として芸術がもつ倫理的な意義や真摯さ、そして実効性の否定であった。つまり、作家が担うべき責務など何もないということが宣言されるのである。「芸術が人間を救うことがあるとすれば、それは人間の生の厳粛さから解放し、思っても見なかった幼年時代に帰してくれるからに過ぎないのである。かくして、あの森の入り口で子山羊たちを躍らせたパーンの魔笛が、再び、芸術の象徴となったのである。つまり、芸術家であるということは、われわれが芸術家でない限りそうであ

*4 Cfr. *id.* [=Ortega y Gasset (1962a: 366=1998: 58) 注解の関係上エリセが最初に「芸術の非人間化」から引用する箇所を取り上げられなかったため、その箇所に付せられている注の表記を以下に記す。] "La deshumanización del arte y otros ensayos", de J. Ortega y Gasset.]

るようにきわめて真面目な人間を真面目にとりあげないということである」*5。(p.13.)

芸術も、それが人による創作活動であるという意味で紛れもない「人間の行動」の 1 つである。そして「リアリズム」作家であればその芸術という「行動」には、「現実についての新たな認識を与える」という他に対しても「実効性」をもちえる、「コミュニケーションの手段」が信じられている。しかしエリセによれば、オルテガはこの点における芸術の「実効性」を「否定」する。芸術は、「子山羊たちを躍らせたパーンの魔笛」が象徴するようないわば「遊戯」として規定され、「現実についての新たな認識を与える」ことはもちろん「担うべき責務など何もない」ということが「宣言」されるのである。エリセの表現を使えば、これは「芸術のための芸術という(…)定式」(p.14.)であり不毛である以外にないものだが、オルテガはむしろそれを全面肯定するのだ。ここにあるのは上述した「リアリズム」の「姿勢」の完全な否定であり、それはすなわち「反リアリズム」の「その絶対的否定へと至る姿勢」の極地である。エリセはそう考えるのである。

最後にエリセは、『芸術の非人間化とその他のエッセー』に同じく収録されている「小説についての覚え書」をとりあげて、オルテガによる「リアリズム」の「理性を信じる姿勢」の完全否定を指摘する。ここでもその指摘がなされるのは、オルテガが規定する芸術のあり方に対してである。

オルテガが示したのは、空疎な美なるもの (*la belleza*) についての完璧な表現を目指すという——もはやいかなる人間的内容からも切り離された——形式への崇拜であった。「なぜ、しろうとにとっては抽象的で分かりにくい形式が芸術の実体であるという事実に、専門家が気づかないのか、私はしばしば不思議に思うことがある」*6。(p.13.)

オルテガによれば、「芸術の実体」は「形式」、それも「しろうとにとっては抽象的で分かりにくい形式」である。このオルテガによる芸術の規定に、エリセは「空疎な(…)形式への崇拜」を、すなわち「形式主義」を見てとる。98 年世代についての考察で見たように、エリセに

*5 Cfr. Íd. [エリセは明記していないが、この引用は「芸術の非人間化」のなかの 2 つの文を繋げている。「象徴となったのである」までは Ortega y Gasset (1962a: 384=1998: 87)、それ以下は Ortega y Gasset (1962a: 382=1998: 85)。]

*6 Ideas de la novela”, J. Ortega y Gasset. [=Ortega y Gasset (1962b: 399=1968: 78)]

よれば「形式主義」とは、意味もない弄びに耽る「非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢」から生じるものだった。しかもそうした「形式主義」を芸術のあり方そのものに連関させるオルテガは、その「姿勢」の極まったところにあり、それと同時に「リアリズム」の「理性を信じる姿勢」を完膚無きまでに否定しているだろう。以上のようにしてエリセは、オルテガの『芸術の非人間化とその他のエッセー』に、スペイン文学史における「反リアリズム」の極地を見出すのである。

既に述べたようにエリセによれば、このオルテガの著書は「反リアリズム」がもたらす恐るべき結末をも示しているものである。エリセは次のように書く。

史実が示しているように、こうした『芸術の非人間化とその他のエッセー』におけるオルテガの言述、すなわち現実から完全に切り離され、コミュニケーションを築くことをまったく顧みないオルテガの言述が招いた結果を、われわれは既に知っている。その失敗は、思考を暴力に置き換えさせたのである。(…)そのことが明るみになるためには、あまりにも高い代償を支払わなければならなかった。「2つの世界大戦は必要であったのだ。強制収容所も原子爆弾も、われわれの良心を掘り起こすために必要であったのだ」などと述べた者もいた。(p.13.)¹³

エリセによれば、以上に辿ってきたオルテガの考察は「失敗」に終わった。それは、「思考を暴力に置き換えさせ」という「失敗」であった。しかし、この「失敗」が明るみになるには「あまりにも高い代償」を、すなわち「世界大戦」の勃発や「強制収容所」の出現、また「原子爆弾」の爆破などといった歴史的悲劇が生じなければならなかった。端的にいえば『芸術の非人間化とその他のエッセー』におけるオルテガの考察、いかえればその「反リアリズム」的な思想は、歴史的悲劇を導く温床をなすものであったのだとエリセは考えるのである。この論述にはかなりの飛躍があるが、これはエリセが影響を受けていたルカーチの「反リアリズム」についての考察を踏襲しているものと思われる。本注解 2-(2)における、ルカーチによる「反リアリズム」についての考察のところで見たように、「反リアリズム」は「理のとおった問い」を構築することのない、「非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢」である。ルカーチによれば、この「反リアリズム」の「非合理主義」的な性格は、常軌を逸した「ヒトラー主義」、ある

¹³ 括弧部の典拠をエリセは示していないが、この一文に重なるものが Soustelle (1949: 99) に見られる。

いは「人間文化の原・水爆による壊滅の不可避性への信仰」と親和性をもつ。それどころか、そうした常軌を逸した破壊的思想を「客観的な志向」としてもつのが「反リアリズム」なのだと言われる(Lukács 1960: 19-20, 159-160=1968: 164-165, 280-281)。おそらくこのルカーチの考察を踏襲して、エリセは上述した「反リアリズム」がもたらす恐るべき結末を指摘する。エリセによれば、スペイン文学史においてオルテガの『芸術の非人間化とその他のエッセー』に極まった「反リアリズム」とは、戦争や大量殺戮をまねく甚だしい危険性を孕んだ「姿勢」なのだ。

2-(6) 『フィルム・イデアル』批判——新たにされた芸術の非人間化のもくろみ

以上で、エリセはスペイン文学史についての考察を終える。すでに述べたようにこの考察を行ってきたのは、『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の論争の先例を見出すためだった。それを見出し、「現在の映画批評家たちがとっている多様な姿勢をより明確に位置付けるため」、いいかえれば、この2つの映画雑誌が映画を批評する上でもっている「姿勢」を明確化させることだった。次にエリセは、『フィルム・イデアル』に掲載された論考を取り上げる。取り上げられるのは、本注解 1-(2)でも少し触れた「責務」の3ヶ月前に『フィルム・イデアル』に掲載されたホセ・ルイス・グアルネルによる論考、「パルメニデスの眼鏡(映画批評とその実践に関するいくつかの考察)」(以下、「パルメニデスの眼鏡」)である。これまでの考察を踏まえた上で、このグアルネルの論考がもっている「姿勢」がエリセによって明確化される。そしてそれが、ひいてはこの論考が掲載された『フィルム・イデアル』それ自体が、「新たにされた芸術の非人間化のもくろみ」(p.15.)であることが指摘されるのである。いよいよ『フィルム・イデアル』批判が着手されるのだ。

エリセは、次のように「パルメニデスの眼鏡」を取り上げる。

『フィルム・イデアル』に掲載された論考——ジッロ・ポンテコルヴォの『ゼロ地帯』における、登場人物の1人が自殺を行なうシーンを巡るものである——に、この著者が即座に賛同を示すところの、フランスの映画批評家による文章が書き写されている。監督のポンテコルヴォに言及しつつ、上記のシーンについて次のように記されている。「最後のフレーミングの中でこの登場人物の持ち上げられた手をはっきり捉えようと、ローアングルでこの登場人物の亡骸を再フレーミングするために前方へのトラヴェリングを敢行するこの監督には、最大の軽蔑しか値しない……恐怖や震撼を伴ってでしか取り組みえないもの

というのがあって、その 1 つがおそらく死というものである。これほど神秘的なものを撮影するときに、自分が詐称者であると感じずにいることなどではしない。いずれにせよそういった問いが立てられ、何らかの仕方ですその問いを撮影されたものの内に込めるべきであったらう」。(p.14.)¹⁴

まずこの「パルメニデスの眼鏡」という論考について、少し説明しておく必要があるだろう。引用文の括弧部は、フランスの映画批評家セルジュ・ダネーが影響を受けたことで有名な、『カイエ・デュ・シネマ』のジャック・リヴェットによる論考「卑劣さについて」(Rivette 1961=1996、内容は引用文にあったようにポンテコルヴォの映画『ゼロ地帯』(1960)を論じるものである。訳出は「責務」の西語から拙訳した)の一部を、グアルネルが引用しているものである。したがって本文ではないため、「パルメニデスの眼鏡」に言及するにあたっては、本来であれば適切ではない箇所のようにも思える。だが引用文の中でも触れられていたように、この引用をするにあたってグアルネルは、「卑劣さについて」におけるリヴェットの見解に全面的な賛同を示している(Guarner 1962: 531)。この点を踏まえて、エリセはこの箇所の引用でもって、「パルメニデスの眼鏡」への言及としているのだろう。それに、ここにはエリセの戦術があると思われる。先述したようにこの「パルメニデスの眼鏡」が掲載された『フィルム・イデアル』は、この時期『カイエ・デュ・シネマ』からの強い影響を受けていた。その中でもこの論考は、「フィルム・イデアル的カイエ主義の出生証」をなすものであった(Nieto Ferrando 2012: 83)。すなわち、その影響関係から『フィルム・イデアル』が展開していた、映画作品の内容よりも画面上に映し出される形式的側面に着目する映画批評の「姿勢」を、象徴的に打ち出したものだった。したがって、こうした性格をもつ「パルメニデスの眼鏡」における『カイエ・デュ・シネマ』からの引用を言及の対象とすることは、『フィルム・イデアル』の最も根幹の部分にあるものへの言及という意味合いをもつのである。むしろそれは究極的には、『フィルム・イデアル』そのものへの言及という意味合いをもつだろう。こうした狙いをもってエリセはこの「パルメニデスの眼鏡」を、それもこのリヴェットからの引用の箇所を取り上げているのだと思われる。

本文へ戻ろう。エリセによれば上述した「パルメニデスの眼鏡」には、「新たにされた芸術

¹⁴ 「『フィルム・イデアル』に掲載された論考」とだけあるように、エリセはその論考の具体的な情報は記していない。これが具体的には既述したグアルネルの論考であるという情報は、Nieto Ferrando(2012: 140)にある。

の非人間化のもくろみ」がある。エリセがそう考える理由を以下に辿ってみよう。グアルネルは、『ゼロ地帯』の監督であるポンテコルヴォを批判している。取り上げられているシーンは、エマニュエル・リヴァ演じるテレーザがナチスの強制収容所(この映画の舞台)での生活に耐えきれず、電流の流れる鉄条網に身を投げ出して自殺するシーンである。グアルネルによれば、このシーンで鉄条網に引っかかったまま息絶えたテレーザに、「前方へのトラヴェリング」で接近するよう指示したポンテコルヴォには「最大の軽蔑しか値しない」。つまり、こうした形で遺体を画面に大写しにしようとした映画監督は、「死」という「これほど神秘的なもの」に対してあまりにも軽薄である、エリセが使っている表現でいえば、「死の《神秘》を冒瀆」している(p.14.)、というのである。しかし、エリセはこのグアルネルの批判に反論する。グアルネルはポンテコルヴォが「死」という「神秘」を冒瀆しているとするが、しかしそんな「神秘」なるものが、そもそもこの『ゼロ地帯』のシーンに関係のあるものだろうか。

というのは、今取り上げられているシーンにおいて扱われているのは、抽象的なものとしての死では明らかにないのである。すなわち、生と向き合う能力に欠けた大量の文学や映画において定型化されていたり、単なる飾りのようにされている死では明らかにないのだ。このシーンで扱われているのは、絶望して電流の流れる鉄条網に身を投げ出すということ自体と同様にきわめて直接的で、一切の神秘も存在しないものである。(p.14.)

エリセによれば、この『ゼロ地帯』のシーンに「神秘」なるものは全く無関係である。ポンテコルヴォは自殺するテレーザを、その行為そのものが本来そうであるような「きわめて直接的で、一切の神秘も存在しない」形で示しているのである。しかもポンテコルヴォは、そうした提示の仕方を恣意的に選んでいるのではない。そもそもこの映画の舞台である、「ナチスの強制収容所(…)」においても死の観念というのは一切の神秘を奪われていた、それどころか、死というものがほとんど日常的なものとして化していた」のだった(p.14.)。つまり、ポンテコルヴォは「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」をもって、「神秘」など入る隙間もなく、このテレーザの自殺を優れて「リアリズム」的な形で示しているのである。エリセによれば、グアルネルが批判するトラヴェリングは「死の《神秘》の冒瀆」などではない。そのトラヴェリングにおいてポンテコルヴォは、この映画の舞台で招かれたテレーザの自殺と「明敏な意識でもって向き合」っているのだ。その結果このテレーザの行動は、「自由が抑圧され切ってしまった意識の反映という極めて重要なもの」の表現へと昇華している。ナチスの強制収容所という

歴史的悲劇の中で押し拉がれた意識を感知することのできる、「認識の到達点に他ならないものになっている」のである(p.15.)。

要するにエリセにとって『ゼロ地帯』のポンテコルヴォは、「現実についての新たな認識を与える」という目的を遂げた、優れた「リアリズム」作家である。しかしそうしたポンテコルヴォにグアルネルは、ひいては『フィルム・イデアル』は(「パルメニデスの眼鏡」への言及でもって『フィルム・イデアル』それ自体への言及を狙っていたと思われる、エリセの戦術を思い起こしてもらいたい)、本来このシーンには全く存在しないはずの「神秘」なるものを持ち出して彼のことを批判する。エリセによればそれは、『フィルム・イデアル』が「神秘」のような超現実的なもの、これまでも使ってきた表現でいえば、「非時間的」なものを好む傾向があるからだ(エリセはここで「超越的」(p.15.)という表現も使っている)。『フィルム・イデアル』にとって何よりも優先されるのは、何やら得体の知れない「《芸術的》価値」(p.15.)なのである。「自由が抑圧され切ってしまった意識の反映」という、エリセからすれば「極めて重要なもの」が表現されているテレーザの行動は、『フィルム・イデアル』には全く評価されない。その理由は、

いつものように『フィルム・イデアル』の批評家たちにとって重要であるのは、生気を欠いて完全な死物と化した、過去も現在も未来ももたない言葉であり行動なのである。つまり表現内容がはっきりせず読解困難な、謎めいた言葉や行動であり、無に帰せられる言葉や行動なのだ。(p.15.)

『フィルム・イデアル』による登場人物の行動の評価は、「自由が抑圧され切ってしまった意識の反映」のようなその行動の内容を、まったく問わないのである。たとえば「パルメニデスの眼鏡」の中でのアンソニー・マン監督による『胸に輝く星』(1957)の評価の仕方も、そうした『フィルム・イデアル』のやり方を表出させているといえる。この映画の中で、岩陰に立てこもった殺し屋たちを刈り取った木々に火をつけてあぶり出すモーグ(ヘンリー・フォンダ)は、グアルネルに、その行動の「木を切り倒しそれを取り集める農民の動きのような経済性」によって賞賛される(Guarner 1962: 531)。つまり、『フィルム・イデアル』にとって登場人物の行動において重要であるのは、その優美さなのである。それが極端になれば、ある登場人物の行動が「表現内容がはっきりせず読解困難」であってさえも、その行動が優美でさえあれば評価の対象になるということもありえた。エリセによればそうやって外見ばかりに、い

いかえれば形式的側面にばかり注目する「姿勢」をもつのが、『フィルム・イデアル』なのである¹⁵。エリセはさらに続ける。

そしてそうした姿勢でもって、特定の種類の映画¹⁶を評価するにあたってストーリー——それが例えば植民地主義を擁護するものであっても——など問題ではなく、また映画が提示している思想——それがしばしば暴力や人種主義を賞賛するものであっても——も問題になるものではないと主張するのである。すなわち重要なのは音声であって言葉ではなく、身ぶりであって行動ではないのだと、『フィルム・イデアル』の批評家たちは主張するのである。(p.15.)

本注解 1-(2)で述べたように、『フィルム・イデアル』はしばしば「形式主義的」という批判を受けたが、このエリセの考察はその典型といえるだろう(既に述べたように、そもそも「責務」がこの論争において重要な位置を占めるものであった)。形式的側面にばかり注目をして内容的側面を疎かにする『フィルム・イデアル』は、「植民地主義を擁護する」内容であっても、「暴力や人種主義を賞賛する」内容であっても賞賛しえてしまう、エリセからすれば著しい危険性をもっていた。しかしその危険性を意に介さないのは、『フィルム・イデアル』にとって何よりも優先されたのが、形式的側面における優美さに表出しているという、得体の知れぬ「非時間的」な「《芸術的》価値」であったからだ。こうした「姿勢」をもった『フィルム・イデアル』が、優れて「リアリズム」的な『ゼロ地帯』のポンテコルヴォを批判しているところに、エリセは「新たにされた芸術の非人間化のもくろみ」を見出すのである。つまりこの「リアリズム」批判は、先述したオルテガの『芸術の非人間化とその他のエッセー』による「リアリズム」の全否定と重なるのである。まず『フィルム・イデアル』は「神秘」なるものを持ち出して、『ゼロ

¹⁵ 総じて『フィルム・イデアル』の批評家は、起伏の少ない『ウンベルト D』(1952)を評価したようなバザンの影響から、登場人物の行動の内容を重視しない傾向があった。むしろ行動の「曖昧さ」や、その行動の「動機の希薄さ」を高く評価する傾向をもっていた(Nieto Ferrando 2012: 77)。

¹⁶ おそらく、『フィルム・イデアル』の批評家が『カイエ・デュ・シネマ』からの影響で好んだ米国の商業映画のことを指す。マルクス主義的な思想から影響を受けた『ヌエストロ・シネ』の批評家たちにとっては、米国の商業映画は人々を搾取する、悪しき「資本主義の基準に影響された原理から制作されたもの」であった(Nieto Ferrando 2012: 142)。「責務」より後年になるが、『ヌエストロ・シネ』のアンチョン・エセイサはジョン・フォード監督による『リオ・グランデの砦』(1950)に、「暴力崇拜や女性嫌悪、公共心の欠如、そして植民地戦争に執心する傭兵たちの規範や生活上の態度における非合理主義」を指摘した(Nieto Ferrando 2012: 143)。

地帯』の自殺のシーンにおいてポンテコルヴォがもっていた、ナチスの強制収容所という「現実と倫理的に結び付けられた姿勢」を否定した(オルテガによる「現実逃避」の「姿勢」の賞賛)。次にそのシーンに実現されていた「現実についての新たな認識」を、まったく評価の対象としなかった(オルテガによる「コミュニケーションの手段」としての「芸術」の否定)。そしてこれらのことは、「《芸術的》価値」を優先するがゆえの「形式主義」から導かれたものだった(オルテガによる「形式への崇拜」)。エリセからすれば『フィルム・イデアル』のやっていることは、40年近く前にオルテガがやっていたことのほとんど焼き直しなのだ。近年になって登場した『カイエ・デュ・シネマ』からの影響を受けているということになっているが、その実質は過去の「反リアリズム」の遺物を再び掘り返しているだけなのである。それゆえそれは「新たにされた芸術の非人間化のもくろみ」であると、エリセに断じられるのである¹⁷。

しかしなぜ「芸術の非人間化のもくろみ」は繰り返されるのか。本注解 2-(5)で述べたように、エリセの論述にしたがえば、この「もくろみ」はすでに惨憺たる結末を迎えていたはずなのにである。エリセによればここには、「この国の美学思想の伝統が疑いの余地もなくもっている或る様相が脈打っている」。すなわち、

『フィルム・イデアル』の映画批評家が示していたようなフランスの映画批評に影響された空疎で耽美主義的な美学思想というのは、不運にもこの国の文化教育にすっかり定着してしまった、古色蒼然とした思想の末裔なのではないか(…)その思想というのは、この国の中等教育課程で使われている芸術や文学に関する書籍のなかで、際限のない引用や人名の列挙によって混沌とした形で表されているあれらのことである。また哲学的学説の体裁をとって、〈大学〉の講義室でわれわれが教え込まれたあれらのことである。さらにまたカフェでの^{デルトゥリア}寄り合いのレパトリーの中で、麗しい文学談義だとか単なる愉快的な暇つぶしといった姿に変えて繰り返し口にされているあれらのことである。そのうえまた俗っぽい指南書だとか格言だとかで、簡略化されて巷に広まっているあれらのことである。これらの場に表れている思想はブルジョワ美学の残滓であるのだが、この国の文化全般に

¹⁷ エリセに「反リアリズム」と断じられる『フィルム・イデアル』は、もともとバザンによるリアリズムの概念を支柱とした『カイエ・デュ・シネマ』の影響を受けていたはずだった。しかし『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちにとってバザンのリアリズムは、「現象の表面」(ルカーチの用語で言うところの「直接性」)にとどまる、不十分な「第一段階」におけるリアリズムであった。それにひきかえ自分たちの「批判的リアリズム」は、真正な「第二段階」におけるリアリズムであるとしていた(Gubern 1963: 5, 11)。

深く埋め込まれているものであるのだ。(p.16.)

エリセによれば、「新たにされた芸術の非人間化のもくろみ」である『フィルム・イデアル』は、「不運にもこの国の文化教育にすっかり定着してしまった、古色蒼然とした思想の末裔」である。つまり、『フィルム・イデアル』はスペイン独特の「文化教育」の土壌の「末裔」なのだ。エリセはするるのである。ここで触れられている「教育」の問題について、エリセは次のようにも記している。

この国で公的に承認されている知識人たちは、かつて彼らが教育されたことを復唱し、それを伝播しているだけなのである。すなわち旧来から何の変化もなく、進歩することを決して受け入れようとしない学説を、彼らは復唱し伝播しているだけなのだ。ドイツの非合理主義哲学の恣意的で粗雑な模倣であるそうした学説は、意匠の変化を伴いつつ多くの教壇で教授され続けてきたのであり、今日もなお教授され続けている。(p.12.)

エリセによればスペインの「教育」は、古くから伝えられている「ドイツの非合理主義哲学¹⁸の恣意的で粗雑な模倣である(…)学説」を、そこに変化を加えることもなく延々と復唱し続けているものである。これはいいかえれば、スペインの「教育」は、「非合理主義の魔力に身を委ねる姿勢」である「反リアリズム」的な「学説」によって構築されているということである。エリセによれば、スペインには「芸術の非人間化のもくろみ」のような「反リアリズム」が生まれやすい「教育」の土壌が、またそこに根ざした「文化教育」の土壌が存在するのである。しかもそれは、「中等教育課程」や「大学」のような教育施設にとどまるものではない。「カフェでの寄り合い」や「巷」にまで「深く埋め込まれている」土壌なのである。「新たにされた芸術の非人間化のもくろみ」である『フィルム・イデアル』は同時に、エリセによればこうしたスペイン独特の「文化教育」の環境の「末裔」であるのだ。またこのような「ブルジョワ美学の残滓」、すなわち「反リアリズム」的な(本注解 2-(2)で見たように、エリセにとってこの 2 つの表現は置換可能な関係にある)「古色蒼然とした思想」が「深く埋め込まれている」スペインの文化

¹⁸ 具体的に何を指すのかは定かでないが、Lukács(1960=1968)のなかでたびたびマルティン・ハイデガーを批判し、またルカーチ(1968/1969: 143)においてはカール・ヤスパースも含めて「ファシズム的非合理主義の開拓者」と強烈に批判するようなルカーチの思想を踏まえたものか。本文では触れられなかったが、エリセは「責務」の中でヤスパースを「ナチズムに関心をもたれた哲学者」(p.15.)としている。

的状況があったのである。

2-(7) 〈責務〉を担うのは『ヌエストロ・シネ』の映画批評

スペイン文学史から『フィルム・イデアル』へと辿ってきたことの目的は、次のことにあった。すなわち、「責務」が発表された当時の変動に満ちたスペインの状況において然るべき〈責務〉を担うのは、『ヌエストロ・シネ』の映画批評であるのか、それとも『フィルム・イデアル』の映画批評であるのかということを考察することであった。オルテガについての考察の中でエリセは、「新たにされ」ていようがいまいが「芸術の非人間化のもくろみ」それ自体がもつ、戦争や大量殺戮を招きうる危険性を指摘していた。その「形式主義的」「姿勢」によって、「植民地主義」や「暴力」、それに「人種主義」までも賞賛できてしまう『フィルム・イデアル』は、エリセにとってまったく同じ危険性をもったものである。そんな『フィルム・イデアル』の映画批評に、上述した〈責務〉が担えるはずがない。したがって、それを担うのは『ヌエストロ・シネ』の映画批評である。ラーラを先例にもち、危険な「形式主義」から免れ、「現実についての新たな認識を与えること」を目的とした「批判的リアリズム」を支柱とする、『ヌエストロ・シネ』の映画批評である。しかしエリセはこの『ヌエストロ・シネ』の映画批評の擁護もまた、単にそれを言祝ぐという安易な形で行うのではない。1961年のこの映画雑誌の誕生以前、あるいは同時期にも、同じ系統に属する映画批評の実践というものがスペインにはあった。その歴史を掘り下げ、上述した〈責務〉をより優れた形で担う『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方を探求し提唱することで、その主張を行うのである。

3 『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方の探求——スペインにおける「リアリズム」映画批評の歴史の批判的検討

3-(1) 『ヌエストロ・シネマ』——優れた発意

『ヌエストロ・シネ』と同じ系統に属する映画批評、いいかえればラーラを先例としてもつスペインにおける「リアリズム」映画批評の歴史は、エリセによれば、すでに1度触れた『ヌエストロ・シネマ』によって先陣を切られた¹⁹。本注解 1-(2) で述べたようにこの『ヌエストロ・シネ

¹⁹ なおスペインにおける映画を専門に扱った雑誌の歴史は、1910年に創刊された『アルテ・イ・シネマトグラフィア』(Arte y Cinematografía, 1910-1936)から始まったといわれる(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 37)。

マ』は、その廃刊からおおよそ 30 年後に創刊された『ヌエストロ・シネ』と同様にマルクス主義から影響を受けていたものであり、「他の映画雑誌とは一線を画した、強く政治化された性格をもった映画雑誌」であった(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 67-68)。ソ連映画を理想とし、映画を「階級の武器」と捉え(Tubau 1983: 11)、「しばしば技術的には優れているが、ブルジョワの利益を守る」映画作品とみなされる「ブルジョワ映画」を批判した。そしてそうした姿勢から、「社会的問題に幅広くアプローチする映画(…)社会的内容をもった映画」を支持した(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 472)。エリセによれば、こうした『ヌエストロ・シネマ』の映画批評のやり方は「優れた発意」(p.16.)であった。つまりこの後、とりわけ 1936 年から 39 年の間に争われた内戦を挟んでスペインで実践された「リアリズム」映画批評の歴史は、ほとんどがこの『ヌエストロ・シネマ』の「発意」の路線上にあったものだった。といってもそれは、「3 つか 4 つの映画雑誌やわずかなスペイン人の著者による優れた著作が、惨憺たる状態にあった状況を食いつないできた」(p.16.)ものではあったのだが。エリセが指摘するその路線の主たる特徴を挙げておくと、まずマルクス主義に影響を受けていること。そして、直前に述べたような「社会的内容」を映画に求めたことである。ここからエリセは、内戦後のスペインにおける「リアリズム」映画批評の歴史を辿っていく。

3-(2) 『オブヘティーボ』とサラマンカ国民映画会議

戦後になって真の意味において重要であるものが現れるまでには、『オブヘティーボ』(1953)の創刊——その創刊は、国立映画研究所やいくつかのシネクラブ、また文芸誌『インディセ』の界隈に生じていた知的動向に先行されたものだった——まで待たなければならなかった。そこで提示された数々の概念において模範的な映画雑誌であった『オブヘティーボ』は、映画批評の領域において際立った存在感を示していた。この当時、『オブヘティーボ』が向き合わなくてはならなかった事柄は莫大なものであった。すなわち、戦争の終結から当時に至るまで完全な停止状態にあった映画批評界の過去と、未だすべてが手付かずのままであった当時の状況と向き合わなくてはならなかったのだ。古い神話を打ち砕き、映画を批評する上での虚偽の姿勢を糾弾しなければならなかったが、何よりもまず、スペインにおける映画批評というものそのものを深く省みる必要があった。こうした『オブヘティーボ』の登場が巻き起こした革新への気運から、サラマンカ国民映画会議が開催されるに至ったのだった。これはこの国の映画批評にとって大変な重

要性をもった会議だったのであり、また幾度となく取り繕われてきたが実質においては完全に生気を失っていたスペイン映画の状況についての、当時における完璧な分析を行ったのだった。こうしたスペイン映画に対する批判を通じて、当時最も革新的であったネオ・リアリズムの潮流をスペインへ導入することが議論された。ネオ・リアリズムは、本国イタリアにおいてはすでに危機的状況にあったが²⁰、スペインにおいてはその導入が喫緊の問題であったのだ。しかしサラマンカ国民映画会議において議論されたこれらの問題提起も、その悉くが、『オブヘティーボ』が廃刊に追い込まれたのと同じ原因から実行に移されることはなかったのだった。(p.16.)

スペインの「リアリズム」映画批評の歴史は、『オブヘティーボ』(Objetivo, 1953-1955)に引き継がれる²¹。『オブヘティーボ』は、引用文でも触れられていた文芸誌『インディセ』(Índice, 1945-1976)²²の映画部門が独立する形で創刊され、編集の中心は、映画監督のフアン・アントニオ・バルデムなどともと国立映画研究所に属していたメンバーによって占められていた。この編集メンバーが、『ヌエストロ・シネマ』の創刊者であり編集長であったフアン・ピケラスにちなんだ「ピケラス集団」とも呼称されたように(Nieto Ferrando 2009: 269)、『オブヘティーボ』は『ヌエストロ・シネマ』の「発意」を明確に継承し、同様にマルクス主義の影響を受けていた(のちの『ヌエストロ・シネ』に先駆けてイタリアのアリスタルコから影響を受けていた)。『ヌエストロ・シネマ』にとってのソ連映画に代わり、イタリアのネオ・リアリズムが『オブヘティーボ』にとっての模範であり、映画が「特定の社会的、あるいは人間的問題についての意識を獲得するよう誘導し(…)その問題に取り組む第一歩となるような刺激として観客に働きかける」ものとなることを理想とした(Nieto Ferrando 2009: 270)。また、独裁政

²⁰ ネオ・リアリズムの変遷に関しては諸説あるようだが、『オブヘティーボ』や『ヌエストロ・シネ』に影響を与えたアリスタルコは、1950年頃から1959年まで「イタリア映画の状況は(…)悪化の一路を辿った」(アリスタルコ 1962: 365, 脚注 53)としている。

²¹ 以下『オブヘティーボ』について、表記のない場合はAA. VV.(1998: 639-640)、Nieto Ferrando(2009: 267-299)、Nieto Ferrando y Monterde(2018: 475-477)に基づいている。

²² 名称は何度も変更されているが、一般的な正式名称は『芸術と文芸のインディセ』(Índice de Artes y Letras)。「雑然かつ形式張らない文芸誌であり、きわめて興味深く、非凡なバイタリティーにあふれ(…)広範で多様を極めた知的潮流の一切を取り込むことのできた、何でも箱のような文芸誌」であったといわれ(Molina Cantero 1988: 427)、また刊行期間がかなりの程度独裁政権下のスペインと重なるため、当時のスペインの文化的状況を知るにあたっての重要資料とされている。

権による統制のために国民意識高揚映画、あるいは保守的な内容をもった映画にあふれていた同時代のスペイン映画界への批判を編集方針の 1 つの柱としており、サラマンカ大学生組合のシネクラブとの協力によって、1955 年 5 月にサラマンカ国民映画会議を主催する²³。この映画会議への参加者は驚くほど多岐にわたっており、バルデムのような当時は非合法であったスペイン共産党員の映画関係者から、海外からはアリストルコやポルトガルのマノエル・デ・オリヴェイラといった面々（フランスのジョルジュ・サドゥールも招かれていたが、スペイン政府によって止められた）、また大学関係者、作家、教会関係者、はては当時の独裁政権に明確に関わりをもった人間までもが参加した。この映画会議の中で、当時のスペイン映画を分析してバルデムが発した、「政治的には無効、社会的には偽り、知的には最低、美学的に無価値、そして、産業的には脆弱」という言葉は有名であり、エリセによればこれは、「完全に生気を失っていたスペイン映画の状況についての、当時における完璧な分析」であった。議論の結果、検閲の明文化、行政による映画への支援、映画教育の強化、そしてスペイン社会の現実にもっと焦点を当て、現代の人間が置かれている状況や抱えている矛盾を反映する映画製作の必要性が訴えられたが、会議の中で右寄りの立場をとっていた参加者による議決後の不賛同、また 1957 年の内閣改造によって再び政治的抑圧が強まったため、ほとんど実践に移されることはなかった（ゼロではなかったが）。この映画会議を主催した『オブヘティーボ』もまた、反共を 1 つの柱としていた当時の独裁政権より従来から政治的抑圧を受けていたが、この映画会議の開催によりそれは増大され、1955 年の 10 月に「行政決定」によって、わずか 9 号の刊行をもって廃刊になった。『オブヘティーボ』もサラマンカ国民映画会議も時の政治的状況に阻まれ、十分な現実的成果を上げるには至らなかったのである。

3-(3) 『シネマ・ユニベルシタリオ』——「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」の不徹底と現実との「適合」の欠如

この後スペインの「リアリズム」映画批評の歴史は『シネマ・^大ユニベル^学シタ^映リオ』(Cinema Universitario, 1955-1963) に引き継がれる。エリセによればこの映画雑誌は、「非常に重要性をもった系統の活動を続け、また革新してきた」(p.16.)。『シネマ・ユニベルシタリオ』は、上述したサラマンカ国民映画会議開催の一翼を担ったサラマンカ大学生組合のシネク

²³ 以下サラマンカ国民映画会議については、乾(1992: 127-128)、AA. VV.(1998: 249-251)、AA. VV.(2017: 282-283)に基づいている。

ラブによって創刊され、『オブヘティーボ』とともに映画会議の開催、運営に際して精力的に活動した。『オブヘティーボ』の早すぎる廃刊ののちにはその路線を受け継ぎ(先述した『オブヘティーボ』の編集メンバーは『シネマ・ユニベルシタリオ』に定期的に寄稿した)、同様にイタリアのネオ・リアリズムに強い関心を寄せて、「認識や変革のために現実を映し出す映画」(Nieto Ferrando 2009: 353)を求めた。

このようにスペインの「リアリズム」映画批評の歴史を受け継いできた『シネマ・ユニベルシタリオ』だが、エリセがそれを論じる調子は『オブヘティーボ』とは異なり批判が混じるようになる。1963年まで刊行された『シネマ・ユニベルシタリオ』は、その次にスペインの「リアリズム」映画批評の歴史を継ぐことになる、この「責務」が掲載された『ヌエストロ・シネ』(創刊は1961年)の1つ前の先達にあたった。刊行期間も多少重なる『シネマ・ユニベルシタリオ』は、『ヌエストロ・シネ』にとって、『フィルム・イデアル』とは異なった形におけるライバル関係にあったともいえるだろう。エリセはこのような先達であった『シネマ・ユニベルシタリオ』を批判的に論じることで、然るべき「責務」を担いうる『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方を模索し始めるのである。

先述したように、エリセによれば『シネマ・ユニベルシタリオ』は、「非常な重要性をもった系統の活動を続け、また革新してきた」。しかし――

とりわけ近年における状況の変化によって、『シネマ・ユニベルシタリオ』もそうした存在たり得なくなってしまう。かつての時代から今日に至るまでに事態は大きく変化したのであり、この国の映画批評が抱えている問題の様相も、根本のところでは変わっていないとしても、かつてとは異なる様相を呈しているのである。抱えられている問題の様式やその問題を解決するための選択肢も、かつてとは異なった種類に属するものになっているのだ。(p.16.)

一言でいえば、この「責務」が記された1962年の時点において、エリセによれば『シネマ・ユニベルシタリオ』による映画批評は「現実の状況に適合していない、もしくは隔絶してしまっている」(p.16.)ものになっていた。たとえば『オブヘティーボ』由来の反体制的な映画批評を継続したが²⁴、サラマンカ国民映画会議ののち、これを継ぐような実際的な成果をこの

²⁴ 一例を挙げると、「フランコ体制による平和の賞賛であり、真の進歩と平和の起源としてスペイン内戦を正当化することを目的」とし、明白な国民意識高揚映画であった『かつて』

映画雑誌は残すことができなかつた。なぜこのようなことが起きたのか。エリセはその原因を、『シネマ・ユニベルシタリオ』の活動のうちに潜んでいたという「98 年世代の文章に萌していた政治的不干渉主義^{アイヌラシオニシモ}に根をもった姿勢」(p.17.)に見出す。エリセによれば、

(…)『シネマ・ユニベルシタリオ』の中に、98 年世代の作家の文章が繰り返されている。すなわち〈大学〉が頼みの綱として語られ、また簡素な田舎の辺境が批評活動にとっての真の自由や自律性を確保するための隠れ処として語られ、そしてドン・キホーテの墓の奪還が不可欠な聖戦として語られたのだった。(p.17.)

『シネマ・ユニベルシタリオ』は創刊号冒頭の社説を、98 年世代のウナムーノが『ドン・キホーテとサンチョの生涯』(1905)で創作した表現を使って、「スペインはまだドン・キホーテの墓を救い出すことができる」という一文で締めくくっている(意味合いは、「スペイン映画の再生はまだ手遅れではない」くらいのもの)。またこの同じ社説の中ではアソリンも言及されている(AA. VV. 1955: 3, 8)²⁵。引用文はこうした『シネマ・ユニベルシタリオ』の様相に基づいているものと考えられるが、端的に言えば、エリセによればこの映画雑誌には 98 年世代からの影響があったということだ。そしてエリセが指摘するのは、その影響関係ゆえの「政治的不干渉主義」の「姿勢」が、いいかえれば「リアリズム」の「現実と倫理的に結び付けられた姿勢」の不徹底が、『シネマ・ユニベルシタリオ』にはあったということである。本注解 2-(4)で述べたように、エリセにとって 98 年世代は「現実逃避」の「姿勢」をもつものだった。その箇所では触れられなかったが、エリセは、98 年世代には「リアリズム的な政治参加の姿勢が欠如している」(p.11.)とまで述べている。こうした性質をもった 98 年世代からの影響を受けて『シネマ・ユニベルシタリオ』は、「リアリズム」映画批評の歴史を受け継いでいたにもかかわらず、その映画批評の根本にあるはずの「現実と倫理的に結び付けられた姿勢」を徹底し切れなかった。そのために、現実との「適合」を欠如させるという事態を招いてしまった。エリセはこのように考えるのである。ただ、「私としても、このように 98 年世代の作家の文章を繰り返した『シネマ・ユニベルシタリオ』の言述を、その原因となった状況から切り離すことは

(*Otros Tiempos*, 1959)を、『シネマ・ユニベルシタリオ』は危うさを感じさせるほど辛辣に批判した(Nieto Ferrando 2009: 362-363)。

²⁵ この創刊号の論説は AA. VV. (1998: 228)でも取り上げられており、『シネマ・ユニベルシタリオ』の特徴を象徴的に示しているものの 1 つと考えられる。

不当であるとは思う」(p.17.)と、エリセは付け加える。先述したように、この映画雑誌はサラマンカ大学生組合のシネクラブによって創刊され、公的機関と関わりをもっていた(大学生組合(SEU)は独裁政権の機関である)。ここには大学、あるいは大学関係者と関係付けることで映画を権威付けようとする狙いがあった(Nieto Ferrando 2009: 344)。しかしおのずと独裁政権からの監視も強くならざるを得ず、それでも先述したような反体制的な映画批評の掲載を辞さなかったために、「毎号の刊行が奇跡だった」(Nieto Ferrando 2009: 340)といわれるほど雑誌の運営に苦勞していた(このこともあって刊行もひどく不定期だった)。こうした「状況」は『シネマ・ユニベルシタリオ』に、エリセが言うところのある程度の「政治的不干渉主義」の「姿勢」をとらせざるを得なかったものだろう。エリセの付け加えはこのことを配慮しているものと思われる。しかしエリセによれば、そうした「姿勢」が感知される言説が「今日においても使われ続けている」(p.17.)ことは肯んじえるものではない。不完全な「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」をとり、現実との「適合」を欠如させた状態を許容できる期間は、もう過ぎているとするのである。

4 『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方の提唱

4-(1) 「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」の徹底化

『シネマ・ユニベルシタリオ』に続いて、スペインの「リアリズム」映画批評の歴史を継ぐのは『ヌエストロ・シネ』である²⁶。いよいよ「責務」の論旨は、『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方、すなわち変動に満ちた同時代のスペインの状況にあって然るべき〈責務〉を担いうる、この映画雑誌の映画批評のあり方を提唱する段を迎える。これまでに辿ってきた「リアリズム」映画批評の歴史の考察によって浮かび上がったのは、『ヌエストロ・シネ』が受け継ぐその歴史において、「リアリズム」の「現実に倫理的に結び付けられた姿勢」の不徹底が生じていたこと。そしてそれゆえの、現実との「適合」の欠如が生じていたということである。これらのことを踏まえて、エリセは次のように提唱する。

²⁶ なお、これまでに辿ってきた『ヌエストロ・シネマ』→『オブヘティーボ』→『シネマ・ユニベルシタリオ』→『ヌエストロ・シネ』という系譜はエリセ独自のものではなく、スペイン映画批評史において一般的に認識されているものである(Nieto Ferrando y Monterde 2018: 473 など)。

映画作品についての判断は、その映画作品を現実の文脈の中に位置付けることなしには行われえない。そしてその位置付けというのは、位置付けられる現実の文脈を完全に認識することによって可能になる。(p.17.)

エリセが提唱するのは、「映画作品を現実の文脈の中に位置付けること」によって「映画作品」を「判断」する、すなわち批評することである。これは、「リアリズム」の「現実的に倫理的に結び付けられた姿勢」の徹底化をもって実現される映画批評のあり方に他ならない。エリセによれば映画批評は、批評する対象である「映画作品を現実文脈の中に位置付けること」によって行われなければならないが、この位置付けは、批評家が「位置付けられる現実の文脈を完全に認識する」ことによって可能になる。すなわち、ある現実についての「完全」な「認識」が可能になるまでに、「現実的に倫理的に結び付けられた姿勢」を徹底化させることで初めて可能になるのである。エリセがまず提唱するのはこのことである。

4-(2) 現実との「適合」の欠如の問題の克服——十分な「実践」を伴うこと

続けてエリセは、いま述べられた「認識」というものを掘り下げて、先述した現実との「適合」の欠如の問題を乗り越える映画批評のあり方を提唱する。

認識というものは歴史的性格をもつものであり、現実に変化をもたらす実践に参加することなしには獲得されえないものである。この実践なしには認識が獲得されえないという矛盾は、リアリズムの姿勢をもつ者たちが抱えてきた重大な問題の1つを、すぐれて総括的に浮かび上がらせるだろう。すなわちリアリズムの姿勢から生み出された成果は、表明した原理と倫理的な実践の間に、あるいはその姿勢が構築した文化と実際の倫理的活動の間に、伝統的に適合を欠くことがあったということだ。われわれが自分たちの行動によって実現しなくてはならないことは、本当は適合し1つのものをなすはずである、これら2つの間の合一である。批評活動が影響力と実効性をもった真に建設的なものとなるために、われわれが自分たちの著述活動によって実現させることを望んでいるのは、この合一なのである。(p.17.)

エリセによれば、「認識というものは(…)現実に変化をもたらす実践に参加することなしには獲得されえない」。いいかえれば「認識」というものは、いわば対象を見極めるためにじっ

と目を凝らすことによって得られるのではなく、その対象に「変化をもたらす」働きかけをもって初めて得られるのである。エリセによればこの「認識」というものの本性が、本注解 3-(3)で辿った「リアリズム」映画批評の歴史が「抱えてきた重大な問題の 1 つ」、すなわち現実との「適合」の欠如という問題を「すぐれて総括的に浮かび上がらせる」。引用文の中でいわれていることを端的にまとめると、「リアリズム」映画批評は「認識」に不可欠なはずの「現実に変化をもたらす実践」が、往々にして不十分だったということである。何らかの「原理」を表明しはするが、それに見合った「実践」を往々にして果たしてこなかったのである。この不十分さから、「リアリズム」映画批評はしばしば現実との「適合」の欠如の問題を抱えることになったのだと、エリセは考えるのである。

必要なのは十分な「実践」である。引用文にあったように、「批評活動が影響力と実効性をもった真に建設的なものとなるために、われわれが自分たちの著述活動によって実現させることを望んでいるのは」、この十分な「実践」である。『ヌエストロ・シネ』は「大きな軸」とする活動の 1 つに、本注解 1-(1)で少し触れたニュー・スパニッシュ・シネマへの支援、ひいては製作者としての参加を含んでいた (Nieto Ferrando 2012: 148; Nieto Ferrando y Monterde 2018: 469-471)。1962 年 7 月のガルシア・エスクデロの映画・演劇総局長就任に火蓋を切られたこの運動に、『ヌエストロ・シネ』は極めて早い時期から参与した。エリセもこの「責務」と同号のなかで、ガルシア・エスクデロの就任に寄せる期待を映画製作者に尋ねるインタビューを行っており (Egea y Erice 1962)、のちにはオムニバス映画『挑戦』(1969)によって映画監督デビューを果たすまでに至る (共作したクラウディオ・ゲリン・ヒル、ホセ・ルイス・エヘアも『ヌエストロ・シネ』で批評活動を行っていた)。これが十分な「実践」ではなくて何であろうか²⁷。この「責務」が発表されたのは、ガルシア・エスクデロの就任からまだ間もない頃 (その 5 ヶ月後) であったから、この「実践」もまだ起点に位置していたとは思われる。しかし先述したように「責務」の掲載された同号が、この就任に関連する記事を勢揃いさせていたように、その気概、あるいは見通しは十分なほど沸き立っていた。その熱意から導かれる「実践」を伴うことは、過去の先達がしばしば陥ってきた現実との「適合」の欠如という問題を乗り越えた、映画批評のあり方を確立するだろう。そのことを、エリセは提唱するのである。

²⁷ Nieto Ferrando (2012: 148)によれば、この「実践」面における『ヌエストロ・シネ』の活動は、過去にあったスペインの映画雑誌の中でもきわめて突出したものであった。

4-(3) 『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方の提唱——何よりも現実のために

以上に見てきたのは、「認識」の問題だった。そして、本注解 4-(1) で述べたようにこの「認識」は、エリセによれば映画批評を行うにあたって不可欠なものであった。ではその「認識」というものの中身が明確化されたいま、エリセが提唱する映画批評のあり方が描き出されているといえるだろう。それは、十分な「実践」を伴った、ある現実についての完全な「認識」を得たうえで行われる映画批評ということである。しかしこれではまだ完全に描き出されてはいない。過去の先達が抱えていた問題を克服した、本当の意味での「リアリズム」映画批評に至って可能になることがあるだろう。エリセによればそれは、「リアリズムを追求する姿勢が全面的な実行へと、すなわち、諦めではなくただ現状の克服だけを意味するものへと組み込まれるよう試みる」(p.17.)ことである。上述したある現実についての完全な「認識」を得たうえで行われる映画批評は、そこで得た「認識」から、再び新たな「現実に変化をもたらす実践」へ出ることができる。そしてそうした新たな「実践」から、「現状の克服」へ繋がるものを試みることができるのだ。

エリセによれば、「リアリズム」を支える 3 つの姿勢の 1 つは「歴史内における人間の行動の実効性を信じる姿勢」であった。エリセが提唱する『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方は、まさにその「姿勢」をもつものである。それは、十分な「実践」を伴ったある現実についての完全な「認識」を得たうえで、「現状の克服」という「実効性」のある「行動」を試みる映画批評なのだ(ここには、本注解 1-(2) で述べた『ヌエストロ・シネ』の映画批評の基本概念である「批判的リアリズム」が、エリセ独自の形で表出しているともいえるだろう)。

先述したようにこれがエリセの提唱する、然るべき〈責務〉を担いうる『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方である。すなわち、変動に満ちた同時代のスペインの状況にあって「現状の克服」という「実効性」ある〈責務〉を担いうる映画批評である。すでに述べたようにこの「責務」が発表された当時のスペインは、ガルシア・エスクデロの映画・演劇総局長就任を中心とした変動に溢れかえっていた。この同時代の状況の最中にあって、「克服」が試みられる「現状」とはいかなるものであったのか。エリセは次のように書いている。

いずれにせよあらゆる問題の背後にはある層の民衆、すなわち、われわれが彼らに対して責務を担っている読者の人々がいる。またこの国の映画がより真正なものに、あるいはより現代的なものになることが求められていると思われる状況がある。であるから、われわれは責務を担うことへの働きかけをなさねばならず、真のスペイン映画を創り出すための

共同戦線にわれわれを団結させることができる、いや、現実には団結させるものを築き上げなければならない。少なくとも現在に至るまで、そうした真のスペイン映画が存在しなければならない、早急に誕生せねばならないとわれわれ全員は考えているのだ。(p.18.)

まず、「この国の映画がより真正なものに、あるいはより現代的なものになること」が、つまりは「真のスペイン映画を創り出す」ことが、「求められていると思われる状況」があった。「責務」が発表された 1962 年は、『ヌエストロ・シネ』も参与していくこととなるニュー・スパニッシュ・シネマ運動の先駆けとされる映画がすでに制作されてはいた。しかしまだスペイン映画界の大半は、国民意識高揚映画、あるいは保守的な内容をもった旧態依然とした映画で占められていた(AA. VV. 2017: 311; 乾 1992: 129-136, 164)。こうした状況に「実践」を重ね、「現状の克服」を試みる〈責務〉を『ヌエストロ・シネ』の映画批評は担わなければならない。エリセはこう述べるのである。繰り返し言及してきたように、こののちエリセも含めた『ヌエストロ・シネ』の映画批評家たちの多くはニュー・スパニッシュ・シネマ運動に「団結」し、旧来のスペイン映画とは一線を画した映画を製作することで、実際にこの〈責務〉を担ってゆくこととなるだろう。

しかし、「現状の克服」が必要であったのは映画だけではなかった。エリセは、「あらゆる問題の背後にはある層の民衆、すなわち、われわれが彼らに対して責務を担っている読者の人々がいる」とも述べていた。本注解 2-(1)でエリセは、映画に関する事柄というのは、「限られた特権者にしかアプローチできないような閉鎖空間」にあるものではないとしていた。映画に関する事柄も、「望む望まないにかかわらず(…)一連のイデオロギー的、政治的、そして経済的な変遷すべての影響を受ける」のである。これはむしろ逆もそうだろう。『ヌエストロ・シネ』の映画批評が取り組む事柄は、特別な知識をもつのもない「読者」、あるいは同時代を生きる「民衆」にもむしろ影響をもつ、もたなければならないのである。『ヌエストロ・シネ』の映画批評は、「彼らに対して責務を担っている」のであるから。エリセは、「反リアリズム」的な「古色蒼然とした思想」が「深く埋め込まれている」スペインの文化的状況について語っていた。こうした状況に「民衆」が生きていたというのが、当時のスペインの現実だったのである。この現実の「現状の克服」を試みるのがまた、『ヌエストロ・シネ』の映画批評が担わなければならない〈責務〉であるのだ。「責務」は次のように締め括られる。

あらゆる種類の表明に必然的に伴っている責務を自覚することは、映画批評が今日に

おける文化やそこで生じている問題に決然として参与し、現在の状況の克服を試みることのできる唯一の方法であると私には思われる。そしてその試みとは、何よりも人間的な意味における、また倫理的な意味における克服の試みなのである。(p.18.)

エリセの語る内容は、すっかり映画の領域を超え出ている。上述してきた〈責務〉を「自覚」し、むしろそれを実際に担うことは「人間的な意味における、また倫理的な意味における」、いずれにせよ映画の領域を超え出た普遍的な意味における「克服の試み」に繋がるものであるのだ。そしてこれはつまり現実における「克服」、現実における「現状の克服」の試みへ繋がるものとしてあるということだ。このことをエリセが提唱する『ヌエストロ・シネ』の映画批評のあり方は、あるいは彼が提唱する「リアリズム」映画批評のあり方は、究極的な到達点として志しているのである。エリセの語る「リアリズム」は何よりも現実、第一にそのことのためにあるのだ。

4-(4) 一体誰が彼の仲間だというのだろうか？——「理性を信じる姿勢」

ところで、エリセがラーラから辿ってきたスペインにおける「リアリズム」の歴史は絶えず苦境に晒されているものであった。エリセの記述にしたがえば、ラーラはアソリンによって「阻害」されてしまったのであり、『ヌエストロ・シネマ』以降の「リアリズム」映画批評の歴史も決して順調なものではなかった。エリセによれば「リアリズムの伝統は、そのあるべき発展を妨げた特殊な状況からの数々の影響に苦しめられてきた」(p.16.)のである。先述した「反リアリズム」的な思想が根深く行き渡っていたスペインの文化的状況とは、まさにこうした「特殊な状況」であっただろう。『オブヘティーボ』以降に関しては、この「特殊な状況」は、はっきりと当時の独裁政権下のスペインの状況のことを指しているだろう。本注解3-(2)でわずかに触れたように、反共を1つの柱としていた独裁政権下のスペインにおいてマルクス主義に影響された(さらにいえばスペイン共産党とつながりをもった²⁸)活動を行うことは困難を避けられ

²⁸ 『オブヘティーボ』の中心的な編集メンバーの多くはスペイン共産党員だった(AA. VV. 1998: 639)。こうした性格をもった『オブヘティーボ』の路線を受け継ぎ、また上述のメンバーも寄稿した『シネマ・ユニベルシタリオ』は、公的機関や大学、また学生の中に潜り込む「スペイン共産党による〈トロイ戦術〉」であったと言われる(Nieto Ferrando 2009: 337)。『ヌエストロ・シネ』に至っては、「スペイン共産党の非公式の組織」であった(Tubau 1983: 40)。しかしとりわけ『ヌエストロ・シネ』については、次のことを考慮に入れておかなければならないだろう。「60年代のスペインにおいて映画に熱烈な愛好をもつことは、何らかの形において反体制的な政治的活動家であることと切り離せなかった」(Pujol Ozonas 2011:

なかった。したがって以上のようにエリセが『ヌエストロ・シネ』から提唱する内容も、決して見通しの明るいものではなかった。エリセはこの「責務」のエピグラフに、彼からすれば数少ない、しかし傑出した先人であるラーラの有名な一文を掲げている。

マドリードで書くということは、メモを取るということであり、備忘録に書くということであり、独唱のためのやりきれなく物悲しいモノローグを行うことである。マドリードで書くということは泣くことであり、見出しえぬ声を探し求めることであり、つまり耐えがたく暴力的な悪夢の中にいるようなものである。なぜなら、それは彼の仲間に対して書くことでさえないからだ。一体誰が彼の仲間だというのだろうか？ (p.8; Larra 1960a: 290-291)

エリセは、「反リアリズム」的な土壌がすっかり出来上がってしまった当時のスペインに、この「リアリズム」の論考を問うた。そのときの彼もまた、ラーラのように「一体誰が彼の仲間だというのだろうか？」と叫ぶことができただろう。しかしそうした窮地から始めなくてはならなかったとしても、エリセはこの論考で問うたことが必ず実を結ぶことを信じていたに違いない。『ヌエストロ・シネ』の映画批評とともに彼にあった「理性を信じる姿勢」は、その希望を決して疑わせはしなかったに違いないのだ。

第3章 映画監督としての活動

第1節 「思春期」の位相——『ラ・モルト・ルージュ』(2006)についての考察

エリセが2006年に制作した『ラ・モルト・ルージュ』(*La Morte Rouge*)は、彼が5歳のときに経験した、初の映画体験を物語る作品である。したがって、その中心となる人物は子供なのだが、このシネアスタにおける「子供」の存在の重要性は、いくら強調してもし過ぎることではない。エリセの全長編、すなわち『ミツバチのささやき』のアナ、『エル・スール』のエストレリヤ、そして『マルメロの陽光』制作の「インスピレーション」となったのは、画家ロペスが見た、子供の頃の夢であるからだ(金谷 2010a: 49; エリセ 2010: 144)¹。

ただし、このエリセにおける「子供」たちは、その言葉から安易に連想されるような、純真無垢な存在²からはかけ離れている。彼らは、常に著しい緊張を伴った「移行」の最中に身を置いており³、その存在は、淀川長治が看破するように、「子役というその呼び名さえもがうとまれて、心がすすまない」(淀川 1985: 13)、その輪郭を絶えず揺らがせる、独自の「子供」の存在なのだ。このことは勿論、『ラ・モルト・ルージュ』の子供も例外ではない。後述するように、この子供もまた、強い緊張に身を晒され、決定的な移行の過程へと入り込むのである。

ところでエリセは、その活動の初期にあたる、スペインの映画雑誌『ヌエストロ・シネ』における批評活動の中で、映画監督ジョセフ・フォン・スタンバーグの作家論である、「ジョセフ・フォン・スタンバーグの秘かな冒険」という論考を記している(Erice 1967=1985)⁴。そしてその中で、かつて大きな反響を得た映画が再上映されることの意義を掘り下げつつ、映画に存在する「思春期」(*adolescencia*)を描き出すのである。

「数ヶ月前に、われわれはテレビで『モロッコ』(1930)を見る機会を得た」。エリセによれば、この『モロッコ』の再上映は、多大な反響を得たこの映画を封切り時に観、現在では一定の年齢に達した「成熟した観客」にとっては「厳しい試練」である。なぜなら、この映画に熱狂し

¹ また、1998年に未製作に終わった『上海の約束』も、13歳の少年と少女を主人公としたものだった(Erice 2001a)。

² 本田(1983: 91)によれば、「(…)「無垢」と「暴力」は無縁とみなし、とりわけ、徹底的に暴力性を排除した無害の「無垢」と「子ども」を結び付けたのは、近代以降の創作に過ぎないといえそうである」。

³ エリセによれば、「『ミツバチ [のささやき] 』にも『エル・スール』にも描かれているのは、幼年期の終わりとの次の段階への移行」である(エリセ 1985: 3, [] 部引用者)。

⁴ 以下は拙訳だが、邦訳も参照した。

ていたかつての自分、そのような「自らの極めて奥深い内面の一部が、無下に白日の下に曝されているかのごとく、避け難く裁かれているような感じを持たされる」からである (Erice 1967: 26=1985: 74)。すなわち、自らの制御も及び得ず「白日の下に曝される」のは、過ちも含めたかつての自分であり、それをこの再上映は、「成熟した観客」たちの眼前に容赦なく映し出すのである。

しかし、それでもエリセによれば、彼らをその再上映に立ち会わせる何かがある。それは、この「成熟した観客」たちが、かつて「あの漠然とした、何とも形容し難い不安にも似た感情」とともに出会った、今や「記憶の奥底に失われてしまったイメージと再会したいという欲望」である (Erice 1967: 26-27=1985: 74-75)。そしてエリセによれば、この「欲望」は、次のことから「完全に説明がつく」。

この欲望は、そうした [かつて多大な反響を得た] 映画の一般的内容が(…)彼らのような成熟した観客にとって深く根ざしているものについての神話、すなわち、思春期の神話を表しているということから、完全に説明がつくものである。(Erice 1967: 27=1985: 74, [] 部引用者)

つまり、「成熟した観客」たちは、先述した「厳しい試練」を伴ってでも、自らの「思春期」と出会うという「欲望」のために、この再上映へ赴くのである。したがって、「成熟した観客」は、この再上映で、苦い経験だけをするのではない。すなわち、「思春期の矛盾に満ちた強度の内に、『モロッコ』のような映画のイメージを見出した」という、「あの経験の、二度と繰り返しのきかぬ主人公で自分があったと悟ること、そして、ある神秘の僅少な断片の運び手たること」という「慰め」(consuelo)もまた、彼らにもたらされるのである (Erice 1967: 27=1985: 75)。しかし、この「慰め」は諸刃の剣なのである。それをもたらす、映画に存在する「思春期」というのは、それがまた「無下に白日の下に曝される」ゆえにこそ、先の「厳しい試練」が課せられるのであるから。

以上のようにして、エリセは、映画に存在する、いわば「思春期」の位相を描き出している⁵。これまでに見たように、それは、「厳しい試練」というある種の苦痛と、「慰め」というある種の喜びの二重の経験をもたらす、そうした位相である。そして、まさにこの位相こそが、このシ

⁵ Schefer (1997: 141=2012: 217-218)もまた、映画に存在する「永遠の思春期」を考察している。Uzal (2007)は、この著作からエリセ作品を考察している。

ネアスタにおいて多大な重要性を持つ、先述した、「移行」の最中にある子供の存在の根本なのだ。すなわち、この映画の本質的なレベルにおいて存在する、「矛盾に満ちた強度」としての「思春期」の位相、いうなれば不断の「ゆらぎ」としてのその位相を体現するものとして、彼らの存在はあるのだ。この論考でエリセは、その後にも存続する自らのシネアスタとしての活動にある核心の1つを、見事に描き抜いているのである。

冒頭に言及した『ラ・モルト・ルージュ』は、この不断の「ゆらぎ」としての、「思春期」の位相をモチーフとした映画である。エリセはこの映画において、かつてないほど直接的に、自らのシネアスタとしての活動にある核心の1つをあらわしている。

先述したように、この映画は、エリセが5歳のときに経験した、初の映画体験を物語るものである。したがって、この映画には必然的に強い自伝性が伴っている。しかし、だからといって、この映画を「回想録」とみなすならば、その本質は丸ごと見落とされることとなるのだ。

映画に寄せた序文の中で、エリセは次のように語っている。この映画が、自分がかつて経験したことを物語るものである以上、それは確かに、或る過去を回想するものである他はない。だが、そうであったとしても、この映画に描き出される内容を「回想している者は、誰なのだろうか?」。すなわち、この映画の回想の主体は、断じて定かではないし、決して自分でもない。こうした「主体の非一貫性」がこの映画には存在する、と(Erice 2006: 86)。

この一貫されぬ「主体」による回想というのは、常識的な理解におけるそれとは根本的に異なるものだろう。つまり、この場合の回想とは、「誰かの記憶」に関わるものではないのである。実際、映画に挿入されるエリセ自身によるナレーションは、作中の子供時代の経験を一人称で語らず、その主語は常に「少年」(el niño)となっている。つまり、この映画は、もはや回想とも呼べないような、過去に関わる何かなのだ。それは何なのか。序文の中で、エリセは次のように述べる。

〈魂の調査官〉として、ジークムント・フロイトは語っていた。何ものも完全に忘却されることは決してない、と。そして、こうした回想の形態の外においてのみ、過去というのは新たに照らし出されうるのである。(Eric 2006: 86)

エリセによれば、この映画は、あらゆる意味における「回想の形態」の「外」にある。したがって、この映画は、全く「回想録」などではなく、彼の表現で言えば、「出来事の記録とは異なる何かを意味するであろう」ものである。それは、回想を写し取る「記録」ではなく、「時の

経過が(…)個人の記憶や(歴史)の年代記双方にもたらす(…)空白の背後に横たわっているであろうものを明らかにすることができ、そして過去を新たに照らし出す、「スケッチ」なのだ(Erice 2006: 86)⁶。この映画は、過去についての、この「スケッチ」の試みなのである。

しかし、この「スケッチ」であることとは、どういうことなのか。別の言い方をすれば、それは、「回想録」、あるいは「記録」と何が異なるのか。「記録」は、「古くなった現在」としての過去を対象とする。このことは、回想の場合でも同様だろう。そこで過去というのは、現在へ時折取り戻されうるような、「古くなった現在」の集合体のように捉えられている。この一方で、エリセが語るような「スケッチ」は、全く異なる過去を対象としているのである。すなわち、実際にスケッチというものが眼前に存在する対象を描き上げるものであるように、ここで対象とされているものは、「現存するもの」としての過去なのである。この過去とは、回想されるものではない。言い換えれば、既にあったこと、そのために現在におけるその経験が、常に既存のものとして取り戻されるものではない。スケッチというものが、常に新しい作品の創出であるように、この過去に関わるのは、絶えず創造なのだ。エリセは、自らの過去を物語るこの「スケッチ」の試みが、挫折を宿命付けられたものと語っている(Erice 2006: 86)。それはまさに、この映画が対象とする「現存するもの」としての過去が、予見不可能な創造として存在するものだからである。エリセによれば、この『ラ・モルト・ルージュ』という「スケッチ」とは、「現実(…)の異なる光景を見せる」ものである(Erice 2006: 86)。ここにもまた彼の「リアリズム」のモチーフが脈打っているが、まさにこの映画は、「現実」の内に在る現存する過去という「異なる光景」を、そうした「現実」の特異な位相を、「新たに照らし出す」映画なのだ。

先に述べたように、『ラ・モルト・ルージュ』は、この「思春期」の位相をモチーフとした映画である。それはまさに、今見たようにこの映画が、現存する過去についての、すなわち「思春期」という現実の位相についての「スケッチ」だからである。そして、これもまた先述したことだが、エリセにおける「子供」とは、この位相を体現する存在としてある。この映画の子供(5歳のエリセ)もまたこの位相を体現している。しかし、この映画におけるそれは、先のスタンバーグ論の向こう側へと深化し、この位相の存在の核心を把握するのである。この映画が、その位相をモチーフとしているということの意味は、まさにそこにあるのだ。

では、『ラ・モルト・ルージュ』が描き出す所を辿ってみよう。その前に、映画の内容について

⁶ 「スケッチ」は、原文では sketchiness であるが、ここでは文意を踏まえて文中のように訳出した。

て説明しておきたい。

5歳のエリセは、7歳年上の姉に連れられて、かつてカジノ施設であったクルサール映画館へ、映画シャーロック・ホームズシリーズの一編である『緋色の爪』(1944)を観に行く。既に述べたように、この映画がエリセが初めて観る映画となるのだが、『ラ・モルト・ルージュ』が物語るのは、この経験にまつわる一連の出来事である。その範囲は、カジノ施設であったクルサール映画館の前史から、エリセが上映会場へと向かう足取り、そして上映終了後の家路や、その後に少年エリセがしばらく経験する「悪夢」、さらには、国際会議場となったクルサール映画館の現在にまで至るものである。本編は、当時の記録映像や再現映像によって構成されており、また先にも少し触れたように、全編に渡って状況の説明、あるいは独自の思索を展開する、エリセ自身のナレーションが挿入される。大まかな内容の説明としては以上のようになる。

それでは、映画が描き出す所を辿ることとしよう。スタンバーグ論において「思春期」の位相が映画について描き出されていたように、この映画がそのモチーフに最も肉迫するのは、やはり映画に関するシークエンスにおいてである。すなわち、エリセが『緋色の爪』を観る、その経験が物語られるシークエンスにおいてであり、また後に詳述するが、その経験が彼に引き起こした、「悪夢」のシークエンスにおいてである。

『緋色の爪』は、ホームズが事件を解決する探偵ものの映画である。しかしナレーションによれば、この映画は独自の特徴を持っていたのであり、この点をおさえておくことが極めて重要である。その特徴とは、この映画が多くのシーンにおいて闇夜の中で展開される強い怪奇色を伴ったものであり、当時の観客にとって「何よりもまず《恐怖》映画であった」ということだ(*La Morte Rouge*, 2009)⁷。そしてこの「恐怖」は、当時の観客にとって独特な内容もっていた。すなわち、

(…)この場合、その恐怖は、その反響を荒廃した社会の雰囲気にもまで轟かせ、スクリーンの向こう側にまで広がっていたのである。一方でそれは、内戦の傷痕によるものであり、他方でそれは、終結したばかりの第二次世界大戦によるものであった。(*La Morte*

⁷ 以下、『ラ・モルト・ルージュ』のナレーションを訳出、引用するがその際には、*La Morte Rouge* (DVD, Edición especial coleccionistas, Rosebud Films, 2009)を用いた。また、ナレーションを引用する際には最後に(*La Morte Rouge*, 2009)と表記する。なお訳出においては英訳 Erice (2007a)、仏訳 Erice (2007b)も参照した。

Rouge, 2009)

『ラ・モルト・ルージュ』は、『緋色の爪』の上映を告知する新聞に記された、「1946年1月24日木曜日」の日付を映し出す。この映画の時代背景とみなしうるこの年は、語られている通り、第二次世界大戦終結の翌年であり、またスペイン内戦終結から7年ほどが経った頃である。この頃のスペインは、戒厳令がまだ解かれておらず、映画の舞台となっている社会には未だ根深い戦争の傷痕があった(関ほか 2008: 156-158)。ナレーションは、その傷痕に疼く社会の恐怖と、『緋色の爪』の「恐怖」との連続を語っているのである。そして『ラ・モルト・ルージュ』において、それは何よりもスペイン内戦の恐怖なのだ。

映画は、『緋色の爪』の上映に先立って、当時のスペインの映画館で慣例となっていた、NO-DO⁸の併映を再現する。NO-DOには抜き難く内戦の傷痕が刻み込まれており、未だニュース映画とフィクションの「区分を知らなかった」少年エリセにとっては、それが映し出すものと『緋色の爪』とが、「同じもの」として捉えられる(*La Morte Rouge*, 2009)。すなわち、彼の『緋色の爪』の経験とは、NO-DOに刻まれていた内戦の傷痕と渾然一体のものとして生きられるのである。しかもそのことは、彼個人のことだけに留まるものではない。先の連続した恐怖は、この渾然一体が、上映会場全体に、ひいては、この『ラ・モルト・ルージュ』という映画全体に行き渡り尽くしていることを示している。いよいよ『緋色の爪』が上映される。その背後には、絶えずこの内戦の暗い影が潜在している。

『緋色の爪』上映のシークエンスは、作品冒頭の架空の村ラ・モルト・ルージュ(エリセの映画の題名はここに由来している)の闇夜の光景から開始する。その後『ラ・モルト・ルージュ』は、この村の郵便配達人に身を隠し村人を惨殺するポッツによって展開される、映画の内容を圧縮して映し出してゆく。そして、少年エリセにとって、まずこの殺人の存在が衝撃を与えた。すなわち、彼はそこで初めて、「人間が死ぬ存在であり(…)人間が人間を殺すことのできる存在と知った」のである(*La Morte Rouge*, 2009)。以下に見るように、このように彼にとって未知であった領域が、次々と『緋色の爪』によって開示されてゆく。

殺人事件が展開されてゆく最中、少年は周囲を見回し始める。その眼に映るのは、目の前の殺人に何も動じていないかのような、大人たちの「注意深いが無感動な顔」である。なぜ恐ろしい殺人を前にして、彼らは無感動なままにスクリーンを見続けているのか。自分の

⁸ NO-DOについては、第1章第2節参照。

内に湧いたこの「疑念」に対して、少年は彼なりの回答を引き出す。すなわち、彼らの態度とは、「黙ってスクリーンを見続けるという、彼ら全員が受諾していた協約の結果に違いない」、と。少年は、勿論そんな「協約」は知らない。こうやってさらに、彼にとって未知の、映画の表現でいえば「秘密」の領域が拡張する (*La Morte Rouge*, 2009)。

それはさらに拡張する。事件の犯人であるポッツもまた、そこへ拍車をかけるのだ。元俳優の設定をもったこの殺人鬼は、郵便配達人以外にも、犠牲者の女中になりすまして殺人を行なうなど、様々な扮装を凝らす。こんな「意のままにアイデンティティーを変えられる人間」 (*La Morte Rouge*, 2009) のポッツもまた、少年に「秘密」を突きつけるのだ。少年は思うのである。扮装によってポッツが何者でもありえるのなら、それは「同時に誰もがポッツでありえる」、殺人鬼である「あの邪悪なポッツ」でありえるのではないかと (*La Morte Rouge*, 2009)。こうしてまた「秘密」の領域が、今度は明確な脅威を伴って、少年の前に広がるのである。

総じていえば、エリセの初の映画体験は、以上の漆黒の「秘密」の領域の直中に、彼を置き去っていったのである。この、映画が人にもたらす、莫大な「秘密」の領域の開示ということが、マルコス・ウサルも指摘しているように⁹、初の映画体験から、『ラ・モルト・ルージュ』が描き出していることなのである。

先に言及した、『緋色の爪』の「《恐怖》映画」としての側面の強調があるのも、まさにこの故なのである。すなわち、その映画にあったのが、以上のような暴力的ですらある、莫大な「秘密」の領域の開示に他ならなかったからである。ナレーションも次のように語る。この「秘密」の領域との対峙は、少年に、「フィクションというもののもう1つの側面を感知させるもの」であった。すなわち、「そこから世界の無垢が漏れ出てゆく、現実の編目の中のブラックホールとしての側面を」感知させるものであった (*La Morte Rouge*, 2009)。確かに、『緋色の爪』を観ることによって、さまざまな「秘密」と直面した少年は、もはや素朴に彼を取り囲む世界を生きることができなくなってしまったことだろう。その意味で、「世界の無垢」は、『緋色の爪』という「フィクション」を通じて、彼の前から「漏れ出て」いつってしまったのだ。そして彼に残されたのは、ただ莫大な「秘密」の領域だけであり、その漆黒の直中に、彼は置き去られ

⁹ 「『ミツバチのささやき』に出てくる」キノコにせよ、『ラ・モルト・ルージュ』の郵便配達人にせよ、そこで問題となっているのは、眼に見える形態というのは問い直されうるものであり、秘めたる陰謀を隠し持っているのではないかと疑われうるということである」 (Uzal 2007: 61, [] 部引用者)。

てしまったのである。そこで彼を襲ったのは、既存の概念全てが揺るがされるような、もはや恐怖の経験であったに違いない。先の「恐怖」の強調は、本質的にこのことへと繋がっているのである。

しかし、この経験が、ただ苦いものとしてのみエリセに生きられたならば、決して『ラ・モルト・ルージュ』は制作されなかつただろう。この圧倒的恐怖によってこそ生み出される創造があったからこそ、彼はこの映画を創ったのである。映画も次のように語っている。以上の経験には同時に、彼の前に開示された「その秘密を暴く」という、「抗し難い力によって惹き付けられる、心かき乱す冒険」への魅力があった、と(*La Morte Rouge*, 2009)。

これまでに見てきた「秘密」の開示とは、その徹底性ゆえにこそ、極めて創造的な「問い」が創出される契機でもある。未知の漆黒の直中にある少年エリセは、それ故にこそ、未だ立てたこともない「問い」を創出し、全く新たな地平へと自らを開く契機にあるのだ。先の「冒険」が指すのは、この「問い」の創出に他ならない。あの「ブラックホール」を通じて、「世界の無垢」は、彼の前から去ってしまったかもしれない。しかし、この「問い」の創出という「冒険」の果てに、彼は再び「世界の無垢」へ通ずることを、これまでには全くなかった仕方で創り出しうるのではないか。つまり、以上に見た彼の経験とは、圧倒的な恐怖であると同時に、それをさえ凌ぐ創造への端緒でもあるのだ。そして先述したように、これらのことが「フィクションというもの」、すなわち、『緋色の爪』のような「フィクションとしての映画」の「もう1つの側面」と結び付いているならば、以上の恐怖と創造から成る特権的瞬間とは、エリセにとって、「映画」の本質的なレベルに属すものとして存在しているのである。

さて、ここで、『ラ・モルト・ルージュ』から少し離れるが、エリセは、以上のような映画における特権的瞬間を、「詩的瞬間」と呼称されるものによって繰り返し考察している。その瞬間とは、映画において、「全ての意味が宙吊りの状態に留まり、そのようにして世界を認めることができるように」する瞬間(Erice 2008: 29)、あるいは、「それを通じて世界の美しさが現出する、全ての意味の原初的な揺動」としての、「あらゆる事象が初めて生じる特権的瞬間」である(Erice 2001a: 11)¹⁰。端的に言えば、映画において、意味作用が停止、あるいは根本的な揺らぎに入り込み、その著しい眩暈の最中「世界の美しさ」が現出する、そうした瞬間のことである。エリセによれば、映画とは、そうした「世界の美しさ」が現れ出る特権的瞬間を見つめる、「独自の視る眼」(Eric 2007c: 266)でありえるのだ。そして、次のようにも記し

¹⁰ 訳出に際しては、仏訳にあたる Erice (2001b)、英訳にあたる Erice (2007e)も参照した。

ている。その「詩的瞬間」という、「描き出し難い諸瞬間の中には、しばしば我々がかつてそうであった子供や思春期のシルエットが現存しているのである」(Erice 2007d: 55)。

しかし、この「詩的瞬間」を正確に理解するためには、エリセにおける「詩」の独自の意味を捉える必要がある。そのために、第 2 章第 1 節で考察した、彼が『ヌエストロ・シネ』において描き出していた「詩人」の肖像をここで改めて振り返りたい。

この時期のエリセの批評活動は、この「詩人」の描出を 1 つの柱として展開されたものであり、その中で彼は、この「詩人」がもつ或る特異性を描き出していた。それは、この存在が独自の形で人間の限界を超出するという特異性をもつ、ということである。そして、こうした「詩人」の肖像の描出が、彼独自の「映画のリアリズム」の思考を結実させていた。すなわち、映画が、或る人間的限界を超出して、現実の特異な位相を捉える力についての思考を、結実させていたのである。

この「映画のリアリズム」の思考に関しては説明が必要だろう。映画は視覚像を与えるものである。この点で、映画とは先ほどエリセが述べていたように「独自の視る眼」であり、別の言い方をすれば、独自の知覚を持つ存在である。しかし、当然ながらその「眼」、あるいは知覚とは、身体が持つそれではない。それは、カメラという機械が持つ眼であり、知覚なのだ。映画とは、こうした「機械による知覚」であった(前田・江川 2016)。

エリセの「映画のリアリズム」の思考が描き出す、或る人間的限界を超出する映画の力というのも、まさにこの「機械による知覚」という、映画の特異性のことなのである。ドゥルーズの『シネマ』は、映画の同様の特異性に着目し、「自然的知覚」、すなわち、身体による知覚が持つ本性的傾向を「遡る」、その「利点」を指摘していた(Deleuze 1983: 85= 2008: 104)。ここで、ベルクソンの知覚論に基づいて言われる身体による知覚が持つ本性的傾向とは、身体の行動との相関関係のもとに知覚が行なう、いわば世界の縮減のことである。しかし映画、あるいはそれを構成するカメラという「独自の視る眼」は、知覚を行なう存在でありつつも行動する身体を持たない。その故に、この縮減の傾向をそれ自体としては持たず、むしろそれを「遡る」「利点」を持つ。そしてそれは、「遡る」のである。つまり、映画という知覚が以上の特異性を持っているとしても、それは身体による知覚が捉えている以外の何か、すなわち、この現実以外の何かを捉えるのではない。それが捉えるのは、あくまでもわれわれの生きているこの現実である。この現実を、身体による知覚とは異なる位相において捉えるもの、それが映画という「機械による知覚」なのだ。

エリセの「映画のリアリズム」が思考していることも、まさにこのことなのだ。すなわち、映画

は身体による知覚という人間的限界を超出して、現実をその特異な位相において捉える。エリセが、「詩人」の存在の描出を通じて思考していたのは、この「機械による知覚」という映画の特異性なのである。

こうした「詩人」の肖像が、先述した、エリセにおける「詩」の独自の意味を表している。以上に見たように、「詩人」は、身体による知覚という人間的限界を超出する存在であった。であれば、それが創り出す「詩」というのもまた、それが創造されるのは、この超出においてに他ならない。すなわち、エリセにおける「詩」とは、この現実の特異な位相への超出を常に折り込んだものとしてあるのだ。そして、この「詩」の意味は、先の「詩的瞬間」にも通ずるものでなければならない。したがって、この瞬間を今や次のようにより深く理解することができる。すなわち、その特権的瞬間とは、「機械による知覚」という映画の特異性が到達させる現実の特異な位相において、映画という「独自の視る眼」があらわすものなのだ、と。

以上のことを踏まえて、再び『ラ・モルト・ルージュ』へ戻ろう。『緋色の爪』によって少年エリセにもたらされた「秘密」の領域の開示とは、これまでに見てきた「詩的瞬間」に他ならない。すなわち、現実の特異な位相に位置するその瞬間に生じる、意味作用の著しい眩暈である。それに直面したが故に、少年エリセが陥ったあの窮地は生じたのだ。そして同時に、それと共に生じた、この「秘密」を暴こうとする「冒険」への魅了についても、次のように理解を深めることができる。すなわち、この「冒険」の果てに、これまでには全くなかった仕方で通じうると考えられた「世界の無垢」が、以上の意味作用の眩暈と共に生じる「詩的瞬間」における「世界の美しさ」として現れ出るのである。そしてその現出こそが、この「冒険」の極北なのだ、と。先に見たように、この「冒険」とは、莫大な「秘密」の開示によってこそもたらされうる、「問い」の創出のことであった。今理解できるのは、その「問い」というものが、現実の特異な位相における「世界の美しさ」の現出にこそ、すなわち、世界についての全く新たな地平への開かれにこそ繋がるものである、ということだ。その世界への新たな地平を開く「問い」の創出ということ、それこそが、「秘密」による圧倒的恐怖においてこそ生じうる創造の存在なのである。

以上のように、『ラ・モルト・ルージュ』の映画のシークエンスが描き出しているのは、初の映画体験において、少年エリセが映画の「詩的瞬間」を目の当たりした、ということなのだ。エリセはまた、この瞬間には「思春期のシルエットが現存している」と述べていた。映画はこの後、このシークエンスを別の形で変奏することで終幕へと向かう。ここで開示されるのは、まさにこの「思春期」の存在なのであり、すなわち、以下に見る「悪夢」のシークエンスにお

いて、映画はいよいよ自らのモチーフをあらわすのである。

『緋色の爪』を見てから、少年は、あの郵便配達人が自分を殺しに来るという恐怖に怯える「悪夢」の経験を繰り返すことになる。彼はそれを就寝直前に繰り返すのであるが、この夜の寝室における「悪夢」のシーケンスは、そのまま「映画」を模す形で展開される。寝室へ射し込む街の灯りから始まり、それに照らされる天井上に動く影によって進行するこのシーケンスは、そのまま「映画」を象っている [図 1]。そしてこの、いわば「映画」そのものを表現するシーケンスの中で、『ラ・モルト・ルージュ』は、先の「悪夢」を語るのである。



図 1

ここまでこの「悪夢」は、恐怖の経験としてしか語られていないように思える。しかし、映画は次のように語るのである。この「悪夢」を経験するといったように、「ある映画作品が彼を取り乱させたとしても、すぐに、少しずつその傷口を癒すこととなる他の映画作品があった」(*La Morte Rouge*, 2009)。すなわち、この「悪夢」の経験とは単に恐怖の経験に終始されるものではなく、「その傷口を癒す」ものと表裏一体になった、二重のものとしてあるのだ。しかしそのことは既に、少年エリセに決定的な経験を与えた『緋色の爪』が、ほとんど 1 つの映画作品であることを超えて指し示していたことである。つまり『緋色の爪』に、恐怖と創造から成る二重性があったように、それが引き起こしたこの「悪夢」にもまた、この恐怖と「その傷口を癒す」ものから成る二重性があるのだ。そして先述したように、このシーケンスが「映画」そのものを表現するものであるならば、『ラ・モルト・ルージュ』がここで描き出すものは、「映画」そのものに在る二重性の存在なのである。まさに、少年エリセが「映画」に見出したのは、その二重性、独特な「二重のゲーム」の存在なのだ。すなわち、

このスクリーンから訪れる痛みと慰め、苦しみと喜びの二重のゲームが、少年と動く映像との矛盾した関係を築き上げたのである。(*La Morte Rouge*, 2009)

こうしてこの映画に、スタンバーグ論に描き出されていた「思春期」の位相があらわれる。すなわち、ここに言われている「二重のゲーム」とは、先に言われていた、「厳しい試練」と

「慰め」の二重の経験のことである。そしてそこで、この二重の経験が発生する位相は、不断の「ゆらぎ」の位相として描き出されていた。この映画の「悪夢」のシークエンスにあらわれているのは、まさにこの位相の存在なのだ。ただしそれは、この映画において一層の深化を遂げている。

「二重のゲーム」に言われている、「痛み」、「苦しみ」とは、そして「慰め」、「喜び」とは何であったか。これまでに見てきたように、前者は恐怖の経験としての意味作用の著しい眩暈であり、後者はそれと共に生じる、世界への新たな地平を開く「問い」の創出である。そして、これもまた既に見たように、この二重の発生、あるいは「二重のゲーム」が生じるのは、「機械による知覚」としての映画の特異性が到達させる、現実の特異な位相においてである。このシークエンスは、先述した展開と共に、独特な音の構成を持っている。当初、街頭から届く音と寝室に響く時計の音と共に始まるそれは、やがて幻想的なピアノ曲へと移行する。ここにある、時計の音と音楽の関係は、エリセ映画においてしばしば、重大な「転換」を表してきた¹¹。この映画においてそれは、まさに現実の特異な位相への「転換」を表しているのである。そして映画が描き出しているのは、その現実の特異な位相こそ、あの二重の発生、「二重のゲーム」をもたらす、「思春期」の位相なのだ。

われわれの生きるこの現実には、「思春期」の位相が存在する。その位相は、意味作用の著しい眩暈を引き起こし、同時に、世界への新たな地平を開く「問い」を創出する。映画が人にもたらすのは、この位相との出会いなのである。『ラ・モルト・ルージュ』において、少年エリセが初の映画体験によって得たのも、この出会いなのである。

しかし、この「二重のゲーム」の背後には内戦の影もあった。先述したのは、『緋色の爪』上映に射すその影であったが、この「ゲーム」そのものにも、その影が投げかけられているのである。以下に見ていこう。

この「悪夢」に少年エリセが苦しむ頃、一緒に映画を観た姉は寝床へ向かう弟に対して「新たな遊び」を考案する。すなわち、彼の恐怖の源泉となっている記憶を刺激すべく、「郵便配達人がやってくる！」と繰り返すのである。意地の悪い悪戯な訳だが、この「新たな遊び」について、映画は次のように語るのである。

¹¹ 『ライフライン』(2002)において、様々な形で示される時計の音から、子守唄への音の移行は、生命の危機が迫る新生児がそこから救出されるという、決定的「転換」に共存していた。

おそらくだが、姉は、心の底では、彼女自身が感じていた恐怖を追い払おうとしていたのである。彼女が爆撃の恐怖に曝されていたもっと幼い頃、内戦の脅威に取り囲まれたマドリードに蓄積されていた、彼方からやってきた恐怖を。(La Morte Rouge, 2009)

こう語った後、映画は痛ましい内戦の記録写真を映し出してゆく。それに続けられるのが、先の「悪夢」のシーケンスなのであるが、そこにあらわれる「二重のゲーム」にあった恐怖には、この内戦の悲惨が不可避に浸透しているのである。この「二重のゲーム」に横溢する恐怖には——しかし、その甚大さ故にこそ、世界への新たな地平を開く「問い」を創出しうる恐怖には——抜き難く内戦の悲惨が結び付けられている。しかし、だからこそ、何故これまでに見てきた「思春期」の位相の存在があるのか、それをあらわす映画の存在があるのか、さらには、それらがいかに貴いものであるのかを、映画は明確に浮き彫りにするのである。この映画が、絶えず暗い影を背負い続けていることの意味は、まさにそこにあるのだ。

この映画における内戦の認識は、一貫してネガティブなものである。それが示唆するように、エリセ自身のその認識も全く悲嘆的なものである¹²。スペイン内戦は、人民戦線を結成していた共和派と、それに対して軍事蜂起後に独裁政権を樹立する反乱軍によって争われ、反ファシズムを象徴する闘いとして世界各国から前者への支持が叫ばれた。しかし、勝利したのは反乱軍であった。共和派の人々は、この強烈な挫折に打ちひしがれたのである。この敗北について、共和派を支持した国外の人々は、それがただ敗北に終始するものではないことを様々な形で言い表しもした。しかし——エリセは、次のように言う。

その勝利は、少なくともその最も本質的で究極的な次元においては、幾年を経ても、スペイン共和派の人々にとってのものではありなかった。すなわち、戦闘の前線に立って、第二次世界大戦の間ファシズムと闘い続けた人々、強制収容所の中で亡くなった人々、そして幾年もの間亡命の生活を強いられた人々にとっては、その勝利は自分のものではありえなかったのである。(Erice 2012: 34)¹³

¹² Erice (2012: 33) によれば、「この歴史上の染みには、私たちにとってロマンティックな慰めとして役立つものは何もない」。

¹³ 内戦後に亡命したスペイン共和派の多くは、第二次世界大戦でも国外で反ファシズム活動を続けた(ビーヴァー 2011: (下)432)。

内戦に敗北したスペイン共和派の人々についてのエリセの認識は、極めて絶望的なものになっている。この人々について、彼はまた「内的な亡命者」というものを語っていた。内戦終結後に、スペイン共和派の人々の中には国外へと亡命する者もいた。しかし、様々な事情から多くは国内に留まり、生きにくい戦後の社会の中で生活せざるを得なかった。このように、「新しい社会を共有できず」、かといって反発は不可能であった為に、「社会から押しつけられるモラルを持たされ、自分自身から亡命しなければいけなかった」人々、これが「内的な亡命者」である(エリセ 1993: 64)。

誰も 1 人の人間である以上、自分自身から逃れ去ることなどできはしない。したがって、この「内的な亡命者」は、一切の未来を断たれた行き詰まりの状態にある他はない。エリセにとって内戦とは、この完全な「閉塞」へと繋がっているのである。

では、何故『ラ・モルト・ルージュ』は、恐怖を伴う「問い」の創出を、それがもたらす「開き」を描き出していたのか。それは間違いなく、この「閉塞」に対する「開き」をこそ、この映画が思考していたからである。そしてそうしたものこそ、エリセが思考する「思春期」の位相に他ならないからである¹⁴。

「悪夢」のシークエンスの後、映画は最終部において、『緋色の爪』の監督であるロイ・ウィリアム・ニールについて語る。映画が語るのは、この映画監督が、「ポッツ同様(…)全くの架空の人物であった」ということである。つまり、それは芸名だったのであり、その名の映画監督とは、『緋色の爪』同様の全くの想像物だったのだ、と。そして、この映画監督のプロフィールを述べた後、次のように語る。

彼は或る土地を創造した。ラ・モルト・ルージュという、地図上には見つからぬ国にある、映画と呼ばれる土地を。(La Morte Rouge, 2009)

『緋色の爪』は、その監督も含めた一切でもって、少年エリセに、この「映画と呼ばれる土

¹⁴ 先述したように、この映画の物語る範囲は、上映会場であったクルサール映画館の前史にまで及ぶものであるが、その中で映画は、この前史における「野心」の「挫折」を映し出す。すなわち、映画館が前にそうであったカジノ施設による繁栄を志した者たちの、その閉鎖による「挫折」である(La Morte Rouge, 2009)。そして、そこへ「映画」が現れたのだ。この描き出し方は、映画が何よりも挫折(今問題としている「閉塞」も、スペイン共和派の挫折に根を持つものだった)を克服するものとしてあることを示している。

地」を開示したのである。彼の初の映画体験とは、映画の表現に倣うならば、この「土地」との出会いだったのだ。

ところで、この「土地」はここで初めて語られたものではない。『上海の約束』に関する論考の中でも、エリセはそれを語っている。この作品は、重病の少女スサーナをヒロインとし、彼女には生き別れた父がいる。ある時から彼女に、上海にいると自称する父から、その土地を喚起させる贈り物が届き始める。そして彼女は、それを通じて上海という未知の土地での父との再会を夢見る。こうした内容を持つ『上海の約束』について、エリセは次のことを強調するのである。その題名にもかかわらず、作品に実際の上海は出てこず、したがって、以上のようなスサーナの「より良い未来への希望」は、贈り物だけから、つまり彼女の「想像力」だけから創り出されるものなのだ、と。そして、続けて記す。

シネアスタとして、私は、想像力を通じてでしか、本当の意味で上海を旅することはできなかった——今後もおそらくそうだろう——。次のような文章がある。「シネアスタは、いかなる地図上にも描かれていない国に、今なお住んでいる。なぜなら、その国が彼ら全てを包み込んでいるからである。その国とは、映画のことである(…)(Erice 2001b: 141)

15

ここに言われている映画という「国」、すなわち、あの「映画と呼ばれる土地」とは、「想像力」の存在を介して、明白にスサーナにとっての上海、つまり、彼女の「より良い未来への希望」と結び付けられている。したがってその「土地」とは、この「希望」を結実させるその場なのである。エリセが初の映画体験で出会ったのも、この「映画と呼ばれる土地」であったが、それもまた、この「希望」を結実させる場としてのそれだったのだ。

この「土地」は、繰り返し「想像力」と結び付けられても、断じてエリセはそれを非 — 実在とはしない。それは、彼の表現でいえば、希望の結実を実現させる「世界の約束」(Erice 2001b: 141)なのだ。繰り返し述べたように、エリセに一貫されているのは「リアリズム」のモチーフである。したがって、この希望の結実を約束する「映画と呼ばれる土地」は、この現実 に在るものであり、それこそまさにあの「開き」としての「思春期」の位相なのである。

映画は、時代と共に変遷するクルサール映画館の姿を映し出しつつ、オープニング・ショ

¹⁵ 文中に引用されているのは、Daney et Skorecki (1999) である。

ットでもあった海のショットで幕を閉じる [図 2, 3, 4]。この海について映画は語っている。あらゆるものは時と共に消え去ってしまうが、「ただ海だけが絶えず在ると言えるのかもしれない」、と(*La Morte Rouge*, 2009)。この「絶えず在る」海に終わるショットの一連が示しているのは、まさに少年エリセがクルサール映画館で見たもの、すなわち「開き」としての「思春期」の位相が、「絶えず在る」存在であることに他ならない。いかなる絶望的な閉塞の内に閉じ込められようとも、それを開き、そこに未来を切り拓かせるものが、この現実の内には必ずある。どれだけの恐怖を伴ってさえ、そうした希望を抱くことのできる何かが、必ずこの現実の内にはあるのだ。内戦の悲惨を背負った『ラ・モルト・ルージュ』があらわしているのは、そうした現実の位相としての、「思春期」の位相の存在なのである。



図 2 解体中のクルサール映画館(図 3 とともに数ショットある内の 2 ショット)



図 3 国際会議場となった現在のクルサール映画館

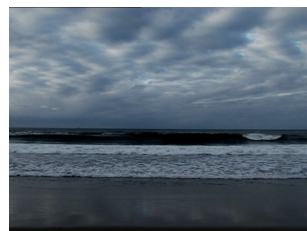


図 4

第2節 示される〈自然〉——『往復書簡』(2005-2007)における「対話」を通じて

エリセは 2005 年から 2007 年にかけて、イランの映画監督アッバス・キアロスタミと『往復書簡』(*Correspondencias*)を共作した。この映画はエリセが 6 本、キアロスタミが 4 本制作した計 10 本の「映像形式の書簡」(*las cartas filmadas*)からなる作品である。各々が制作する際には、交互に返事をする、1 つ前の「書簡」を受けて制作すること、そして制作された場所と日付を示すことの 3 つが大枠の決まりとしてあったようである (Balló 2006: 75)。ただし実際の作品ではそれほど厳格に守られておらず、後にあらためて触れるが、作品のスタイルや内容も基本的に統一されたものではない。10 本の「書簡」を並べると以下のようなになる(撮影はすべて DV で行われている)。

1. エリセ『画家の庭』(*El jardín del pintor*, 9 分, 2005 年 4 月 22 日制作)
2. キアロスタミ『マシュハド』(*Mashhad*, 8 分, 2005 年 9 月 5 日制作)
3. エリセ『アローヨ・デ・ラ・ルス』(*Arroyo de la Luz*, 20 分, 2005 年 10 月 22 日制作)
4. キアロスタミ『マルメロの実』(*El membrillo*, 12 分, 2005 年 12 月制作)
5. エリセ『ホセ』(*José*, 7 分, 2006 年 6 月 18 日制作)
6. キアロスタミ『雨の日』(*Rain*, 10 分, 2006 年 3 月 11 日制作)
7. エリセ『船便』(*Sea-Mail*, 3 分, 2006 年 8 月 10 日制作)
8. エリセ『流されて』(*A la deriva*, 13 分, 2006 年 9 月～2007 年 3 月制作)
9. キアロスタミ『宝の地図』(*Mapa del tesoro*, 7 分, 2007 年 4 月制作)
10. エリセ『水に書かれたもの』(*Escrito en el agua*, 2 分, 2007 年 5 月制作)¹

また、以上の 10 本が出揃うまでの過程についても少し記しておきたい。この『往復書簡』

¹ 各々のデータは AA. VV. (2011a: 402) に拠る。各々の内容については参考資料 1 を参照。また金谷 (2010b) も参考になる。参考資料 1 の脚注 1 でも述べるように、エリセとキアロスタミの共作による『往復書簡』はソフト化されていない。そのため本節における作品分析は、2018 年 10 月 4 日から 6 日にバルセロナ現代文化センターのアーカイブ (Archivo CCCB) にて筆者が作品を鑑賞した際に作成した、記録に基づいておこなう(また適宜、後述する『エリセ＝キアロスタミ 往復書簡』展開催時のカタログに収められた図版付きの作品紹介である Erice and Kiarostami (2006)、Berlgala, Erice et Kiarostami (2007) なども参照する)。記録は、映像によるものは作成することができず、筆記にて作成した。この筆記による記録は参考資料 2 として収録する。

は『エリセ＝キアロスタミ 往復書簡』展(*Erice-Kiarostami. Correspondencias*)として3箇所
で披露され²、最初のバルセロナ文化センターにおいては4本目の『マルメロの実』まで
が上映された(2006年2月10日～5月21日開催)。次にマドリードのラ・カサ・エンセン
ディータにて披露され、この時には5本目の『ホセ』までが上映された(2006年7月4日～
9月24日開催)。最後にパリのポンピドゥ・センターにて披露され、この時に初めて10本
すべてが出揃った(2007年9月19日～2008年1月7日開催)。なおエリセとキアロスタ
ミの共作以降、この「往復書簡」は一コンセプトとして継続され、異なる映画監督のペアによ
ってさらに5つの『往復書簡』が制作された³。2011年にはすべてを集めた『全書簡 映像
形式の往復書簡』展(*Todas las Cartas. Correspondencias Filmicas*)がメキシコで開催さ
れるに至った(その後バルセロナとマドリードでも開催)⁴。

このように結果的に一大プロジェクトとなった「往復書簡」だが、このコンセプトを提案した
のはエリセだった。企画段階において「ビクトル・エリセが、映像形式の往復書簡というフォー
ーマットが、2人の映画作家のあいだに直接的な関係を築くにあたって極めて適したコミュニ
ケーションの手段に違いない」と結論付けたのである(AA. VV. 2011b: 42)。このコンセ
プトの中身は、この企画展のキュレーターであったホルディ・バリョーによって、以下のよう
にさらに掘り下げられている。

この「往復書簡」は、「過去にあった、他人に見られるために制作されたのではない、極めて
私的な映像形式の往復書簡」とは異なったものである(Balló 2011: 16)。バリョーの独特
な表現を使えば、「返答を期待することもなく海へ投げ入れられるような、実際に会うことは
ないであろう自分以外の映画作家に向けて撮影された日記」(Balló 2011: 14)のような作

² なおこの展覧会においては『往復書簡』の上映のみならず、前節で考察した『ラ・モルト・
ルージュ』の上映、またエリセによるインスタレーション『世界の喧騒——絵画の静寂』
(2006, *The Clamour of the World: The Silence of Painting*)の展示なども行われた
(AA. VV. 2006)。

³ ジョナス・メカス(リトアニア)とホセ・ルイス・ゲリン(スペイン)によるもの(2009-2011, 99
分, 全9本)。アルベルト・セラ(スペイン)とサンドロ・アロンソ(アルゼンチン)によるもの
(2011, 169分, 全2本)。イサキ・ラクエスタ(スペイン)と河瀬直美(日本)によるもの
(2008-2009, 43分, 全7本)、ハイメ・ロサレス(スペイン)と王兵(中国)によるもの(2009-
2011, 49分, 全3本)、フェルナンド・エインブッケ(メキシコ)とソーヨン・キム(韓国)による
もの(2010-2011, 41分, 全8本)の計5つ。各作品のデータ、順序はAA. VV. (2011a)
に拠った。

⁴ 展覧会の情報については、AA. VV. (2011b)、また引用文献一覧にも記載されている、ス
ペイン(バルセロナ、マドリード)開催時のカタログ(p.2.)、フランス(パリ)開催時のカタログ
(p.4.)、『往復書簡(集)』DVD 付属のパンフレット(p.2.)に拠った。

品からなる「往復書簡」ではない。この企画の根本には、「対話者をもつことへの関心が、また書簡が取り交わされることから、多様な存在がいることから形作られる合流点を見出すことへの関心」があった (Balló 2011: 15)。端的にいえばこの「往復書簡」は、交わることなく並行する 2 人の映画作家のモノログから構成されるのではなく、必ずそこに 2 人の映画作家の「対話」が結ばれていることが不可欠な要素としてあったのだ。またその「対話」は、それを交わす 2 人の映画作家のあいだの「内密な(…)交流」から形成されるものであることが目指された (Balló 2011: 16)。再びバリョーの独特な表現をつかえば、「近さにおいてではなく遠さにおいて築かれる類縁性」をもった (Balló 2011: 17-18)、2 人の映画作家による「対話」であることが目指された。スペインで活動するエリセと、イランで活動するキアロスタミのあいだには明白な「遠さ」がある。しかし両者が「子供時代」の主題についての非凡な映画作家であるという点において、2 人の間にはまた明確な「近さ」がある⁵。この両者の「内密な」次元における「類縁性」、あるいは「交流」から形成される「対話」が、この「往復書簡」を構成するものであることが目指されたのである。加えてバリョーは、上述した「対話」からなるこの「往復書簡」は、「コミュニティ」を創設しうるものとしてあるとしている。「意志によって保たれているオプティミスティックな呼び声の往来を育む」ものとしてある、各々の「書簡」が「創り上げる友情」によって結ばれた「コミュニティ」を創設しうるものであると (Balló 2011: 17-18)。

以上のように、バリョーはこの「往復書簡」のコンセプトを掘り下げている。そしてここには、独特なあり方をもった「対話」が描き出されていることが見出されるだろう。すなわち、「コミュニティ」を創設しうる「内密な」次元を介した「対話」というものである。この「対話」にわれわれは、第 1 章でみたエリセがいう「秘密の話し相手との対話」との重なりを感知せずにはいられない。「友」たちがいる「開かれた対話」へと繋げられる、「われわれ皆が自分の中にもっている秘密の話し相手」との「対話」との重なりをである。すでに述べたようにバリョーが掘り下げている「往復書簡」のコンセプトは、そもそもエリセが発案したものだった。このことから見えてくるのは、エリセがキアロスタミと共作した『往復書簡』の真のテーマは、彼が語っていた「秘密の話し相手との対話」にあるということだ。『往復書簡』には、われわれが第 1 章

⁵ いま取り上げている Balló (2011) において、エリセ、キアロスタミの 2 人と「子供時代」の主題の関係には触れられていないが、Balló (2006: 78) は、2 人の「共通点」は「子供時代」にあるとしている。またこの例に限らず『往復書簡』に関連する資料において、2 人の共通点はこの主題にたびたび見出されている (Bergala 2006: 13 など)。

で考察したことをさらに明確化し、深化させるものがある。いいかえれば、「シネアスタ」であるエリセが架けようとしている「橋」の内実を見究めさせるものがこの作品にはあるのだ。

以下に、『往復書簡』の個々の「書簡」におけるスタイルと内容について詳しく述べたい。6本目の『雨の日』まで、それらにほとんど統一性はないといってよい。たしかに、1本目の『画家の庭』において『マルメロの陽光』の主人公であったアントニオ・ロペスの孫たちがマルメロの木の絵を描き、4本目の『マルメロの実』がこれもまた『マルメロの陽光』との兼ね合いから川を転がるマルメロの実を映し出し、5本目の『ホセ』がこの『マルメロの実』を iPod で鑑賞する羊飼いの姿を映し出すといった様相には、仄かな統一性を見出せなくもない。しかしこの流れも、雨の日の車のフロントガラスを撮影した写真がオーバーラップされてゆく『雨の日』において不意に途絶する。他の映画作家のペアによる作品を含めても、スタイルと内容における統一性の欠如は、この「往復書簡」という企画全体の基盤にあると断言できる(バリョーも、「各々の書簡のスタイルは極めて多様である」(Balló 2011: 15)とはっきり書いている)。しかし、7本目の『船便』からエリセとキアロスタミの『往復書簡』は、この企画全体の中でも異例と断言できるが、ある種の統一性を持ち始める。7本目の『船便』は、海辺のテラスでキアロスタミ宛の手紙を独りしたためるエリセの姿を映し出す(手紙の内容はエリセが書き出しで記す「イスレタ・デル・モーロ [後述するガータ岬があるスペイン南部の村]、2006年8月10日、親愛なるアッバス」だけが映し出され、これ以上のことは『船便』以降でもほとんど明かされることはない)。書き終わるとエリセはその手紙をガラス瓶に詰め、そののち海へ投げ入れられるガラス瓶の姿が映し出される。この『船便』以降『往復書簡』は、最後の『水に書かれたもの』まで、一貫してこの海へ投げ入れられたガラス瓶を中心にして展開するのである。

しかし、この『往復書簡』の展開は奇妙である。先述したようにバリョーによれば、このようにモノローグになりかねない「海へ投げ入れられる」形の「書簡」は、「対話」を不可欠な要素とするこの「往復書簡」のコンセプトに反するもののはずだったからだ。それに『船便』以降の展開は、これもまたエリセが発案したものだったようである。展覧会がマドリードのラ・カサ・エンセンディエーダで開催されたとき、「手紙の詰められたガラス瓶がガータ岬で地中海に投げ入れられ、イランの南部に辿り着き、映画作家の友人がそれを拾う」という筋を「エリセが説明した」(AA. VV. 2011b: 44)⁶。先述した「往復書簡」のコンセプトの発端はエリセに

⁶ なお先述したように、『船便』以降の「書簡」が披露されたのは最後の展覧会の開催地パリのポンピドゥ・センターにおいてだった。

あったはずだった。なぜその彼が、そのコンセプトに全く反すると思われる発案をしたのか。

ここにある奇妙は正確に理解されなければならない。むろんエリセは、この「往復書簡」のコンセプトから逸脱しようとしているのではない。ガラス瓶が海へ投げ入れられる『船便』において、エリセは同時にはっきりとキアロスタミ宛の手紙を書く姿を映し出している。つまりガラス瓶が海へ投げ入れられ、モノログに漸近するようにも見えるこの『船便』以降の展開は、そこにも明確な「対話者をもつことへの関心」が、いいかえれば「対話」への強い意志が底流にある。むしろエリセは「往復書簡」のコンセプトの真逆へあえて向かうことで、「秘密の話し相手との対話」というこの『往復書簡』の真のテーマを前面へ迫り出させているのである。「秘密の話し相手との対話」とは、「シネアスタ」が(あるいは人が)「自分の中で」行うものだった。しかしこの「対話」は決してモノログではなかった。自分の中の一位相である「子供」との対話を介して、「友」たちがいる「開かれた対話」へと抜け出てゆくことを終着地とする、たしかに「対話」をなすものであった。モノログに漸近するように映る『船便』の様相は、この「秘密の話し相手との対話」が経る過程の始点(「自分の中で」行う対話)に、この『往復書簡』が位置したことを表すものだ。エリセの発案は、この映画をその位置へ置くための狙いであったに違いない。『船便』の1本前の『ホセ』まで、先ほど見たようにエリセとキアロスタミの間には絶妙な呼応をなしえる関係が結ばれていた。というよりも、それは確立されていたといっている。それを確信したエリセは、この映画の真のテーマに、「友」としての関係を結べるに違いないキアロスタミとともに真正面から取り組むことを決めたのだ⁷。『船便』でエリセがキアロスタミに宛てた手紙を書いていたように、この映画における「秘密の話し相手との対話」の第一の主体はエリセである。すなわち、「シネアスタ」であるエリセがまず「自分の中で」対話を行い、やがてキアロスタミとの間に「友」としての関係を結ぶまでの道程。『船便』以降が海に投げ入れられたガラス瓶を通して映し出すのは、このことなのである。

『船便』で海へ投げ入れられたガラス瓶は、なかなかキアロスタミのもとへ届くことはない。砂浜へ打ち上げられ人の手に取られたり、波に遊ばれるがままであったりするガラス瓶の姿を映し出す8本目の『流されて』は、この長い行程を描くものである。既述したデータにあるように、この期間は7ヶ月に及ぶ。他の「書簡」から隔絶した差をもつこの制作期間は、エリセが創作にあたって仮構したものではなく、現実の制作背景を反映したものであった。エリセ

⁷ Pintor Iranzo (2011: 69)もまた、『船便』が『往復書簡』に画している「映画の最後の行程を開始させる(…)断絶」を指摘している。『船便』においてたしかに『往復書簡』は、決定的な曲がり角を迎えているのである。

は次のように語っている。

この『流されて』という私の書簡は、アッバスからの返事が届くことなく過ぎた 9 ヶ月の経験から《書かれた》と言わなければなりません。このことに『流されて』の映像にある特徴が由来しているのです。つまり待ちあぐねる気持ちや、進まぬ時の流れについての感情などを最後のパートで——言葉に頼ることなく——伝えている、この映像の特徴がね。こういうふうには『流されて』は、その時にこの〈往復書簡〉(la Correspondencia)がおかれていた現実の状況を表現していると思います。(AA. VV. 2011b: 44-45)

2006 年 8 月に制作された『船便』以降で、キアロスタミからの返事にあたる『宝の地図』が 2007 年 4 月に制作されるまで 9 ヶ月の期間が経過している。エリセによればこの現実の制作背景から、この「書簡」は「書かれた」。月ごとに年月のスーパーインポーズが挿入される『流されて』は、この観点からすれば 7 パートからなっている。この最後のパート(2007 年 3 月)は、使い古されたロープやガラクタと一緒に浅瀬に漂着し、薄汚れて半ば砂浜に打ち上げられたガラス瓶の姿を映し出す。そしてそこに海の映像がオーバーラップし、ガラス瓶はその中に姿を消していく。年月のスーパーインポーズ以外には何の言葉も表されないこのパートは⁸、半年以上の間キアロスタミからの返事が届くことのなかった「待ちあぐねる気持ちや、進まぬ時の流れについての感情」を、「言葉に頼ることなく」観る者に伝えてくるものだ。

この長い期間、エリセは実際に苦闘していた。バリョーとともに企画のキュレーターを務めたアラン・ベルガラによれば、「世界中を駆け巡りつづけていたアッバス・キアロスタミがほとんど音信不通」になり、返事もないまま『流されて』を撮影し続けるエリセは『往復書簡』の頓挫を危ぶみ、「意気消沈して、隠しきれない落胆の影を浮かべる」ほどであった(Bergala 2011: 26)。これまでに何度か『往復書簡』の制作背景について言及しているが、これは作品に対して二次的である事柄をむやみに強調しているのではない。再びバリョーによれば、この『往復書簡』は共同制作した「双方の映画作家がたどったプロセスの総和」としてもあるものだ(Balló 2011: 14)。先述した「対話」の関係がこの「往復書簡」という企画に不可欠な要素としてあったのであれば、このことは必然である。たとえば、「ビクトル・エリセに書簡をし

⁸ 正確には、挿入されるスーパーインポーズは「流されて／ビクトル・エリセよりアッバス・キアロスタミへ／2007 年 3 月」であるが、いずれにせよ説明的なものではない。

たためるのは容易ではありません。仕上がるまでに 2 通破いてしまったよ！」というキアロスタミのナレーション⁹が挿入される 2 本目の『マシュハド』は、1 本目の『画家の庭』を受け取ってから返事を制作するのに苦闘した、キアロスタミのたどった「プロセス」が如実に組み込まれている。『往復書簡』において制作背景は、作品に対して外的なものではなく、紛れもなくその構成要素をなしているものであるのだ。『流されて』を制作している間にエリセが碎身していた苦闘も、明確にこの「書簡」に組み込まれているものだ。半ば砂浜に打ち上げられ、キアロスタミへ続いていくはずであった潮の流れからも取り残されてしまったガラス瓶の姿は、この『流されて』における苦闘の象徴的表現である。

「秘密の話し相手との対話」は、「シネアスタ」であるエリセがまず「自分の中で」行うものだった。第 1 章で考察したように、私秘的であるこの過程は「絶対的な孤独の底」への降下であった。この降下はむしろ「絶対的な孤独」との壮絶な苦闘たらざるをえない。また後述するようにこの降下は、前節でみたような苦痛をもたらすものでもある、自分の中の一位相である「子供」という不断の「ゆらぎ」¹⁰に身を曝す過程でもあった。キアロスタミのもとへ一向に届かず、やがて潮の流れからも取り残されてしまうガラス瓶を描き出す『流されて』は、「秘密の話し相手との対話」におけるこの過程を映し出すものである。半ば砂浜に打ち上げられたガラス瓶にとりわけ集約されていた、エリセに「隠しきれない落胆の影」を浮かべさせたほどの激しい苦闘の存在は、「秘密の話し相手との対話」が避けがたく求めるそれなのである。

さて、『流されて』においてキアロスタミのもとへ一向に届かないガラス瓶であるが、すでに少し触れたように、それは道中何度か砂浜に打ち上げられたり、あるいは漁船の網に引っかかって人の手に取られる。月ごとに分けて 7 つあるパートの中の 3 つで、それはすべて子供の手に取られるのである。第 1 パートである 2006 年 9 月において、砂浜の浅瀬に浮かぶガラス瓶は子守をする少女の手に取られ、ふたたび海へ戻される。第 2 パートである 2006 年 10 月では、海辺でサッカーをする少年の集団の中の 1 人が濡れた砂浜にころがるガラス瓶を手に取り、ふたたび海へ戻す。第 5 パートである 2007 年 1 月では、漁船の網に引っかかったガラス瓶を漁師の青年が手に取り、そののち海へ投げ入れる。この 3 つの機会において最後の青年だけがやや年長者であるが、あどけなさの残るその容貌は子供に

⁹ 『往復書簡』のナレーションは、Erice and Kiarostami (2006)、Bergala, Erice et Kiarostami (2007)、また筆者による記録(参考資料 2)に基づく。

¹⁰ 前節ではこれを、(自分の中の一位相という形で)われわれが生きるこの現実に属する一位相である「思春期」として在るといふ、エリセ独自の「子供」の問題として考察した。

大別されるだろう [参考資料 1 図版左下]。同じ漁船に乗る明白に大人である年配の漁師は、思わぬ収穫に気を取られる青年を離れたところから叱責するだけで、決してガラス瓶に触れることはない。この青年がガラス瓶に触れるのは、それを手に取った他の 2 人と同様に子供であるからだ。この 3 人の子供たちはガラス瓶を手に取ったあと、透明なガラス越しに中に詰められた手紙を見つめ、あるいは朗読し(しかし音声は不鮮明で内容を判別することはできない)、ふたたび海へ戻す。果てしない道のりを往き、やがては海を漂流するガラクタに囲まれる姿もみせるガラス瓶だが、このように子供たちの手に渡るとき、それは単なる漂流物ではなく、エリセの「対話」への強い意志を運ぶものたることの相貌を吹き返す。キアロスタミへ向かう長大な道程を進むその意志は、『流されて』において子供の存在によって繋がれていくのである。

「秘密の話し相手との対話」における「秘密の話し相手」とは、「われわれ皆が自分の中にもっている」一位相としての「子供」の存在であった。第 1 章でみたようにこの「子供」との「対話」は「マイナー性への生成変化」を引き起こし、「絶対的な孤独の底」へ降下してゆく「シネアスタ」であるエリセに、「開かれた対話」へと繋がる「出会い」をもたらすものであった。『流されて』においてガラス瓶を繋いでいく子供たちは、「秘密の話し相手との対話」におけるこの「子供」の存在としてある。

『往復書簡』における子供の存在は、『流されて』以外の「書簡」にも目を向けることができる。エリセとキアロスタミの間の「類縁性」が「子供時代」の主題に見出されていたように、『往復書簡』には繰り返し子供が登場するのである。何よりも着目すべきは、3 本目の『アローヨ・デ・ラ・ルス』である。この「書簡」は、スペイン西部の町であるアローヨ・デ・ラ・ルスの小学校の授業の一環で、キアロスタミの『友だちのうちはどこ?』(1987)が教室で上映される様子を撮影したものである。上映後教師が 8 才から 9 才の生徒たち (Erice and Kiarostami 2006: 82) に映画の内容について尋ね、子供からの応答は次第に熱を帯びていく。最後に教師が尋ねる、『友だちのうちはどこ?』の主人公であるアハマッドの立場にあつたら、君もまた親から罰せられるのも顧みずに友達にノートを届けたらどうかという質問で、この熱気は頂点を迎える。教室中の至る所からさまざまな様相を浮かべつつ意見を述べるこの子供たちにある動性、不定性は、「秘密の話し相手」である「子供」の、不断の「ゆらぎ」としてのあり方にそのまま重なるものだ。最後に挿入される「子供たちは国境＝境界 (fronteras) とい

うものを知りません」というエリセのナレーションは¹¹、「境界」というものを絶えず揺らがせる、こうした『アローヨ・デ・ラ・ルス』の子供たちの「ゆらぎ」としてのあり方を表現しているものである。『アローヨ・デ・ラ・ルス』において際立つこうした子供のあり方は、『往復書簡』の全体に貫かれているものであるだろう。1 本目の『画家の庭』において、多様な表情を見せつつ絵を描く子供たち。4 本目の『マルメロの実』において木にぶら下がるマルメロの実に石を投げつけ(やがてこの実が木から落ち川を転がることとなる)、画面の外で賑やかな声を上げている子供たち。これらの子供たちにある不定性は『アローヨ・デ・ラ・ルス』におけるそれと同じものであり、このことは、『流されて』においてガラス瓶を手にする子供たちにも貫かれていなくて何であろう。不断の「ゆらぎ」としてのあり方をもった『流されて』の子供たちは、エリセの「対話」への強い意志を運ぶガラス瓶を、キアロスタミへ向かう長大な道程の中で繋いでゆく。「秘密の話し相手との対話」において、「出会い」をもたらす「絶対的な孤独の底」への降下とは、不断の「ゆらぎ」の位相としてある「子供」との「対話」の過程であった。先述した苦闘の表現とともに『流されて』に表されているのは、「シネアスタ」であるエリセの、「子供」との「対話」の過程なのである。

すでに触れたように、『流されて』の最後にガラス瓶はオーバーラップされる海の映像の中に消えていく。しかしこれは、長い苦闘に果てたエリセの「対話」への強い意志の消失ではもちろんない。むしろその意志が、あるいは彼の「秘密の話し相手との対話」が、いよいよ「出会い」が可能となる「絶対的な孤独の底」に行き着いたことを示すものである。『流されて』に続くキアロスタミの『宝の地図』は、その「出会い」を描き出すものだ。

『宝の地図』は、イランの海岸で中年の漁師たちが漁網に引っかかっていたガラス瓶に気付くところから始まる。おそらくこの漁師たちは役者ではなく実際の漁師であり、この「書簡」は全体的にドキュメンタリータッチで展開する。漁網から引き上げられたガラス瓶は漁師たちの手から手に渡り、最終的にガラス瓶が割られ、中の手紙が取り出される。顔を寄せ合っ
て手紙をのぞき込む漁師たちは、自分たちには判読できない文字(『船便』でエリセが書いていたスペイン語)で、これが宝の在り処が記された「宝の地図」であると思ひ込む。とりわけその中の 1 人は強くそう思ひ込み [参考資料 1 図版右上右側の男]、近くで海の写真を

¹¹ 作中では、イランの子供であるアハマッドに、国籍の違いも超えてすっかり感情移入するアローヨ・デ・ラ・ルスの子供たちのことを語る文脈で挿入されている。いずれにせよ確定された「^{フロンテラ}国境=境界」というものは、この「書簡」における子供たちには無縁のものであるということのエリセが語るものであるだろう。

撮っていた男に助けを求める [同左側の男]。おそらくキアロスタミが仕込んだと思われるこの男は手紙を受け取り、スペイン語が読めるそぶりを見せながらもなかなか読み進めようとしない。挙げ句おそらくわざと手放し、海岸の強風で手紙が吹き飛ばされると、助けを求めた漁師は大真面目に慌てる。この漁師はガラス瓶から取り出された手紙が「宝の地図」であると信じて疑わず、助けを求めた男が「ビクトル・エリセよりって書いてあります」と伝えると、「そいつは [この宝の地図を書いた] 船長に違いねえな」と返すほどである。やがて手紙は再び風に吹き飛ばされて空高くへ舞い上がっていき、結局内容は分からずじまいとなる。そこへ次のキアロスタミのナレーションが挿入されて、『宝の地図』は幕となる。

親愛なるビクトルへ。君の手紙の秘密が完全に明かされはしなかったことを、僕は嬉しく思うよ。風は気ままに、望むところへ吹き去っていきました。そんなふうには、手紙はきっと君のところへ帰ってゆくでしょう。僕はまたこのことを君に知っておいてもらいたい。僕は君の手紙を読むことなくそれを読んだのだということを。ペルシャの詩人が次のように詠んでいるようにね。「君の言葉は私の心から芽生える。私のためにとっておこう。瓶に秘められた秘密を。」あらためて君に僕の住所を伝えます。君からの新たな手紙が届くことを期待して。(…)

先ほども触れたように、『船便』でガラス瓶に詰められた手紙は、エリセが書き出しに記した「イスレタ・デル・モーロ、2006年8月10日、親愛なるアッバス」以上のことは、一貫してほとんど明かされない。すでに見たように、『宝の地図』においても手紙の内容はほとんど明かされなかった。しかしキアロスタミによれば、「僕は君の手紙を読むことなくそれを読んだ(…)

君の言葉は私の心から芽生える」。このキアロスタミの言葉は、先述した「絶対的な孤独の底」において生じる、「秘密の話し相手との対話」による「出会い」が彼とエリセの間に創出されていることを明白に示している。

第1章で考察したように「秘密の話し相手との対話」による「出会い」は、その相手もまた「秘密の話し相手との対話」を交わしている者である。すなわち、自分の中の一位相である「子供」と「対話」を交わしている者である。したがってキアロスタミがエリセの「出会い」の相手となるのであれば、この『宝の地図』にも「子供」の存在がなければならない。しかし中年の漁師ばかりが登場するこの「書簡」は、一見したところ子供なる存在から程遠いものであるように思われる。だがこの大人たち、とりわけスペイン語の解読を切望した漁師の男は、エリ

セからの手紙を「宝の地図」と信じて譲らない、極めて子供のような性格をもった大人である。先述した「子供」とは、大人もまた自分の中に息づかせている一位相としての「子供」である。漁師の男にあるのは、稀なほどのその位相の現出である。内容の解読に食い下がり、手紙が吹き飛ばば真剣に慌てるこの大人に、そのことを見ずにいるのはほとんど不可能である。そもそもこの大人はガラス瓶を手にとっていた。『流されて』においては、子供にしか手にされなかったガラス瓶をである。それはこの『宝の地図』の大人が、見た目は相違していても、『流されて』の子供たちと同様に不断の「ゆらぎ」としての「子供」のあり方を明確な形でもっている存在であるからだ。まただからこそ爆笑必至の思い違いであったとしても、この大人にとってガラス瓶は、一顧だにする価値もなかったかもしれない単なる漂流物ではありえなかったのである。

最終的に手紙は風に吹き飛ばされ、空高く舞い上がっていく。キアロスタミによれば、「そんなふうに、手紙はきっと君のところへ帰ってゆくでしょう」。『宝の地図』においてキアロスタミは、エリセから届いた手紙を「読むことなくそれを読」み、そこに記されていた「秘密」を自分のために「とって」おき、そののち独特な形でエリセへ返答する。この「対話」の過程を、「子供」のあり方を現出させた大人の存在を介して描き出しているのが『宝の地図』である。いいかえれば、『船便』以降のエリセを第一の主体とした「秘密の話し相手との対話」による「出会い」の相手となる、キアロスタミによる「子供」との「対話」の過程を映し出しているのがこの「書簡」なのである。

「子供」という「秘密の話し相手」との「対話」を交わした者同士にしか結ばれない「友」としての関係があり、「開かれた対話」というのはその関係においてのみ交わされるものである。エリセが記し、キアロスタミに「秘密」として「とって」おかれる手紙の内容は 2 人以外に決して明かされることはない。これは、その内容が「友」としての関係を結んだ彼らの間にしか交わされえないものだからである。くもり空の彼方へ舞い上がっていく手紙は、この 2 人の間だからこそ交わされる「開かれた対話」の場へと向かっていくのだ。

さらに、この手紙は最後の『水に書かれたもの』でボロボロに朽ち、海の浅瀬に沈んだ姿で映し出されることになる。空へ飛んでいった手紙はやがて海へと落下し、摩耗してこのような姿になったのだろう。しばらく波に遊ばれたあと手紙は、『流されて』のときのようにオーバーラップされる海の映像の中へ消えていく。そこへ次のスーパーインポーズが挿入される。

風が語ること、海が語ること、それは私には終わりのない物語のように思える。(…)

このスーパーインポーズは、消失してゆく手紙に表されていた「対話」が、いうなれば「風」や「海」を話者とした〈自然〉における「対話」であることを示しているものである。『流されて』における手紙の海への消失がそうであったように、ここにあるのもまた或る達成である他ない。すなわち〈自然〉としての「開かれた対話」の提示、あるいは「秘密の話し相手との対話」の終着地としての〈自然〉の提示である。

しかし、ここにある〈自然〉と「開かれた対話」との重なり合いとは何なのか。第 1 章でみたように「生成変化」としての「対話」を考察したドゥルーズは、ガタリとの共著において、〈自然〉に関しても「自然に反しての婚礼」という「生成変化」の存在を論じている。まず「自然に反しての婚礼」だが、これはドゥルーズ＝ガタリによる二重化された〈自然〉の認識を踏まえたものである。その認識によれば〈自然〉には系統的な側面と非系統的な側面とがあり、ドゥルーズ＝ガタリは前者を単純に「自然」と呼び¹²、後者を「大自然」と呼ぶ。系統的な「自然」とは、分化の度合に沿った系統樹によって描き出されるものであり、あるいは「遺伝的再生産」に表れているものである。系統樹はもちろん、子孫から子孫へ体系的に受け継がれる「遺伝的再生産」は、たしかに系統的なものであるだろう。それに対して非系統的な「大自然」とは、たとえばウイルスの伝染に表れているものである。蚊からマラリアが、アメーバから赤痢が人の間に蔓延することがあるように、ウイルスの伝染は生物の分化の度合上の違いも、遺伝子上の違いもやすやすと横断してゆく。そこで系統というものは限りなく無化されるのであって、「完全に異質な複数の項を動員する」、非系統的な「大自然」が表出している (Deleuze et Guattari 1980: 295=2010: (中)167)。

ドゥルーズ＝ガタリによれば「自然に反しての婚礼」とは、この非系統的な「大自然」において生じることである。すなわちそこで生じる「完全に異質な複数の項」の「動員」、いいかえれば全く異質なもの同士の直接的連関(「婚礼」)が、「自然に反しての婚礼」である。この「婚礼」が「自然に反して」といわれるのは、ドゥルーズ＝ガタリがいう意味での「自然」、すなわち系統的なものとしての「自然」に、それが反するからである。すでに見たようにたとえばウイルスの伝染は、分化の度合や「遺伝的再生産」にある系統性をまったく横断してゆくものであった。その非系統性は、ウイルスの伝染がまさにそうであるように、死をもたらすもの

¹² Deleuze et Guattari (1980=2010) において「自然」にはさまざまな意味が与えられるが、いま取り上げている「自然に反しての婚礼」に関する範囲 (Deleuze et Guattari 1980: 295-296=2010: (中)166-168) では、このように理解することが可能であると考えられる。

でさえあり得る。その意味ではドゥルーズ＝ガタリのいう「大自然」というのは、自然界に属するものでありつつも、それを滅ぼしかねないものである。しかしドゥルーズ＝ガタリによれば、自然界においてより本質的なのはこの「大自然」の方である。彼らがいう系統的な「自然」というのは、彼らの使う用語でいいかえれば「有機的」なものといえる。「有機的」とは「諸部分を一つの全体や統一性に結びつけ」る「組織化」が施されている状態を指し（芳川・堀 2008: 122）、すなわち「自然」がそうであるような系統性を帯びた状態のことである。ドゥルーズ＝ガタリによれば、こうした系統立った「組織化」によって形成される「有機的」なものとは、「大自然」のような非系統的なもの、あるいは先の言い換えに対応させるならば、「非有機的」なもの「の上」に形成されるものである（Deleuze et Guattari 1980: 197=2010:（上）326）¹³。「自然」もそうであるような「有機的」なものとはあくまで「組織化」によって形成されるものであって、そこで「組織化」されるのは「非有機的」なもの、非系統的な「大自然」なのである。この意味において、ドゥルーズ＝ガタリが捉える自然界において、いわばその根底を下支えしているのは非系統的な「大自然」であり、そこで生じている、まったく異質なもの同士を直接的に連関させる「自然に反しての婚礼」なのである。しかし系統的な「遺伝的再生産」も、また非系統的なウイルスの伝染も現実の自然界に実在する以上、本当の意味での「自然」というものは、以上に見てきたドゥルーズ＝ガタリの指摘する 2 つの側面からなっているものであろう。したがって系統的な様相を形成しつつ、しかしその至る所に「自然に反しての婚礼」を充溢させているもの。それが、ドゥルーズ＝ガタリによれば真の〈自然〉というもののなのだ。

先述したように「自然に反しての婚礼」は、「対話」と同じく「生成変化」として論じられる。この「婚礼」の例としてドゥルーズ＝ガタリは、ウイルスの伝染のほかに雀蜂と蘭の例を取り上げる¹⁴。蘭は姿を雀蜂のメスに似せてオスに交尾活動を行わせ、体に花粉を付着させてその運搬に役立つ。この蘭の生殖機構は、蘭の存在と雀蜂の存在がなくては成立しえない

¹³ 参照した箇所は「器官なき身体」についていわれているものだが、「非有機性」と結び付けられるこのドゥルーズ＝ガタリ用語は（Deleuze et Guattari 1980: 338=2010:（中）243）、「非有機的」なものの一例（あるいは究極例）として理解できるものである。

¹⁴ 雀蜂と蘭の例は本文に述べてきた「婚礼」と同じ問題系に属するものと想定できるが、Deleuze et Guattari (1980=2010) において、「婚礼」の用語がこの例に用いられているケースは見当たらない。しかし Deleuze et Parnet (1996: 8=2011: 11) において、この用語は雀蜂と蘭の例に関連付けられている（邦訳では「婚姻」と訳されている）。第 1 章の脚注 20 で述べたように、このドゥルーズとパルネの共著は Deleuze et Guattari (1980=2010) の出版を予告するものであり、この著作にある例を通じて、「婚礼」の用語は雀蜂と蘭の例にも適用できると考えられる。

ものであり、ここに界(植物界と動物界)という系統を横断する「自然に反しての婚礼」が結ばれている(Deleuze et Parnet 1996: 8-9=2011: 11)¹⁵。そしてこの雀蜂と蘭の例は、「生成変化」を論じるときに繰り返し取り上げられるものである(Deleuze et Guattari 1980: 17, 291=2010: (上)29, (中)159; Deleuze et Parnet 1996: 8-9=2011: 11 など)。先ほど述べた蘭の生殖機構において、交尾活動を行わせるために「雀蜂の(…)性器」となる蘭には「雀蜂への生成変化」があり、蘭の生殖機構の一部となる雀蜂には「蘭への生成変化」がある(Deleuze et Parnet 1996: 8-9=2011: 11; Deleuze et Guattari 1980: 17=2010: (上)29)。ここでは、「常に 2 つを対にしておこなわれ(…)決して平衡に達することのないブロック」が形成されると規定されることになる(Deleuze et Guattari 1980: 374=2010: (中)303)、「生成変化」の典型例がある。系統を横断する「自然に反しての婚礼」とは、それが充溢する〈自然〉に存在する「生成変化」なのであり、真の〈自然〉とはこの「生成変化」に満ち溢れた場なのである。

『往復書簡』は最後の『水に書かれたもの』において、「秘密の話し相手との対話」の終着地としての〈自然〉、あるいはその「対話」の終着地である「開かれた対話」を〈自然〉として提示する。第 1 章で考察したように「開かれた対話」とは、各人で行われる「秘密の話し相手との対話」が生み出す「生成変化」が連結され、さらに助長し合う場のことであった。それはそうした連結や助長が轟く「生成変化」の充溢の場であり、そうした場としての〈自然〉の存在なのである。だからこそ、「秘密の話し相手との対話」を真のテーマとする『往復書簡』が最後に示すもの、というよりも行き着くものが〈自然〉であるのだ。

しかし、「開かれた対話」という「秘密の話し相手との対話」の終着地が〈自然〉として示されていることの意味は、もっと掘り下げられなければならない。エリセは〈自然〉というものを別の機会においても取り上げており、いわばその〈自然〉論を踏まえなければ、『往復書簡』が最後に示しているものが十全な形で捉えられることはないのである。

ソ連の映画監督アンドレイ・タルコフスキーを論じるなかでエリセは、〈自然〉を〈歴史〉との対立から考察している。エリセが考察する〈自然〉を捉えるには、まず彼の考える〈歴史〉というもののありようを見ておく必要がある。エリセによれば〈歴史〉とは、人を「捕え」¹⁶、「溺れ」

¹⁵ 参照箇所では「自然に反しての婚礼」という用語は使われていないが、この箇所で行われる「婚礼」は「つねに反自然的である」とされている。

¹⁶ 「捕え」の原語は *expropiar* で、本来は「収用する」、「収奪する」などの意味をもつ言葉である。ソ連に関連した論考の中でエリセがこの言葉を用いていることにはそれなりの含意があるものとは思われるが、彼の語る〈歴史〉の意味がより明確化される狙いから、意味を汲

させる「直線的な時間」に属するものである(Erice 2017: 19)。このようにエリセに捉えられる〈歴史〉のありようは、彼が論じるタルコフスキー映画の主人公たちに見出される。エリセによればこの主人公たちは、社会主義リアリズムにおける「理想のモデル」である「肯定的主人公」の「裏面」であり、「ロシア革命によって唱えられた新しい人間の理念に破砕された者の典型」をなす「弱者」たちである(Erice 2017: 14)。「肯定的主人公」にせよ「新しい人間」にせよ、これらはともにソ連の社会主義国家の建設に寄与する、いいかえれば、その建設を目的地として「直線的」に猛進するソ連の〈歴史〉に寄与する存在として考えられたものである¹⁷。そうした存在の「裏面」、あるいは、そうした存在の「理念」に「破砕された者の典型」である「弱者」としてのタルコフスキー映画の主人公たちとは、その「直線的」なソ連の〈歴史〉にそぐうことのできなかった者、エリセの表現を使えばその〈歴史〉に「捕え」られ、「溺れ」させられた存在であるだろう。エリセは『僕の村は戦場だった』(1962)のイワンを一例として取り上げている(Erice 2017: 13-14)。イワンは大祖国戦争(独ソ戦)に巻き込まれ、破壊される少年である。大祖国戦争はソ連の国家体制の守護が大義として掲げられた戦争だったのであり、社会主義国家の建設を目指して「直線的」に進む、ソ連の〈歴史〉の一部を明白になすものである。危険な偵察任務への参加を譲らないイワンは、ある面で先述した「新しい人間の理念」を体現している、別様にいえばソ連の〈歴史〉にそぐう存在であるとも言える。しかし戦争で両親を失った憎しみに滾り、偵察任務の果てに命を落とすこの少年は、むしろその「理念」に「破砕された」、エリセが表現するところの「弱者」である。すなわち、「直線的」に進むソ連の〈歴史〉に「捕え」られ、「溺れ」させられた存在である。エリセによれば〈歴史〉というものは、こうしたイワンのような「弱者」を産み落とす、「直線的な時間」に属するものである。

以上のように〈歴史〉を捉える一方で、エリセはタルコフスキーの「伝統」への回帰から、〈自然〉というもののありようを考察している。エリセによればタルコフスキーは、その映画監督としての活動の早い時期にロシア革命以前の文化、すなわち「伝統」へと立ち返ることを選択した(Erice 2017: 12)。この選択から、彼の映画における「汎神論的な着想とキリスト教的な着想が融合した寓話」、いいかえれば古くから伝わってきた大地信仰とロシア正教の

んで「捕え」と訳出する。

¹⁷ 「肯定的主人公」とは、ソ連の国家体制の支柱である「共産主義信仰の確信を体現した主人公」であり(オクチュリエ 2018: 153)、「新しい人間」も同じく「共産主義理念の熱狂的な信仰」をもつ者とされる(シニャフスキー 2013: 166)。本文では「共産主義」ではなく「社会主義」の表現を用いているが、これは Erice (2017) に合わせたものである。

「着想が融合した寓話」として読み取れる、「大地と水の結合」の表現が生まれたとエリセはする(Erice 2017: 16)。タルコフスキー映画における水の存在の重要性は誰しもが気付かずにはいられないものであるが、エリセがいう「大地と水の結合」の表現とは概ねこのことを指すものだろう。エリセによればタルコフスキーのこの表現には、「〈歴史〉の偽りで虚しい喜劇」を終えるよう告げる「呼びかけ」が響いているという(Erice 2017: 16)。エリセは、「〈自然〉と〈歴史〉のあいだに本質的に刻み込まれている引き裂かれ」を指摘している(Erice 2017: 16)。すなわち、〈自然〉というものは先述した〈歴史〉と本質的に相容れないもの、いかえれば、この 2 つは互いに対極的な位置を占めるものであるとする。では、先ほどの〈歴史〉のある種の否定をなす「呼びかけ」が響いているというタルコフスキーの表現にあるのは、そこで否定されているものの対極にある〈自然〉の、いわば純然たる現前であるだろう。事実その表現に映し出されているのは「水」や「大地」という、他ならぬ〈自然〉の姿なのである。エリセは、このタルコフスキーの表現にはもう 1 つ「呼びかけ」が響いているという。それは、「広大な世界のなかに生きる全てのものに内在する善や自発性へ達する」ことを求める「呼びかけ」である(Erice 2017: 16)。先ほどの「呼びかけ」は、このタルコフスキーの表現が純然たる〈自然〉の現前であることを明かすものであった。もう 1 つのこの「呼びかけ」が明かしているのは、そこに現前している〈自然〉が上述した「善や自発性」としてあるものだという、その内実であるだろう。そうでなければこの〈自然〉の姿が、先ほどの「善や自発性へ達する」ことを求める「呼びかけ」たり得ることはないのである。エリセによれば、こうした〈自然〉を映し出すタルコフスキーの表現の誕生に繋がった彼が回帰した「伝統」というものは、「循環する時間」に属するものである(Erice 2017: 19)。このエリセが指摘する「伝統」の特質は、それを端緒として生み出された表現である〈自然〉にも自ずと共有される他はない。すなわち、それが属するのをもまたこの「循環する時間」である。このようにしてエリセは、タルコフスキーを論じつつ〈自然〉というもののありようを浮かび上がらせるのである。そこに象られているのは、「広大な世界のなかに生きる全てのものに内在する善や自発性」としてあり、「循環する時間」に属するものである〈自然〉の存在である。

エリセによれば、〈自然〉は「循環する時間」に属する。この「時間」は、〈歴史〉が属するとされてきた「直線的な時間」と対照をなしている。人を「捕え」、「溺れ」させる、ある種の暴力性を帯びたその「時間」に対して、「循環する時間」に関与しているのは上述した「善」であり、「自発性」である。エリセが指摘していた「〈自然〉と〈歴史〉のあいだに本質的に刻み込まれている引き裂かれ」は、この 2 つの「時間」の相違において最も際立つのであり、そしてその

相違に根ざしているだろう。しかし〈自然〉を、暴力性を帯びた〈歴史〉と相容れないものとするこの「循環する時間」とはいかなるものであるのか。この点をさらに問い詰める必要がある。エリセと同じく「生成変化」の充溢の場としての〈自然〉を考察するドゥルーズ＝ガタリは、それをさらに深めたところに「反復」の運動を見出していると思われる。この「反復」の運動において、「循環する時間」の実態が見究められるだろう。

先述したようにドゥルーズ＝ガタリによれば、〈自然〉は非系統的な「生成変化」に満ち溢れている。彼らはこうした「生成変化」が充溢する場を「ベルクソンの着想」、すなわち「私たちの持続」に勝る持続、あるいは劣る持続、種々雑多な「持続」が存在する、しかもこれらすべてが通底しあっているというベルクソンの着想（Deleuze et Guattari 1980: 291=2010: (中) 159）としても論じているように思われるが、「反復」の運動が見出されるのは、ここにおいてである。

この「ベルクソンの着想」とは、「種々雑多な「持続」」からなる、ベルクソン哲学から引き出される存在論のことを指している。この存在論によれば、世界の中の多様な存在とは無数の緊張の水準における多様な「持続」であり、またそれらの「持続」の全てが「全体性」（Deleuze 1966: 95=2017: 104 など）としての「唯一の持続」に属している。ドゥルーズも述べているように、次のベルクソンの文章は「ベルクソンの哲学全体にとってきわめて重要なもの」であり（Deleuze 1966: 76, n. 1=2017: (10), 脚注 106）、その哲学から引き出される存在論の核心に触れているものである。

(…)直観の努力によって持続のなかに我が身を置くとすれば、われわれはそのとき明確に規定された一つの緊張状態を感じ取り、その緊張状態の確定そのものが無限数の可能的持続群から選びとられた一つの選択として姿を現す。そうなれば、われわれはいくらでも望むだけの持続群を認知し、それら持続群はすべて互いに大きく異なっている(…)
(Bergson 2013: 208=2017: 259, 傍点省略)

ここでいわれている「直観」とは、物事を「既存の諸概念に分解する」ことで捉えようとする「分析」と対比されているもので（Bergson 2013: 207=2017: 258）、世界をそれ自体において「正確」に（Deleuze 1966: 1=2017: 3）捉えることを指している。こうした「直観の努力」によって捉えるならば、世界は多様な「緊張状態」、いいかえれば多様な緊張の水準において共存する「無限数の可能的持続群」からなっている。その「持続群」の中でより低い緊張の

水準にある「持続」は物的存在に近いもの、生物でいえば下等生物にあたり、より高い水準にある「持続」は高度な精神能力をもったもの、再び生物でいえば高等生物にあたる (Bergson 2013: 210=2017: 262)。そしてこれら多様な「持続群」が、その全てが「全体性」としての「唯一の持続」に属しているのである¹⁸。しかし正確に言えば、「持続群」は「唯一の持続」に「属している」というよりも、「唯一の持続」に内在する多様な緊張の水準として「ある」のであり、その諸水準の各々に「全体性」としての「唯一の持続」の一切が参与することによって、このいわば「持続」の存在論は成立している。再び生物を例にとるならば、この存在論において多様な生物は、「全体性」(生物の場合これは「生」(Deleuze 1966: 96-97=2017: 105-106)と言い換えられてもいい)としての「唯一の持続」のさまざまな緊張の水準に対応した、多様な「分化の線」に沿って生まれる (Deleuze 1966: 103-105=2017: 113-114)。それは動物の「線」であったり、植物の「線」であったりするものだが、その「線」の各々が「ある様相のもとに全体をになっている」。たとえば「植物のなかにはほんの少しの動物性があり、動物にはほんの少しの植物性がある」(Deleuze 1966: 97=2017: 106)。こうした生物の「様相」は、「全体性」(あるいは「生」としての「唯一の持続」が「分化の線」の各々に、またそれはすなわちその「線」が対応する多様な緊張の水準の各々に、「唯一の持続」の一切が参与するからである。このような一種のメカニズムをもった「持続」の存在論は、すべてが「唯一の持続」の「反復」から生じている。「唯一の持続」が多様な水準において、そのつど全体が関与して緊張を形成することで、この存在論における多様性が生じているからである¹⁹。ただしその「反復」は、その言葉から連想されるような同じものの繰り返しではない。「持続」というものは「自己に対して差異化していくもの」であり (Deleuze 2002: 51=2015: 204, 傍点省略)、その「反復」は新たなものの創出を導くものとしてある。それゆえに「唯一の持続」の「反復」から「無限数の可能的持続群」、あるいは「種々雑多な「持続」としての世界の中の多様な存在が誕生するのである。

この存在論、ドゥルーズ＝ガタリがいう「ベルクソンの着想」においては、一切が「持続」として捉えられている。こうした「着想」は、先述した非系統的な「生成変化」が犇くく(自然)に

¹⁸ 「(...)ただひとつの持続があるだけなのであり、われわれの意識も、生物も、物質的な世界の全体もそこに含まれ、すべてはそれに参与している(...)」(Deleuze 1966: 78=2017: 86)。

¹⁹ この「持続」の存在論はベルクソンの記憶論が根本をなすものであるが、その論における記憶(「唯一の持続」はこれが極限にまで拡張されたものである)に指摘されるのは「反復」(「心的反復」、「起源的な反復」)の運動である (Deleuze 1966: 56=2017: 63; 2002: 67=2015: 226)。

重なるものである。「ベルクソンの着想」において系統的なもの(動物や植物といった系統)は、上述した「分化の線」から発生する。しかしそれら系統的なものも、それらが「種々雑多な「持続」としてある次元においては、すなわち全てが「持続」であるという次元においては互いに「通底しあっている」。この次元においては、系統的なものはいわば無化され一切が「持続」としてあり、しかもその全てが「唯一の持続」に内在している。すでに述べたように、この「唯一の持続」は新たなものの創出を導く「反復」をおこなうものであり、それ自体が「自己に対して差異化していくもの」として、系統性が無化された次元において、絶えず非系統的な創出を導き続けている。しかし、無化されたという表現は実は正確ではない。系統的なものの全てが内在するのが「唯一の持続」であるのなら、根底に存在するのは絶えず導かれる非系統的な創出の方であり、系統的なものはあくまでそこから派生し、形成されたものとしてあるのだ。むしろ、非系統性が失われたところに生じるのが系統性なのである。この根底に存在する非系統的な創出の充溢。これが、一切が「持続」として捉えられる「ベルクソンの着想」の核をなすものなのだ。この充溢する創出の存在は、ドゥルーズ＝ガタリが「自然に反する婚礼」としていた、〈自然〉に満ちる「生成変化」に重なる。ウイルスの伝染が一例として挙げられていたこの「生成変化」は系統を横断し、新たな系統、いかえれば新たな生物の発生をも導きうるものとしてあるからだ。こうした創出に満ちているという点において、ドゥルーズ＝ガタリのいう〈自然〉と「ベルクソンの着想」は重なり合うのである²⁰。しかし後者は、前者をいっそう深化させたところで捉えさせる。すなわち、〈自然〉に充溢する創出としての「生成変化」を引き起こすいわば源としてある、自己差異化するものの「反復」の運動を捉えさせるのである。

エリセのいう「循環する時間」は、〈自然〉を〈歴史〉から分かつものであった。『僕の村は戦場だった』のイワンのような「弱者」を産み落とす、暴力性を帯びた〈歴史〉からである。ドゥルーズ＝ガタリの〈自然〉に存在する「反復」の運動は、こうした「弱者」を産み落とすものではありえない。その運動にあるのはただ創出であり、人を「弱者」に貶めるようなある種の否定性は、根本において全く存在しないからである。エリセのいう「循環する時間」が〈自然〉を〈歴史〉から分かつのも、それがこうした「反復」の運動としてあるからだ。先述した「善」や「自発性」として〈自然〉があるのも、この「循環する時間」にある全幅の肯定性から導かれていたのである。

²⁰ なお〈自然〉と「唯一の持続」(これは「唯一の時間」とも表現されるが)の重なりは、Deleuze(1966: 94-95=2017: 104)においても論じられている。

以上のようにエリセのタルコフスキー論から引き出される〈自然〉は、むしろ『水に書かれたもの』において示されていたそれと同じものである他ない。しかしそこで示されていた「生成変化」の充溢の場を、さらに掘り下げたところで捉えさせるのである。すなわちそうした場としての〈自然〉が「広大な世界のなかに生きる全てのものに内在する善や自発性」としてあること。またその領域にある、新たなものの創出を導く「反復」の運動としての「循環する時間」の存在をである。『往復書簡』が最後にたどり着いている到達点は、このようにして十全な形において捉えられるのである。

こうした『往復書簡』の最後に示される〈自然〉は、「秘密の話し相手との対話」の終着地である。それはすなわち、「シネアスタ」としてのエリセの活動の終着地であり、彼の架ける「橋」が渡されている瞬間である。エリセはわれわれに〈自然〉への「橋」を架けるのだ。しかしこの「橋」の内実は、さらにもう1つの問題を問い詰めなければ明らかにはなることはない。それはエリセが〈自然〉と対立するものとしていた、〈歴史〉の問題である。

すでに述べたようにエリセによれば〈歴史〉とは、人を「捕え」、「溺れ」させる「直線的な時間」に属するものである。先述した箇所では、タルコフスキーを論じるものであるという性質から、〈歴史〉の具体例として取り上げられていたのはソ連のそれであった。しかし本章へ至るまでに繰り返しみてきたように、エリセ自身において本質的である〈歴史〉の問題があった。スペイン内戦であり、またその後のフランコ体制という〈歴史〉である。このスペイン内戦からフランコ体制に至る〈歴史〉には、まさにエリセがいうような「直線的な時間」が見出されるのではないか。フランコ体制はスペイン内戦を「スペイン的なもの」、いわばスペインの本質（これは「イスパニダー^{精神}」とも表現されたが）を揺るがそうとする共和派の脅威から守る、「救国運動」と捉えていた（立石 1998；関ほか 2008：139）。したがって、フランコ体制を樹立する反乱軍の勝利から構築された内戦後のスペインとは、共和派という脅威を駆逐し新国家の建設へと「直線的」に邁進するスペインの本質のいわば歩みとして、フランコ体制に捉えられていた。そしてそれが、フランコ体制下におけるスペインの〈歴史〉であった²¹。この〈歴史〉にはまさに、エリセがいう「直線的な時間」が見出されるのである。

こうしたフランコ体制下の〈歴史〉は、内戦後のスペイン社会を内戦の「勝者」と「敗者」に分断し、しかもその分断を「絶えず維持することに努めた」（Riquer 2010: 15）。先述したよう

²¹ 参照している立石(1998)はフランコ体制下において使用された歴史手引き書を論じているもので、当時公的に認められていたスペインの〈歴史〉を象徴的に浮かび上がらせているものと考えられる。

に、この〈歴史〉において内戦に敗れた元共和派の人々は駆逐された脅威でしかなかったのだから、この分断はある意味で当然の帰結ともいえる。内戦後のスペインにおいて、彼らは犯した過ちを償う贖罪 (redención) の責務を担った存在でしかなく、そうした境遇に追い込まれた「敗者」以外のあり方もたなかったのである。多くの場合終戦後に収容所へ投獄された元共和派の人々は、収容所の劣悪な環境に耐え抜いたのち(むろん耐え切れなかった者も大勢いた)無職、無財産で社会へ放り出された。内戦で争った相手である反乱軍に与した人々、言い換えれば「勝者」によって回されていたその社会で、彼らは職を得るのも困難であった上に、全く珍しくはなかった密告によって収容所へ連れ戻される危険にたえず曝されていた²²。そうした社会、そしてその社会が構築される原理としてあったフランコ体制下における〈歴史〉のなかでこうした人々は徹底的に虐げられることで、その〈歴史〉に「捕え」られ、「溺れ」させられたのであるが、エリセが語る「内的な亡命者」とはまさにこうした人々であったのだ。

エリセにおける〈歴史〉の問題を問い詰めたとき、突き当たるのはこの「内的な亡命者」の存在である。第2章第1節で考察したように、この〈歴史〉に「溺れ」切った存在を救い出すことが、エリセという「シネアスタ」の重要なテーマとしてあった。その「シネアスタ」の活動である「秘密の話し相手との対話」が最後に実現する〈自然〉へと架けられる「橋」は、むろんこのテーマと合流するものである他はない。すなわちこの「橋」はいかにして「内的な亡命者」を、彼を虐げる〈歴史〉から救い出すものであるのか。このことが問われなければならない。

確かに致命的な孤立へ追いやられた「内的な亡命者」を救い出すことは、著しく困難であるように見える。しかしその方途は必ずある。「詩人」を描き出したエリセはそう信じている。「内的な亡命者」の存在に異なる角度から照明を当てることは、確かにそうした方途へ繋がるものを見出させるのではないか。

先ほどみたように、エリセは〈歴史〉が産み落とす「弱者」を語っていた。ところで「内的な亡命者」とは、他ならぬこの「弱者」であるだろう。それもまた『僕の村は戦場だった』のイワンと同じく、〈歴史〉に「溺れ」た存在だったからである。先述したように、エリセはこの「弱者」を自殺に等しい死へ猛進する悲劇的人間として描き出していた。しかしその描出は、その存在をただ暗く塗り潰すばかりではないのだ。エリセによれば「周縁的」であり、「愚鈍」でさえあり得る「弱者」は、「彼の最大の脆さを自己救済の源へ変える」可能性も有している。さら

²² 内戦後のスペイン社会における「敗者」のありようについては Gómez Bravo (2009)、とりわけ pp.179-222. 参照。

に、その可能性には「〈歴史〉を無効化する(*abolición*) (…希望)」が伴っていると、エリセは言う(Erice 2017: 15)。「弱者」は〈歴史〉に虐げられた存在である。しかし彼はその「最大の脆さ」を、彼を虐げる〈歴史〉を「無効化」するであろう「自己救済の源」へと変える可能性を抱いた存在でもある。こうした「弱者」として「内的な亡命者」が捉えられるとき、彼はただ〈歴史〉に虐げられるだけの存在ではない。この新たに照らし出された「内的な亡命者」の相貌が、それを救い出す方途への導きの糸となるだろう。

ドゥルーズ＝ガタリは、〈歴史〉において「マイノリティ」が抱いている創造性を考察しているが²³、この考察が、上述した〈歴史〉の「無効化」の内実を解き明かすだろう。

ドゥルーズ＝ガタリによれば〈歴史〉は、第 1 章で考察した「マジョリティ」の一形態である²⁴。その箇所ですべて述べたように、他を支配する力をもつことに本質がある「マジョリティ」は、支配のネットワークが張り巡らされることから構築される。こうした性格をもつ「マジョリティ」の一形態である〈歴史〉は、それゆえ必然的に支配されるものとしての「マイノリティ」を産み落とす。しかし、ドゥルーズ＝ガタリによれば、「ただマイノリティだけが生成変化のための活発な媒体たりうる」(Deleuze et Guattari 1980: 356=2010: (中)275)。ここで言われている「生成変化」とは、これもまた第 1 章で考察した「マイナー性への生成変化」のことである²⁵。そ

²³ 以下の Deleuze et Guattari (1980=2010)における「マイノリティ」についての考察は、邦訳中巻 273-277 頁における、*minorité* を「マイノリティ」、*minoritaire* を「マイナー性」とする訳し分けに則る。同箇所 Deleuze et Guattari (1980: 356=2010: (中)274)に、「生成変化、あるいはプロセスとしての「マイナー性」と、集合、あるいは状態としての「マイノリティ」を混同してはならない」とあるように、この訳し分け方に則る場合、「マイノリティ」は「状態」を指し、「マイナー性」は「プロセス」を指すものと区別される。ただし Deleuze et Guattari (1980: 133-134=2010: (上)219-222)では、*minorité*、*minoritaire* 両者とも「少数派」と訳出されているように、こうした訳し分け方は決して自明なものではないようだ。しかし先ほど挙げた箇所、また Deleuze et Guattari (1980: 133-134=2010: (上)220)も原著を参照すれば、「下位システムとしてのマイノリティ(*les minorités*)、そして潜在的な、創造された、創造的なマイナー性(*le minoritaire*)とを区別しなければならない」と読解できるように、これら 2 つの用語の間にはやはり区別が設けられているように思われる。また英訳 (1987: 105-106, 291)においても、いま挙げた 2 箇所における *minorité* は *minority*、*minoritaire* は *minoritarian* と訳し分けられている。以下に則る「マイノリティ」と「マイナー性」の訳し分けは、以上に述べた次第から、原著における記述に沿ったものであると考える。

²⁴ 第 1 章脚注 9 でも述べたように、ドゥルーズ＝ガタリは「マジョリティ」を「点のシステム」によって特徴付けるが (Deleuze et Guattari 1980: 358-362=2010: (中)277-283)、この「点のシステム」は〈歴史〉を特徴付けるものとしても論じられる (1980: 362-363=2010: (中)284-285)。

²⁵ このことは『千のプラトー』の前後の文脈から明らかだが、第 1 章脚注 20 で述べたことを繰り返せば、ドゥルーズ＝ガタリによれば、「あらゆる生成変化がマイナー性への生成変化である」(Deleuze et Guattari 1980: 355=2010: (中)273)。

の箇所ですべて述べたようにこの「マイナー性への生成変化」とは、「マジョリティ」に張り巡らされている支配のネットワークをすり抜けてゆく、「マイナー」な存在に「生成変化」することである。先述したようにこの支配のネットワークは、「マジョリティ」の一形態である〈歴史〉においても張り巡らされている。つまりドゥルーズ＝ガタリが述べているのは、ただ「マイノリティ」だけが〈歴史〉に張り巡らされる支配の網目から逃れ出る、「マイナー性への生成変化」のための「活発な媒体」たりえるということ、いいかえれば、〈歴史〉において作用している支配から解放される契機を生み出しうる唯一の存在であるということだ。ここに、ドゥルーズ＝ガタリの考察する「マイノリティ」の創造性がある。

しかしドゥルーズ＝ガタリによれば、「マイノリティ」はただ「マイノリティ」であるだけではこの創造性を発揮することはできない。「マイノリティ」はただそれ自体においては、「マジョリティ」の一形態としての〈歴史〉において支配される存在である。ところが、「マイノリティ」がその「媒体」たりえるとされる「マイナー性への生成変化」は、既に述べたようにこのネットワークをすり抜けていくことである。つまり「マイノリティ」がこの「生成変化」の「媒体」に現実になるためには、それが支配のネットワークに絡め取られている状態からまずは脱さなければならない。ドゥルーズ＝ガタリによれば、「状態」としての「マイノリティ」であることから脱し、「プロセス」としての「マイナー性」に (Deleuze et Guattari 1980: 356=2010: (中)274)、これまでの言い方でいえば、支配のネットワークをすり抜けてゆく微細で「マイナー」な存在にならなくてはならない。このときに「マイノリティ」は現実に「マイナー性への生成変化」のための「媒体」となる。というよりも、既にそれ自体が「マイナー性」、あるいは「マイナー」な存在になっているのだから、自ずとその「生成変化」を導くのである。以上のような形で、脆弱な存在でありながらも、〈歴史〉において作用する支配から逃れる「マイナー性への生成変化」のための「媒体」、あるいは「動因」、「胚種」となることができるということ (Deleuze et Guattari 1980: 134, 357=2010: (上)221, (中)275)。それが、〈歴史〉における「マイノリティ」の創造性なのである。

「マイナー性への生成変化」のための「胚種」たりえる「内的な亡命者」は、単に救い難い存在であるのではない。しかしそうした自己のあり方を、おそらく「内的な亡命者」は自分自身では見出すことのできない境遇に置かれていた。以上に見てきたように、「内的な亡命者」はただ〈歴史〉に「溺れ」る「弱者」、あるいは「状態」としての「マイノリティ」であるだけでは、その創造的可能性を発揮することはできない。そうした「状態」から抜け出し、「マイナー性」としてのあり方を獲得する、あるいは「マイナー性への生成変化」を創始しなければ、それが

發揮されることはないのだ。エリセは「内的な亡命者」を、「最も本質的な表現手段を根こそぎ奪われた人々」とも表現している(Rubio, Oliver y Matji 1976: 144=1985: 27)²⁶。彼の置かれていた致命的孤立とはそうしたものだだったのであり、〈歴史〉はそれほどまでにその存在を痛め尽くしていたのである。しかし、であれば「内的な亡命者」自身の代わりに、その抱く創造的可能性を示してやることはできないだろうか。「内的な亡命者」自身に代わってそれを示すことで、生きる理由さえ根絶されていた彼に、再びその理由を取り戻させることができないだろうか。ここに、「内的な亡命者」を救い出すための方途が開かれていないか。「シネアスタ」であるエリセが見出したのはそれだったのだ。

その方途は、もちろんエリセの「シネアスタ」としての活動である「秘密の話し相手との対話」によって追求される。それはどのようにしてか。まずエリセのこの活動が、〈歴史〉に対する「闘い」として絶えずあったことを確認する必要がある。第1章で考察したことは、エリセの「秘密の話し相手との対話」が、「マイナー性への生成変化」を通じた「マジョリティ」に対する「闘い」としてあるということだった。先述したように〈歴史〉は「マジョリティ」の一形態として捉えられるもの、それどころか、最大の「マジョリティ」として捉えられるものである。第1章で、強大な「マジョリティ」として捉えられる「全体主義国家」のことを述べた。しかしそれはいかに強大であっても、あくまで国家の枠にとどまるものである。それに対して〈歴史〉は、世界史というものが存在するように、その支配の範囲が世界全体にまで及びうるものである。同じ形態を共有しながらも「全体主義国家」をも凌ぐこの〈歴史〉が、最大の「マジョリティ」でなくて何だろうか。エリセの「マジョリティ」に対する「闘い」は、究極的にこの〈歴史〉と対峙しているのである。それは、〈歴史〉に挑み、〈歴史〉によってほとんど破砕されてしまっていた「内的な亡命者」の創造性を取り戻すことのできる「闘い」なのだ。そしてそうしたエリセの活動の行き着く先が、『往復書簡』の示していた〈自然〉なのだ。

エリセの「秘密の話し相手との対話」は〈自然〉へと行き着く。この〈自然〉の存在は、上述した〈歴史〉に対する「闘い」との連関から捉えられるならば、〈歴史〉に張り巡らされた支配のネットワークから抜け出た先に、エリセの「対話」が行き着いているものである。ドゥルーズ＝ガタリによれば、「生成変化は歴史の対極にある」(Deleuze et Guattari 1980: 357=2010:

²⁶ 引用は、インタビューの中でエリセが「自分の中へ亡命してしまった人々」(exiliados interiormente de sí mismos)について語っている箇所からのものであり(Rubio, Oliver y Matji 1976: 144=1985: 27)、「内的な亡命者」(exiliado interior)についての言述と理解できるものである。なお引用は拙訳である。

(中)277)。前にみたように、エリセの語る〈自然〉は「生成変化」の充溢の場としてあり、またそれは〈歴史〉に対立するものとして捉えられていた。エリセの〈自然〉への到達は〈歴史〉の「対極」への到達なのであり、それは〈歴史〉に張り巡らされる支配のネットワークから解放された領域を示し出すものなのである。その領域を示し出すことは、エリセの「シネアスタ」としての活動に、「内的な亡命者」を〈自然〉の領域において、あるいは〈歴史〉の外において照らし出すことを可能にする。そしてそこで照らし出され、取り戻されるものこそ、まさに〈歴史〉によって見失われていた、「内的な亡命者」の創造的可能性に他ならないのである。

第4章 われわれに架けられる「橋」——描かれなかった『エル・スール』から

第1節 『エル・スール』における「内的な亡命者」の救出

本章では、前章でみたエリセが架ける「橋」が具体的にどのように「内的な亡命者」の創造的可能性を取り戻し、そしてその存在を救い出しているのかを、未製作に終わった第2部も含めた『エル・スール』を読解することで考察する。またこの考察は、上述した「橋」を究極的な所産とするエリセの「シネアスタ」としての活動が普遍的な問題へと繋がる場所も明らかにするだろう。

『エル・スール』における「内的な亡命者」であるアグスティンは、まさに前章第2節で述べた創造的可能性を取り戻させる「橋」によって、エリセという「シネアスタ」に救い出されているのではないか。現在観ることのできる『エル・スール』は、エストレリャが「南」へいよいよ旅立つというところで終わる。しかし予定では、この「南」へ到着した後を物語る第2部も製作されるはずだった。脚本だけが残るこの第2部の物語まで辿るとき、この映画を監督するというエリセの「シネアスタ」としての活動が、いかに上述した形で「内的な亡命者」を救い出す試みとしてあったかが明らかになるのである¹。

まず第2部の内容を概略しよう。鉄道で「南」(セビーリャ)へ向かったエストレリャは、映画にも登場したアグスティンの乳母であるミラグロス、また母であるロサリオが住む、アレナス家(アグスティンの実家)に滞在することになる。この滞在中エストレリャは、謎の存在であったイレーネ・リオスの正体を探し、彼女の家を突き止める。しかし、イレーネ・リオスこと本名ラウ

¹ 以下『エル・スール』第2部に関しては、Erice(198?)を参照する。*El Sur*(DVD, New York: Criterion Collection, 2018)所収のインタビュー『ビクトル・エリセ』(*VÍCTOR ERICE*, 以下同インタビューを参照する場合には(*VÍCTOR ERICE*, 2018)と表記する)で監督本人が語っているあらすじと内容が合致している点から、この資料が製作されなかった第2部の脚本であると判断してまず間違いない。煩雑になるため参照頁を逐一挙げることはせず、必要に応じて記載する。なお、Erice(198?)はp.171から始まりp.395で終わるもの(ただしp.309が欠落している)であることを附言しておく。また第2部という呼称に合わせ、映画化されている部分を第1部と以下呼称する。しかしこれはあくまでも便宜上のものである。次のエリセの言葉を絶えず念頭に置いておかなければならない。「『エル・スール』は、原作のプロットにおいても映画のシナリオにおいても、一度として2つの部に分けられたことはありませんでした(…)物語の展開は、途切れることのないひと連なりの筋を描き出すものでした。『エル・スール』について第1部だとか第2部だとかと語ることは映画の当初のアイデアに沿うものではなく、そんな分割は存在しなかったのです」(*VÍCTOR ERICE*, 2018)。

ラ・キンターナと直接会う機会はなく訪れず、その間にエストレリャはラウラの息子であるオクタビオと親交を深めることになる。『宝島』(1883)の作者であるロバート・L・スティーヴンソンを好み、冒険好きの少年であるオクタビオは、仲を深めるうちにエストレリャに恋心を抱く。その一方でエストレリャは、自分より1つ年下のこの少年が、自分の異母きょうだいであることを直感する(なおオクタビオは、彼が生まれてすぐに亡くなったと聞かされていて、自分の父親のことをほとんど知らない)。やがてエストレリャとラウラが直接会う機会が訪れる。その席でラウラは、自分とアグスティンが若い頃恋人同士であったこと、スペイン内戦によってその関係が引き裂かれたこと、そして終戦ののち再会する機会があり、そのときにオクタビオを身籠ったことをエストレリャに打ち明ける。謎に包まれていたアグスティンの過去を知ったエストレリャに、「北」へ帰るときが迫る。帰る前にエストレリャはオクタビオを呼び出し、アグスティンの形見である振り子を彼に渡して、彼女が子供の頃に父から伝えられたときと同じ挙措で「霊力」の使い方を伝授する。オクタビオに異母きょうだいであることは告げることなく、エストレリャは「北」へ帰っていく。以下で所々詳述するが、概略としては以上のような内容である。

概略でも触れているように、「霊力」の存在は『エル・スール』において重要な位置を占めている。アグスティンからエストレリャへ伝えられた「霊力」は、「南」において彼女の隠された弟であるオクタビオへ伝えられるのであり、それはこの映画全体を貫く支柱をなしているといっている。そしてその支柱の起点に位置しているのは、いま述べたようにアグスティンであり、この映画における「内的な亡命者」である。振り子によって扱われる「霊力」は、やがて自死へ至ってしまう脆弱な存在であるこの「内的な亡命者」に、異なる様相を呈させるものであった。エストレリャ出生の予言 [図 1]、屋根裏部屋でのエストレリャへの伝授 [図 2]、平原での水脈探知 [図 3] においてそれは、この「内的な亡命者」に一種独特な威厳を与えている。またそれは、著しい孤立に追い込まれていたはずのこの「内的な亡命者」にさえ、エストレリャとの間に深い交流を結ばせるものだった。とりわけ平原で水脈を探知した後2人の間で交わされるまなざしは、そうした交流の存在を強く示唆している²。前に述べたように「最

² 映画の原案となったアデライダ・ガルシア＝モラレスの小説『エル・スール』において、この水脈探知のくだりで主人公のアドリアナ(映画のエストレリャにあたる)は、「あのときほど、あなた [映画のアグスティンにあたる] を近く感じたことはありませんでした」(García Morales 1985: 20=2009: 29, [] 部引用者)と述べている。このこともまた、とりわけこのシーンにおいてアグスティンとエストレリャの間に深い交流が生じていることを示しているだろう。なお小説と映画の間にはかなりの異同があり、それどころか小説の出版が映画公開よりも後のため、エリセが原案としたものが現在出版されているものとかかなり異なったものであつ

も本質的な表現手段を根こそぎ奪われた人々」であった「内的な亡命者」にとって、こうした他者との交流とは限りなく困難なものであったに違いない。「表現手段」がなければ交流も生じようがないからだ。しかしそんな存在にさえエストレリヤとの間に交流を生じさせたこの「霊力」とは、「内的な亡命者」がまさにその「最大の脆さ」においてこそ得たものだったのではないか。前章第 2 節で述べたように、この「最大の脆さ」において「内的な亡命者」が抱くのは、〈歴史〉の外へ抜け出る、いいかえればその外にある〈自然〉へと抜け出てゆく、「マイナー性への生成変化」のための「胚種」たりえるという創造的可能性である。この可能性の行き着く先である〈自然〉に、「霊力」は結び付けられていた。平原での水脈探知においてアグスティンが「霊力」によって探し求めていたのは、まさに水という〈自然〉だったのである。『エル・スール』における「霊力」は、上述した「胚種」たりえるという創造的可能性を示すものなのだ。



図 1



図 2



図 3

では、『エル・スール』における「霊力」は具体的にいかなるものとして映し出されているか。「霊力」の全貌はそれと接する人物によって、映画の中で徐々に解明されていくことになる。すなわちアグスティン、エストレリヤ、そして彼女から「霊力」を伝えられるオクタビオの 3 人によってである。彼らは「霊力」が実際に働く契機をもたらし、その各々の契機において明かされる「霊力」のありようが、結果的にその全貌を捉えさせるのである。先述したようにアグス

た可能性も推察されている(杉浦 2010:103)。このため小説を参照する際には一定の留保が必要であると思われるが、やはり映画を理解するにあたって重要な参考資料であることに変わりはないだろう。

ティンが明かしていたのは、「霊力」の〈自然〉との本質的な結び付きだった。エストレリヤは、そしてオクタビオは、何を明かしているか。

第 1 部においてアグスティンから「霊力」を伝えられたエストレリヤは、概略で述べたように第 2 部でそれをオクタビオへ伝える。この彼女のふるまいには、極めて貴いものがあるといわなければならない。繰り返し述べているように、アグスティンは「霊力」の〈自然〉との本質的な結び付きを明かしていた。しかし彼は、その結び付きの提示にとどまったというべきなのだ。すでに見たように「内的な亡命者」であるアグスティンは、自らの創造的可能性を発揮することのできない境遇に置かれていた。それゆえ『エル・スール』におけるその可能性たる「霊力」についても、彼がいわば踏み込みうる程度には限界があらざるを得ないのである。その限界が、やがて第 1 部の途中で彼に振り子を用いさせることをやめ、ついに「霊力」から身を遠ざけさせてしまうのだ。また「表現手段を根こそぎ奪われていた」アグスティンは、自らの抱くこの「霊力」を自分の外へ伝える能力も致命的に失っていた。つまり彼が「内的な亡命者」として、その「最大の脆さ」において得ていたものは、その存在において潰えてしまう危機に絶えず晒されていたのである。「南」でオクタビオへ「霊力」を伝えるエストレリヤのふるまいは、この危機を乗り越えてゆくものとしてある。それはアグスティンが遺しえた特異な財産を決して潰えさせまいとする、極めて貴いふるまいなのである。このふるまいは、何よりも彼女が「南」へと向かう決心に起点を持っている。そしてその起点において、エストレリヤによって明かされている「霊力」の相貌があるのだ。

第 1 部の最終部でエストレリヤの「南」への旅は、アグスティンの乳母であるミラグロスの提案から決まると物語られる。しかし、彼女の「南」へ向かう決心は疑いなくその前にすでに契られており、そこでエストレリヤによって明かされている「霊力」の相貌が示し出されている。それは、物語の時系列上では「南」行きが決定する少し前にあたる、エストレリヤの寝室を舞台とした第 1 部の冒頭である [図 4]。このシーンでエストレリヤは、枕の下に置かれていた黒い小箱に気付き、その中に収められていた振り子を指から下げる。このシーンは、徐々に強さを増して彼女を照らし出す、窓から射し込む光とともに描き出されている。この光の様相は、アグスティンがエストレリヤの出生を予言するシーン、また屋根裏部屋で「霊力」を伝授するシーンと同じ構造をもっている。これら 2 つがまさしく「霊力」の働いているシーンであるように、第 1 部の冒頭においてもそこには明白に「霊力」が働いている。とりわけこれら 3 つのシーンに共通して照らし出される黄金色の光は、間違いなく「霊力」の表現をなすものだ

ろう³。そしてその光によって表されている「靈力」こそが、エストレリヤの「南」へ向かう決心を契らせているのである。アグスティンが明かしていたように、「靈力」は〈自然〉との間に本質的な結び付きをもっている。エリセは、〈自然〉は「広大な世界のなかに生きる全てのものに内在する善や自発性」としてあるとしていた。〈自然〉と結び付きをもつ「靈力」は、〈自然〉がそうしたものとしてある「善」にもおのずと繋がりをもつだろう。第1部の冒頭において「靈力」を表す黄金色の光に照らし出されるエストレリヤには、その光とともにこの「善」が彼女の存在に貫き通されている。あるいは、屋根裏部屋での「靈力」の伝授においてその光に照らされて以来、エストレリヤの中に秘かに萌していたその「善」が、ここで決定的な形で彼女を貫いているのである。父の遺した特異な財産を決して潰えさせないという、のちの貴いふるまいへと続く「善」がである。この「靈力」による「善」の貫通こそが、彼女の「南」へ向かう決心を決定付けているのである。エストレリヤの寝室におけるシーンは、第1部の最終部であらためて映し出される。その最後にエストレリヤが振り子を収めた黒い小箱を堅く握りしめるのは、このシーンがそうした決定的瞬間であるがゆえなのだ。「靈力」は、〈自然〉そのものに在る「善」を人に貫かせるものとしてある。エストレリヤによって明かされているのは、この「靈力」の相貌である。



図 4

ところで、エストレリヤを貫いた〈自然〉そのものに在る「善」は、道徳的な意味におけるそれではあり得ない。エリセによればこの「善」は、前章で述べたように〈自然〉が属する「循環する時間」の全幅の肯定性から導かれるものであった。超越的価値として「上位の審級の名のもとに生を裁く」ものでありえる道徳は (Deleuze 1985: 184=2006: 197)⁴、この肯定性と相

³ この黄金色の光は、見た目上は特定の時間帯の太陽光であるようにも思える。第1部冒頭のエストレリヤの寝室のシーンであれば朝陽、屋根裏部屋での伝授のシーンであれば、傾いてきた午後の陽光のようにである。しかし、まさにこれら異なる時間帯を舞台としたシーンに共通して射し込んでいるように、黄金色の光は特定の時間の太陽光とは区別されるものである。どの時間帯であれ、「靈力」が働く場所に射し込む光。それがこの黄金色の光なのである。

⁴ 引用した Deleuze (1985=2006) の一文は明示的に道徳と関連付けられているものではないが、Deleuze (1981: 35=2002: 44) における、「道徳的善悪に基づいた「審判」の体制」

容れないものであり、むしろ抑圧的な否定性をもったものだろう。それこそフランコ体制下のスペインにおける「内的な亡命者」の苦境、もっといえばその存在の否定は、まさに道徳によって招かれたものではなかったか。前章で述べたように、その否定は「内的な亡命者」が贖罪の責務を担うとされていたためであった。しかしこの贖罪とは、内戦で犯した罪を贖うということだけを意味するものではなかった。カトリック教会が大きな役割を担ったフランコ体制下のスペインにおいて、そのフランコ体制となじまない「内的な亡命者」のような人々は、「神やキリスト教道徳に反する(…)罪ある」存在であることと同然だった(Gómez Bravo 2009: 180)。つまり、超越的価値としての「キリスト教道徳」に反するという意味においても、一言でいえば非道徳的であるという意味においても贖うべき罪を担っているとされていたのであり、そのために存在を否定されていたのである。

こうした否定性をもった道徳と、〈自然〉そのものに在る「善」は全く異なるものである。その「善」は一切の否定をもたず、どのような存在であっても肯定しようとする、そうした〈自然〉のあり方を示すものである。まさに〈自然〉が、枯葉や、あるいは糞でさえをも、生命を繋ぐためのよりよい糧とするようにである。エストレリヤが、衰弱し切ったアグスティンの限界を超え、彼の遺した特異な財産を潰えさせまいとすることの根本にあるのは、こうした〈自然〉の肯定的なあり方を示すものとしての「善」である。そしてそうした「善」を人に貫かせるものとしてあるのが、「靈力」なのである。

「南」へ旅立ったエストレリヤは、オクタビオへ「靈力」を伝える。先述したように、「靈力」のさらなる相貌はオクタビオによって明かされる。概略では触れ切れなかったのだが、第 2 部の最終部でエストレリヤが「北」へ帰ったのち、作中でオクタビオによって「靈力」が働く唯一のシーンがあり、これが『エル・スール』の終幕を飾るのであるが、ここに至って「靈力」はその全貌が解き明かされるのである。

まずはこの終幕における展開を詳述しよう。エストレリヤが「北」へ帰っていったのちオクタビオは、彼が思い入れを込めて「尖峰」(“El Picacho”) と呼ぶ、山々を背景にした沃野の風景の見渡せる高台にいる。この「尖峰」は第 2 部で繰り返し登場する場所であり、薄目にしてそこから眺めると、山と沃野の風景がまるで島の浮かぶ海の風景のように見える場所とされている。この高台にいるオクタビオは、エストレリヤから渡された振り子の収められた黒い小箱(上述したエストレリヤの寝室のシーンに登場するのと同じもの)を右手に握り締め、

としての道徳の規定と同じ内容をもっていると考えられる。

いつもしているように目をわずかに閉じ、そこから見渡せる風景を眺める。すると、そこから見える沃野が本当に「海」の姿へ、また山々が本当に「植物の生い茂る(…)島」の姿へと変わっていく。風景がすっかり「島」の浮かぶ「海」の風景へと変貌すると、そこでオクタビオが好む作家であるスティーヴンソンの『南の島』(*Islas del Sur*)⁵の一節が、ナレーションで読み上げられる。

世界には、旅人に抗いがたい神秘的な魅力を及ぼす島がある。その存在を知ったのち、そこへ向かわずに済ます人はわずかだ。多くの人は、彼らが荷揚げしたところで髪が白く染まるのに任せる。そして亡くなるその日まで、椰子の木の陰で、貿易風に吹かれながら、幾許かの人は決して果たすことのない故国への帰還を夢見る。そうした島とは、〈南の島〉(*las Islas del Sur*)である。そこにはかつて〈楽園〉(*El Paraíso*)があったという。

こう読み上げられたのち「海」と「島」がゆっくりと姿を消していき、『エル・スール』は幕となる(Erice 198?: 394-395)。

この終幕の展開、とりわけそこに登場する「島」の浮かぶ「海」には深い意味が込められている。その点を詳述しつつ、このシーンで表現されている内容を読解しよう。少し物語はさかのぼるが、概略で述べたように、オクタビオは自分の父親のことを何も知らない。真実はアグスティンであるわけだが、母のラウラはそのことを隠し、オクタビオの好むスティーヴンソンの冒険譚に似た話を息子に信じ込ませている。すなわち彼の父親は船乗りで、遠洋の島に置き去りにされてそこで亡くなったのだと(Erice 198?: 256)。いくぶんの葛藤は経つつもその話を信じるオクタビオは、いつか父の眠る遠く離れた島へ向かうことを志している。『エル・スール』の最後に登場する光景は、このことを踏まえたものである。つまりその「島」の浮かぶ「海」の光景は、オクタビオの(実在しない)父が眠っているであろう遠洋の島の姿なのであり、ナレーションの語る、オクタビオにとって「抗いがたい神秘的な魅力を及ぼす島」の姿なのである。先述したようにこの光景を見ることのできる「尖峰」は、オクタビオにとって思い入れの込められた場所である。それはこの場所が、いつか父が眠る島へ向かう意志を繰り返し新たにさせる場所だからである。脚本に明示されていないが、「尖峰」に対するオクタビオの思い入れはこのこと以外に根ざすものではないだろう。第 2 部の中で「尖峰」はたび

⁵ 1945年にスペインで出版されたスティーヴンソン『南海にて』(*In the South Seas*, 1896)の西訳版を指す(VÍCTOR ERICE, 2018)。

たび登場し、オクタビオがそこから薄目で風景を眺める姿も複数回描かれている (Eric 198?: 248-251, 332-333)。しかしその風景が文字通りに「島」の浮かぶ「海」の光景へと変貌するのは、終幕において初めてである。この終幕における変化には、その光景を見つめるオクタビオの中でいわば爆発しているものが示されている。すなわち、この場所で新たに続けてきた父の眠る島へ向かうことに対する彼の全霊の意志、「自発性」の爆発であり、それが『エル・スール』の物語を終息させるのである。

以上の終幕は、オクタビオの右手に握り締められた振り子の収められた黒い小箱とともに終始進展する。この黒い小箱に象徴されているのは、もちろん「霊力」に他ならない。脚本では、この終幕は夕暮れ (atardecer) に展開するとされている。映像がない以上想像するしかないが、しかし夕暮れに展開されるこのシーンにもまた、おそらくエストレリヤを照らし出していた「霊力」を示す黄金色の光が輝いているのではないか⁶。そして、それに照らし出されるオクタビオにもまた「霊力」によって貫かれているものがあり、そのことを通じて明らかにされている「霊力」の相貌があるのだ。先述したように、終幕の舞台である「尖峰」は作中でたびたび登場するが、そこに「霊力」が伴うのはこの終幕が初めてであり、ここにおいて、上述した「島」の浮かぶ「海」の風景、またその風景に示されている「自発性」の強度が生じている。このことが表しているのは、「霊力」こそがその表出を導いたということである。繰り返す述べているように、「霊力」は、「広大な世界のなかに生きる全てのものに内在する善や自発性」としてある〈自然〉と本質的な結びつきをもっている。その「霊力」は、エストレリヤに〈自然〉そのものに在る「善」を貫かせた。そしてオクタビオに、〈自然〉そのものに在る「自発性」を貫かせたのである。この「霊力」の働きが、彼の父の眠る島へ向かうことに対する「自発性」の爆発を導いたのだ。「霊力」は、人に〈自然〉そのものに在る「自発性」を貫かせるものとしてある。オクタビオによって明かされているのはこのことである。

これが、『エル・スール』が示している「霊力」の全貌である。アグスティン、エストレリヤ、オクタビオと辿り「霊力」の全貌がついに解き明かされる終幕は、「植物の生い茂る(…)島」の浮かぶ「海」という、まさに〈自然〉の存在とともにある。この〈自然〉の提示によってエリセは、アグスティンが「内的な亡命者」としての境遇において得た「霊力」、いいかえれば彼の抱い

⁶ 脚注 3 で述べたように、黄金色の光は特定の時間帯の太陽光と区別されるものである。ここで、夕暮れという時間設定に基づいて終幕に照らし出されているであろう黄金色の光を推測するのは、映像が存在しないという制約から頼らざるをえない、あくまで手がかりとしてである。

た創造的可能性の全容を明らかにし、それを取り戻しているのである。

ところで、終幕の〈自然〉としての「海」は、アグスティンが平原で探知していた水にむろん連なっている。「尖峰」から見渡される広大な「海」は、平原において地中深くに隠されていた〈自然〉を一挙に披瀝させた姿に他ならない。そしてその披瀝は、その〈自然〉と本質的な結び付きをもった「靈力」が、ここで全面的に展開されていることを表してもいるだろう。すなわち終幕の「海」は、「靈力」、あるいは「内的な亡命者」の創造的可能性が取り戻されている瞬間であると同時に、それが最大限に発揮されている瞬間でもあるのだ。まさにここには、その創造的可能性が「胚種」となって創始されている「マイナー性への生成変化」がある。すでに述べたように、ここで生じていることはオクタビオの父の眠る島へ向かうことに対する「自発性」の爆発であり、その爆発はもちろん彼の島への、ナレーションの語る「抗いがたい神秘的な魅力を及ぼす島」への旅を決定付けている。ナレーションはその旅を、最終的に「南の島」への旅として語っている。エリセによれば、この「南の島」とは地理的に実際に存在するものを指すのではなく、文学や旅行記にしか出てこないような、「神話」的な意味における「南」に重なるものとして語られている(VÍCTOR ERICE, 2018)。ドゥルーズ＝ガタリによれば、具体的に地理上に存在するものではない「抽象的な用語」における「南」は、「マジョリティ」から逃れる「流れ」を生み出すもの、いいかえれば「マイナー性への生成変化」を生み出すものとして存在する⁷。ナレーションによれば「南の島」への旅は、行ったきりで二度と「故国への帰還」を果たすことのない旅である。この旅はその前後に断絶にも等しいような根本的な変化を伴うものであり、出立する者に必然的に「生成変化」を、すなわち「マイナー性への生成変化」を発生させるものである(繰り返すが、ドゥルーズ＝ガタリによればあらゆる「生成変化」が「マイナー性への生成変化」である)⁸。終幕の「海」は、「靈力」が契機とな

⁷ ドゥルーズ＝ガタリによれば、「抽象的な用語」としての「南」は、「公理系が制御できない流れ」を生み出す(Deleuze et Guattari 1980: 584-586=2010: (下)235-237)。彼らによれば、「公理系」とは「マジョリティ」を形成する「公理」をも含むものであり(Deleuze et Guattari 1980: 586=2010: (下)237)、端的に理解すれば「マジョリティ」の形成を導くものの一概念として論じられている。この点を踏まえれば、「抽象的な用語」としての「南」が生み出す「公理系が制御できない流れ」とは、「公理系」によって形成が導かれる「マジョリティ」から逃れてゆく「流れ」のことをいうものとして理解できるだろう。そしてこれまでに繰り返し述べてきたように、この「マジョリティ」から逃れてゆく「流れ」、すなわち「マジョリティ」から抜け出ていくものこそ、「マイナー性への生成変化」であった。

⁸ 移動を伴わない「その場での旅」の重要性を主張する一方で、ドゥルーズは、「マイナー性への生成変化」を発生させる移動を伴った「旅」というものも考察していると思われる。彼は、たいてい何の変容をもたらすこともない「お仕着せの旅」に終わるということで、移動を伴った「旅」に対して総じて批判的であるといえる(Deleuze et Parnet 1996: 48=2011:

った、オクタビオのこの「南の島」への旅が決定付けられている瞬間をなしている。すなわちそれは、アグスティンが「内的な亡命者」としての境遇において得た創造的可能性が「胚種」となり、現実的に「マイナー性への生成変化」が創始されている瞬間なのである。

しかしこの「マイナー性への生成変化」、オクタビオの「南の島」への旅は、いかなる「マジョリティ」から抜け出てゆくものであるのか。終幕のナレーションは、上述したオクタビオの「南の島」への旅として読解できる一方で、「内的な亡命者」の苦境へ陥ったアグスティンの存在を読み解くことができるものでもある。アグスティンは、象徴的な意味において「抗いがたい神秘的な魅力を及ぼす島」、「その存在を知ったのち、そこへ向かわずに済みます」ことのできない「南の島」へ出立した人間だった。彼がスペイン内戦において支持した共和派は、旧来の社会構造の抜本的な改革を目指し、当時の多くのスペインの人々にとって極めて強い魅力をもったものだった⁹。アグスティンも、その「抗いがたい神秘的な魅力」に惹きつけられた「旅人」の1人だったに違いないのである。第1部の中で語られていたように、その止みがたい「魅力」に惹きつけられて、アグスティンは父親との決裂さえ辞さずに故郷から離れていったのだった。しかし既に述べてきたように、彼のその「南の島」（共和派への支持）への出立は、内戦での共和派の敗北、またその後の「内的な亡命者」の苦境への転落として、失敗に終わってしまった。第1部で、アグスティンは故郷へ帰ろうとしてそれを遂に果たさなかった。この姿は、「南の島」へ漕ぎ出しつつも、その後「決して果たすことのない故郷への帰還を夢見る」「幾許かの人」の、まさにその姿だろう。このように終幕のナレーションは、故郷へ帰ることもできなくなり、「内的な亡命者」としての苦境に苛まれたアグスティンの存在を読み解くことができるものでもあるのだ。

69)。しかし、「行ったりきりで帰ってこないか、旅先に小屋でも建てて住むのであれば話は別」という(Deleuze 1990: 188=2007: 277)。彼が使っている表現にならえば、「愛や家庭など見向きもせず、一切を断ち切って二度と帰ってこない「大航海」のような「旅」は、「逃走線」を描き出すものである(Deleuze et Parnet 1996: 52-53=2011: 74-75)。「逃走線」とは、「要素と要素のあいだ、集合と集合のあいだに発生する」ものであり(Deleuze et Guattari 1980: 587=2010: (下)238)、これは第1章の脚注19で述べた、「点と点のあいだをすりぬけ」てゆく「マイナー性への生成変化」が描き出す「線」と重なる。つまり、回帰不可能な断絶を踏まえて出立される移動を伴った「旅」は、「マイナー性への生成変化」を発生させるものとして考察されていると思われる。

⁹ トマス(1962-1963: (II)259)によれば、「全く同情の余地もない古い世代の、皮肉趣味、偽善に腹をたてていた新しい世代の全員にとって、この戦争[スペイン内戦]は、少くとも最初、すべての左翼政党が協力しているように思われたとき、偉大な希望の瞬間が訪れたようにみえた」(〔〕部引用者)。むろんこの「偉大な希望の瞬間」の到来は、何より共和派の存在に端を発するものだった。

以上のように 2 通りの、というよりも表裏一体の仕方で二重の読解を可能にする終幕のナレーションの特性が示していることがある。すなわちオクタビオの「南の島」への旅が、時を超え、新たに始められるアグスティンの「南の島」への旅であるということだ。アグスティンにおいては失敗に終わってしまい、彼を「内的な亡命者」としての苦境に追い込んでしまったその旅を、新たに始めるものであるということである。その新たに始められる「南の島」への旅は、アグスティンがその失敗によって落ち込んでしまった、「内的な亡命者」としての苦境を乗り越えてゆくものとしてあるだろう。つまりその苦境を引き起こした、〈歴史〉という「マジョリティ」に対峙するものとしてあるだろう。オクタビオが「南の島」への旅によって生み出す「マイナー性への生成変化」が抜け出ていく「マジョリティ」とは、この〈歴史〉という「マジョリティ」なのである。時を超え、いわばアグスティンに代わってその「マジョリティ」から抜け出していくものとしてあるのが、オクタビオによる「マイナー性への生成変化」なのだ。

この新たに始められる「南の島」への旅、すなわち「マイナー性への生成変化」は、現実には〈歴史〉という「マジョリティ」から抜け出てゆくことができるだろうか。その旅は、かつてアグスティンによって致命的な失敗に終わったものだった。また、作中においてはアグスティンとオクタビオの間の類似がさまざまな形で示されており¹⁰、オクタビオもまた隠された父と同じ行程を辿りうる不吉な予兆を感じ取ることは不可能ではない。しかし、彼にその旅を決させたものは「霊力」だった。〈自然〉と本質的な結び付きをもつこの「霊力」が彼に貫かせたのは、〈自然〉に属する、新たなものの創出を導く「反復」の運動としての「循環する時間」でもあっただろう。したがって、アグスティンとオクタビオによって繰り返される「南の島」への旅の間にあるのは、同じものの反復ではなく新たなものの創出であり、後者は前者の旅とは異なる結末を結ぶものとしてあるに違いない。「循環する時間」と連関する「霊力」が新たなものの創出を導く様相は、『エル・スール』の中ですでに示されていることでもある。概略で述べたように、オクタビオへの「霊力」の伝授は、エストレリャがアグスティンから伝授されたときと同じ挙措によって行われる。そしてこのオクタビオへの伝授によって、エストレリャはまさに「霊力」が潰えてしまう危機を乗り越えるという 1 つの創造を果たしている。ここにある反復による創出は、「霊力」が結び付く「循環する時間」によるそれ以外の何ものでもない¹¹。「霊力」に

¹⁰ 第 2 部の中で、「南」にいた頃アグスティンがチェスを好んでいた形跡が見つかるが (Erice 198?: 194, 367-368)、オクタビオもまたチェスを得意とする少年として描き出されている (Erice 198?: 263-265, 267-270)。また何よりも、古い写真に映った 10 歳のアグスティンの容姿がオクタビオにそっくりであるという描写がある (Erice 198?: 267)。

¹¹ 「使われていない駅のホール」を舞台とする、このエストレリャからオクタビオへ「霊力」が

よって決められたオクタビオの「南の島」への旅が辿ってゆく道のりも、隠された姉が辿ったこの道のりと同じくするに違いあるまい。それは失敗に終わるのではなく、アグスティンを虐げ、自死に至らせた〈歴史〉を抜け出してゆく「マイナー性への生成変化」を遂げる旅路を、必ずや描き出すだろう。少なくとも『エル・スール』の幕は、そのことに対するあらん限りの期待とともに下ろされるのである。

第2節 エリセという「シネアスタ」が架ける「橋」——「内的な亡命者」を救い出す瞬間

「シネアスタ」であるエリセは、このように〈自然〉を示し出すことによって「内的な亡命者」の創造的可能性を取り戻す。そしてこの奪還を果たす〈自然〉の提示において、彼の架ける「橋」が、その〈自然〉を見つめているわれわれに渡されている。この「シネアスタ」が、「内的な亡命者」をまさに救い出すのはこの瞬間においてである。

第2章で述べたように、「内的な亡命者」の問題は一定の時期のスペイン社会に限定されるものではなく、現代にまで及ぶ普遍性をもったものである。エリセはそのように語っていたのだ。 「内的な亡命者」は、「マジョリティ」に（具体的には〈歴史〉というそれに）虐げられた存在だった。ハンナ・アーレントはこうした「マジョリティ」に虐げられた人の境遇を、現代に通じる事柄として彼女が語った、「見捨てられていること」によって考察していると思われる。このアーレントの考察が、「内的な亡命者」という問題の現代性を明らかにするだろう¹²。

まず「見捨てられていること」とは、周りの人々、さらには世界からさえ見離されて、「この世界の持続にとっては自分は余計な存在なのだ」と感じてしまうとき（Arendt 2017:

伝授されるシーン（「シーン 90-B」）は、脚本上では日中（*día*）に展開するとされている。そして「霊力」が伝授されたのちこの場面に続く、「使われていない駅」の外観を映し出すシーン（「シーン 90-C」）は、冒頭のト書きで「日が暮れる」と記されている（Erice 1987: 383, 389）。この脚本上の表記から「霊力」が伝授されるシーンは、おそらく夕暮れ近くの日中に展開に展開するものと考えられる。この時間設定を踏まえるならば、この伝授のシーンにもまた、先述した終幕の「尖峰」におけるシーンと同様に、黄金色の光が射し込んでいることだろう（脚注 6 で述べたように、ここでも時間設定はあくまで手がかりとして用いている）。そしてその光とともにエストレリャを貫いているのは、〈自然〉に属する「循環する時間」である。¹² 以下 Arendt (2017=2017) を参照する際は、邦訳では「独りぼっちであること」とされている箇所も、すべて「見捨てられていること」の表記を用いる。訳者も指摘しているように（Arendt 2017: (3) 347）、これら 2 つの用語は意味上で対応しているものであり、相互に入れ換え可能なものと考えられる（そもそもが英語版からの訳出か独語版からの訳出かという違いでもある）。このことに基づきつつ、また本論ではその言語表現上での響きにも意義を見出しているため、以上の手段をとった。

625=2017: (3)349)、人が置かれている境遇のことを指している。アーレントによれば、この境遇は全体主義体制下において人々が置かれていたものだった。彼女の表現を使えば、全体主義体制が嵌め付ける「鉄の籠」にぎゅうぎゅうに締め付けられて(端的にいえば全体主義体制の凄まじい支配力に圧倒されて)、人々が「行動の能力」と「思考の能力」を喪失し、世界の中で動く能力を失ったとき、あるいはそうして世界との「接触」を失ったとき、この境遇は生じた(Arendt 2017: 611-624=2017: (3)332-348)。そして、彼女が全体主義体制として考察対象にしたスターリニズムとナチズムが終焉したのちも、この「見捨てられていること」は、現代の「大衆」の「日常的経験」として存続しているとされる(Arendt 2017: 627=2017: (3)352; 2018: 58-59=1994: 88)。

アーレントが「鉄の籠」という表現を使って示している、この「見捨てられていること」という人の境遇は、これまでに繰り返し述べてきた、「マジョリティ」に張り巡らされる支配のネットワークに絡め取られた人々のそれと重なるのではないか¹³。第1章で詳述したようにこの支配のネットワークは、絡め取った人々の主体のあり方、また人々が操る意味を隷属させるものだった。そしてこの隷属は、主体のあり方を定めることによって人々の「行動」の能力を制約し、また操られる意味を定めることで人々の「思考」の能力を制約する。このとき他でもなく失われるのは、それら2つの能力だろう。またエリセは、この隷属が極まった全体主義体制下のスペインに「世界」の不在を、アーレントの表現でいえば世界との「接触」の欠如を見て取っていた。これら3つのものの喪失、あるいは欠如とは、まさにアーレントが「見捨てられていること」の境遇に置かれた人々に指摘していたことである。その境遇とは、「マジョリティ」に隷属させられ虐げられた人々、すなわち「内的な亡命者」が置かれているそれなのである。アーレントは、「見捨てられていること」と「内的な亡命者」を直接に連関させてもいる。彼女によれば、元共和派の人々(「スペイン共和政府軍」)は「現代の難民」に該当する人々だった(Arendt 2017: 385=2017: (2)311-312)¹⁴。元共和派とは「内的な亡命者」の経歴に相

¹³ Deleuze et Guattari(1980: 283, n. 31=2010: (中)413, 脚注 31)で言及されてもいるように、アーレントの全体主義の理解とドゥルーズ＝ガタリのそれとの間には相違がある(後者によれば、ナチズムは全体主義ではなく「ファシズム」である(Deleuze et Guattari 1980: ch.9=2010: (中)第9章))。しかし、両者がともにスターリニズムを全体主義として理解しているという点で、そこにはまた重なりもあると思われる。このことを踏まえて、以下アーレントが全体主義を説明する際に用いた「鉄の籠」の表現による考察を、ドゥルーズ＝ガタリが同じ主題を説明する際に用いたと考えられる「マジョリティ」の概念による考察に重ね合わせつつ、論述を行うこととする。

¹⁴ 邦訳は独語版からの訳出であるが、筆者は独語を解さないため、原典は英語版の対応箇所を記載する。以下同様の場合も同じ手段をとる。

当するものであったから、彼らもまたこの「現代の難民」の範疇に入る人々であるといえる¹⁵。そしてアーレントによれば、この「現代の難民」が嘗めていた苦境は「見捨てられていること」の境遇を予示するものであったのだ (Canovan 1974: 37=1995: 68-69)。前章で述べたように「内的な亡命者」は、内戦後のスペインにおいて社会生活の可能性を残酷なまでに剥奪されていた。現実には、この当時彼らほど世界にとって「余計」な存在はいなかったのである。

アーレントは、「見捨てられていること」の境遇は現代の「大衆」の「日常的経験」として存続しているとしていた。そしてこれはすなわち、その境遇と同じく「マジョリティ」に虐げられる「内的な亡命者」の苦境もまた、現代に生きるわれわれの「日常的経験」として存続しているということである。その苦境は、スペイン内戦という歴史的出来事によってのみ生じるものではなく、端的に現代の社会を生き延びて、たとえば社会生活から締め出されたとか、人間関係からはじき出されたとかという経験のなかで、「この世界の持続にとっては自分は余計な存在なのだ」と人が感じとってしまったとき、常に生じうるものとしてあるのだ¹⁶。現代を生きるわれわれは、絶えずその危険性に曝されている。自分の存在が世界に対して「余計」であると思えるとき、あるいはいま一度アーレントの表現を使えば、「この世に生まれてきても少なくとも自分には同じだった」と思えてしまったとき (Arendt 2017: 602=2017: (3)280)、われわれはいつでも、いわば現代における「内的な亡命者」に身を襲ってしまうのである。

エリセは〈自然〉を提示することで、「内的な亡命者」の創造的可能性を取り戻し、そしてそれを示し出している。ここで示し出されているのは、『エル・スール』であればアグスティンという「内的な亡命者」の創造性であると同時に、現代における「内的な亡命者」の創造性でもあるのだ。『エル・スール』においてその創造性を示していた「霊力」は、実際そうした時代

¹⁵ アーレントが「現代の難民」に該当するとしたのは、具体的には内戦によって国外(フランス)へ亡命した「スペイン共和政府軍」の人々であると思われる (Arendt 2017: 363=2017: (2)288)。この点を考慮すれば、第2章で述べたようにむしろ国内に留まった「内的な亡命者」は、このアーレントの指摘に当てはまらないようにも思える。しかし彼女は「スペイン共和政府軍」が、何らかの行為などによってではなく「よからぬ政府の軍旗のもとに召集された」というただそのことだけによって迫害されたという点に、それが「現代の難民」に該当する理由を見ている (Arendt 2017: 385=2017: (2)311-312)。こうした迫害のされ方は、もちろん「内的な亡命者」にも当てはまるものであった(前章で述べた内戦後のスペイン社会における彼らの苦境の主たる原因は、戦時中に脅威とみなされていた共和派にもともと属していた、「召集」されていたというその出自にあった)。したがって、アーレントがいう「現代の難民」という範疇は「内的な亡命者」、すなわち「内的な亡命」という形をとった「スペイン共和政府軍」の人々にも該当すると考えられる。

¹⁶ たとえば、小玉 (2013: 198) は現代の日本を考察対象として、不安定な雇用情勢に左右される人々、定年後の高齢者、学校でのいじめやスクールカーストに苦しむ子供たちに、現代における「見捨てられていること」の境遇の発生を指摘している。

を超える普遍性をもったものとして映し出されている。すでに述べたように、「靈力」の全貌は映画の終幕に至って解き明かされる。しかしそこへ至るまでに、まだ触れていなかった「靈力」が用いられるシーンがあった（「靈力」の相貌はこうした性格をもったシーンによって明かされるものだった）。映画冒頭近くの、アグスティンがエストレリヤの出生を予言するシーンである [図 1]。作中でしばしば挿入されるナレーションは、『エル・スール』が大人になったエストレリヤによる回想の形式をとっていることを示している。しかしそうした形式をとっているのであれば、回想の主体であるエストレリヤが出生する以前のこの予言のシーンは、決して作品の中に登場しないはずのものである。その疑念に対応するように挿入されるナレーションも、これは「私の想像かも知れません」と語る。しかし予言のシーンにあるこの矛盾は、もちろん制作上の間違いでもなければ、単なる「想像」として片付けられるものでもない。それは、このシーンに映し出されているものが個人（エストレリヤ）の回想ではなく、ベルクソンがいう「過去一般」に属していることを表している。ベルクソンの記憶論によれば、人の回想はまずこの「過去一般」の領域に身を置くことから開始されるが（Bergson 2008: 148=2011: 182）、しかしこの「過去一般」は特定の個人に属するものではない。ドゥルーズの表現を使えばそれは「先在一般」として存在するものであり（Deleuze 1985: 130=2006: 136）、いわば誰しもが過去を回想するときに身を置き、記憶を探し求めにいく、即自存在としての過去である。エストレリヤによる回想という枠組みから予言のシーンが外れているのは、それがこの「過去一般」に属しているからである¹⁷。即自存在としての「過去一般」は特定の個人に属するものではないが、それは逆に言えば、誰しもに属する普遍的なものであるということだ。予言のシーンがこうした「過去一般」に属するものであることは、そこで映し出されている「靈力」もまた誰しもに属する普遍的なものであることを示している。このシーンにおいて、そしてそこでアグスティンによって明かされているのは、この「靈力」の普遍性の相貌なのである¹⁸。

¹⁷ 前田(1996: 249, 257-258)も、『エル・スール』が「過去一般」に属する作品であることを指摘している。また『エル・スール』がこのように個人の回想という水準を超え、その回想が由来するところの非個人的な「過去一般」の領域にまで達し、映し出すことができるのは、第2章第1節で用いた表現を繰り返せば、身体による知覚（またはドゥルーズ『シネマ』の表現では「自然的知覚」という「人間的限界」を超出しうる、「機械による知覚」という映画の本性のゆえである。

¹⁸ 厳密には「靈力」が用いられるシーンはもう1つある。第2部で、ラウラの写真、また容姿のよく似たオクタビオの写真と子供の頃のアグスティンの写真を並べ、エストレリヤがその上に振り子を下げて、3人間の家族関係への直感をいよいよ確信へと変えるというシーンである(198?: 358)。詳述はできないが、アグスティンの「靈力」をオクタビオへ伝える過程

現代における「内的な亡命者」もまた、『エル・スール』で示されている「靈力」をもっている。すなわち、どれだけ暗い過去であってもそれを断ち切って新たなことを始めることのできる「自発性」と、どれだけ脆弱な存在であってもそれを何としてでも助けようとする「善」に貫かれる力をもっている。そしてその力を「胚種」となし、自らの追い込まれている窮地から抜け出すための創造性を携えている存在としてある。先述した「靈力」の普遍性は、この創造性が「内的な亡命者」に限らず、あらゆる人々に備わっていることをも示しているものである。しかし「靈力」をまず用いたのがアグスティンであったように、その創造性をしかと捉えることができるのは「内的な亡命者」なのである。「マジョリティ」に虐げられた「内的な亡命者」の置かれている状況は、自身が世界に対して「余計」な存在と感じずにいられない、耐えがたく苦しいもの以外の何ものでもない。だがそれはまた、誰しもが持ちながら見過ごしている、人に備わる創造的で、深く生命的な力と出会う稀有な瞬間を生きていることでもあるのだ。「シネアスタ」であるエリセは〈自然〉を提示することでこの力を示し、その力とわれわれが、とりわけ現代における「内的な亡命者」が通じ合う「橋」を架ける。あるいはこれまで使ってきた言葉で言えば、現代における「内的な亡命者」に代わって彼を虐げる「マジョリティ」と闘い、限りなく見えにくくされていた彼の創造性とその存在が繋がる「橋」を架けるのである。そのことによって、彼が断じて「余計」な存在ではありえず、むしろその窮地において限りなく貴い価値を抱いている人間であることを伝えているのだ。このことにおいて、この「シネアスタ」は現代における「内的な亡命者」を救い出す。また、アグスティンのような過去における「内的な亡命者」も救い出している。この「シネアスタ」が〈自然〉によって提示する「内的な亡命者」の創造性は、いってみればエストレリヤが懸命に潰えさせまいとした、過去における「内的な亡命者」が遺した僅少な財産なのだ。すでに述べたように、それは消滅してしまう危機に瀕していた。それを絶えさせず、しかも現代における「内的な亡命者」が救い出される契機へと昇華して、現在になお生きさせ続けているのが、この「シネアスタ」の架けている「橋」なのである。フランコ体制下のスペインにおいて一切合切が否定され、エリセが使った表現に重ねれば、自分自身からさえ亡命する他なかった過去の「内的な亡命者」にとって、これ以上に望みうること、いや、これ以上に彼を救い出すことのできるものがあっただろうか¹⁹。エリセという「シネアスタ」が架ける「橋」は、その言葉の完全な意味において、「内的な

の最中に位置していると考えられることから、ここにおいてもまたエストレリヤが「靈力」を用いるシーンは、それが貫かせる「善」との間に関係をもっているといえるだろう。

¹⁹ 附言すれば、過去の「内的な亡命者」が自らの力によって創造性を発揮したケースも僅

亡命者」を救い出すものとしてわれわれに渡されているのである。

以上で、『往復書簡』の最後の「書簡」である『水に書かれたもの』で示される、海という〈自然〉の提示によってわれわれに架けられている「橋」の内実は究められた。それは「内的な亡命者」に抱かれた創造性とわれわれとを通じ合わせ、現代における、また過去における「内的な亡命者」を救い出す「橋」なのである。この「橋」を架けることが、前章で述べたように、エリセの「シネアスタ」としての活動である「秘密の話し相手との対話」が経る道程を描き出す、『往復書簡』の最後に到達されることである。そしてこれはすなわち、それがエリセの「シネアスタ」としての活動の究極的な所産であるということだ。

『往復書簡』においてその所産へ行き着くまでの過程、すなわち手紙の詰められたガラス瓶の辿る行程は、7 本目の「書簡」である『船便』から開始されるものだった。『船便』はガラス瓶が海へ投げ入れられてその行程が開始するまでに、海辺のテラスで読んでいた『ルバイヤート』を閉じ、ガラス瓶に詰める手紙を独りしたため始めるエリセの姿を映し出している。周りに人影もなく、また薄暗くもあるこのテラスにいるエリセはどこか寂しささえ伴った孤独な印象を与える [参考資料 1 図版左上]。すでに見てきたように、彼の「シネアスタ」としての活動は、まず「絶対的な孤独の底」への降下から始められるものであった。『船便』が映し出すエリセの孤独はこの降下の起点としてのそれであり、そしてまたこの孤独こそ、彼の「シネアスタ」としての活動の基底にあることを示している(だから『船便』から彼の「秘密の話し相手との対話」が始まるのだ)。「シネアスタ」としてのエリセの活動は、まず孤独に身を置くことから開始される。しかしこの出発点とは、「内的な亡命者」が置かれていた「見捨てられていること」の境遇にも漸近した孤立の状態に、あえて身を置くことではないか。そしてその後に『流されて』において描き出されていた「絶対的な孤独の底」への降下とは、その漸近をさらに究めていくことでもあったのではないか。第 2 章で述べたように、このように「内的な亡命者」の境遇に隣接した存在を、この「シネアスタ」は「詩人」と表現していた。それは彼独自の映画論を描き出すと同時に、「内的な亡命者」の苦境を限りなく共有しつつも、その存在の救出に全霊で挺身する者のことを語るものだった。寂寞に包まれた孤独なエリセの姿を映し

かに存在した。フランコ体制下のスペインにおいて「内的な亡命者」であったマリア・モリネールは、自宅の食卓で 15 年の歳月をかけて、現在もなお広く使用されている『スペイン語語法辞典』を編纂した (Fuente 2011)。むろんこれは稀な例であるが、これまでに繰り返して述べてきた「内的な亡命者」に抱かれている創造性、高い価値が決して感情論などではあり得ず、たしかに現実に存在するものであることを明かす例証として受け止められるものだろう。

出す『船便』は、この「シネアスタ」こそまさにそうした「詩人」であることを、現実にそうした「詩人」たりえていることを示しているのである。「内的な亡命者」の苦境を分かち合うことは、当然壮絶な経験となるほかはない。つまり、「詩人」が経ざるを得なかった「我が身をゆっくりと磨り減らしてゆく受難同様」の苦闘を、この「シネアスタ」もまた闘うほかなかった。『流されて』に描き出されていたのはこの苦闘でもあったのである。まさにそこに描き出されていたのは、「表現手段を根こそぎ奪われた」「内的な亡命者」にとって限りなく不可能にされていた「対話」を、途絶えかねない瀬戸際において、それでもなお繋いでゆく過程であったのだ。「内的な亡命者」の限界を超えていくこの「詩人」の苦闘を突破した先に、キアロスタミという「友」との「出会い」を得てこの「シネアスタ」が辿り着いたのが、『水に書かれたもの』で提示された〈自然〉だったのである。だから、この〈自然〉は「内的な亡命者」に抱かれた創造性を照らし出し、取り戻すものでありえた。それは「内的な亡命者」が強いられた苦境を突破した先に、彼が発揮するはずのものであったからだ。これまでに繰り返し述べてきたように、エリセという「シネアスタ」は、「内的な亡命者」が強いられ、しかし立ち向かうことが著しく困難であった苦闘を、まさにその存在に代わって闘い抜くのである。そしてその闘い、それはむしろ「内的な亡命者」を虐げる「マジョリティ」に対する闘いであるが、それを乗り越えた先に彼が生み出し、われわれに渡しているのがあの「橋」なのだ。その「橋」は「内的な亡命者」、あるいは「マジョリティ」に虐げられた人々が抱いている創造性、貴い価値をわれわれに伝え続けている。すでに述べたように、「内的な亡命者」の問題は紛れもない現代の問題であり、もっといえば現代のわれわれが絶えず「見捨てられていること」の状態へ転落する危険性に接しているのであれば、われわれ皆が常にどこかで現代における「内的な亡命者」であるとさえいえるのではないか。そのわれわれに自らの創造性、価値を気付かせ、この世界の中で喜びをもって生きていくことの原因を与え続けること、それがシネアスタ・ビクトル・エリセの活動であり、その所産をわが身に培い、生きることへ活かしてゆくことが、その活動を見、また読むということなのである。

おわりに

本論は、エリセを「シネアスタ」として捉え、彼が「秘密の話し相手との対話」と表現するその活動(実際的には「映画監督」としてのそれと「映画批評」のそれ)の全貌を明らかにし、またその活動がもたらしている所産の解明を試みた。

第 1 章では、まず「悲惨の劇場」としての映画館において、エリセが「秘密の話し相手との対話」を自らの活動となす「シネアスタ」へと変貌する過程を辿り、続いてその「対話」の内実がいかなるものであるかを解き明かした。それは、人が自分の中にもつ位相としての「子供」を「秘密の話し相手」とすることで、フランコ体制に具現化されていた「マジョリティ」の支配のネットワークからすり抜けてゆく、「マイナー性への生成変化」を生じさせるものであった。さらに、「秘密の話し相手との対話」は、「開かれた対話」へと繋げられ、そこへ至ってこの「シネアスタ」がわれわれに対して「橋」を架けるものでもあった。そして、この「橋」の具体的内実を解き明かすことが、エリセの「シネアスタ」としての活動の本質を明らかにするものであることを提示した。

エリセの「映画批評」の活動を対象とする第 2 章では、まず第 2 章第 1 節において、映画雑誌『ヌエストロ・シネ』にエリセが寄稿した論考の読解から、彼のいわば批評家としての「映画論」を考察した。それは「詩人」の存在を通じてエリセによって考察されていたものだったが、そこで思考されていたのは、人間の身体による知覚、あるいは「自然的知覚」の限界を超えて「現実」を特異な水準、位相において捉えうる、「機械による知覚」としての映画の本性であった。また、エリセの「詩人」の存在を通じた考察が、彼の「シネアスタ」としての活動が、現代にまで及ぶ普遍的問題たりえる「内的な亡命者」を救い出すためにあることを描き出しているという点も明らかにした。

さらに第 2 章第 2 節では、エリセが『ヌエストロ・シネ』へ寄稿した「この国の映画批評が担う責務と美学的意義」(以下「責務」)の注解を行った。エリセの「映画批評」の活動の具体例を見つつこの注解によって明確化されたのは、「反リアリズム」との対峙、またスペインにおける「リアリズム」映画批評の歴史の批判的検討を踏まえて、もはや映画ではなく「現実」を何よりも第一とする、エリセの「リアリズム」概念であった。また『ヌエストロ・シネ』と『フィルム・イデアル』の対立を軸として、主として 1953 年から「責務」が発表された 1962 年までの期間における、スペイン映画批評史の紹介も行った。

エリセの「映画監督」としての活動を対象とする第 3 章では、まず第 3 章第 1 節において

中編作品である『ラ・モルト・ルージュ』を論じ、エリセにおける「子供」の存在の内実を明らかにした。そこで明らかにされたのは、「子供」の内実とは、不断の「ゆらぎ」である「思春期」の位相としてあるということであり、またそれが、それと出会う者、接する者を「生成変化」の怒濤へと巻き込み、その者に「世界」への新たな地平を開かせるものとしてあるということだった。また、「秘密の話し相手」としての「子供」は、まさに「生成変化」（あるいは「マイナー性への生成変化」）を生じさせ、「世界」への新たな地平を開かせるものであった。

第3章第2節では、アッバス・キアロスタミとの共作作品である『往復書簡』を論じることで、エリセの「シネアスタ」としての活動、すなわち「秘密の話し相手との対話」の究極的所産である「橋」の内実を明らかにした。まずは『往復書簡』の特に『船便』以降を論じることで、「秘密の話し相手との対話」が、「生成変化」の充溢の場として「開かれた対話」と重なる〈自然〉へと行き着くプロセスを踏破し、その先でわれわれに対して〈自然〉への「橋」を架けるものであることを明らかにした。次にエリセにおける〈歴史〉論を読解しつつ、以上の彼の「シネアスタ」としての活動の最終的所産である「橋」がいかなるものであるかを明らかにした。それは、〈歴史〉という「マジョリティ」に虐げられる存在であった「内的な亡命者」に〈自然〉を提示し、またそれに通じることのできる「橋」を架けることによって、「マイナー性への生成変化」のための「胚種」たりえるという、その存在に抱かれた創造的可能性を取り戻させるものであった。

第4章では、未製作に終わった第2部も含めて長編映画『エル・スール』を論じることで、第3章第2節で考察したエリセが架ける「橋」が具体的にどのように「内的な亡命者」の抱く可能性を取り戻し、そしてその存在を救い出すのかを考察した。まず具体化されたのは、作中においては「霊力」によって描き出されているその創造的可能性が、「マイナー性への生成変化」を創始する契機となる、〈自然〉そのものに在る「善」と「自発性」を人に貫かせるものとしてあるということだった。そして、終幕における「海」という〈自然〉の提示によってその創造的可能性を取り戻させているのが、『エル・スール』であるとした。

続けて第4章では、「見捨てられていること」との関連から「内的な亡命者」が現代にまで及ぶ普遍的問題であることを論じた。そこで明らかになったことは、この「橋」があらゆる時代における「内的な亡命者」を救い出しうるものとしてあるということであった。そして、第3章第2節で考察した『往復書簡』の『船便』を再び取りあげて論じたのは、こうした内実をもつ「橋」をわれわれに対して架けるために、「内的な亡命者」に代わって彼が挑む「マジョリティ」との闘いであった。彼が架ける「橋」は、この苦闘の果てに、絶えず「内的な亡命者」に身を窺す危険性に接しているわれわれに対して架けられるものであり、そうした境遇にあるわれ

われに内包されている創造性や価値を伝えるものなのであった。以上の考察から、この「橋」が伝えるものをわが身に培い、生きることへ活かしてゆくことが、シネアスタ・ビクトル・エリセの活動を見、また読むことであると本論は結論付けた。

本論は、「秘密の話し相手との対話」に関連するエリセの活動を辿ってきた。まず「秘密の話し相手との対話」そのものを取り上げ(第1章)、次にその「対話」の成立に本質的に連関している「映画」の問題を論じる批評家エリセを取り上げ(第2章第1節)、さらに次にその「対話」における「話し相手」である「子供」の問題を取り上げ(第3章第1節)、最後にその「対話」の最終的所産である「橋」の問題を取り上げ(第3章第2節、第4章)、という形である。こうした方式をとることで本論は、まさに「秘密の話し相手との対話」をその活動とする「シネアスタ」としてエリセを論じるときに最低限の、しかし必須と思われるが、これまでほとんど論じられることがなかった論点を扱ってきたのである。その意味で、本論はビクトル・エリセというこの稀有な人物の創作の秘密を思考するための基盤を構築するものであった。

もちろん、本論では扱えなかったエリセの活動が多々ある。筆頭に挙げられるのは『ミツバチのささやき』と『マルメロの陽光』といった長編映画であるだろうし、その他にも『挑戦』や『割れたガラス』(2012)などの映画作品、あるいは部分的には触れたが、脚本のみが残る『上海の約束』も、依然として掘り下げなければならない対象である。またエリセは全く現役の「シネアスタ」であるのだから、扱うべき対象はこれからもなお増えてゆくことだろう(つい先ごろの2019年にもビデオ・インスタレーションである『石と空』(*Piedra y cielo*)をビルバオ美術館にて発表し、またそれに関連した講演も行った)。すでに述べたように、本論はエリセを「シネアスタ」として論じる上での基盤を構築するものであった。この基盤から以上に述べたエリセの活動を論じる試みは、今後の課題であり、本論はいわばその前提となる研究である。

繰り返し述べたように、本論はエリセを「シネアスタ」として論じるものだった。そして本論は「シネアスタ」としてのエリセの誕生を、身体による知覚と「機械による知覚」が結合して形作られる「第三の知覚」を、彼が血肉化したところに見出した。ところで、このように「第三の知覚」を血肉化した人間、あるいはエリセの表現を使えば、映画という「機械による知覚」を「アイデンティティーの一部」となし、そうしたおのれのあり方から多様な実践、所産を重ねていった人間は、もちろんエリセ以外にも、そしてエリセ以前にも数多くいるだろう。そうであるならば、「機械による知覚」と本質的な結び付きを保ちつつ拓かれてきた独自の系譜、言説というものが存在するはずだ(ここには「機械による知覚」に対して否定的であるものも含まれ

ているだろう)。映像身体学は、「機械による知覚」(具体的には映画と写真)の誕生以降に創出されたそれらのものを「映像身体学の系譜」、「映像身体学的な言説」と呼ぶ。そしてそれらのものを「系譜としてきちんと掴まえて引き出し、明確にし(…)その先まで問いを展開していくのが映像身体学」の一つの、しかし重要な仕事なのである(前田・日高 2017: 58-59)。本論の辿ったエリセの「シネアスタ」としての活動は、「機械による知覚」の存在なくしては生まれなかったものなのだから、この「映像身体学の系譜」に明確に属するものである。この意味において本論は、その「系譜」に属するものの一つを引き出し、そこから力の限りで展開させられるものを辿った、映像身体学の一実践であった。

すでに述べたようにこの「系譜」に属する人間は、エリセ以外にもいる。それらの人々の活動(それはエリセのように「映画監督」としての活動と「映画批評」の活動からなる以外にも多様な形態がありえるだろう)を辿っていく映像身体学の実践は、いまだ全く開かれた状態にある。それらの来るべき実践に連なる、あるいは繋がってゆく具体例をなすことが、本論を執筆する上での心底からの願いでもあった。具体的なものが生まれてくるのは、まず具体的なものからだろう。本論がそうした具体性をもっているかどうかは、詰まるところ筆者自身に判断できることではない。しかし、映像身体学の開かれた領野がこれからさらに開拓され、発展されていくかどうかは、今後その具体的実践を重ねてゆくことができるはずであるわれわれ以外の何ものにも委ねられてはいないのである。

参考資料 1 『往復書簡』内容¹

全 10 作品、全編 96 分

1. 『画家の庭』(*El jardín del pintor*) 2005 年 4 月 22 日、9 分:ビクトル・エリセ監督

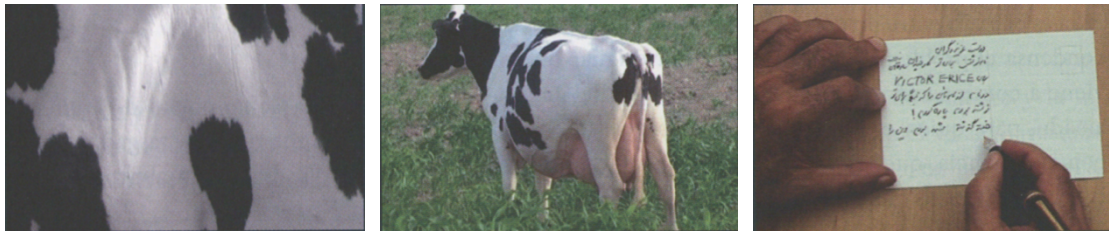
2005 年 4 月、エリセは『マルメロの陽光』(1992)を撮影した、画家アントニオ・ロペスのアトリエの庭を訪れる。久しぶりに訪れた庭にはさまざまな変化があり、そこにいる人間もまた『マルメロの陽光』の頃とは随分違った者たちである。カルメンとアンドレスとアウロラの 3 人の子供たち、すなわちロペスの孫たちである。子供たちは、祖父と同様にマルメロの木をスケッチする。小雨が降り始めた中それぞれに絵を完成させると、アウロラが大人に手伝ってもらいながら、自分の絵の下に宛名を書く。「ABBAS(S は逆方向に書かれている)」。



2. 『マシュハド』(*Mashhad*) 2005 年 9 月 5 日、8 分:アッバス・キアロスタミ監督

白い生地に黒い模様の入った布のように見えるもののクローズアップ。徐々にそのフレームの外にあるものや、布のように見えていたものが脈打ったりすることで、それが牛の身体部のクローズアップであったことが判明する。最終的に牛の全身ショットとなり、そのフレームから牛が去って行って、青々とした草原だけが残る。すると、突然画面に入ってきた手でその草原がひっくり返されると、その草原が絵葉書の写真であったことが判明する(気付かない間に、草原の実景が絵葉書の写真に切り替えられていた)。絵葉書をひっくり返した手が、エリセに宛てた文章をしたため始める。「(…)先週、僕はマシュハドにいました。この手紙を、あなたへの返事と旅のみやげとして受け取ってください。感謝と尊敬を込めて。アッバス」。

¹ エリセとキアロスタミの共作による『往復書簡』はソフト化されていないため、映像から直接図版を作成することができない。こうした事情から以下に掲載する図版は、引用文献一覧にも記載されているスペイン開催時のカタログ、フランス開催時のカタログ、また『往復書簡(集)』DVD(このDVDにもエリセとキアロスタミの共作によるものだけは収録されていない)付属のパンフレットに掲載されているものから、作品についてのより良い理解のための便宜を図って作成した。サイズなどに統一性を欠くのはこうした次第に因る。ナレーションの訳出で基づいた資料については、第3章第2節脚注9を参照。



3. 『アローヨ・デ・ラ・ルス』(Arroyo de la Luz) 2005 年 10 月 22 日、20 分:ビクトル・エリセ 監督

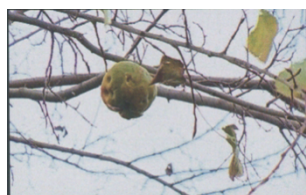
エリセは、マドリードから 300 km 離れた村アローヨ・デ・ラ・ルスで行われている教育プログラム「オープン・ユア・アイズ」での、『友だちのうちはどこ?』の上映に駆けつける。小学校の教室を会場とし、8~9 才の生徒たちを観客としたこの上映は、作品の終幕ののち、教師から生徒たちへ作品についての感想や意見などが求められる。教師「主人公の男の子は何をしようとしていたかな?」 女の子「友達にノートを届けることです(…)」。教師と子供たちのやりとりがしばらく続き、徐々に熱を帯び始める。最後に教師が子供たちに尋ねる。主人公のアハマッドは、学校を退学させられてしまう友達を守るために、親や教師には秘密で友達の代わりに宿題をやったけれど、君たちならどうしただろうか。アハマッドは、ある意味で親や教師を騙しているわけだし、代わりに宿題をやったことが知られたらきっと罰を受けてしまうに違いないけれど、と。男の子が答える。たとえ罰を受けてしまうとしても、「僕も友だちの代わりに宿題をやります」。

マドリードへ帰る電車の中。エリセの声が挿入される。「帰路の間、今日体験したことについて思いを巡らせていました。1 つ確かなことがあります。映画のおかげで、アハマッド・アハマッドプールとモハammad・ネマツアデェ [『友だちのうちはどこ?』の主人公とその友達] は、アローヨ・デ・ラ・ルスにたくさんの友だちが出来たということです。大人たちは、しばしば 1 つの事実を忘れています。子供たちは国境=境界 (fronteras) というものを知らず、世界全てが彼らの家であるということを。愛を込めて。ビクトル・エリセ」。



4. 『マルメロの実』(*El membrillo*) 2005年12月、12分:アッバス・キアロスタミ監督

『マルメロの陽光』の映像に、キアロスタミの声が挿入される。「ご存知の通り、僕は君の映画『マルメロの陽光』の大ファンです。君とアントニオ・ロペスが『マルメロの陽光』を作っているとき、君たちの注意はマルメロの木に注がれていた(…)だから多分、通りに突き出た枝についたマルメロの実が映画の中とは違う運命を辿っていったであろうことに、君たちは気付いていなかったんじゃないかな。僕の国の文化では、もし果実が庭の囲いの外にぶら下がっていた場合、それは通行人のものになるんだ。ほら、ここにアントニオ・ロペスのお孫さんたちより少し年上の2人の少年が現れたぞ(…)」。画面外に子供たちの声が響きつつ、枝にぶら下がるマルメロの実に石が投げつけられ、実は枝から離れ、そのまま川へ転がり落ちる。実はそのまま川を流れ、最後に川べりにいた羊飼いの青年に拾われる。青年はそれをひとかじりし、羊たちにも分ける。身を拾った青年と羊の群れがフレームアウトし、赤く色づいた平原の風景が広がる。



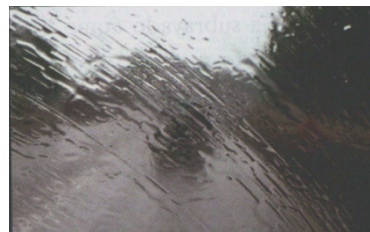
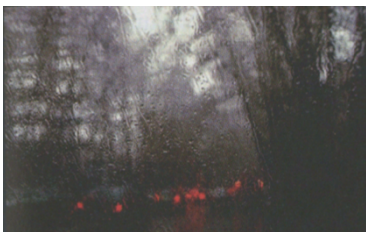
5. 『ホセ』(*José*) 2006年6月18日、7分:ビクトル・エリセ監督

平原の中に立つ中年の男。エリセの声が挿入される。「こちらはホセです。彼は羊飼いです(…)最後に、ホセに君が送ってくれた手紙 [『マルメロの実』] を見せることにしました。これからお見せするように、彼のコメントは少々注文の多いものだったよ」。木にもたれかかりながら、iPod に映し出される『マルメロの実』を見るホセ。ホセ「あ！レモン [川を転がるマルメロをレモンと勘違いしている] が落ちた！(…)レモンが川を下って行くぞ。きれいなレモンだなあ(…)あ、羊飼いが現れたぞ(…)ダメ、ダメ、ダメ、この羊飼いや、[羊を統率するのに大切な] 犬を飼ってないじゃないか(…)」。



6. 『雨の日』(*Rain*) 2006年3月11日、10分: アッバス・キアロスタミ監督

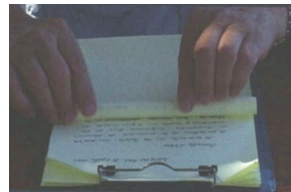
雨で濡れた走る車のフロントガラス。キアロスタミの声が挿入される。「(…)この手紙を書くために、数日テヘランを離れることにしました。(…)昨日の晩から雨が降っています。時々雷も鳴っています。けれど、そのことで自分の予定が狂ってしまったというわけではありません。むしろその反対です。たぶん君は知らないと思うけど、僕の国ではめったに雨が降らないのです(…)だから、雨の日というのはイランの人間にとってとても思い出深いもので、僕の幸福な幼少期を思い出させてくれます。(…)たいがい僕は一人で旅をします。もちろん旅仲間がいる楽しさというものはあるけれど、時々人には、自分自身と一緒にいる時間が必要などときがあります(…)この旅では、君のまなざしを通じて色々なものを見ることの必要性を感じています。自然というのは、僕たちの共通の関心点だと思います。だから僕のビデオレターを、意識的に自然を被写体としたものにしました」。雨に濡れたフロントガラス越しに撮られた写真が、オーバーラップで続けられる。最後に、再び走る車のフロントガラスに戻ってくる。



7. 『船便』(*Sea-Mail*) 2006年8月10日、3分: ビクトル・エリセ監督

エリセが薄暗い海沿いのテラスのテーブルに腰掛けている。手元には開かれた『ルバイヤート』。「幼い頃には師について学んだもの、／長じては自ら学識を誇ったもの。／だが今に

して胸に宿る辞世の言葉は——／水のごとくも来り、風のごとくも去る身よ！」と記されている²。エリセは本を閉じて、キアロスタミへ宛てた手紙をしたため始める。「2006年8月10日。イスレタ・デル・モーロ。親愛なるアッバスへ……」。手紙を書き終わると、それを丸め、透明なガラス瓶の中へ詰める。風いだ海。そこへ手紙の詰められたガラス瓶が投げ込まれる。



8. 『流されて』(*A la deriva*) 2006年9月～2007年3月、13分:ビクトル・エリセ監督

「2006年9月」。砂浜で泣いている幼児。そこへ女の子が走り込んできて、幼児を抱きかかえる。エリセが海へ投げ入れたガラス瓶が浅瀬に浮かんでいるのを見つけ、女の子は幼児を下ろして、それを拾い上げる。蓋を開けないまま瓶の外側から手紙の内容を読もうとするが、再び泣き始めた幼児のもとへ駆け出し、ガラス瓶を海へ戻す。

「10月」。砂浜でサッカーをする子供たち。はずみで海の方へ転がっていったサッカーボールを拾いにきた男の子が、砂浜に打ち上げられたガラス瓶を見つける。しばらくガラス瓶を手元で眺めるが、やがて海へ投げ捨て、サッカーボールを拾って仲間たちのところへ戻ってゆく。

「11月」。波に遊ばれるガラス瓶。岩場にしばらく引っ掛かるが、やがて海へと戻って行く。

「12月」。海。水平線上に浮かぶ船。海にガラス瓶が浮かんでいる。

「2007年1月」。引き上げられていく漁船の網。網にガラス瓶が引っ掛かっており、青年の漁師がそれを手に取る。ガラス瓶の外から詰められている手紙を読もうとするが、年配の漁師に怒鳴られる。青年はガラス瓶を海へ投げ、被っていたニット帽を脱いで、海に浮かぶガラス瓶を見届ける。

² 画面上に映し出されている番号(37)と訳出内容の重なりから、オマル・ハイヤーム(1979: 40)を引用した。

「2月」。砂浜にある水溜りに浮かぶガラス瓶。

「3月」。浅瀬の水に浸かっている木の板や、さまざまなゴミ。ガラス瓶もそこに浸かっている。そこへ浅瀬の映像がオーバーラップし、ガラス瓶の姿も消えていく。



9. 『宝の地図』(*Mapa del tesoro*) 2007年4月、7分: アッバス・キアロスタミ監督

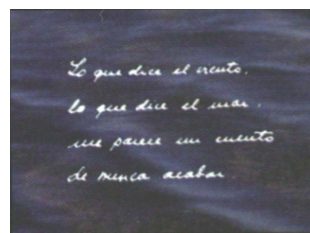
砂浜でトラクターが漁網を引き上げていると、そこに手紙の詰まったガラス瓶が引っ掛かっている。作業をしていた漁師たちが次々とそれを手に取るが、やがて1人の中年の漁師が持ち去っていく。砂浜の奥の方でガラス瓶を割り、その中に入っていた手紙を持ち帰ってくると、他の漁師たちも集まってくる。手紙に書かれている文字を読めず(彼らはイラン人のため、スペイン語を読めない)、近くで海の写真を撮っていた、スペイン語が解るといふ旅人らしき男性に助けを求める。旅人らしき男性「その手紙、ここで見つけたんですか？」中年の漁師「俺たちの網に掛かってたんだ。それが宝の地図かどうかを知りたいんだよ」。しばらく2人の会話が続く。旅人らしき男性「(…)スペイン語で書かれていることを見てください…ビクトル・エリセよりって書いてあります」。中年の漁師「そいつは [宝の地図を持っていた] 船長に違いねえな」。中年の漁師は、この手紙が宝の地図であることを信じて譲らない。書いてある内容を解読しようと四苦八苦している内、強い風にあおられて手紙が空高く舞い上がってってしまう。中年の漁師「手紙が飛んでっちゃう！」旅人らしき男性「もと来た場所へ帰っていくんでしょ。宛て人は分からなかったですね」。中年の漁師「分かんなかったのか？」旅人らしき男性「分かりませんでした。もと来た場所へ帰っていったんですよ。これで終わりです。もう飛んでっちゃいました」。風にあおられた手紙が曇り空の彼方へ飛んでゆき、そこへキアロスタミの声が挿入される。「親愛なるビクトルへ。君の手紙の秘密が完全に明かされはしなかったことを、僕は嬉しく思うよ。風は気ままに、望むところへ吹き去って

いきました。そんなふうに、手紙はきっと君のところへ帰ってゆくでしょう。僕はまたこのことを君に知っておいてもらいたい。僕は君の手紙を読むことなくそれを読んだのだということ。ペルシャの詩人が次のように詠んでいるようにね。『君の言葉は私の心から芽生える。／私のためにとっておこう／瓶に秘められた秘密を』(…)]」。



10. 『水に書かれたもの』(*Escrito en el agua*) 2007年5月、2分:ビクトル・エリセ監督

ポロポロになって、浅瀬に沈んでいる手紙。しばらく波に遊ばれ、オーバーラップされる海の映像の内へ消え去っていく。書記形式のスーパーインポーズ。「風が語ること、／海が語ること、／それは私には終わりのない物語のように思える」。フェードアウトの後、再び書記形式のスーパーインポーズ。「水に書かれたもの。ビクトル・エリセよりアッバス・キアロスタミへ。2007年5月」。



参考資料 2 『往復書簡』記録

以下は、筆者が 2018 年 10 月 4 日から 6 日にバルセロナ現代文化センターのアーカイブ (Archivo CCCB) にて鑑賞した、『往復書簡』の記録である。スペイン語の台詞については意味の通らない記述も含まれるが、これは聞き取れた内容を逐語的に記録したためである。スペイン語の台詞については字幕が表示されず、正確な内容を確認することができなかったこと(逆にスペイン語以外の言語の場合は字幕が表示されたため、キアロスタミの作品については基本的に意味の通る記録を残すことができた)。また話者がたいてい職業俳優ではなく、発声や言い回しに癖があり聞き取りづらかったこと(特に 5 本目の『ホセ』がそうだった)などから、こうした手段をとることとなった。また同様の理由から聞き取れきれなかった箇所については、[...] として省略されている場合もある(教師と子供たちの素早い言葉のやり取りが描き出される 3 本目の『アローヨ・デ・ラ・ルス』で、特にこのケースが多かった)。

VÍCTOR ERICE – ABBAS KIAROSTAMI

Correspondencia

Abril 2005 – Mayo 2007

(Archivo 上の記載だと全編 1h 37' 37'')

1. El jardín del pintor 0:00:21 ~ 0:09:44 (9 分)

- ・封筒の表紙 Para Abbas Kiarostami/ Primera carta (書く)
- ・万年筆で手紙を書くエリセの手元 (書く) Madrid, 22 Abril, 2005/ Querido Abbas:/ Hoy he vuelto al jardín de la casa de Antonio López...
- ・オーヴァーラップ庭・木・塀 en este lugar pronto hará quince años rodé El sol del membrillo.
- ・庭に椅子が四つ・奥にマルメロの木 El escenario ha cambiado mucho...se ha hecho más pequeña.
- ・マルメロの木の根元 (パンアップ 上方へ木をなぞる) El membrillero ha buscado cobijo en un rincón...sigue dando sus flores por primavera 春の花が咲いているマルメロの葉と花
- ・葉と花のアップ (子供の声が響いている) Los sonidos tampoco son los mismos
- ・違う葉と花のカット Hay en el aire de la tarde voces y risas nuevas

- ・違う葉と花のカット Son los nietos del pintor.
- ・違う葉と花のカット Y la vida continúa...
- ・オーヴァーラップ椅子に座って先に映っていた椅子に子供が三人座っている(正面から全身ショット)
- ・バックショット(奥にマルメロ)
- ・子供たちの足元・カラーマーカー(正面左からショット)パンアップすると絵を描く三人子供達(鉛筆だったり、絵筆だったり)男の子マルメロを一生懸命見る
- ・男の子の手元(鉛筆でデッサンしている)
- ・絵を描く男の子のバーストショット
- ・マルメロの木(白い花がたくさん)
- ・男の子の顔単独ショット
- ・男の子の書くデッサンのアップ(鉛筆で枝を描いている)
- ・女の子(たしか中央の子)の顔のアップ(下を見ている。口は何かを咬んでいる)パンダウ
ンして彼女の書いている絵(絵筆で彩色された絵・木と家?、木を緑色に塗る)立ち上がる
彼女をカメラフォロー - その奥にいるもう一人の女の子にカメラ止まる(女の子、隣の子(た
ぶん姉)を目で追っている。犬や猫の声) - 動きを追っていると再び先の女の子の絵に止
まる - 右へパンしてもう一人の女の子の絵(絵筆で木が描いてある) - カメラパンアップし
てこの女の子の顔
- ・鳴いている猫(背中から) - パンアップしてマルメロの木(子供の声が響いてくる)
- ・絵の具を溶かす水を舐める猫(女の子の大きな笑い声)男の子が舐めないように制する -
猫今度は絵筆に興味を示す
- ・オーヴァーラップ雲に隠れた太陽
- ・女の子二人(正面右からショット)動きを絶えずフォロー(三人になったり、一人になったり)
- ・中央の女の子(たぶん姉)の単独ショット、男の子の手元(鉛筆のデッサン)
- ・男の子の顔のアップ Está lloviendo...カメラの方を向く - 右へパンして中央の女の子
Está lloviendo.
- ・一番右の女の子の描いている絵(木・雲・太陽・空)
- ・オーヴァーラップで雲に隠れた太陽(女の子の歌が聞こえてくる)
- ・マルメロの木の上部
- ・子供三人を左前から(中央の女の子歌っている)奥の女の子笑う(たぶん姉の歌がおかし

くて)男の子;Carmen, qué canta buena!

・一緒の傘に入る子供三人(左カルメン・中央立ったアウロラ・右アンドレス)後ろから(先の椅子のショットとほぼ同じ構図、パトカーの音、女の子笑っている)

・雲に隠れた太陽

・雨に濡れたマルメロの葉と花

・画材(絵の具を溶かす水に雨が落ちてポツポツしている)白にフェードアウト - 男の子(カラフルな傘に入っている、雨の音)正面ショット(男の子。自分の描いた絵を持ちながら)Yo soy Andrés. (枝は茶色、葉は緑、バックは青に絵は彩色されている)

・(中央の女の子(傘は持っていない)。自分の描いた絵を持ちながら)Yo soy Carmen... (木、塔?、太陽、雲、バックは青)Aguuu... (カメラ絵に寄っていく、するとカルメンが反応して)Vuuui...Tabeo mi dibujo. En tu cámara. ¡Se va lejando! Mi dibujito. Quitate cámara ¡un!

・(女の子。てんとう虫柄の傘に入って、自分の描いた絵を持っている)Aurora. Eh, eh... (顔を拭く) Enseñame... (エリセ)¿Qué has pintado, Aurora? (Aurora) 絵を見て、nieves et sol et el cielo et el árbol. (紙の上を雨が滴って行く) - カメラ上がって Aurora の後ろのマルメロの木を写す

・Aurora の絵 - 女の子が一生懸命文字を書いている - (女性の声)A ver, B, grande. Una. Una R. Ahora otra palabra. Es ABBAS. A, B... (S を逆に書く) - AURORA と書く (描かれた雲の一つが雨に濡れて灰色が滴っている)。

2. Mashhad 0:09:49 ~ 0:18:17 (9 分)

基本的に、牛の身体のアップが続く(最初何か模様の入った布のように見えるが、それが徐々に牛の身体だということが分かってくる)。

最後は牛の全身ショットになってフレームから牛が去っていくと草原だけが残し、それが突然ひっくり返されて、絵葉書の草原だということが分かる(注意深く見るとオーバーラップで実景から絵葉書に変わっていることが分かるが(最初見たときは気づかなかった))。

ひっくり返されると絵葉書にキアロスタミが文字をしたため始める(Querido amigo: No es fácil escribir una carta para Víctor Erice. ¡He roto dos de las que te había escrito anteriormente! La semana pasada estuve en Mashhad. Acepta esta carta en calidad de respuesta y regalo de viaje. Con agradecimiento y respeto, Abbas 続けて(絵葉書の右側の欄に) 5 de Septiembre 2005/ Teherán/ Para Víctor Erice/ De parte de Abbas Kiarostami.と書く、フェードアウト。

3. Arroyo de la Luz 0:18:23 ~ 0:38:22 (20 分)

- ・封筒の表紙 Para Abbas Kiarostami/ Segundo Carta
- ・オーバーラップして書かれた手紙のショット Madrid, 22 de octubre de 2005. Querido Abbas: - パンアップして行くと牛の置物・牛の白黒写真(子供も写っている)・土の見える草原のカラー写真・”ARROYO DE LA LUZ”と書かれた DV テープのケース・その下に半透明のケースに入った DVD - カメラこれらすべてを入れてストップ
- ・牛の置物 - 左上へパンして子供と牛の白黒の写真・画面下部に”ARROYO DE LA LUZ”とかかれた DV テープのケース、オーバーラップして子供の絵の描かれた冊子をペラペラ Hace unos mese recibí estos dibujos.
- ・いくつかの絵のヨリ(書いてある人は涙を流している。たぶん『友だちのうちはどこ?』の先生に叱られる少年を模したもの)
- ・『友だち』の内容をなぞった絵が続く(『ミツバチ』のオープニングの絵と、ほとんどタッチは同じ)ギザギザの道の絵
- ・...más de cerca. 冊子は閉じられて”Abbas Kiarostami ¿Dónde está la casa de mi amigo?”と描かれた表紙
- ・オーバーラップしてスペインの地図 Arroyo de la luz tiene seis mil...
- ・オーバーラップで Estremadura へ二度寄る
- ・dejando a los hijos al cuidado de sus madres y sus abuelos オーヴァーラップで ARROYO DE LA LUZ と書かれた看板が立つ道路(車が走り去る)
- ・古い教会の鐘と時計
- ・教会の正面扉
- ・役場(ayuntamiento)
- ・家々の間の道(奥へ車、手前へ人が移動) Cuando anuncié mi visita...
- ・学校の校庭
- ・学校の校門...sin verla anterior.
- ・学校内部から校庭(総じて輝く夕方ごろの光)
- ・廊下
- ・階段
- ・階段上がったところ
- ・廊下(少し『友だち』の音が聞こえる)

- ・教室の扉(中から『友だち』の元気な音楽が響く)
- ・『友だち』を見ている子供と教師とプロジェクター(正面ショット)
- ・バックショット(黒板にかけられたスクリーンで上映されている。主人公が老人の前を走り去って行くところ)
- ・映画を見ている子供たちの顔(口を開けて見入っているメガネの子。喋りながら見ている男の子と女の子)
- ・プロジェクターと教師 – 教師に寄って(先生も少しはにかんでいる)
- ・いくつかの子供の顔を挟んで
- ・子供・教師を含んだ全体のバックショット
- ・右斜め前から(今度はプロジェクターも写っている。これまでずっと『友だち』の元気な曲)
- ・いくつかショットを挟んで
- ・『友だち』の主人公が教師と話しているシーン- -Puedo pasar? -/Por qué llegas tarde? -
Tú no vienes de Poshteh. – Sí, señor.
- ・見入っているメガネをかけた女の子
- ・いくつかショットを挟んで
- ・『友だち』のノートから押し花が出て来て終幕
- ・ブラインドを上げていく子供たち - フェードアウト
- ・黒板の前の教師
(教師)¿Qué ha parecido la película? ¿Os ha gustado?
(子供たち)¡Sí!
(教師)Bueno. Primera pregunta voy a hacer. A ver, Beatrice. ¿Qué [quería] el niño?
(女の子)Llevarle eh el cuaderno a su amigo, que sido [abachando] colegio.
(教師)¿Por qué abachando colegio? Mari.
(女の子)Porque [he hecho] deber
(教師)[...]Maestro?[...]
(子供たち)¡No!
(教師)Vamos a ver... ¿Cómo es la escuela? ¿Dónde iba a protagonista? Antonio.
¿Cómo era?
(男の子)Era chica.
(教師)[...]

(男の子) Sólo niño.

[...]

(女の子) Porque antiguamente.

(教師) Antiguamente, ah, sí.

[...]

(男の子) Llavar la ropa a mano...

[...]

(子供) No tienen sillones.

(男の子) No hay cartera.

[...]

(教師) ¿De qué país es el niño?

(子供たち) ¡Irán!

(教師) ¿Alguien dónde está Irán?

(子供たち) No...

(教師) Está lejo, verdad. ¿Qué idioma habla?

(子供たち) サイチャー！(たぶんペルシア語のこと)

(教師) Y ¿ese idioma igual con nuestro?

(子供たち) ¡No!

[...]

(教師) 子供たちは宿題があるが、家の仕事の手伝いをしてからそれをしなくてはいけないから、それはとても duro だ、のような内容。

[...]

(教師) ¿Cuánta veces haber el maestro?

(子供たち) ¡Seis!

[...]

(教師) ¿Cómo su casa?

(子供) ¡Pobre!

(子供) Antigua.

(教師) ¿Por qué Antigua?

(子供) Porque llevaban ropa y...

(教師)... a mano.

[...]

(教師) ¿Su amigo vive cerca?

(子供) ¡lejo!

[...]

主人公のお父さんは、彼を愛しているかという質問に対して、子供たちは肯定、否定様々に答える。

お父さんは主人公を **castigar** しているのは正当か否かを教師は尋ねる。子供たちはさまざまに応答する。

主人公の男の子がしたことは良いことか悪いことか、教師は尋ねる。子供たちはさまざまに答える(だいたい、「僕／私も、友達の代わりに宿題をやってあげる」のようなことを答える)。

多分最後は、罰が待っていてもいいから、友達のために宿題をやってあげるという意味の **Sí** でストップモーション、『友だち』の元気な曲が流れる - オーヴァーラップで **Arroyo de la luz 20 de Mayo 2005/ ~cine~ 《¿Dónde está la casa de mi amigo?》 Abbas Kiarostami Irán, 1987** と書かれた黒板、

※ネイティブの方に伺うと、彼の **Sí** は、質問に答えている生徒全員の中に言われずともある **Sí** を代表するような形で、**definitivo** な形で述べられている **Sí** である、とのこと。

フェードインで電車の中から流れる車窓 - ナレーション **En el viaje de regreso pensaba en la experiencia vivida en la experiencia vivida. Una cosa tenía clara: gracias al cine, Ahmad Ahmadpur y Mohammad Reza Nematzadeh habían muchos amigos en Arroyo de la luz**

・オーヴァーラップ(窓の前にある机の上のものが、薄いパンフレットのようなものから大きい分厚い本に変わる。多分車窓に映る場所も変わっている) **Hay una verdad que los adultos olvidamos con frecuencia: que los niños no saben de fronteras, que el mundo entero es su casa. Un saludo afectuoso** の後ブラックアウト。

4. El membrillo 0:38:27 ~ 0:50:24 (12 分)

・封筒の表紙に Dec. 05 TEHERAN/ TO : VICTOR ERICE/ From: ABBAS KIROSTAMI と書くキアロスタミの手 - フェードアウト - フェードイン『マルメロの陽光』のロペスが絵を描き始める前にマルメロを見に来るシーン(庭へロペスが入ってくる - 鐘の音 - そのままシーンが続けられる)ナレーション Querido Víctor: Sabes bien que soy uno de los admiradores de tu película El sol del membrillo. Sé que cuando tú y Antonio López estabais haciendo la película, la atención de los dos se centraba en los membrillos que al final del filme permanecían bajo el árbol, podridos. Por esta razón, tal vez no os disteis cuenta de que había una rama con un membrillo de la calle que al parecer iba a tener otro destino. En nuestra cultura, si la fruta está colgando fuera de las cuatro paredes de un jardín, pertenece a los transeúntes. Aquí vemos a dos chicos que son un poco mayores que los nietos de Antonio López y que están más interesados en comerse el membrillo que en pintarlo. Y lo convierten en su objetivo. - 『マルメロの陽光』の中の実のアップに(キアロスタミが撮ったと思われる)マルメロの実のアップがオーヴァーラップ - 少しずつズームアウト - 枝と木が揺れる(子供の声) Si estás seguro de que le vas a dar ¿por qué tienes tantas piedras?/ ¡Fíjate! ¡Estás dando a la pared! (揺れる枝と実、たまに葉が飛び散ったりする)/ Por lo menos le estoy dando a las hojas, y tú ni eso./ Si le doy, te dare la mitad./ Yo, no. Yo me lo quedaré todo para mí. / ¡Estás dando a los ladrillos!/ ¡Déjame en paz! Al menos lo estoy intentado./ Al final algo heremos... - 石が当たってマルメロが落ちる、枯れ葉の積もった地面にマルメロが落ち落ちてくる ¡Ahí va! (すごくセリフっぽい言い方でいわれる) 枯れた葉の生える土手をマルメロが川に向かって転がっていく(音楽がかかる。可愛らしいブルース・ジャズ調の音楽) 川に落ちてマルメロが川を流れてゆく

・しばらく何カットか川を流れるマルメロのショット(途中止まりかけて、音楽も一度止まって、再びどちらも動き始めるというタイミングがある)川沿いにいる青年に実が拾われる(音楽ストップ、羊たちの鈴の音) 青年川を飛び越えて対岸の羊たちのいる方へ(カメラフォロー)

・羊たちが手前 - 奥から青年が歩いてくる(正面ショット) 青年マルメロにガブリつく - 羊に差し出す - しばらくその繰り返し(カメラフォロー)

・(アングルが変わる、羊に囲まれる青年)

・(ロングショット) 背景は並ぶ山 - 手間に羊の群れ・青年 - 青年画面から去っていく -

奥を車が走り抜ける - 青年画面に戻ってくる(また出る、どうも羊を追っているらしい、また戻ってくる) - もう一台車(音は羊の鈴、鳴き声) - 音楽(クラシック)がかかる - トラックが走り抜ける - 羊の群れと青年右側へ移動していく - また車が今度は左から右に走り抜けていく - 羊の群れと青年フレームアウト(音楽も終幕)フェードアウト

5. José 0:50:30 ~ 0:57:47 (7分)

・手紙を書く手 Madrid, 28 Junio, 2006/ Querido Abbas:/ Este es José – オーヴァーラップ
プ土の平原の中に立っている José Pastor ...nueve años. Su padre y su abuelo fueron
pastoral también. – オーヴァーラップ 寄ってバーストショット Sin embargo, todos los hijos de
José...trabajan en Segovia – オーヴァーラップさらに寄って顔のショット Il n'a jamais en de
troupeau qui lui appartienne. [Bergala, Erice et Kiarostami (2007: 29) 参照] フェードア
ウト

- ・フェードイン平原の中を歩く José ロングショット - そのまま柵をまたいで
- ・正面ショット羊の間を通り抜けて - こちらへ歩いてくる José
- ・羊たちのショット
- ・José の顔のアップ
- ・羊たちのショット
- ・José の顔のアップ
- ・羊の顔のアップ(周囲にもたくさんの羊)
- ・羊の単独アップ×5 フェードアウト
- ・羊たちの入っている囲いの柵を開ける José - そのまま声を出しながら羊たちを誘導して
いく
- ・動き出す羊たち(バックショット) - José についていく - そのまま画面奥へ移動していく
- José が手前に歩いてきて - 羊を追う犬を合図を送って吠えさせる - カメラの方に向か
って微笑む José - José も羊についていく - そのまま画面奥へ歩いていく J'ai passé
toute la journée avec José. J'ai fini par lui montrer ta dernière lettre. Comme tu
pourras le constater, c'est un critique très exigeant. [Bergala, Erice et Kiarostami
(2007: 29) 参照] フェードアウト
- ・座りながら木にもたれかかってイヤホンをしながら iPod に映されている映像(キアロスタミ
の El membrillo)を見ている José 正面からのミディアムショット - Sigues viendo ¿huy? Y
¡ten quele! ¡Huy!(少しこっちを見る) He todo no entiendo yo, he todo no entiendo yo.
(オーヴァーラップ) ¡Anda, están tiranda limones! (オーヴァーラップ) y hay un río. (オー
ヴァーラップ) Hay abajo de limones por río abajo. Me ha qué bonito es. (オーバ
ーラップ) Vamos a ver ha llegada limón. Bueno. Limón al río. Limón al río. (オーヴ
アーラップ) ¡Hubal! Bueno largo limón. (オーヴァーラップ) Ha quiene pastor, ha

quiene pastor. Ahora está tiene pastor, aquí.

・キアロスタミの El membrillo が映る iPod の正面ショット(マルメロを拾って川から上がっていくところのショット)

・iPod に見入る José の顔のクローズアップ Ahora mismo va a basternas, iPod のショット está dando castle de cumer, a dos, tres han puesto, Bueno vas cuatro

・José の顔のショット y ahora

・iPod のショット las terir le dire

・José の顔 Ahora salido sa puesto, una, una, una cartera y coche? Y va de camino.

・iPod のショット y gusto. No tiene perro, ¿eh?

・木にもたれかかるホセのミディアムショット(最初と同じ) cho, cho, cho, cho(舌を鳴らす)
no, no tiene perro (首を振る)

・iPod のショット Hay que muele la musica ma bonita puesto. Pero esto andes, en una ciudad? En un Perú.

・ホセのミディアムショット pero, coño... es que pastor lo salea y tiene delante, mandoras. Sí, lo estando mares. Y no siego [...] ma tiene perro. No tiene pero. (エリセの声) ¿Te guste dónde es eso? (画面内のホセ) Ahora passa coche, eh, sa rapido cartera. (エリセの声) pero dónde? (画面内のホセ) Pues que lo conozco. Andes. (エリセの声) Es un Iraní. (ホセ) En miranda? (エリセ) En Iran (ホセ) ¡Ah! (エリセ) Se guste dónde esta. (ホセ) Se marchó de mi imagen.フェードアウト。

6. Rain 0:57:55 ~ 1:08:34 (11 分)

黒画面(車の音)ナレーション Querido Víctor: Estamos a 11 de Marzo. El invierno toca a su fin, y enseguida llegará la primavera. Para escribirte esta carta, (少しずつフェードイン、雨で濡れた車のフロントガラスに光る正面からやってくる車のフロントライト) he decidido abandonar Teherán por unos días. He hecho mi bolsa de viaje, sin olvidar mi cámara de fotos y mi camera digital. (トンネルを抜けて画面は明るくなる。外は曇った光) La lluvia cae desde ayer tarde acompañada de relámpagos, pero eso no va a cambiar mis planes, al contrario Quizás no lo sabes, pero en mi país no llueve lo suficiente. Solamente tenemos unos días de lluvia en la primavera y el otoño. Por eso los días de lluvia están llenos de recuerdos para los iraníes y evocan en mí una alegría infantil. Tengo la sensación de que estás a mi lado en este viaje. En general viajo solo. Desde luego que aprecio el placer de la compañía, pero de vez en cuando uno tiene la necesidad de estar a solas consigo mismo. Como te he dicho, en este viaje siento la necesidad de ver las cosas a través de tu mirada. Sé que la naturaleza es uno de nuestros puntos de interés comunes. Por eso he pensado de manera espontánea centrar mi video-carta en una mirada sobre la naturaleza. オーヴァーラップして雨に濡れたフロントガラス越しに取られた写真のシークエンス(音楽クラシック)被写体は木であったり、バイクであったり、建物であったり、多様(すべて雨に濡れたフロントガラスでぼやけている。ピントはいつも雨に濡れたフロントガラスの方に合っている)、オーヴァーラップで動画へ戻る(隣を走り抜けていくトラック)雨に濡れた車のガラス(外は寒そう) - ワイパーが水を拭う - ワイパーが下がるのに合わせてブラックアウト

7. Sea-Mail 1:08:46 ~ 1:12:35 (4分)

- ・フェードインで家のある岬と島
- ・海沿いの建物(波が打ち寄せる)
- ・打ち寄せる波のアップ
- ・薄暗い海沿いのテラスのテーブルに腰掛けるエリセ(右側面からミディアムショット)- 本を取り上げてめくる
- ・(カメラ寄る・右側からバーストショット)本を読むエリセ
- ・読んでいるページのアップ 37(丸がしてある) *De niños asistimos a clases de maestros, luego fuimos maestros, y esto nos alegró, qué fue al fin de nosotros, las palabras lo dicen: brotamos de la tierra y nos arrastró el viento.* - そのまま本が左に動いてアラビア語表記
- ・(カメラ引く)両手で開かれている本のショット - 本が閉じて表紙の「Omar Jayyam Robaiyyat」が見える - 本を奥に置く
- ・(エリセを右から捉えたバーストショット)グラスで(多分白ワインを)飲むエリセ - 何か書き始める
- ・(手紙を正面から捉えたショット) *Isleta del Moro, 10 Agosto, 2006. Querido Abbas...*
- ・(再びバーストショットに戻る) - 筆を止めて海の方を見るエリセ - 再び書き始める、文字が書かれた手紙(上方からのショット)奥から丸められていく(文字は読めない)- 下敷きから外される
- ・透明な瓶の中に手紙が詰められる(この光景を真正面からのショット・画面上方にはグラスに入った白ワイン)コルクの蓋がされる
- ・オーヴァーラップで打ち寄せる波(三つ目のショットと同じ)
- ・凧いだ海のショット - 瓶が投げ入れられる - 浮かぶ瓶
- ・浮かぶ瓶に寄り
- ・浮かぶ瓶のロングショット
- ・かなりゆっくりフェードアウト、Sea-Mail (黒画面上に書かれる) *De Víctor Erice a Abbas Kiarostami, 10 de Agosto, 2006.*

8. A la deriva 1:12:41 ~ 1:25:58 (13 分)

- ・黒画面(泣いている子供の声) - フェードインしていくと海をバックに砂浜で立ちながら泣いている子供 - Septiembre, 2006 (空のところに書かれる) - 女の子が走り込んでくる(子供泣き止む)子供を抱き上げる - 海の方を二人で見る(子供泣き始める。たぶん海が怖い)- 子供を抱きかかえたまま女の子海の方へ進む(子供強く泣く。その後一旦聞こえなくなる)子供の泣き声が聞こえ始める(多分次のショットの音のカブセ)
- ・子供を抱きかかえて海に足元だけ入っている女の子(右側からの全身ショット)子供泣く - 海の方へ進んでいく(子供の足に水をかけてあげる。たぶん海に慣れさせるため)子供泣き止む(女の子は「ね?大丈夫でしょ?」といった感じ)
- ・海をバックに二人のバックショット(バストサイズ)
- ・再び右側からのショット - 海の方へ進んでいく - 波が足元に繰り返し打ち寄せる
- ・海の方を見る二人の正面ショット(結構寄ったバストショット)女の子微笑んでいる(子供の方は特別そうでもない。おしゃぶりをくわえたまま無表情)
- ・浅瀬に浮かぶ手紙の入った瓶(子供の泣き声が響いている)
- ・(一つ前の正面ショットへ戻る)Zacarías, mira esa botella. ¡Mírala! No llores...
- ・再び浅瀬に浮かぶ瓶 Se está yendo...
- ・浅瀬の二人(全身の入った右側からのショット)女の子子供を下ろす(おしゃぶりをくわえた子供泣き始める)
- ・瓶が浮かんだ波の打ち寄せる海の正面ショット - 女の子走り込んでくる(バックは子供の泣き声)瓶を拾いにいく - 瓶を拾って外から中身を見る
- ・泣いて女の子を求める子供の全身ショット(正面から。バックは山。おしゃぶりは外れている)足はズボンごと膝まで浸かっている
- ・瓶は開けないままで両手で掴みながら外から中の手紙の文章を口で朗読している女の子(声は聞こえない)
- ・泣く子供
- ・朗読する女の子
- ・泣く子供(ショットは変わって、右前方からの全身ショット。結構真剣に泣いている)
- ・瓶を持ち上げて(太陽に透かして?)いる女の子 - 両手で持ったまま画面左へ走ってくる
- ・先の泣く子供正面ショットの中に女の子が入ってくる Ya voy, ya voy... 瓶を海へ投げ捨て

る

- ・(右側から二人を捉えた全身ショット) No llores, ya estoy aquí... 女の子子供を抱え上げる - 抱える Ya estoy aquí... No llores, Zacarías, no llores... 揺らしてあやす
- ・浅瀬に浮かぶ瓶(波に遊ばれている) - 再び二人のショット(少しカメラの位置は先より右側に移っている?)海の方を見つめている - フェードアウト
- ・黒画面 - 再び波の音が始まり - 子供たちの声が響いてくる - フェードインすると海をバックに砂浜でサッカーをする子供たち **Octubre**(砂浜のところに書かれる)
- ・オーバーラップしてサッカーをする子供たち(さっきより少しヨリ)カメラはパンで右へフォロー
- ・(さらに寄って)小さな男の子がドリブル(カメラフォロー)
- ・オーバーラップして砂浜の上のボール(単独ショット)
- ・二つの山の間でびよんびよんとゴールキーパーの身振りをする男の子
- ・(切り返して)ボールと子供たち
- ・再びゴールキーパーへ切り返し
- ・キッカーの男の子のバストショット
- ・見守る小さな男の子のバストショット
- ・(再びボールと子供たちのショット)キッカーの子が蹴る
- ・(切り返して)キーパーが飛び出したのと逆の方向にボール - 背後で「ゴール！」
- ・濡れた砂浜の上に転がる手紙の入った瓶 - 画面左からボールが転がってくる
- ・先のキーパーのカット内で小さな男の子がボールを追いかけて走る
- ・(ショットは瓶に戻ってきて)小さな男の子が走り込んできて瓶を持ち上げる(カメラフォロー)
瓶を顔の下に持ち上げる男の子
- ・男の子と瓶のバストショット(瓶の中身を眺める)
- ・(カメラ少し引いて)海をバックに男の子と両手で持たれた瓶(奥に海に浮かぶボール)男の子ボールを追いかけて行って - 途中で瓶を海に投げ捨てる
- ・仲間たちのところへ戻ってゆく小さな男の子(カメラは彼の頭上から少しずつ画面を持ち上げていく形でフォロー)ボールを奪い合う子供たち
- ・海の正面ショット(瓶らしきものが中央少し右に見える気がする)フェードアウト(音は子供たち)
- ・黒画面(カモメの鳴き声)フェードインすると右から岩、海、三人人が乗ったボートのショット

(カモメが空を飛んでいる)

- ・砂浜に埋まった瓶 **Noviembre** (書かれる) 波で瓶が流される
- ・岩の下に隠れる瓶 - 何度か波に洗われた後波に持っていかれる
- ・波に持っていかれて岩から出てくる瓶 (カメラは右から左へフォロー)
- ・(カメラ少し引く) 岩沿いの海に浮かぶ瓶 - カメラ少しずつティルトアップをして海の方を捉える (海の全景ショット) フェードアウト
- ・黒画面 (海の音) フェードイン - 海・水平線上に浮かぶ船 - ティルトダウンすると海に浮かぶ瓶 **Diciembre** (海の上に書かれる) フェードアウト
- ・フェードイン 海から引き上げられていく網 **Enero, 2007** (書かれる) 魚が引き上げられていく
- ・(画面は左側面から捉える形に変わって) 引き上げられていく魚と網
- ・引き上げる船上の男二人
- ・網を引く若い男の人のバックショット
- ・ショット再び二人に戻る
- ・再び魚と網に戻る - 網にかかった瓶が浮かんでいる - 引き上げられる
- ・網にかかった瓶を取ろうとする若い男の人 (正面からのバックショット) - 網からとってまじまじと見る
- ・網を引き上げているもう一人の年配の漁師に切り返し (大きめのバストショット); **Tira du la me!**
- ・瓶の中身を見る若い男の人 (ヨリめのバストショット) 「イングネダ...デルモル...ネアゴトゥ...デアドルミセ」 (エリセが書いていたアルファベットを、意味もわからず読み上げているのだと思う)
- ・年配の漁師の顔のショット; **Do avijo!**
- ・若い人に切り返し (引き続き瓶をまじまじと見ている)
- ・年配の男性に切り返し (アングルは変わって全身ショットに近い) 若い人の方をみている (「何してんだアイツ?」という感じ)
- ・(海をバックに若い人のほぼ全身バックショット) 瓶を海に放り投げる - かぶっていたニット帽を脱ぎ始め
- ・(前からのバストショット) ニット帽を脱ぐ - 頭をかいて瓶の方を見ている、瓶の浮かぶ海のショット - フェードアウト

- ・黒画面(海の音)海岸の砂浜 **Febrero**(書かれる)
- ・砂浜にある水だまりの中に浮かぶ瓶 (**Isleta del Moro, 10 Agosto, 2006. Querido Abbas**と書かれたのが見える)そのままロングテイクで - フェードアウト
- ・黒画面(海の音とカモメの声)フェードイン - 水に半分浸かった古い木 **Marzo**(書かれる)
- ・水に半分浸かったロープ
- ・浅瀬で水に沈んだ木の板
- ・浅瀬に浮かぶパンの食いかけ(?)
- ・半分水に浸かったおしゃぶり
- ・半分水に浸かったひしゃげた空き缶
- ・半分水に浸かった手紙の入った瓶(以上全てロケーションは浅瀬)
- ・オーバーラップで(多分浅瀬の)海の映像(瓶はその中に消えていくといった感じ)フェードアウト **A la deriva**(書かれる) **De Víctor Erice a Abbas Kiarostami. Marzo, 2007.**

9. Mapa del tesoro 1:26:02 ~ 1:32:58 (7 分)

- ・黒画面(海の音)曇り空の海に浮かぶ船(海少し荒れ気味)人が一人乗っているよう - カメラ右にパンしてもう一隻の人が乗った船(海にそのまま立っている人も一人) - さらに右へパンして海に立つ四人(網と思しき縄を持っている)・砂浜に立つ三人
- ・網を引き上げるトラクター - トラクターが去っていくとその後ろに網を引っ張っている人々
- ・その人々のミディアムショット
- ・網にかかった魚のショット - 網が広がっていかれる - 魚が取られていくがその中に手紙の入った瓶
- ・手紙の入った瓶のほぼ単独ショット(サイズはそんなに大きくない) - 一人がそれを拾う - 手に手に渡っていく(カメラそれをフォロー) - 一人が持ち去っていく
- ・笑う男の人のバーストショット
- ・持ち去っていった男の人のバックショット(歩いている)
- ・それを見ている別の老人のバーストショット
- ・持ち去って行った人のバックショット(少し遠くなっている) - そこへズームイン - 瓶を割る - 手紙を取り出す - 手紙を広げながらこちらへ戻ってくる(「何じゃこれ」という感じ)
- ・手紙を持ってきた人のヨリ - カメラ左へパンすると手紙を渡された人が言い始める *Es una carta...*(人が集まってくる) *Es una carta para Abbas. / ¿Quién es Abbas? / ¡Soy yo, soy yo!* - カメラ左へパンして笑う人たち
- ・手紙を見ている人のヨリ *No entiendo nada. Pregunta a ese señor.*(画面左を指差す)(手紙を見ているのとは別の人が) *Yo sí sé en qué está escrita.*(手紙を見ている人が) *Pregunta a ese señor. Seguro que esto es ruso. Yo no entiendo nada. Pregunta a ese señor, a ver qué le parece.* - 男の人が画面に入ってきて指さされた方へ歩いていく(カメラ左へフォロー)海に向かって写真を撮っている男の人(かなりここにいるのが不自然な印象がある。たぶんキアロスタミの仕込みだろう)
- ・写真の男と手紙を持ってきた人のバーストショット
(写真の男) *¿Qué es?*
(漁師) *Una carta dentro de una botella.*
(写真の男) *¿Dentro de una botella?*
(漁師) *Sí, una botella lanzada al mar.*
(写真の男) *¿La han encontrado aquí?*

(漁師) Estaba en nuestra red. Me gustaría saber si un mapa del tesoro.

(写真の男) Vamos a ver si dice algo del oro o del Tesoro...

(漁師) ¿En qué idioma está escrita? ¿En inglés?

(写真の男) 手紙を読み上げながら...10 Agosto de 2006. “Querido Abbas... Debe de ser en español. Le fecha es 10 del 2006. Y está dirigida a un tal Abbas (ショット変わって二人を見ている別の漁師)

・ショット二人に戻ってくる

(漁師) La hemos encontrado en una botella, en el mar.

(写真の男) Espera, voy a ponerme mis gafas. Vamos a ver lo que dice. Desde luego está en español.

・ショット二人に寄る

(写真の男) De parte de Víctor Erice.

(漁師) Debe de ser un capitán.

(写真の男) Quizás. ¿Encuentran a menudo cosas como está?

(漁師) A veces.

(写真の男。若干顔がはにかんでいる) Imagine que sea el mapa de un tesoro. ¡Menuda cosa!

・カットが写真の男の背中に変わる - 手紙が風に飛ばされる音 - 漁師拾いに行く

(写真の男) Lo siento. - 漁師拾って戻ってくる

・カットが再び一つ前の位置に戻る

(漁師) No entiendo nada, yo tampoco. Y sí es el mapa de un tesoro...

(写真の男、だと思ふ。若干早口でどちらのセリフか判別しにくい) Sí, podría ser el plano de un tesoro.

(漁師) Puede ser de un barco que se ha ido a pique y ha lanzado un S. O. S.

(写真の男) ¿Eso pasa todavía?

(漁師) Sí, a veces.

(写真の男) ¿A lo largo de esta costa?

(漁師) Sí. Si se hundan, es necesario que...

・アンゲルが写真の男正面に変わって風に煽られて飛んだ手紙が漁師の顔に当たって画面右へ飛んで行く(漁師) ¡Cuidado!

・カットが網を引いていたトラクターの足元（浅瀬に浸かっている）へ変わる - 手紙が空へ飛んで行く（漁師）¡La carta se va!

（写真の男）Vuelve al sitio de donde venía. El destinatario no ha sido identificado.

（漁師）¿No se sabe quién era el destinatario?

（写真の男）No, no se sabe. Ha vuelto al sitio de donde venía. Se acabó, se ha ido ya.

- 手紙曇り空の彼方へ飛んで行く（キアロスタミの声） Querido Víctor: Me alegro de que el secreto de tu carta no haya sido desvelado por complete. El viento ha soplado a su capricho, hacia donde ha querido. Así que imagino que te devolverá la carta. Quería también hacerte saber que he leído tu carta sin leerla, y como diría el poeta persa: “Tus palabras brotan de mi corazón. Guardaré para mí el secreto escondido en la botella.” Te envío de nuevo mi dirección postal. Con la esperanza de recibir.（画面にインポーズ Abbas Kiarostami No. 13 Ghaem St. Zar-Chizar 19378 Teherán-Iran） nuevas cartas tuyas. Con respeto y Amistad. Abbas. Teherán. Abril 2007.（画面にインポーズ April 2007）フェードアウト

10. Escrito en el agua 1:33:08 ~ 1:35:38 (2 分)

フェードイン(浅瀬に沈んだボロボロの手紙) Mayo, 2007(書かれる)

・オーバーラップで一片が取れていく手紙(ショットはほとんど同じ) - 波に持っていかれて移動する(カメラフォロー。穴の空いた紙をカメラに当てているのか、フレームは小さな丸い円になっている)流される手紙がフレームアウトしかかるところで、オーバーラップ - 再び手紙の正面ショット - 波に遊ばれている - カメラが手紙にズームイン(小さな丸い円のフレームほとんど一杯) - オーバーラップ - 8.の最後とほとんど同じような形で海の映像が被さる(こちらも同様に、手紙がその中に消え去っていくといった感じ) *Lo que dice el viento,/ lo que dice el mar,/ me parece un cuento/ de nunca acabar.* (書かれる)フェードアウト、(黒画面・バックは海の音) *Escrito en el agua* (書かれる) De Víctor Erice a Abbas Kiarostami. Mayo, 2007.

初出一覧

本論文における各章の初出は次の通りである。

第 1 章

書き下ろし。

第 2 章

三宅隆司、2017、「〈詩人〉の肖像——*Nuestro cine* におけるビクトル・エリセの批評活動についての考察」、『立教映像身体学研究』5: 1-26。

第 3 章

三宅隆司、2018、「〈思春期〉の位相——ビクトル・エリセ『ラ・モルト・ルージュ』(2006)についての考察」、『立教映像身体学研究』6: 1-22。

*本章の研究は、2018 年度の第 2 回立教大学映像身体学科学生研究会スカラシップ助成の成果である(課題名「「映画人」ビクトル・エリセにおける〈記憶〉の研究——その映画研究養成所における映画作品と『往復書簡』における子供時代の主題から」)。

第 4 章

書き下ろし。

*本章の研究は、2018 年度の第 2 回立教大学映像身体学科学生研究会スカラシップ助成の成果である(課題名「「映画人」ビクトル・エリセにおける〈記憶〉の研究——その映画研究養成所における映画作品と『往復書簡』における子供時代の主題から」)。

引用文献・映像資料一覧

以下、原則として西語文献の名称は最初の語頭のみ大文字表記、英語文献、仏語文献の名称は前置詞、接続詞などを除いた各語頭大文字表記で記す。各語文献の表記の範例を一つずつ明記する。

〈西語文献〉

Erice, Víctor, 2001a, *La promesa de Shanghai: guión cinematográfico de Víctor Erice*, Barcelona: Plaza & Janés.

〈英語文献〉

C. Ehrlich, Linda, ed., 2007, *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*, Lanham, Md.: Scarecrow Press.

〈仏語文献〉

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.

引用文献

AA. VV., 1955, “Un doncel, una espada,” *Cinema Universitario*, núm. 1, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2 May 2020, 〈 http://www.cervantesvirtual.com/portales/cinema_universitario/obra-visor/n-1-ene-feb-mar-1955/html/dcd8d0ce-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_9.html#I_1_〉.

AA. VV., 1961/1962, “Alumnos de dirección del I.I.E.C.,” *Nuestro Cine*, núm. 6/7: 24-29.

AA. VV., 1998, *Diccionario del cine español: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Madrid: Alianza Editorial.

AA. VV., 2006, “Credits of New Works Created for the Exhibition,” in *Erice Kiarostami: Correspondences*, exhibition catalogue, 10 February - 21 May 2006, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona; 4 July - 24 September 2006, La Casa Encendida, Madrid: 157.

- AA. VV., 2011a, “Fichas técnicas,” en *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*, folleto de *Correspondencia(s)*(DVD), Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Barcelona: Intermedio: 401-407.
- AA. VV., 2011b, “Víctor Erice Abbas Kiarostami: Timeline,” en *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*: 40-45.
- AA. VV., 2017, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra.
- AA. VV., 2018, Diccionario de la lengua española: Edición del Tricentenario: Actualización 2018, 1 November 2019, <<https://dle.rae.es>>.
- Angulo Díaz, Raúl, 2016, *La historia de la cátedra de estética en la universidad española [Kindle Edition]*, Oviedo: Pentalfa.
- Arendt, Hannah, 2005, *The Promise of Politics*, ed. Jerome Kohn, New York: Schocken Books. (=2018, 『政治の約束』高橋勇夫訳、ちくま学芸文庫。)
- Arendt, Hannah, 2017, *The Origins of Totalitarianism (Penguin Modern Classics)*, [London]: Penguin Classics. (=2017, 『全体主義の起原』(1・2・3)大久保和郎・大島通義・大島かおり訳、みすず書房。)
- Arendt, Hannah, 2018, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press. (=1994, 『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫。)
- アリストアルコ、ガイド、1962, 『映画理論史』吉村信次郎・松尾朗訳、みすず書房。
- Arocena, Carmen, 1996, *Víctor Erice*, Madrid: Cátedra.
- J・アロステギ・サンチェス、M・ガルシア・セバスティアン、C・ガテル・アリモント、J・パラフォクス・ガミル、M・リスケス・コルバーニャ、2014, 『スペインの歴史——スペイン高校歴史教科書(世界の教科書シリーズ 41)』立石博高監訳、竹下和亮・内村俊太・久木正雄訳、明石書店。
- ミシェル・オクチュリエ、2018, 『社会主義リアリズム(文庫クセジュ 1023)』矢野卓訳、白水社。
- Azorín, 1973, *Rivas y Larra: razón social del romanticismo en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Balló, Jordi, 2006, “Correspondence. News of a Process,” translated by Paul Hammond in *Erice Kiarostami: Correspondences*: 74-81.
- Balló, Jordi, 2011, “Las cartas filmadas,” en *Todas las cartas. Correspondencias*

- filmicas*: 12-19.
- アントニー・ビーヴァー、2011、『スペイン内戦——1936-1939』(上・下)根岸隆夫訳、みすず書房。
- Bergala, Alain, 2006, “Erice-Kiarostami: the Pathways of Creation,” translated by Paul Hammond, in *Erice Kiarostami: Correspondences*: 10-20.
- Bergala, Alain, 2011, “Te escribo estas imágenes...,” traducido por Carmen Artal; Isabelle Dejean y Javier Bassas; Debbie Smirthwaite y Mark Waudby en *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*: 20-36.
- Bergala, Alain, Víctor Erice et Abbas Kiarostami, 2007, “Correspondance Erice/Kiarostami: Échange de 10 Lettres Filmées,” en *Víctor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondances*, exhibition catalogue, 19 September 2007 – 7 January 2008, Centre Pompidou, Paris: 24-33.
- Bergson, Henri, 2008, *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à l’Esprit*, Paris: Quadrige/PUF. (=2011、『物質と記憶——身体と精神の関係についての試論(新訳ベルクソン全集 2)』竹内信夫訳、白水社。)
- Bergson, Henri, 2013, *La Pensée et le Mouvant: Essais et Conférences*, Paris: Quadrige/PUF. (=2017、『思考と動くもの(新訳ベルクソン全集 7)』竹内信夫訳、白水社。)
- Bermudez, Xavier, 1991, “Esa oscura degeneración del entretenimiento: conversaciones con Víctor Erice y Montxo Armendariz,” *Archipiélago*, 7: 110-117.
- C. Ehrlich, Linda, ed., 2007, *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*, Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- カン、ジャン、1956、『スペイン文学史(文庫クセジュ 185)』会田由訳、白水社。
- Campaña, Mario, 2002, “Camino a la revelación,” *El amante cine*, 126: 40-44.
- Canovan, Margaret, 1974, *The Political Thought of Hannah Arendt*, London: Dent. (=1995、『[新装版]ハンナ・アレントの政治思想』寺島俊穂訳、未来社。)
- Casas Moliner, Quim, 2006, *Análisis y crítica audiovisual*, Barcelona: UOC.
- Daney, Serge, 1996, *La Rampe: Cahier Critique 1970-1982*, [Paris]: Cahiers du cinema: Gallimard.
- Daney, Serge et Louis Skorecki, 1999, “L’Homme à la Caméra,” en *Serge Daney*:

- Itinéraire d'un Ciné-fils*, éd. Christian Delage, Paris: Jean-Michel Place: 133.
- Deleuze, Gilles, 1966, *Le Bergsonisme*, Paris: Presses universitaires de France. (= 2017、『ベルクソニズム〈新訳〉』檜垣立哉・小林卓也訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles, 1981, *Spinoza: Philosophie Pratique*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2002、『スピノザ——実践の哲学(平凡社ライブラリー440)』鈴木雅大訳、平凡社。)
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2008、『シネマ 1 * 運動イメージ』財津理・斎藤範訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2006、『シネマ 2 * 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles, 1990, *Pourparlers*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2007、『記号と事件——一九七二——一九九〇年の対話』宮林寛訳、河出文庫。)
- Deleuze, Gilles, 2002, “La Conception de la Différence chez Bergson,” en *L'île Désert et Autre Textes: Textes et Entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris: Les Éditions de Minuit: 43-72. (= 2015、「ベルクソンにおける差異の概念」前田英樹訳、『ドゥルーズ・コレクション I 哲学』宇野邦一監修、河出文庫: 193-239。)
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet, 1996, *Dialogues*, Paris: Flammarion. (= 2011、『ディアローグ——ドゥルーズの思想』江川隆男・増田靖彦訳、河出文庫。)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1975, *Kafka: pour une Littérature Mineure*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2017、『カフカ——マイナー文学のために〈新訳〉』宇野邦一訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 1987, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press. = 2010、『千のプラト——資本主義と分裂症』(上・中・下)宇野邦一・小沢秋広・田仲敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出文庫。)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 1994, *What is Philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press. = 2012、『哲学とは何か』財津理訳、河出文庫。)

- Eceiza, Antonio, San Miguel, Santiago y Víctor Erice, 1962, “Quismondo: el cine visto en un pueblecito español,” *Nuestro Cine*, núm. 8: 23-27.
- Egea, José Luis y Víctor Erice, 1962, “Producción: José Luis Dibildos (Agata Films),” *Nuestro Cine*, núm. 15: 36-39.
- Egea, José Luis, Erice, Víctor y José Monléon, 1965, “La nouvelle vague en la Filmoteca Nacional,” *Nuestro Cine*, núm. 39: 44-58.
- Erice, Víctor, 1962a, “Cannes 1962: X V Festival Internacional 1,” *Nuestro Cine*, núm. 11: 15-37.
- Erice, Víctor, 1962b, “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional,” *Nuestro Cine*, núm. 15: 8-18.
- Erice, Víctor, 1964a, “Entre la historia y el sueño (Visconti y ‘El Gatopardo’),” *Nuestro Cine*, núm. 26: 13-26.
- Erice, Víctor, 1964b, “Realismo y coexistencia,” *Nuestro Cine*, núm. 27: 21-25.
- Erice, Víctor, 1965a, “Itinerario de Kenji Mizoguchi,” *Nuestro Cine*, núm. 37: 15-28.
- Erice, Víctor, 1965b, “La pasión del poeta. *El Evangelio según San Mateo*,” *Nuestro Cine*, núm. 46: 28-32.
- Erice Víctor, 1965c, “Guns of the Trees,” *Nuestro Cine*, núm. 38: 30-49.
- Erice, Víctor, 1966, “Wells 1939. Pat Hobby, Orson Wells y el tranvía de Charles Chaplin,” *Nuestro Cine*, núm. 55: 39-43. (=1987、「ウェルズ一九三九年 パット・ホビー、オーソン・ウェルズ、そしてチャールズ・チャップリンの路面電車」石井康史訳、『季刊リュミエール』10: 150-153。)
- Erice, Víctor, 1967, “La aventura secreta de Josef von Sternberg,” *Nuestro Cine*, núm. 58: 15-28. (=1985、「スタンバーグの秘かな冒険」野谷文昭訳、『季刊リュミエール』1: 68-75。)
- Erice, Víctor, 198?, *El sur [Guión]: segunda parte/ [guión de Víctor Erice ; basado en relato de Adelaida García Morales]*.
- ビクトル・エリセ、1985、「ミツバチの巣箱を出て——ビクトル・エリセ自作を語る」、『ミツバチのささやき パンフレット』シネヴィヴァン六本木: 2-5。
- ビクトル・エリセ、1993、「人間データバンク 93 14 回ビクトル・エリセ 『世界一寡作な映画監督』の誰にもいわない私生活」、『週刊朝日』4 月 23 日: 62-65。

- Erice, Víctor, 1995a, "Serge Daney," *Archipiélago*, 22: 74-78.
- Erice, Víctor, 1995b, "Un Film de la Nuit: Quelques Notes sur *They Live by Night* de Nicholas Ray," traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 15: 57-65.
- Erice, Víctor, 1997, "Historia de una sombra," *Nickelodeón*, 9: 144-145.
- Erice, Víctor, 1998a, "Literatura y cine," *Banda Aparte: Revista de Cine*, 9-10: 117-119.
- Erice, Víctor, 1998b, "Escribir el cine, pensar el cine...," *Banda Aparte: Revista de Cine*, 9-10: 3-4.
- Erice, Víctor, 1998c, "¿Por qué hace usted cine?," *Banda Aparte: Revista de Cine*, 9-10: 89.
- Erice, Víctor, 2001a, *La promesa de Shanghai: guión cinematográfico de Victor Erice*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Erice, Víctor, 2001b, "Amère Victoire," traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 37: 138-141.
- Erice, Víctor, 23 enero 2004, "El latido del tiempo," El País, 30 October 2019, <https://elpais.com/diario/2004/01/23/cine/1074812407_850215.html>.
- Erice, Víctor, 2006, "La Morte Rouge," translated by Paul Hammond in *Erice Kiarostami: Correspondences*: 86-95.
- Erice, Víctor, 2007a, "La Morte Rouge: Soliloquy," translated by Steve Wenz in *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*: 296-300.
- Erice, Víctor, 2007b, "La Morte Rouge," traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 64: 56-62.
- Erice, Víctor, 2007c, "Cinema and Poetry," translated by Guy H. Wood and Julie H. Croy in *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*: 265-266.
- Erice, Víctor, 2007d, "Can You See Now? (¿Puedes ver ahora?): A Detailed Commentary about a Sequence in *City Lights*," translated by Julie H. Croy and Guy H. Wood in *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*: 54-59.
- Erice, Víctor, 2007e, "To the Cinema, In Memoriam (Al cine, in memoriam)," translated by Linda C. Ehrlich in *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*: 60-62.

- Erice, Víctor, 2008, “La vida y nada más,” en *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*, por Jean-Luc Nancy, traducido por Irene Antón y Gadea Cabanillas, Madrid: Errata Naturae Editores: 21-29.
- ビクトル・エリセ、2010、「ビクトル・エリセとの対話（一九九二年）」、遠山純夫編『ビクトル・エリセ（紀伊國屋映画叢書 2）』紀伊國屋書店：142-159。
- Erice, Víctor, 2012, “André Malraux: de *Sierra de Teruel* (1939) à *Espoir* (1945),” traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 81: 27-35.
- Erice, Víctor, 2017, “Las ruinas de la historia,” en *Andréi Tarkovski*, por Rafael Llano; Víctor Erice; Erlan Josephson y Michal Leszczyłowski, Madrid: Mishkin: 7-19.
- Erice, Víctor and Abbas Kiarostami, 2006, “From Víctor Erice to Abbas Kiarostami / From Abbas Kiarostami to Víctor Erice,” translated by Paul Hammond in *Erice Kiarostami: Correspondences*: cover, back cover, 82-85.
- Erice, Víctor y César S. Fontela, 1962, “La discutible verdad del cinéma-verité,” *Nuestro Cine*, núm. 10: 8-22.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961a, “Segunda Jornada Internacionales de Escuelas de Cinematografía,” *Nuestro cine*, 2: 2.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961b, “Rafael Azcona: iniciador de una nueva corriente cinematográfica,” *Nuestro Cine*, núm. 5: 3-7.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961/1962, “Un año de cine europeo,” *Nuestro Cine*, núm. 6/7: 37-46.
- Fuente, Inmaculada de la, 2011, *El exilio interior: la vida de María Moliner [Kindle Edition]*, Madrid: Turner.
- García Morales, Adelaida, 1985, *El Sur seguido de Bene*, Barcelona: Anagrama. (= 2009, 『エル・スール』野谷文昭・熊倉靖子訳、インスクリプト。)
- Gómez Bravo, Gutmaro, 2009, *El exilio interior: Cárcel y represión en la España Franquista (1939-1950)*, Madrid: Taurus.
- Gorky, Maxim, 1983, “Maxim Gorky on the Lumière Programme, 1896,” translated by Leda Swan in *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, by Jay Leyda, Princeton, N. J.: Princeton University Press: 407-409.
- Guarner, Jose Luis, 1962, “Las gafas de Parménides (algunas reflexiones acerca de la

- crítica y su ejercicio),” *Film Ideal*, núm. 104: 530-534.
- Gubern, Román, 1963, “¿Qué es el realismo cinematográfico?,” *Nuestro Cine*, núm. 19: 4-13.
- Gubern, Román, 1993, “NO-DO: La mirada del régimen,” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 15: 5-9, 31 October 2019, <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/341/341>>
- 長谷正人、2010、『映画というテクノロジー経験(視覚文化叢書 2)』青弓社。
- 蓮實重彦、1991、『光をめぐる(リュミエール叢書 9)』筑摩書房。
- 本田和子、1983、『子どもの領野から』人文書院。
- 乾英一郎、1992、『スペイン映画史』芳賀書店。
- 金谷重朗、2010a、「関連作品解説『マルメロの陽光』、『ビクトル・エリセ(紀伊國屋映画叢書 2)』紀伊國屋書店: 46-49。
- 金谷重朗、2010b、「関連作品解説『エリセ=キアロスタミ 往復書簡』、『ビクトル・エリセ(紀伊國屋映画叢書 2)』紀伊國屋書店: 60-61。
- 北原敦編、2008、『新版世界各国史 15 イタリア史』山川出版社。
- 小玉重夫、2013、『難民と市民の間で——ハンナ・アレント『人間の条件』を読み直す(いま読む!名著)』、現代書館。
- 小池梢・金谷重朗、2010、「外国語文献一覧」、『ビクトル・エリセ(紀伊國屋映画叢書 2)』紀伊國屋書店: 198(09)-194(13)。
- 楠貞義、ラモン・タマメス、戸門一衛・深澤安博、1999、『スペイン現代史——模索と挑戦の120年』大修館書店。
- Láin Entralgo, Pedro, 2015, *La generación del noventa y ocho*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2 May 2020, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-generacion-del-noventa-y-ocho/>>. (=1986、『スペイン一八九八年の世代』森西路代・村山光子・佐々木孝訳、れんが書房新社。)
- Larra, Mariano José de , 1960a, “Horas de invierno,” en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro) II*, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid: Ediciones Atlas: 289-291.
- Larra, Mariano José de, 1960b, “*Margarita de Borgoña*, drama nuevo en cinco actos,” en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro) II*: 276-278.

- Larra, Mariano José de, 1960c, “Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe,” en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro) II*: 130-134.
- Lukács, György, 1960, *La Signification Présente du Réalisme Critique*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris: Gallimard. (=1968、「批判的リアリズムの現代における意義」藤本敦雄訳、『小説の理論(ルカーチ著作集 2)』、白水社、155-369 頁。)
- ルカーチ、ジェルジ、1968/1969、『理性の破壊(ルカーチ著作集 12/13)』(上・下)暉峻凌三・飯島宗享・生松敬三訳、白水社。
- ルカーチ、ジェルジ、1969、『リアリズム論(ルカーチ著作集 8)』佐々木基一・浦野春樹・池田浩士・菅谷規矩雄・好村富士彦訳、白水社。
- 前田英樹、1993、『小津安二郎の家——持続と浸透』書肆山田。
- 前田英樹、1996、『映画＝イメージの秘蹟』青土社。
- 前田英樹・江川隆男、2016、「何を〈映像身体学〉と呼ぶのか」、『立教映像身体学研究』4: 1-15。
- Mariás, Miguel y Felipe Vega, 1983, “En el camino del Sur: Una conversación con Víctor Erice,” *Casablanca*, 31-32: 59-70.
- Martínez Ruis, José, 2010, *La voluntad*, ed. María Martínez del Portal, Madrid: Cátedra.
- Molina Cantero, Camila, 1988, “Índice de Artes y Letras: historia, estructura, contenido e ideología de una revista,” Dialnet Plus, 2 May 2020, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=798904>>.
- Navarrete Cardero, Luis, 2013, *¿Qué es la crítica de cine?*, Madrid: Síntesis.
- Nieto Ferrando, Jorge, 2009, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nieto Ferrando, Jorge, 2012, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde, 2018, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, [Valencia]: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- オマル・ハイヤーム、1979、『ルバイヤート』小川亮作訳、岩波文庫。
- Ortega y Gasset, José, 1962a, “La deshumanización del arte ,” en *Obras completas III*, Madrid: Revista de Occidente: 353-386. (=1998、「芸術の非人間化」、『オルテガ著

- 作集 3《新装復刊》芸術論:「芸術の非人間化」「ベラスケス論」「ゴヤ論」(神吉敬三編訳、白水社、35-91 頁)
- Ortega y Gasset, José, 1962b, “Ideas sobre la novela,” en *Obras completas III*: 387-419. (=「小説についての覚え書」、『芸術の非人間化』川口正秋訳、荒地出版社、59-105 頁。)
- Pintor Iranzo, Ivan, 2011, “Queridos Víctor y Abbas,” en *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*: 48-70.
- Pujol Ozonas, Cristina, 2011, *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona: UOC.
- R. Tranche, Rafael y V. Sánchez-Biosca, 1993, “NO-DO: Entre el desfile militar y la foto de familia,” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 15: 41-53, 31 October 2019,
<<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/341/341>>
- Riquer, Borja de, 2010, *La dictadura de Franco: Historia de España vol.9*, [Barcelona]: Crítica; [Madrid]: Marcial Pons.
- Rivette, Jacques, 1961, “De l’Abjection,” *Cahiers du Cinema*, N° 120: 54-55. (=1996、「卑劣さについて」、セルジュ・ダネー『不屈の精神』梅本洋一訳、フィルムアート社、221-225 頁。)
- Rubio, Miguel, Jos Oliver y Manuel Matji, 1976, “Entrevista con Víctor Erice,” en *El espíritu de la colmena*, por Víctor Erice y Angel Fernández Santos, Madrid: Elías Querejeta Ediciones: 137-150. (=「ビクトル・エリセ インタビュー——『ミツバチのささやき』の神話構造」且敬介訳(抄訳)、『ミツバチのささやき パンフレット』シネヴィヴァン 六本木: 26-30。)
- 斉藤孝編、1992、『スペイン・ポルトガル現代史(世界現代史 23)』山川出版社。
- Sala Noguer, Ramón, 1993, “La memoria del franquismo,” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 15: 31-39, 31 October 2019,
<<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/341/341>>
- Sartre, Jean-Paul, 1948, *Qu’est-ce que la Littérature? (Situations. 2)*, Paris: Gallimard.

- (=1998、『文学とは何か』加藤周一・白井健三郎・海老坂武訳、人院書院。)
- Schefer, Jean Louis, 1997, *L'Homme Ordinaire du Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma, ser. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. (=2012、『映画を見に行く普通の男——映画の夜と戦争』丹生谷貴志訳、現代思潮新社。)
- 佐竹謙一、2009、『概説スペイン文学史』、研究社。
- 関哲行・立石博高・中塚次郎編、2008、『世界歴史体系 2 スペイン史 2——近現代・地域からの視座』山川出版社。
- アンドレイ・シニャフスキー、2013、『ソヴィエト文明の基礎』沼野充義・平松潤奈・中野幸男・河尾基・奈倉有里訳、みすず書房。
- Soustelle, Jacques, “Pluralité des Civilisations,” *Liberté de l'Esprit*, N° 5: 99-100.
- 杉浦勉、2010、「アデライダとビクトル——『エル・スール』の家をめぐる」、『ビクトル・エリセ(紀伊國屋映画叢書 2)』紀伊國屋書店: 94-105。
- 立石博高、1998、「序にかえて——フランコ時代初期の歴史手引き書」、『スペインの歴史』立石博高・関哲行・中川功・中塚次郎編、昭和堂: i -viii。
- Tessé, Jean-Philippe, 2007, “Le Présent Fantastique,” en *Victor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondances*: 34-43.
- ヒュー・トマス、1962-1963、『スペイン市民戦争』(I・II)都築忠七訳、みすず書房。
- 築地正明、2014、「ドゥルーズ映画論の本性——イマージュ、記号、言語の関係について」、『思想』1077: 23-48。
- Tubau, Iván, 1983, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Uzal, Marcos, 2007, “Le Regard Fixe de l'Enfance: À propos de *L'Esprit de la Ruche*,” en *Victor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondances*: 58-67.
- 若松隆、2010、「スペイン内戦から見た『ミツバチのささやき』と『エル・スール』」、『ビクトル・エリセ(紀伊國屋映画叢書 2)』紀伊國屋書店: 80-93。
- Wilson, Colin, 1956, *The Outsider*, London: Gollancz. (=2012、『アウトサイダー』(上・下)中村保男訳、中公文庫。)
- 山田善郎・吉田秀太郎・中岡省治・東谷穎人監修、2015、『スペイン語大辞典』白水社。
- 淀川長治、1985、「怪物フランケンシュタインとオルゴール懐中時計と井戸のある一軒家。『ミツバチのささやき』の可愛いアナ。」、『ミツバチのささやき パンフレット』シネヴィヴア

ン六本木: 12-13。

吉田彩子、1985、「マリアノ・ホセ・デ・ラーラの《バラテローロまたは決闘と死刑》をめぐって」、

『清泉女子大学人文科学研究so紀要』7: 153-174。

芳川泰久・堀千晶、2008、『ドゥルーズ キーワード 89』せりか書房。

映像資料

AA. VV., 2011, *Correspondencia(s)* (DVD), Barcelona: Intermedio.

ビクトル・エリセ、2008、『エル・スール (DVD)』紀伊國屋書店。

Erice, Víctor, 2009, *La morte rouge: edición especial coleccionistas* (DVD), Madrid:

Rosebud Films.

Erice, Víctor, 2018, *El Sur* (DVD), New York: Criterion Collection.