

二つのエクリチュール——小説と映画

森本隆子

(もりもと・たかこ)

1 「主題論的体系」の発見——「ショット」と「語」

『夏目漱石論』『私小説』を読む』『監督 小津安二郎』『映画 誘惑のエクリチュール』など、主に映画と文芸思潮の二領域にわたってあまたの華麗な評論集をわれわれ読者に送り続ける蓮實重彦は、しかしながら、自身における映画と文学の関わりについては、ひたすらに寡黙である。フィルム体験についてならば、その幸福感を語って飽きない人が、この両者の関係となると、「実にくだらない」(注1)と、きわめてあっさりかわしてしまう。好奇心でいっぱいの方談者やインタビュアーたちのあれやこれやの攻勢に対して、時には、映画でいう「ワン・シーン、ワン・ショットの等価物をなんとか文学のほうに導入してみたい」(注2)と韜晦し、時には漱石論の文体は「アメリカ四〇年代の活劇の文体」(注3)を意識したもの、と煙に巻く。とはいえ、それでもここからは映画体験の言語体験に対する優位、あるいは先行性のようなものが、それとなく伺えないことはない。

とくに「映画的な比喩で長い文章を書いていた」(注4)などという発言と絡めて考えれば、まず先立つものとしてフィルム体験があり、それとのアナロジカルな関係の上に小説を読む行為があるのではないかとさえ考えてしまいたくなる。

実際、このことを裏づけると思われるのが、蓮實の批評にしばしば顔をのぞかせる「主題論的体系」である。「主題」は、時にテーマイシャンとも目されかねない蓮實重彦の批評体系の中では大きな一翼を担うもので、物語を継起的に展開してゆく説話論的持続に対して、それを超えたところでもう一つの体系を形成する。たとえば、小津的作品における「食べる」ことと呟けば、後期の名作『麦秋』の原節子一人をとつても、たちどころに冒頭の料亭での食べる行為、たった一人の遅めの夕食にお茶漬けをサラサラいわせる姿、深夜、子供たちに隠れてこっそりショート・ケーキを頬ばる姿態などが戯れ始める。「横たわる」という仕草ひとつを合図に、漱石的存在たちは、かけがえない他者を

自分のかたわらに招き寄せ始めることだろう。藤枝的「陥没と隆起」と唱えれば、作中の大地はその彼方に起伏に富んだ表情を纏い始めるにちがいない。今、無造作に列挙したものが、はからずも身振りであったり表情であったりすることからもわかるように、それらは、非時間的な空間的拡がりに収まるものである。

物語の線上的展開にとつては過剰な細部、あるいは逸脱や迂回、とも見えかねない。簡単に無視することもできようし、実際、物語の流れに身を任せることにのみ性急な人々は、運實重彦が主題群として呈示するまで、これらの存在にまったく無頓着であった。主題群とは、このような通時の世界を逸脱して共時的空間に漂い出した、まさしく「フィルム」と呼ぶにふさわしいものである。とすれば、まさに映画こそは、その「具体的画面」を通してフィルムの表層、つまりは空間的拡がりの中に、それらを聴覚的視覚的痕跡として定着させる芸術様式ではなかるうか。映画とは、一方で、画面連鎖の統合論的秩序に拘束されながら、他方、直線的継起性からは自由な空間的表情を湛えるものである。

運實にとつて「見ること」「読むこと」は、これら主題という具体的細部どうしが説話論的持続とは異なる領域で無媒介に交響したり戯れあつたりする、その渦中を生きることであり、また、主題論的体系が不意に説話論的持続と連鎖してそれを変容させる際には、その変貌ぶりに感性を動

揺させることである。たとえば、先に挙げた『麦秋』における「食べる」ことの反復。説話論的構造には何ら効果的でないこれらの行為が、実は作中、原節子の結婚を準備し予兆しているのだ、と運實は言う。たしかに物語の展開上、あまりに唐突な原節子の結婚は、しかし、画面の上からは、正確に、ともにケーキを食べること、ともにコーヒー・カップを傾けることの積み重ねに、その契機を見出すことができる。実際、突然、姑になることに決まって、気も動転した杉村春子は、思わず「パン食べよう、アンパン」と喜びの肉声を響かせることになる。結婚の決意と呼ぶにはあまりの淡白さに、劇的效果の乏しさが指摘され続けてきた『麦秋』は、しかし、実は「食べること」が人間関係の距離を、暴力的なまでに変容させる「事件」の連続だったのだと言える。

ここに省略の技法や娘らしい恥じらいなどを見たと思うならば、確かにそれは視線のサポータージュというものである。見ることを少しでも怠れば、人は、たちどころに「抑制の美学」などという小津神話、つまりは制度的思考に呪縛されてしまう。「文化」に飼い慣らされた人間の視覚が、その視野に対象を収めるにあたって、階層化、すなわち中心の選択と周縁への排除を行い、遠近法のもとに具体的細部を閉じ込めてしまうのならば、いっそ瞳を廃棄せよ、と運實重彦は言う。そのようにして、あたら限り存在を希薄にしながら作品の表層から表層へと駆けぬけること。また、

こうして表層と一体と化することによって触角的環境を形成すること。とすれば、やはり「比喩」の域を超えて、蓮實重彦の批評のエクリチュールは、映像体験を基底にしていると言うべきではないだろうか。

ここで、冒頭に引用した映画のショットと文学との関わりについて振り返ってみると、言葉やショットになぞらえる蓮實の発言が、あなたがち韜晦でもなかったことに気づかされる。実は、ショットは映画という映像言語を構成する単位であり、狭義の言語における語に相当するものである。映像言語が狭義の言語に比べて、説話論的持続とは異なるもう一つの体系を明示しやすいのは、このショットと語の違いにある。狭義の言語は、二重の分節化を被ることで、シニフィアン（意味するもの）とシニフィエ（意味されるもの）の結合として、ラングの中で示差的機能を演ずる最小の単位となる。これに対してショットの場合、シニフィアンとしての映像とシニフィエとしての映像の示すものと、の区別が曖昧なため、二重の分節化を免れる。つまり、映像言語には一國語に相当する記号体系としてのラングがない。そのため映画は、特定の時間配列に従って画面を連鎖させるといふ意味では、狭義の言語と同じ統合論的秩序を持ちながら、同時に、一つの映像が、記憶の働きによって実際、今、ここには姿を見せていない潜在的なイメージ群を空間的に拡がりださせ衝突を引き起こして、映画独自の意味作用の連鎖を作り上げる。

言うまでもなく、後者のイメージ群の戯れこそが、蓮實の「主題論的体系」に相当する。われわれは、ついこの後者に、ソシユール言語学では統合論的秩序と対置される範例論的秩序を見てとりたくなる。しかし、範例が、統合に際して選択されなかった、つまり、ある一つの記号が選び取られることで排除されたその他大勢の潜在的な記号であるのに対して、映像言語は当然、そのような選別と排除の機能を持たない。フィルム空間の拡がりには、いわば複数のイメージが浮かび上がっているのだと言えよう。そのため、映画のフィルムの表層では、複数のイメージが共存しながら、無媒介、無方向に戯れあう。蓮實の語るフィルム体験の悦びとは、この自在の戯れに己れを埋没させることではなかったらうか。

2 批評のエクリチュール——「小津」論と「私小説」論

複数の異なるものの共鳴と共存。蓮實重彦の批評のエクリチュールの基盤、ひいては映画批評と文芸批評の交叉する所は、ここではないかと思われる。というのも、複数のものの共鳴と共存への執着と言えるまでの鋭敏さは、主題論的体系という作品解読のための方法論の域を超えて、まさにそれ自体、蓮實のエクリチュールにおける特権的主题めいて見えるからである。対象が映画であれ小説であれ、蓮實によって実に生き生きと取り出されてくる主題の一つに「共存と融合への志向」とでも名づけたくなるものがあ

る。

たとえば小津的作品において印象的な主題の一つ——二つの聖域の戯れが、そうである。一連の後期の小津の作品は、物語の水準では婚期を迎えた娘を題材とするが、それは主題論的には宙に浮いた二階として形象化されている。小津はごく一部の例外を除けば、けっして階段を描かないため、二階にある娘の部屋は、あたかも地上から切り離されたかのように存在し、実際、男、とりわけ中年の域を迎えた父親は、ごく例外的にしか、ここに足を踏み入れることはない。そこで、宙に浮いた二階は若い娘の聖域となり、父は父で料亭に同年輩の友人たちと男の聖域を作り上げる。物語を展開する説話論的持続は、主題論の見地から言い直せば、女と男の二つの聖域が、交錯せぬままに共鳴しあう、その戯れの反復である。同様に、蓮實が志賀直哉の『暗夜行路』に指摘する「偶数の原理」は、類似した二つのものを前にして、二者択一の決断を宙に吊り、曖昧にやりすこそうとする志賀的存在を鮮やかに浮き上がらせる。

これらに共通して伺えるものは、異質なもののどうしが共存することへの鋭敏な触覚とでもいうべきものである。そして、これらが究極的に志向しているものは、明らかに融合である。異質なもののどうしの共存が説話論的持続を継続させている以上、その切断、すなわち作品の終了が、共存関係の消失にあることは容易に想像されるが、それは一方による他方の排除という形ではなく、両者の融合として引

き起こされる。小津的作品では不意に階段が出現して二階を地上に繋げるし、『暗夜行路』では偶数の原理そのものが消滅する。ただし、融合は、かならずしも幸福の相貌ばかりを湛えているわけではない。小津的作品では、二つの聖域は一瞬、交錯するが、それは言い換えれば、父の聖域が娘の聖域を侵犯するということであるし、物語の水準に還元すれば、嫁ぐという形で、二階の娘は女として旅立つてゆく。そこには「性」の問題とも絡む危険なイメージがつきまとっているわけだが、これについては後に触れたい。ともあれ、これらの作品群では、説話論的持続は、一つを選択することの遅延として、時には、ある危険な何者かと遭遇してしまうことへのためらいとして継続されていると結論できるだろう。

蓮實のエクリチュールが選び取る作品は、こうして、共存の志向において不思議なまでの一致性を見せるのだが、おそらく、それを解明する鍵は、その夏目漱石論にある。『反日日本語論』の「倫敦塔訪問」と題する一章は、漱石の西洋体験を鮮やかな手つきで開示したもののだが、蓮實は、漱石にとつての西洋を「選別と排除」の殺戮の風土として要約する。蓮實によれば、漱石が断片的に書きとめた、かの有名な一節、「二個の者が same space を occupy スル訳には行かぬ。甲が乙を追ひ払ふか、乙が甲をはき除けるか二法あるのみぢや。」¹⁾とは、まさに同一空間に二個の存在が共に在ることを許容しない西欧的思考を確認したもの

だと言う。ギリシャ以来の西欧の言語体系は音声中心主義、まさしく「声」を直線的に配列することによって、その同時的な複数の共存を否定し続けてきた。先にも挙げたソシユール言語学になぞらえて言い直せば、統合論的秩序がある一つの記号を選ぶとき、残る他の記号はすべて排除される貯蔵庫にしまわれてしまう。そして蓮實によれば、西欧の代表制民主主義こそが、まさしく一つの「声」にすべてを委託する「選別と排除」の思考の如実な現れだということになる。

興味深いのは、蓮實がこの漱石の作品群に見出した主題の一つ、「代行」が、この西洋的「代表」の概念と通底しそうでいながら、いささかも排除の色合を帯びていないことである。それどころか、むしろ人から人へ重要ななにかを委託する行為は、媒介が媒介を介して、しだいに人間関係を網の目の中にとりこんでゆき、結局は、決定的な何者かとの遭遇を限りなく繰り延べる、という例の構図へ収斂してゆくと言える。

こうして、漱石における西洋体験とその作品群、というよりも、蓮實のエクリチュールが描き出す漱石像を手に、再び先の「共存への志向」を展望し直してみれば、それは、きわめて日本的な精神風土として見えてくると言わざるをえないだろう。「選別と排除」の西洋を鏡とすればするほど、それは、やはり東洋的としか評しようのない「共存と融合」の風貌を漂わせているのである。さらに「紋切型」に陥る

危険を犯して言えば、これらを括るいま一つの便利な符牒が「私小説」である。蓮實の志賀直哉論は、その藤枝静男論、安岡章太郎論と併せて、文字どおり「私小説」を読む」と題する一冊の書物に取められているし、また小津安二郎は、「日本的日常性」との評言の下に、時代時代の身勝手な毀誉褒貶にさらされ続けてきた映画監督である。そのような事実関係はおくとしても、志賀的、小津的、ひいては漱石的特質として指摘した決断の回避こそが、まさしく私小説の特徴として規定され続けてきたものである。先に、蓮實が取り上げる作品群の共通性を評して「不思議」と述べたが、むしろ蓮實重彦は一貫して、いわゆる「私小説」的作家を論じ続けてきたのだと言えるだろう。

蓮實のエクリチュールが描き出すこれら「決断の回避」は、「逃避」「優柔不断」という表現となつて、いわゆる私小説をおとしめ続けてきたし、言うまでもなくそれらが不満としているものは、劇的要素の欠如であろう。しかし、一つを選ぶこと、あるいはそれが生起する葛藤が劇的であると言うのならば、これらの存在たちは、その瞬間を可能なかぎり遅延させるにちがいない。むしろ、しばしば平板と罵られるこれらの単調な物語の展開は、この逡巡とためらいとの積極的な形象化だとさえ言えようし、説話論的持続の起伏の乏しきこそが、逆に、主題の豊かさを保障していると言つても過言ではない。平穩にして表情を欠くとも見られかねない物語の中で、小津的存在たちは、ひたすら

見えない階段を昇り降りし、志賀的存在たちは偶数の原理、上昇と下降、その他の主題を反復し続けている。この説話論的秩序とは別次元での細部たちの繊細な戯れこそが、フィルム網の網状組織に、あるいは言葉の磁場に細やかな振動を波及させ続けているのである。

思えば「細部」、蓮實重彦がときおり「主題」の別称として用いるこの表現こそが、これまた、いかにも「私小説」的ではないか。けつして「全体」を構築することはない微細なもの、それでいて実に細やかに全体に波動を及ぼすものたち。おそらくここに、蓮實の小津的作品、その他への偏愛は胚胎している。主題から主題へと滑走して、ある一つのシニファイエへ辿りつこうとしない蓮實のエクリチュールは、まさに「私小説」の構造と同調、共振するものである。

こうして、最後の瞬間にある一つが選び取られるまで、観客、および読者は、一見、この上なく平板な説話論的持続に沿って、宙に吊られ続ける。しばしば蓮實が作品を表して言う「等質なフィルムの環境」「均質で滑らか」な白い紙とは、「私小説」の、ストーリーとしては表情や起伏を欠いた説話論的持続を比喻してはなかつたかとさえ連想したくなる。しかし、それでは、この持続が断ち切られる瞬間、つまりは主題論的体系が説話論的持続に触れて陥没や隆起を生じさせる瞬間、存在たちを待ち受けている、ある何者かとの遭遇とは、どのような相貌を持つものであろうか。

3 「沈黙」の湛える表情 ——「並ぶこと」と「横たわぬ」——

この最後の瞬間は、蓮實の批評体系において「限界体験」と呼ばれるものと、おおむね一致する。それは、まさしく作品自身にとつての限界、つまりフィルムがフィルムたりにえず、作品が作品たりえない状態でもある。ここまでの文脈に従えば、それは、融合の到来をも意味するわけだが、必ずしも果たされているとは言いがたい。限界体験が、日常なるものの極点である以上、そこは、いわば生と死が同時に戯れあうような危険な地帯でもあるからである。蓮實は、これを作品の表層を切り裂く垂直のイメージで捉えるが、蓮實のエクリチュールでは、垂直の構図は性の露呈と不可分である。

たとえば小津的作品において、描かれてはならない階段が不意に出現して、説話論的持続を切断するとき。父は階段を昇って二階の娘の部屋に足を踏み入れるが、それは二つの聖域の融合であると同時に、というより、それゆえに、娘の聖域は父によって踏み破られる、つまり文字どおり、犯されている。また『草枕』では、椿の落下に埋め尽くされるばかりの「余」と那美さんの向う側に待ち受けているのは、奥行きを欠いたのつべら棒な時空でしかない。ただし小津的作品も漱石的作品も、この問題に関しては、ひたすら寡黙で、垂直の構図が作品を領したとき、説話論的持続

は断ち切られ、作品は閉じられてしまう。存在たちは、そこに立ち尽くしたまま、黙って事態をやりすすししかない。さて、ここからも、彼らが沈黙というものに、すぐれて敏感な資質の持ち主であることがわかるが、限界体験のもう一つのパターンに、この沈黙することの雄弁さとも言うべきものがある。それは文字どおり、垂直性と拮抗するかのような「並ぶこと」の主題である。二人並んで同じ方向へ視線を向けること。そうして、黙ってある同じ一つの対象を瞳におさめたり、あるいは同じ仕草を反復しあうこと。それは同じ姿勢を共有することで、存在どうしが無言のうちに、ある重要なものに何かを分かちあい確かめあうことである。

たとえば『麦秋』の老夫婦が、もはや復員してはこぬであらう息子の話題に、ふと申し合わせたかのように窓外へ視線を向ける一瞬。あるいは『父ありき』で父子が並んで釣り竿を垂れるショット。ときに哀しみを湛えながら、これらの場面は限りなく寡黙に美しい。真つ向から向き合うのでもなく、瞳を交叉させるのでもなく、ましてや、ここには垂直のイメージが予感させた肉体的な相互陥入へのおののきもない。しかし、ともに同じく在ることは、対時や対話が、あくまで他者に対することであるのにたいして、逆に同化という形で、きわめて幸福な自他の遭遇を一瞬、果たしている。これはまた、二つの動作の等方向性と同時性における、蓮實的「共存と融合」の、またとなく見事な

形象化ではないだろうか。技法の問題で言うならば、あたかも時間がとまったかのようなこれらの場面は、時間の継起性を条件とする映画にとつては、フィルム自身の限界体験でもあつたらう。

その詳細については、蓮實自身の『監督 小津安二郎』に譲るとして、ここでは、むしろ「並ぶこと」が湛える豊かな表情が、つい我々に連想させる、もう一つの沈黙のコミユニケーションを指摘しておきたい。それは漱石的作品における「横たわること」の主題である。たとえば『こゝろ』の冒頭、鎌倉の海辺で、共に波を背に横たわる「先生」と「私」。歓喜に満ちた「横たわる」姿勢の共有は、他者とのある幸福な遭遇の形象化である^{注6}。それが、死と引きかえの「言葉」の授受へ至るプロセスこそが、『こゝろ』の説話論的持続であることは言うまでもない。蓮實によつて初めて言及されたこの場面は、やがて、後進の若手研究者、小森陽一との出会いを待って、『こゝろ』における「共に——生きること」の主題^{注7}へと、さらに豊かな展開を辿ることになるだろう。

沈黙の雄弁さ、含羞に彩られた存在の共有。あるいはこれこそが、まさしく「私小説」的風土の忘れがたい懐かしさであったのかもしれない。それへの共感が、いまや「——的作品」、およびそれらを生み出すある一人の書き手という垣を超えて、戯れあい共鳴しあい始めている。その磁場の中心に位置し、磁力を辺りへ波及させているのが、

運實的としか名づけようもない運實重彦自身の感性であることは言うまでもないだろう。文庫版『反II 日本語論』の末尾に、そつと滑りこまれた「あとがき」で、フランス語を母国語とする氏の夫人は、夫を特徴づけるある印象的な身振りを、こう素描している。

それは、ときどき夫の見せる、あの聞く視線ともいふべきものかもしれません。私の話に相槌をうつとき、彼は、私を見つめるのではなく、話している私を受け入れようとするかのようにやや瞳を伏せ、身を傾けているのです。
(傍点原文のまま)

「聞く視線」が、すぐれて共通感覚的であるとか、ともすれば中心化の機能を持ちがちな瞳を伏せる氏の身振りこそ、対峙する他者というものへの、またとない謙虚なありかたの現れである、などというさかしらは言うまい。もはや、そのような付言はこととせぬげに、ここに、運實的存在は、小津的存在、漱石的存在たちと、まさに無媒介に戯れあい、ほほ笑みを交わしあい始めているのである。

- 注1 「彼自身による弁明」〔事件の現場〕昭55、『饗宴II』平2所収）
- 2 所収）
- 注2 「『作品』問題としての『作者』」〔『饗宴I』平2所収）
- 注3 「マルクスと漱石」〔『饗宴II』平2所収）
- 注4 注2に同じ。
- 注5 「断片—明治三十八年十一月頃より明治三十九年夏頃まで—」
- 注6 『夏目漱石論』で蓮實氏は、最終的に、水平の磁場で繰

り返される遭遇を、垂直の運動に貫かれた「真の遭遇」を曖昧に回避するものと結論しておられるが、一方、漱石はよく「ねる」というイメージがまずあって、次々「うまく辻つまがあつた」（注1に同じ）との発言もある。

注7 「『ころろ』を生成する『心臓』」（初出は『成城国文学1』昭60、のちに『文体としての物語』昭63に所収）

静岡大学助教授

月刊 日本文学 六月号

第四一巻第六号
定価九三〇円 千五一円

小特集・〈語りと場〉

巡の物語の場と物語本文

「口承文芸」の場・序説

森 正人
高木史人

一義的な「話型」

「物語」から「場」

「物語」へ、

そして多義的な「話型」へ・覚書

末次 智

〈場〉の生成

成巫譚私注、あるいは文学發生論

橋本裕之

場の演劇学

中世の祭礼・芸能をめぐる

橋と言霊

保田与重郎「日本の橋」をめぐる

〈子午線〉図書館の問題あれこれ

〈読む〉「このころのわが恋力 記し集め……」

文字をメディアとする官僚社会の文学

上野 誠

〈書評・展望〉

野口元大著『夜の寝覚研究』

鈴木春恵

・永井和子著『続夜の寝覚物語の研究』

高木展郎

鶴田清司著『国語教材研究の革新』

前田雅之

会員（年間9,000円）・定期購読者（年間9,600円）の送料は協会負担
日本文学協会 〒170 東京都豊島区南大塚 2-17-10
振替 東京1-50927 電話03-3941-2740