

# 『ツイゴイネルワイゼン』 知の擬態

橋爪大三郎

1981-7

男(原田芳雄)が一人、大勢の漁民にとり囲まれている。漁師の楫を弄んだ挙句に捨てて死なせた、いや殺したに違いない、というのだ。びゅうびゅう風の吹きすさぶ砂浜である。女の屍体はここらにうち上がっている。——冒頭、映画はこのように始まる。

駆けつけた駐在の巡査が、男を無理やり連行しかけるところへ、通りあわせた(私)(藤田敏八)がようやく割ってはいいる。

「陸軍士官学校獨逸語教授 青地豊二郎」——さしだされた名刺にそうあったのが効いたのか、りゅうとしたなりの(私)に対する巡査の態度はいっぺんに改まる。この男は同僚だからと(私)が身許を保証して、この男、中砂はどうか放免になった。

中砂は、飢えた獣のような無頼の男だ。女とみれば構わず横にして恥じることもない。この間まで同じドイツ語教師であったが、それも辞めてしまって、いまは気ままな放浪の旅である。それでも(私)はそんな中砂を見捨てることができないで、なかば追うようにこの海辺へ吸いよせられてきたのだ。まことに不思議な間柄である。

る。というも

中砂は(私)の二重身(Doppelgänger)なのである。メフィストはりに眼光するとく、黒トレンチに身を包み。彼には(私)の秘めたる攻撃性向が凝集されているかのようだ。(私)の負の鏡像。だが(私)は、この真相に毫も気付いていない。彼は、無二の親友なのだ。さて(私)であるが、誰の目にも温厚な紳士と映ろう。妻・周子(大楠道代)との、ます裕福な家庭。尊敬すべき市民たることは、ささやかな自負をくすぐる。だが、それがなんだ？ (私)の知性も教養も、軍人の卵にドイツ語を教えるほか、何の役にたつのか？ 要するに、態よく監禁されているだけではないか。帝國軍隊、この身体の大監禁機構に奉職しているばかりじゃない、禁忌に骨ぐるみ絡まれて手も足も出ないのだ。とりわけ民衆の身体にじかに手をかけることは、固く禁じられている。それは、天皇だけのよくするところ。無垢な身体を、ことばのもとに召命するという知の特権が、この土地柄では禁忌される。中砂の犯したのは、まさにそれだ。ときめん、すんでに危ういところだった。

(私)は鶴地を救ってやったが、あろうことか、教授身分という

恭順のしるしとひきかえにである。叛乱する身体への可能性は、永遠に喪われた。鎮圧者。偽善家。背広にやわらかに身をつつんでいても、これで制服効果の立派な片割れなのだ。何という非道い幕開きだろう。だから(私)の知にしても、もう決して民衆へ向くわけはない。論理へ利きすまされも、倫理を背負いこみもしない。あれやこれやの事物も、また人物も、(私)のまえでは無に等しい。ただの風景にすぎない。それらは(私)の感性のなかで、かそけき美を刻みながら朽ちていく。それを全編追ってゆくカメラワークは精密であった。

こうして、この作品の仕掛けはその冒頭から明かされている。一部に難解との世評をきくが、目が開いていないとしか言いようがない。中砂と(私)の交渉は、宿命的なものだ。中砂は(私)が胸中ひそかに育てた、ありえぬ幻想であると言ってもよい。中砂を友とする限り、(私)も生きのびることはできよう。彼は、(私)の知の存在理由である。だが(私)にたすけられて以来、叛逆の実体をなくしてしまっている。早晩、宿命は避けられまい。そのときは(私)も、いよいよ錯乱の坂を駆けはじめ。

(私)の知は、徹底せぬ知だ。理性を駆使することをしらない。おのれへ向かうまえに、その似姿でしかない他者へ向かう。絶対へ向かうかわりに、相対の海をたどらう。これが二重身のさしめつた(私)の、主体の不在である。——こうして、『ツイゴイネルワイゼン』というフィルムを限なく計測する準備はすっかりとつた。深読みという悪癖に嵌まりこもつとするのだろうか？ とんでもない。画面が教えるとおりに、作品の論理で作品を語るだけである。



『ツイゴイネルワイゼン』

『月刊イメージフォーラム』  
第2巻第8号 pp.80-88. ダゲレオ出版社。  
(1981年6月)

われわれの前にあるのは、確定した映像の一系列である。これを完結したひとまとまりの空間と見做すところから、批評は出発する。作品の外に、やみくもな不定性をたてることは、許されない。作家の意図にせよ、『観客の反応』にせよ、『社会の現実』にせよ。そうした余計な設定はいずれ、作品の解説と無縁である。つまりは、解釈をうむだけだ、言うまでもないことながら。

批評の原理がここで問われる。映像を語ることの根拠、映像にかかわる言説を行使することの根拠は、どこにあるか？ それは、映像の外にない、なかにない。批評の側にある。批評をありきたりのお喋りから際立たせるのは、その方法である。批評のことばは、威儀を正して映像へと向かう。

映像は明らかに、なにものかの手によって、そこへ指された。ゆえに批評はその事実を照準する。

映像は、観る／観せるという制度のなかにある。だからつねにこの程度には、状況的、政治的だ。このことが作家を戦略家にする。彼は制度を利用し、また制度をかくくぐる。制度という解説格子を抜きにすると、批評は映像を掴まえそこなうことになる。あとにのこっているのは、映像を支えるだけの質量部門、機械装置がどうしたとか画像処理技術があつたとかいう話ぐらゐのものだろう。

映像は、指示作用を担うから映像である。それはなにかのかたちをうつつしている。何ものかにみえる。この指示作用の手前にも向こうにも、映像の正体はない。手前や向こうに実体めいたものがあつて映像を支えるかにみえるとしても、それは映像に先在する実物で

はない。映像の指示作用とともに存在するようになった、影である。ある事物の映像があつたしやう。するとその事物は、その映像によつてはじめて作られたものなのである。映像がひとに何を観せることになるかは、制度からある程度まで計算がたつ。映画はその計算の上に成立する。批評に最少限必要なのは、その計算を読み損なわないことである。

映像の一系列にそなわる、範列カテゴリーと統辞レクシオン。ここにみられる映像の文法は通常、作家の無意識の計算に属する。しかし制度を具体的な形でとらえ、映像表現にその骨格を与えるのは、この文法なのだ。わけでも範列は、『いみ』を確定し、統辞は『主題』を織りあげる。この文法に参与することなしに、観る／観せるという出来事は、そもそも可能とならない。だいたい観る／観せられるという観客の映像体験は、映像の文法関係を讀み抜く能力いかに、依存するところ。観客は誰でも、不断に解説を行ない、映像体験とともに映像を生産する生産者なのだ。この営みは、映像という出来事の一部である。いかなる観客にも到達しない映像というものは、ある筈もない。映像表現がひとつの行為として意味をもつのは、それがこうした映像体験へと連接していくからである。この波及の仕方を計算してみることが、映像表現とよばれる行為の内実の、大きな部分を占める。映像にかかわる批評の使命とは、このような行為を掛け値なしに露呈させることである。映像にまつわるその余のあれこれにつきまとい、つきまといわれ、喋りまくることではない。だからわれわれは、映像表現だけに集中しよう。

批評は、映像を行為として露呈させる、とのべた。これは、映像

を解説するという作業として実行される。解説する、とは？ 映像をこれ以外の、より基本的なもの、何か美学的なものへ、さしもどしてやることでは、むろんありえない。ピストルが男性器を「見」するというのは、他の何らかの規準に照らして正当化すべきものでもない。批評が与える解説手続きは、最終審級である。解説それ自身が、そのような解説を正当化する。むろんダメな解説というものもあるが、それはもっとマシな解説の前でだけそうなのである。

批評は、批評以前にどこかに存在していた(正しい)映像の読み方を、ひきずり出してみせるわけではない。批評は、観客や作家に対して、いささかもそうした特権的地位にあるわけではない。それは、観客や作家と同じく、解説の一様式を与える。ただ、批評は、観る／観せるという制度を支えている默契、多分同時代であるという公分母に埋もれている默契のなかみを、明るみに出し、目にみえる形にするのである。批評は、経験数学に対して公理的数学の果たす役割を、ここで果たす。批評は、文章の力をかりて、そのような解説を創りだす。批評によつて、新たな映像体験が共有される。だから、解説が映像体験の不可欠な一部であるように、批評もまた、映像表現が成就するために、必須の一部なのである。この文章も、そのいみでの映像解説の試みであり、作品『ツイゴイネルワイゼン』の一部とよばなければならない。

ここで実行しようとする解説の試みは、ひとまず「構造」的な方法とみなされてもよむものである。その手続きの実際とその成否は、以下で判断してゆきたい。



『ツイゴイネルワイゼン』

二重身こそ、この作品の軸である。而してこの二重身とはまさに、映像の本態、原型と転写との相互参照なのだ。いったい映画は、機械仕掛けを伴った光学的転写のメカニズムである。が、この作品は、主人公が二重身へ転写されることを、わざわざ映像化している。あきらかに喩の構造をもつと言えよう。

このことの効果は再び、二重である。第一に、観客であるひとりびとりの「私」が、映像からの参照を浴びて、知的な主体であるというその姿を、標的にされること。映画を観ている位だから、知的である。第二に、映画のなかの「私」が観客化し、「私」をとりまく人物や事件が、つぎつぎ転写と増殖を上げていく、ということ。『ツイゴイネルワイゼン』が採用している一人称体は、このような映像戦略にそったものである。

さて、ストーリーは、自律的なドラマの展開を欠いている。人物たちは、たがいに入れ換ったり置きかえられたり対照しあったりするだけの、形象にすぎない。各人の実在には、括弧が付される。すべてが「私」という意識の牢獄の在りかを示しているにちがいない。以下、それら形象の、転写と増殖の系列を追ってみよう。

はじめに、中砂の妻。彼の二人の妻に、転写の原理が集中的にあらわれている。

中砂の妻の座は、最初空席である。彼は独身のまま、ここやあそこで「女の数をこなしている。中砂と「私」は、冒頭の一件のうち、鰻を喰いに連れだつて料理屋へあがるが、そこに現われたのが、葬式帰りの妻者、小稲（大谷直子）であった。のちに中砂が園

（大谷直子・二役）という女を妻にむかえたのは、園が小稲と瓜二つの面立ちだったからにはかならない。園は、豊子という女兒をもうけてまもなく、折からのスペイン風邪で病歿してしまう。そこで中砂は、かねて馴染みの小稲を後添いにいれる。このふたつの婚姻をみよ。互いが互いを転写している。園も小稲も、相手にそっくりだから中砂の妻となったのだ。

園は地方の旧家の出である。「万事に小笠原流」で、中砂の手荒い性根に身を任せながらも、小稲のような「田舎妻とは違ふ」と言い張ってきかない。小稲のほうは、早くから深川で苦学した無学の女で、多くの修羅をくぐり、いまま中砂を恨みながらも離れられぬ——しかしこうした表向きは、両者の根深い類似を印象づけるだけのような。実際この二人は、曖昧な存在感、どこはなしの聖性と神秘感をたたえている点で、映像の上からは区別がつかないのだ。

小稲が鰻屋ではじめて姿をみせたあの日は、痴情のもつれから服毒自殺した弟の遺骸を焼場で骨にしての帰りであった。骨壺のなかで、なぜか骨片が血のような紅みを帯びたという小稲の話に、中砂は異常なまでに魅きつけられる。冥府からの迎えでもあったのだろうか、中砂は小稲を、骨までしゃぶりつくすように、愛してやまなくなる。

園はこうした経緯を知る由もないふつうの女であるのに、いつのまにか靈性を帯びはじめ。中砂の留守中、「私」の来訪を「察知」して途中まで迎えに出ていたり、暗闇の家のなかで「私」に異様な身体距離をとり、自分は狐かもしれぬと咬いてみたり。こうした異様さは、のちに、娘の豊子や後添いの小稲へと、再び転写してゆく。豊子はうなされて、死んだはずの中砂と口をきくという超能があり、

小稲はその会話を盗み聞いては、「私」のところへ足繁くやってくるようになるのだ。

ここで、園と小稲と豊子を等置して、その背後にある「魔性」の実体を想定する、という仕方もある。典型的には、因縁斬やオカルト映画のやり口である。むしろ、通俗な解釈であり、決して解説ではない。実際、この映画はちっともそうできていない。霊性、超能、関係の異和は、その三人だけでなく、他の形象にも次々に転写してゆき、決して特定の範囲に収まるというわけにはいかないのだ。むしろそれらのある部分は、「私」の妄想・幻覚の産物であり、またある部分は、偶然的な符合、ないし誰かの錯乱の産物でありうる。しかし、この全貌は、モヤに霞むように、誰にとっても不分明のままに隠されている。神秘感の由来は、決してどこにも焦点を持たないように、按配されている。

園、小稲、豊子、これらの形象はいちおう、「私」の生活圏に対する漠然とした「異界」を形成しており、もうひとりの女性、周子に代表される世界と対立している。

妻・周子は、他の人物からの転写ではない。しかし、今風の女性である。つまり、風俗からの転写である。彼女の享受している趣味のよさ、衣裳、住宅、調度、料理の数々は「私」の監禁の代償である。彼女はまさに「私」の生活の内実であるのだ。したがって、彼女は断じて生き活きていなければならない。「私」が抱えこんでいるのは、政治からも土俗からも隔離された、市民的な欲望の自動人形である。周子は、食欲と性欲とが互換的であることを示す。それらは、部品だからだ。一揃いの欲望は、成型され、互いに区別され、並列さ

れ、いずれも充足されなければならない。「私」は欲望の機械学を目撃する。

食欲と性欲の通底については、多くの伏線が張られていた。料理屋で鰻を裂いた女キミは、生胆を持帰って、肺病で寝たきりの亭主と同衾しながら口移しにそれを与えるのだという。「私」は、中砂が小稲と口づけているのを盗みみたとき、小稲の胆が中砂に吸いとられるのをみたように思う。また、肺を病んで永らく入院している、周子の妹・妙子は、見舞いのたびに、「私」のために戸棚に隠しておいたという鱈の子（）のことを繰り返かえす。

義妹・妙子のうわごとは、むしろ「私」の抑圧された兄妹姦願望の表白であり、その願望が永らく「病んで」いるのである。この抑圧された層は、「私」が自由にしている市民的な欲望機械「妻・周子」とは、別の形象へと、ずれこんでいかねばならなかった。妙子は、周子の転写、ただし壊れた欲望機械である。彼女は、中砂と周子の密通を幻視する。この預言「察知」の能力は「私」と欲望機械との調和が破綻するであろうことを、ひそかに告げているのだ。

こうして妙子と豊子とは、再び互いの転写である。妙子は、その超能を、豊子ら異界のものたちからひきついでいるかにみえる。一方、豊子とは、「私」の名「豊二郎」の一字をとって（「転写して」）中砂が命名したものであった。こうしてふたつの家庭が、「私」のしらぬところで通底していく。

「私」と、その二重身である中砂、さらに両者の妻、周子ならびに小稲と園、これら形象の多角形は、「私」の危うい均衡の象徴である。それゆえ「私」の知的潰乱は、これら人物をとり結ぶ性的力



学の崩壊、すなわち泰通幻想としてあらわれることになる。

この多角形自体にも転写が与えられている。中砂と鏡を喰へたあの旅先で〈私〉らは盲目の旅芸人の一行をみた。先導の老人(一層赤児)とその若妻、若い弟子の三人は、三味線の門付けをしながら毎年のようにその地方を巡っている。しかしどうやら若妻と若い弟子とは、できかかっているらしい。ここに描かれる愛憎のいびつな三角形は、本来〈私〉が興味を持たなければならぬはずのものである。しかしこの興味も中砂へ転写し、彼がかわってこの一行の行く末を見届けに行く。中砂は途中で飽いてしまうが、その消息を知っていたのは小稲であった。彼女の語るところでは、この関係は、あるべきな解決をみたという。「三人で夫婦になりました。生きていくには、それしか仕様がありません。」

〈私〉の泰通妄想は、一方で中砂が妻・周子を犯したのではないかという疑念であり、義妹・妙子の幻視によってそれを信じられるようになってゆく。またもう一方では、自分が中砂の妻・園と関係した(？)という薄らかな罪責感であり、それは、豊子が自分の子であるという疑念に嵩まっていくな。この二つの関係は、互いが互いの転写であり、そのいびつな全体がまた門付けの三人とつりあっている。これらの泰通妄想が、決して〈私〉の懊悩につながらないことに注意すべきだ。〈私〉は、泰通の虚実をいずれとも判定しがたいのみならず、むしろそうした区別がいみをもたなくなるような領域に、さしかかっている。〈私〉にはもはや、心理描写の対象となるはずの心理とか、情痴のもつれを織なすはずの愛憎とか、そのほかいかなる実定的な項目も、みつかりそうにない。空疎な主体である。〈私〉と〈私〉をとりまく境界とは、実態もなしに相互に転写しあっている。

〈私〉には、知の名に値するどのような正体もないことが、いまや露見しはじめた。この知の潰乱(こぼれ)は、昭和の大動員体制が進行したのだ。

こうしたとめどない〈私〉の拡散をまぢるものが、死の概念である。死はいたるところで待ちうけており、人はふとしたことからそのなかに墜ちこんでゆく。園も、妙子も、中砂も、……。理由のない死。死こそは、擬態の知がかううじてみとめることのできるただひとつの超越の地点なのだ。

倫理に支えられイデオを志向するのが、真正のロマンティズムだとして。擬態の知は、死を仮構の焦点とし、エトスの替りにヒロスや感性のふるえを充填しながら、求心的なロマンティズムのまがいのものを営むことができる。この精神現象を、三島現象とよぶ。この映像全体は、三島現象の転写になっており、その解明を与えていく、と考えることもできる。はりぼての知。

中砂の死因は、シンナー中毒によるものだった。彼は幻覚をむさぼろうとして、薬物にふけり、それが過ぎて死んでしまう。むしろ二重身の死は、〈私〉の死の似姿でもある。映像に溺れて自死した中砂は、〈私〉の幻影的日常の、転写である。彼は身をもって、その結末を示したのだ。しかし〈私〉はこの警告を汲むことのできないまま、幽明の境にさしかかっている。

類(れい)はつねに、脅かされる存在である。それは、たしかにその形態、その病態と破綻の定跡である。

空虚な諸形象の渦なのだ。おびただしい、無の浸潤——これが〈私〉という知の(こぼれ)態(たい)だ。

この映画には、少なからぬ偽装が仕掛けられている。よくあるたぐいの心理劇、怪談断といったみかけがそれである。この作品は、そういう空振りを計算し、それも是とするように組まれている。『ツイゴイネルワイゼン』自体が映画の擬態を演じている、と書いてみてもよい。ただ、真面目な企画としてこの作品を評定するなら、『精神現象学』と規定すべきだ。

擬態を演ずる〈私〉が唯一気に懸けるべきは、こうした形象の転写の奥底に、果たして何か根拠になるような実態があるのかどうかであろう。しかしこの念慮は、またしても中砂のものである。骨に對して異常な執着を示すのは、中砂なのだ。彼は、腐りはてる肉(欲望機械)の中心にあつて、何よりも美しいはずの骨について語る。中砂の発案で、彼と〈私〉は、先に死んだ者の骸骨を残った者に譲る、という約束をかわす。しかし、二重身である二人の実態が、異なるものであるはずもない。この約束は履行不能である。旅先で急死した中砂の遺骸は焼かれました。〈私〉は困惑のままのことになる。

考えてみれば、中砂と〈私〉のこうした奇妙な約束もまた、契約の擬態にしかかっていない。悪魔との契約には、譲りわたすべき靈魂と倫理が不可欠である。ところが、〈私〉はありもしない実態(骨をめぐって、審美的なとりまきを交わしたにすぎない。〈私〉は、ことばづかいすらしらないのである。

「声」をきいている。サラサテ自ら演奏する「ツイゴイネルワイゼン」の音聲(おとこゑ)が何(なに)と噂(うわさ)しているのを、中砂も〈私〉も、それが運命を告げる声でもあるかのように、聞き耳をたてる。しかし、これ以上に滑稽な錯誤があるだろうか？ 断じてことばの震源であるはずの知の営みが、すすんでことばの欠如態、いずこからか召命をまじらすむ貧相な姿を演じてみせるとは。

中砂は「ツイゴイネルワイゼン」のSP盤を〈私〉に貸してくれていたのだが、それは〈私〉に与えられた猶予なのでもあった。しかし〈私〉は、それを無益にすこしてしまふ。そして小稲が、豊子を連れてやってくる。彼女は、豊子の寝言から中砂のことばを盗み聞いている。〈私〉のところへ中砂が貸したものをとり返しに来るのだ。一冊、また一冊、彼女はドイツ語の原書(ことば)を持ち去っていく。それはあたかも、〈私〉の知のこぼれを転写によって出た来上(こぼれ)したことを証明するための、儀式でもあつたかのようにだ。そして最後に、小稲がサラサテのSP盤(ことば)を求めると、謎の返却を求めたとき、猶予は断られたのである。

こうして〈私〉は、完璧な狂気と錯乱に踏みこんだはずだ。しかしこの作品は、〈私〉をみまう狂乱を映像化するという点では、うまくいっていないようにみえる。ひとつにはそれは、映像の系列がここまで〈私〉という転写の中心点を必須としておきながら、最後に到ってそれを離脱し、〈私〉との急速な距離化をはからなければならぬ、という矛盾した要請によるのであろう。〈私〉の狂乱をしかつかむには、そうするしかあつていない。

結末に至って、〈私〉の発狂が示唆されるが、映像が厳密な計算の

上に成立っているとは見えなくなっている。結末のきまりの悪さに、この作品の弱点をみとめることができる。

終り近くで、〈私〉は幼ない豊子に、こう言わせている。「おじちゃん、お骨を丁戴。お約束のお骨を丁戴。」豊子の要求は、中砂の要求である。このような要求がなされる以上、中砂と〈私〉の生死は逆転する。死者と二重身であった以上、〈私〉は死を宣告されたも同じことだ。〈私〉は中砂との約束の内実を思い知り、おのれの愚かさに対する処罰をうけたことになる。

以上の結末は、おそらく鈴木清順の練りなおしにもとづくものだ。準備稿の段階では、別様の結末が用意されていた。ここでは、豊子はただニッと怪しく微笑み〈私〉にひと言、——「お父さま」とよびかける。たぶんフニリーニの狂童女と似ているのを嫌ったためでもあるのか、このラストは採用されなかった。

この旧いラストでは、〈私〉の妄念の完結を、〈私〉の発狂を暗示して終ることになる。現行のラストでは、知の擬態が、欲望機械を増殖させるのみで、もはやいかなる生命力からも見放されたことが含意される。しかしこれは、狂気の状態を煮つめないまま、結論を性急に求めすぎていると見えよう。謎を与えるだけでも十分であったのに、答えまでも与えようとしたこと——これが、この結末における鈴木清順の失点である。

若しこの作品が、〈私〉の狂乱を中砂や風景に転写し彷徨のなかにおし流してしまおうというのではなく、〈私〉は青地の狂乱それ自体を標的とし、それを社会という名の装置の効果のように映像化しえていたならば、それは恐るべき作品として、永く記憶にとどめられることになったのは間違いない。

結末の不如意は、よりすすんだ反省にわれわれを導く。この作品は、知の擬態を映像化するのに、いちじるしい成功をおさめた。しかし、そのような映像表現ははたして、知の擬態から突出する別様の原理へと連接しうるものだろうか？

〈私〉と〈私〉をめぐる諸々の形象は、映像のなかで、その実態を掴まぬままにどこまでも転写の系列をたどっていく。あのジブシィ、所さためめ漂泊者ドリーフ・マンのように。中砂も、また門付けの一行も、これら行方しらす流れゆく漂泊の形象であり、この作品の標的もまた、その上に定められていた。サラサーテの原曲にしても、彼が旅先で聴きなすんだジブシィ旋律のひきうつしなのであり、またしてもひとつの転写であるのだ。この作品、『ツイゴイネルワイゼン』もその転写の系列に属するのなら、漂泊者のように、風俗のなかを数ある映画のなかの一本として流されてゆくしかないのかもしれない。——だとしても、この映画の功績は絶大である。それは、同じく複製Ⅱ転写という題材を扱いながら、見るべきならんらの方法的な対処を含まない『影武者』よりもはるかにすぐれた作品が存在する、という証明になったことをいっているのではない。知の擬態を破碎しつくすまでの徹底した理性と狂気の映像化を、われわれはまだだれも観ていない、という大いなる饑餓を与えた、という点においてである。

知の擬態を映像化するのではなく、知の擬態の破滅を、映像化すること——このもうひとつの作品には、別様の、はるかに強力な方法が必要であらう。