

# J・コルタサル「悪魔の涎」と M・アントニオーニ『欲望』の 比較研究における問題点について

伊集院 敬 行

## 0. はじめに

映画『欲望』(*Blow-Up*, 1967)は、映画監督のM・アントニオーニ(Michelangelo Antonioni, 1912-2007)が、当時ブームとなっていたラテン・アメリカ文学の作家、フリオ・コルタサル(Julio Cortázar, 1914-1984)の短編小説「悪魔の涎」("Las babas del diablo", 1958)から着想を得て、脚本執筆・監督した作品である。映画の原題である「*Blow-Up*」とは「悪魔の涎」の英語翻訳時のタイトルであり、この題名の通り、写真の引き伸ばしは両作品において重要な役割を果たしている。両作品とも主人公が盗み撮りしたカップルの写真の引き伸ばしに、撮影時には思いもしなかった犯罪が写しだされ、それによって主人公に一種の精神的な危機(identity crisis)が引き起こされる<sup>1</sup>。また、両作品において写真が真実を暴露する方法は一見全く違うように見えるとしても、そのとき写真が映画のようになる——すなわち、「悪魔の涎」では文字通り写真の画像が映画のように動きだし、『欲望』では写真の並べ替えという原始的なモンタージュで過去が再現される<sup>2</sup>——という意味では、やはりそれらの場面にも共通するものがあると言える。

とはいえ、一見する限りでは両者は全く別作品に見える。『欲望』の脚本執筆にあたりアントニオーニは、「悪魔の涎」の舞台や登場人物だけでなく、その筋や世界観も大きく変更した。そのため、『欲望』は「悪魔の涎」とは似ても似つかない作品となっている。

「悪魔の涎」では、写真の画像が突然映画のように動きだし、主人公ミシエルの盗み撮りによって中断された無気味な男の少年への同性愛的な虐待の企みを暴露するという非現実的な物語が、語り手としての主人公によって一人称と三人称の語りを同時に用いながら語られる。このように「悪魔の涎」は、ラテン・アメリカ文学らしい幻想的(fantastic)、実験的で難解な作品である。一方

『欲望』では、写真の引き伸ばしによって拡大されたしみに殺人者や死体を発見した主人公トーマスが探偵まがいの行動をするものの——ただし、トーマスが探すのは死体であって犯人ではない——、結局、事件は未解決に終わる。このように「悪魔の涎」同様、『欲望』も不思議な物語ではあるが、ここでは「悪魔の涎」のような非現実的なことは起こらない。言うなれば、この不思議さは幻想的なものではなく、不条理 (absurd) と呼ぶべきものである。腑に落ちない『欲望』の結末は、他のアントニオーニの作品に共通するもので、ここに実存主義的とされたそれまでのアントニオーニのテーマを見ることができる。

以上のように、両作品が我々に与える印象はあまりにも違う。それゆえ『欲望』を論じる多くの論者は、『欲望』が「悪魔の涎」から受け継いだのは写真に関する部分にすぎないと考えた<sup>3</sup>。両作品がこのように受け止められたことは、コルタサル自身の「ソレンティナーメ・アポカリプス」(『通りすがりの男』1977年)にも見ることができる。その冒頭ではコルタサル本人を思わせる作家の主人公が、空港で近づいてきた新聞記者に「映画『欲望』はあなたの作品とはずいぶん違うようですが、どうなっているのですか」<sup>4</sup>と問われるのである。

だが、果たしてそうだろうか。両作品が無関係とされる一方で、わずかであるが、いくつかの論者が『欲望』の理解のための手がかりを原作に求め、主に写真やカメラという共通点を切り口に両作品の比較を試みている。今日それらを読むとき、数少ない論者の主張が多様であることに驚かされるだろう。もし先行研究の傾向があるとするれば、それは論者の数だけ多様な解釈があることである。ただし、その解釈の多様性は作品自体が持つ豊かさ・多義性から生じたものではない。本稿で明らかにするように、それは各論者の恣意的な解釈から生じている。では、一体何が両作品にそのような解釈を許してしまうのだろうか。

そこで本稿は、まず一章で、先行研究のほとんどが両作品を無関係とした理由を検討し、そこにある解釈上の問題点を明らかにする。次に二章では、両作品の比較研究の問題点について考察し、多くの論者に恣意的な解釈を許した原因について考察する。続く三章ではそれを具体的に検討する。ここで取り上げる論文は、以下の5本の論文である。

1. Henry Fernández, "From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation"<sup>5</sup> (1971)

2. Terry J. Peavler, "Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar"<sup>6</sup> (1979)

3. David I. Grossvogel, “*Blow-Up: The Forms of an Esthetic Itinerary*”<sup>7</sup> (1999)
4. Marvin D’Lugo, “Signs and Meaning in *Blow-Up: From Cortázar to Antonioni*”<sup>8</sup> (1975)
5. Lanin Gyurko, “Truth and Deception in Cortázar’s “Las babas del diablo””<sup>9</sup> (1972)

そして最後に「おわりに」では、これらの比較研究がした失敗を回避することで可能となる、「悪魔の涎」の人称の問題とカメラや写真の役割の一解釈を提示して本稿を締めくくりたい。

『欲望』は「悪魔の涎」と無関係なのか、もしくは『欲望』の解釈の鍵は「悪魔の涎」にあり、『欲望』が「悪魔の涎」の優れた一解釈と見なせるのか。だがそれを見通すには、先行研究の状況はあまりにも混乱している。そして、このテーマはそのまま忘れられてしまった。『欲望』と「悪魔の涎」の関係性を認めないにせよ、認めるにせよ、先行研究の解釈の問題点について考察することは、その過ちを避け、両作品を再考する手がかりを与えてくれるだろう。

## 1. 「悪魔の涎」と『欲望』を無関係とした先行研究にある問題点

「はじめに」で述べたように、『欲望』を論じる多くの論者は「悪魔の涎」と『欲望』が我々に与える印象があまりにも違っていたことから、『欲望』が「悪魔の涎」から受け継いだのは、写真に撮影時の主人公が思いもしなかったことが浮びあがるという部分にすぎないと考えた。実際、アントニオニ自身、そのような印象を肯定するかのような以下の言葉を残しており、それは多くの論者によって引用されている。

The idea for *Blow-Up* came to me while reading a short story by Julio Cortázar. I was not so much interested in the events as in the technical aspects of photography. I discarded the plot and wrote a new one in which the equipment itself assumed a different weight and significance<sup>10</sup>.

だが、本当にそうだといえるのだろうか。というのも「悪魔の涎」と『欲望』の関係がこのように受け止められたことには、以下のような三つの理由があったと思われるからである。

一つ目の理由は、『欲望』がアントニオーニの作風の変化を示す作品だったことである。

『欲望』はいわゆる「愛の不毛」三部作に代表されるそれ以前の作品と、主人公の性別、その舞台、撮影や編集の技術、資本など、多くの点で異なっていた。それまで女性が多かった主人公は男性になり、その主人公にはどこかアントニオーニ本人もしくは映画監督の職業を思わせるところがあった。主人公が写真家という、種類が違うとはいえ同じ映像メディアを扱う人物であること、そして主人公が自身の写真を映画のようにモンタージュすることで過去を再現しようとするのがそれである。舞台はイタリアから離れ、イギリスのロンドンになった。『欲望』は前作の『赤い砂漠』(*Il deserto rosso*, 1964)に続くカラー二作目で、ここでも色の象徴的な表現が用いられた<sup>11</sup>。また、それまで特徴的だった長いショットは影をひそめ、比較的短いショットが多用されるようになった。そして、多かれ少なかれ『欲望』に現われたこれらの新しい特徴は、その後の作品にも見られるものであった。もちろん、『欲望』以前にも、『情事』(*L'avventura*, 1960)の女主人公の道連れとなる創作意欲を失った建築家や、『夜』(*La notte*, 1961)の主人公のジョバンニという、これまた創作意欲を失った小説家のような男性芸術家の登場人物はいた。しかし、『欲望』以降、「さすらいの二人」(*Professione: Reporter*, 1975)の主人公ロックはタイトルの通りレポーターであり、「ある女の存在証明」(*Identificazione di una donna*, 1982)の主人公ニコロが映画監督であるように、男性主人公の職業はそれまで以上にアントニオーニ本人の職業を思わせるものになっていく。

このようなことから、アントニオーニを論じる者は『欲望』を彼の作風の変化を示す作品として考察することになる。その場合、『欲望』が原作とあまり関係がなく、アントニオーニその人の作品として理解できる方が都合がよい。というのもその方が、『欲望』に現われた新しい傾向をアントニオーニの変化から生じたものなのか、「悪魔の涎」から引き継いだものなのかを検討せずに済むからである。そして前述の通り、『欲望』は「悪魔の涎」と無関係に見える作品だったのである。

二つ目は「悪魔の涎」が、非現実的で幻想的な内容を実験的な語り口で語る短編小説という、文字通りの映像化が不可能な小説だったことである。

「悪魔の涎」では、その冒頭で語り手として主人公が、自身の説明しがたい体験を語るには通常の方法では困難であるとし、一人称と三人称の両方を用い

るという技法を採用するに至る。そして、このような実験的な方法で語り手という場を不安定にしながら、冒頭から語り手としてのミシェルが地の文で、「僕はカメラだ」、「僕は死んだ人間だ」、「だがこうして生きている」などと述べ、読者を戸惑わせる。また、物語の後半で写真が映画のように動きだし、撮影時の出来事を再現するという、現実にはあり得ないことが起こり、これまた読者を戸惑わせる。そして気が付くと主人公と共に我々読者も、夢とも現実ともつかぬ世界をさ迷うことになる。

このように「悪魔の涎」は文学にしかできない表現をする作品であり、その文字通りの映像化はまず不可能である。そのため、その趣旨を生かすにせよ、着想レベルでそれを参照するにせよ、その映画化には改作レベルの翻案が必要となる。とすれば、アントニオ・ニがどれほど深く「悪魔の涎」を理解して『欲望』を制作したとしても、そうしてできた作品は、おのずと「悪魔の涎」と違うものになる。だが多くの論者は、すぐにそれと分かる対応箇所が少ないことを根拠に『欲望』と「悪魔の涎」を無関係としてしまったのである。

三つ目は、そもそも両作品とも比較以前に難解でよく分からない作品だったことである。このことは、「悪魔の涎」と『欲望』の関係を、『欲望』とそれを翻案したデ・パルマ (Brian De Palma, 1940-) の『ミッドナイト・クロス』(Blow-Out, 1981) の関係と比較すると良く分かる<sup>12</sup>。

『ミッドナイト・クロス』も『欲望』が「悪魔の涎」から借りたものと同じもの、すなわち写真が映画によって事実を暴くことや、メディアを通じて主人公が傍観者から当事者へと変わっていくという物語の骨格を『欲望』から踏襲している。ただし『ミッドナイト・クロス』は『欲望』と異なり、実際に犯人がいてそれが暴かれる通常のミステリー映画である。一方、『欲望』はそれが探偵物であることをほのめかしながらも<sup>13</sup>、最終的にその事件は未解決のまままで終わる不可解で不条理な作品である。このように両作品のテーマは明らかに違う。にもかかわらず、我々が『ミッドナイト・クロス』を『欲望』の翻案と認めるのは難しいことではない。なぜなら両作品には明快な対応箇所が数多くあるからだ。主人公を写真家から録音マンに変えたことや、『欲望』の写真家が自分の写真を並べて映画のようにして過去を再現することを、『ミッドナイト・クロス』では、偶然に録音した事件の音を新聞に載ったその連続写真<sup>14</sup>と組み合わせることで、主人公がその事件を映画にして再現するというものに変更したことには、デ・パルマの工夫が認められ、我々は『ミッドナイ

ト・クロス』を『欲望』の翻案として楽しむことができる。

このように『欲望』と『ミッドナイト・クロス』の関係は、原作と翻案物の対応箇所と翻案者がそこでした変更の意図が明快であれば、たとえ原作に忠実でなくても、またテーマを共有していなくても、さらには原作がよく分からないものであっても、我々はある作品を別の作品の翻案として認めることができることを教えてくれる。単なる焼き直しからほとんど新たな創造まで、その段階や目的は多様だとしても、一般に今日的な我々読者や鑑賞者が翻案作品に期待するのは、翻案者が原作をどのように生かした再創造をしたかだろう。だが「悪魔の涎」と『欲望』では、それが明確でない。

そもそも両作品では、その対応関係から不明確である。たとえば両作品のカップルの組み合わせは明らかに異なっている。女の相手が少年から中年の紳士に変わったことで、『欲望』では「悪魔の涎」の無気味な男と少年を誘惑する女がカップルになったかのような印象を受ける。また、茂みに隠れていた殺人者と思われる青年、すなわちレストランでトーマスとロンを覗く青年がトーマスと同じく金髪でどこか彼に似ていることは、「悪魔の涎」におけるミシェルと少年の関係を思わせる。というのも、ミシェルが少年に自身の少年時代を投影し、二度に渡って彼を救おうとし、そして彼に代わって恐ろしい目に合ったことから、二人の関係を一種の分身とすれば、トーマスと青年、さらにプロペラを配達する青年の外見の類似に、原作のこの分身のテーマの反映を見ることができるからである<sup>15</sup>。しかし、そうだとすれば「悪魔の涎」と『欲望』では加害者と被害者が入れ替わっていることになり、両作品の登場人物は上手く対応していないように思える。

「悪魔の涎」も『欲望』も、各場面で何が起きたのかということから意見が分かれるような作品である。それらが意味するものとなればなおさらである。たとえ対応箇所が分かっても、それぞれの意味するものが不明瞭であれば、両者の共通点や相違点の説明はできないだろう。したがって、多くの論者が『欲望』を「悪魔の涎」と無関係としたのは、身も蓋もない言い方をすれば、両作品が共に曖昧、難解だったからなのである。

もし、これまで「悪魔の涎」と『欲望』の関係が十分に考察されてこなかったことの背後に、私がここで考えたような三つの理由があったのなら、「悪魔の涎」と『欲望』を無関係とする一般的な見解は、両作品の深い理解に基づいたものとは言えない。ここには考察すべき余地が多く残されているのである。

## 2. 「悪魔の涎」と『欲望』の比較研究にある問題点

ある作品に複数の解釈があった場合、一般に我々が試みるのは、先行研究のそれぞれの主張を検討し、読み比べ、どれが、もしくはどこが妥当かを探ることだろう。だが、「悪魔の涎」と『欲望』の比較研究の場合、それは非常に難しい。というのも、それらが両作品の共通点として、全く異なるテーマを見いだしているからだ。このことはほとんどの比較論文が他の比較論文を参照していないことにも伺える。

ところで、単独の作品の分析では、それによりその作品の多様な意味が取り出されることがしばしばある。だが、原作とその翻案の共通点を論じる場合、論じる者によって極端に異なる共通点が見いだされるというのは、考えてみれば不思議なことである。翻案者の原作の解釈が多様であった、ということがあるのだろうか。また、たとえ翻案が原作の多義性を受け継いでいるとしても、その場合、原作のその多義性を受け継ぐために翻案の作者は自身の作品に何らかの工夫をしているはずである。そして各論文がそれを共通点として指摘したなら、極端に解釈が分かれるということはないだろう。とすれば、ここで問われるべきはどれが妥当な解釈かではなく、なぜこのように意見が分かれてしまうのか、だろう。

では、「悪魔の涎」と『欲望』の比較研究では、なぜ、かくも多様な解釈がなされたのか。論文単体では一見筋が通っているように見えても、各比較論文を読み比べたり、各論者が共通して論じる箇所の解釈の違いを比べたりしているうちに、多くの論者が恣意的な解釈をしていることが見えてくる。各論者がそうしてしまった箇所やその理由は論文ごとに違うが、大まかに述べれば次の三つようになるだろう。

一つ目は、先にも述べたように両作品の難解さである。この難解さのために各論者は、比較よって両作品を理解しようとしても、結局、自分の思い込みや立場を正当化するようにして両作品を読んでしまう。これは主に「悪魔の涎」の難解な箇所の解釈に見られ、論者ごとに両作品の解釈がまるで違ってしまいう一因になっている。その中には明らかに原作の誤訳に基づく解釈——おそらく各論者が自身の思い込みを正当化すべくしてしまった誤訳と思われる——もある。だが、そのことに論者が気付かないほど「悪魔の涎」は曖昧、難解な作品

であった。そして、その解釈を『欲望』に当てはめても、一見する限りではその主張に破たんが生じないほど、『欲望』もまた曖昧で難解な作品だったのである。

二つ目は、両作品で重要な役割をする写真やカメラや映画を解釈するに当たり、各論者がその素朴な写真観、映画観をそこで当てはめてしまったことである。コルタサルはアマチュアとはいえ『*Prosa del observatorio*』<sup>16</sup> (1972) という写真集を出版するほどの写真家である。また、彼の作品には自身の写真や既存のイメージを挿絵に用いた一種のコラージュブックがいくつもある。これらのことからコルタサルに、一人の造形作家としての面を見ることもできる。一方アントニオーニも映画という、いわば写真の親戚のようなメディアの優れた芸術家である。とすれば素人の我々は、写真や映画についての自分の思い込みに基づいて両作品を理解しようとするのではなく、むしろ両作品から、彼らにとって写真とは何か、映画とは何かを知ろうとしなければならないだろう。だが、ほとんどの論者はそのようにはしなかった。

たとえば、「悪魔の涎」の写真やカメラを作家コルタサルの文学や翻訳のメタファーだと考えることは、その一つだろう。誰一人として主人公ミシェルに写真家コルタサルを見ようとしなない。ミシエルの写真がコルタサルの文学を表しているのではなく、コルタサルの文学が彼自身の写真を表している可能性はないのだろうか。ある論者は「悪魔の涎」で主人公が用いる言葉と写真やカメラに、作家自身が用いる二つのメディアの対立を見る。またある論者は、主人公ミシェルにとって写真やカメラは翻訳や文章のメタファーであるとする。また別の論者は写真をミシエルの想像力の表れる場であるとし、彼がカメラに同一化しているとする。このように、主人公とカメラ・写真の関係は多様に捉えられている。そして、多くの論者は彼らが「悪魔の涎」に見た文学と写真の関係を『欲望』にも見ようとした。問題はこれらの解釈が作品それ自体の解釈から導かれたものではないことである。しかし、各論者が自身の素朴な写真観、映画観をそこに当てはめて解釈を試みるしかないほど、両作品は難解だったのである。

最後に三つ目は、一つ目（両作品の難解さ）とも二つ目（写真や映画に関する知識不足）とも関連するもので、「カメラ」、「写真 (photograph)」、「写真術 (photography)」、「ファインダー」、「レンズ」の語が、しばしばほぼ同義で用いられていることである。もちろん我々日本人が「フォトグラファー」と「カメラマン」を同義で使うように、一般にレトリックとしてはこれらの語が同義



で用いられることはしばしばある。実際、「悪魔の涎」にもそのような箇所はいくつかある<sup>17</sup>。そして、そのレトリックはこの作品を味わい深いものになっている。だが、だからといって論文でもそれをしてしまうと、両作品の各場面で起こっていることの記述が曖昧になる。その一つに、今回取り上げる論文には、ミシェルがカメラになったのか写真になったのかが混乱している、もしくはあえて混同しているのではないと思われるものがいくつかある。そのように理解する論者はおそらく、主人公が「硬いカメラのレンズに変わってしまった今、そこに干渉することすらできない<sup>18</sup>」と述べたことと、写真が対象を紙の上で凍結することとを連想で繋げてしまったのだろう<sup>19</sup>（なお、後述するように私は、主人公は写真の中に入り込んでもいなければ、写真のように凍結されたのでもないとする）。このような写真に関する語の不正確な使用はほとんどの論文に見られ、これが各論者に両作品の恣意的な解釈を可能にしている。もし、論者が適切にこれらの語を用いて記述しようとするなら、もしくは我々がこれらの語を正しく別のものを意味する語であるとして先行研究を読むなら、いくつかの論考の論理は破たんしてしまうだろう。

以上のように、多様な先行研究を前にして、どの主張が妥当なのかではなく、なぜこうも各論文の主張が異なるのかと問えば、各論者が恣意的な解釈をしていることに気づく。たとえ、どれほど各論文の議論に筋が通っているように見えてとしても、このようなミスをいくつも犯しているのなら、先行研究のどれもが問題あり、ということになる。とはいえ、各論考でなされる様々な指摘には見るべきものもある。

私自身も、『欲望』が「悪魔の涎」のアントニオーニの深い理解を示す作品であると考えている。ただし私がした比較は、精神分析理論という第三項を両作品の間に置くことで両作品の対応関係を明らかにし、その上で両者の共通点、相違点を分析するというものである<sup>20</sup>。だが、第三項を介して比較する以上、それでは上手く扱えない共通点や見落とししてしまう共通点がある。両作品の直接的な比較を有効なものにするためにも、上述のような恣意的な解釈は避けなければならない。そのために、先行研究の失敗から学ばねばならない。各論文の論証の手続きには問題があるとしても、そのことがすぐに各論文の主張を完全に否定するものではないし、それぞれの問題を確認しておくことで、今後我々が行う比較研究ではそれを避けて通ることができるだろう。

そこで本稿はこれから「はじめに」で挙げた五つの比較論文を取りあげ、そ

それぞれその内容を要約し、その後でその論証上の問題を検討する。これらは現在、私が参照することができた比較研究のほとんどである。上述の目的から、要約中に適宜コメントを挟む。

### 3. 各比較論文の検討

#### 3-1-1 ヘンリー・フェルナンデスの

##### 『翻案の研究：「悪魔の涎」から『欲望』へ』（1969）

この論文の主張は、メディアの対比、すなわち「悪魔の涎」における写真と文学、『欲望』における写真と映画という対比と、現実とそれを表現できないメディアというテーマにおいて両作品が共通するというものである。このような主張には、原作の有名な冒頭の語り手としての主人公の嘆きを映画にも見ようという意図が明らかに見られる。フェルナンデスはこれを以下のように論じる。

フェルナンデスはまず、すぐにそれと分かる両作品のいくつかの対応箇所を比較した後、『欲望』の主人公トーマスと違って「悪魔の涎」の主人公ミシェルが語り手であることに注目し、そこから「悪魔の涎」のテーマが二つのメディアの対立、これらのメディアを使う人間と現実との対立だという。

ミシェルは写真家であると同時に作家でもある。写真家としてのミシェルは自分の見ている風景をカメラで凍結し、作家としてのミシェルはそこに文章という時間の次元を与える。こうして現実には、二つのメディア（カメラとタイプライター）によって空間（spatial）と時間（temporal）の二つの次元で切り取られる。そして、アパートでミシェルがその引き伸ばしを見ているとき、これら二つの次元は再び一つになる。写真は生き返って語りだし（映画のように動きだし）、ミシェルの方が凍結されるというあべこべの事態が起こる<sup>21</sup>。いかなる境界もない現実をあえて分割したミシェルはその報いを受け、写真が映しだす空という時間・空間の両方において流動的な景色を眺めるしかなかったのである<sup>22</sup>。

次に、フェルナンデスはこの解釈を『欲望』にも当てはめようとする。すなわちそれは、ミシェルが語り手であるように、トーマスもまた語り手であり、写真と文学の対立が写真と映画の対立として受け継がれることで、両作品には二つのメディアの対立とそれらと現実の関係が描かれている、というものであ

る。もちろん、「悪魔の誕」の主人公が物語の語り手であるのに対し、『欲望』の主人公は映画の語り手ではない。しかし、次の二つの理由からフェルナンデスはトーマスもまた監督の位置を占めるとする（ここでフェルナンデスは断りもなく、「語り手」を「監督」にずらす。このようにフェルナンデスの記述には、「監督＝語り手」という暗黙の前提が見られる）。

その一つ目の理由は、『欲望』の主人公が見るものと、鑑賞者の見るものは同じ映像であることである<sup>23</sup>。そして二つ目の理由は、映画の最後で主人公が消えることにより、我々観客の見ていたものがフィクションであり、カメラの後ろに誰か、すなわち監督がいること（the presence of the moviemaker）を我々に喚起させることである。

フェルナンデスは、たとえ上述のことが上手くいえないとしても、「悪魔の誕」に見られる二つのメディアの対立は『欲望』においても明白であり、現実メディアでは捉えられないと述べたうえで、『欲望』の主人公はカメラ＝語り手のように現実の一部を知覚する（perceive part of reality）だけであるが、知覚を超えて推測（conjecture what lies beyond his perception）する「悪魔の誕」の語り手と違ってトーマスに残されるのは彼が見たもののみとし、『欲望』の主人公がカメラの視点を取るのに対し、「悪魔の誕」の主人公はフィクションの語り手の視点を取る、とする。

このように、両作品は二つのメディアの違いをテーマにしているという点で共通するとする一方で、その違いは言葉で（with words）物語る小説と、映像で（with pictures）物語る映画の違いから必然的に生じていると考えるフェルナンデスは、さらに両作品の対応する二つの箇所を取り上げ、これらの相違点が小説と映画という、両作品のメディアの違いから生じていることを説明する<sup>24</sup>。

一つ目は、両作品のクライマックスである写真が事実を暴露する場面である。フェルナンデスは両作品においてその方法が全く違うことを指摘し、もし『欲望』の主人公がした作業を小説で描写してもぎこちない表現になるし、写真が映画のように動きだすという場면을映画で見せても、それは滑稽なものになると述べる。

二つ目は、両作品のラストシーンである。「悪魔の誕」のラストシーンでは、写真がたなびく雲を映しだして絶えず動いているように、もはやミシェルは現実を凍結しない。一方『欲望』では、トーマスは見えない（写真に撮れない）

ボールを拾って、テニスコートに投げ返す。フェルナンデスはこれを、トーマスが見ることも写真に撮ることもできない現実を受け止めたと解釈する。

この二つ目のラストシーンの説明において、フェルナンデスが指摘していたもう一つの共通点、メディアと現実の対比というテーマがようやく説明される。引き伸ばしが現実を暴露するシーン同様、一見するとエンディングも全く違う。だがフェルナンデスは、両主人公が自分の用いるカメラの限界を知り、カメラでは捉えられない世界に一步踏み出すという点では両エンディングは同じであるとし、先に述べた二つのメディアの対立に加え、両作品はともにメディアとそれを超える現実をテーマにしている点で共通すると結論する<sup>25</sup>。

### 3-1-2 フェルナンデスの論文の問題点

この論文で躓くのは、映画における語り手を監督とする暗黙の前提と、カメラの背後にいる人物が監督であるとしていることである。地の文とセリフからなる小説とは異なり、一般的な物語映画ではその語り手がどこにいるのかは明快ではない。カメラ(=映写機)を語り手と見なすのは比喩としては可能だが、そうだと断言するのはやはり難しい。一般的な物語映画は、非人称の視点のショットと登場人物の主観ショットから成り立っており、このことから映画においては語り手が一定していないとも言える。そもそも映画において語り手とは何か(たとえばナレーターは語り手なのか?)、監督はどこに現われるのかというのも問われるべき問題である。『欲望』の分析においてフェルナンデスはこれらの問題を考察せず、当然のようにカメラ=語り手=監督という連想をしている。その理由を推測するなら、それは次のようになるだろう。

『欲望』の主人公トーマスはモンタージュをする写真家である。このことからトーマスは、監督のアントニオーニ本人を代理しているように見える。一方、『悪魔の涎』の語り手でもある主人公ミシェルは、コルタサルと多くの特徴を共通する。このことからフェルナンデスは、ミシェルが語り手であるように、トーマスもまた語り手と言えるのではないかとまず考えたのだろう。加えて、『欲望』がトーマスの行動を追いかける映画であり、トーマスがいない場面が映しだされることが非常に少ないという形式を持つ映画であったこともその印象を強めたと思われる。というのも、そうすることで、画面にはトーマスを見つめる視線のようなものが感じられるからである(『欲望』ではトーマスを隙間から捉えるショットが数多くあり、これがこの視線の存在を強調する)。そ

して映画を観賞する中で、この視線は我々鑑賞者のものと重なり、我々はそれを演出で作り出したであろうアントニオーニのものとして受けとめる。また、『欲望』にはトーマスを背後から撮影したショットも同様の効果を持つ。このようなショットは、彼の主観ショットの代わりのようにしてしばしば使われる。そのためこれらのショットでは、トーマスを見つめる視線とトーマスの主観が重なるのである<sup>26</sup>。こうして『欲望』全体で、我々が見る画面はトーマスと監督の視線が見たものになる、ということが起こる。

したがって、フェルナンデスは暗黙の内に、トーマスが見るものが我々の見るものであり、その視線は監督のものであるとしたが、それはトーマスが常に登場し続けることと、トーマスの主観ショットを避け（劇中でファインダー内の映像が示されることは一度もない）、背後から彼を捉えるショットによってトーマスが見ているものを提示するという、この映画固有の手法により生み出されているものである。もし、この映画でトーマスを背後から捉える代わりに、トーマスの主観ショットをそこに入れれば、トーマスの視線と非人称の視線が共存することになり、画面からはトーマスを見つめる視線のようなものが感じられなくなるだろう。

ところで、上述のように考えることでこの映画のカメラの視線をアントニオーニのものだと言うことができるとしても、そうであるからこそ、この映画には異様な視点が紛れ込んでいることが際立ってくる。それは女がトーマスの盗み撮りに気が付いて走り出すショットである。この視線は誰のものなのか。一瞬異様な印象を受けるこのショットの視線が殺人者のそれであることに気付くなら、トーマス＝カメラ＝映画の語り手という等式は素直に受け入れがたい。とはいえ、我々がこのショットに異様な印象を受けるとしたら、その理由もまた、カメラが基本的にトーマスを追いかけているからである。

### 3-2-1 T・J・ピーヴラー「欲望：アントニオーニがコルタサルに忠実でないことについての再考」（1979）

フェルナンデスの論考を批判的に発展させたものが、この論文である。この論文でピーヴラーは、両作品にはともに主人公が用いる二つのメディアの対比<sup>27</sup>があるというフェルナンデスの指摘に同意しながらも、それが現実とそれを表現できないメディアの関係であるという解釈には同意しない。というのも両作品は共に難解で、そこで何が起こっていたのかさえ人によって意見が分

かれるような作品である以上、両作品の写真が真実を提示したということができないからだ<sup>28</sup>。「両主人公は現実や真実という語ではきわめて疑わしい次元を発見、もしくは作り出している<sup>29</sup>」。とすれば、フェルナンデスは両作品の写真に浮かび上がったものがカメラで捉えられなかった現実であるとしているが、どうしてそれが現実だったといえるだろうか。ピーヴラーはこう考え、フェルナンデスの解釈に同意しない<sup>30</sup>。では、両主人公が真実を追求していないとすれば、彼らは何をしているのだろうか。ピーヴラーは、両作品で両主人公はメディアと格闘していると考え、ここに両作品の共通点を見る。ピーヴラーはそれを以下のように説明する。

ピーヴラーはまず、フェルナンデスが両作品に見た二つのメディアの違いというテーマを、作者と主人公、物語と声の関係（*the relation between narrative and voice*<sup>31</sup>）という、「Cool Times」（1971）でT・J・ロスが「悪魔の誕」と『欲望』の共通点として指摘したテーマと結び付けて理解しようとする。ピーヴラーは詳しく紹介していないが、ロスの論考は次のようなものである<sup>32</sup>。

ロスは、「悪魔の誕」の実験的な語り方と『欲望』に見られる抽象的な人物描写は、読者および鑑賞者の主人公への感情移入を阻むという効果を持つ点で共通すると考える。「悪魔の誕」では語り手がコルタサルとミシェル、さらにはミシェルに批判的な第三の声の間で頻繁に交代し（もちろん、分裂した語り手の一人をコルタサル本人とするロスのこの解釈はすぐには受け入れがたい）、これら三つの視点は一つにまとまることはない。これが作者と主人公がどのような関係なのか、また、物語とそれを語る声の間の関係がどのようなのかを不明瞭なものにし、読者の主人公への同一化を難しくする。ロスはこれこそがアントニオーニが「悪魔の誕」から引き継いだものと考え、主人公への同一化の難しさは『欲望』も同じである。その理由は、『欲望』では主人公トーマスが一個人（*a discrete person*）として描かれておらず、若者の典型（*a representative type*）として描かれているからである。この作品では個性という考え方が解体（*de-mythicize*）されており、これが主人公への感情移入を難しいものになっている。ロスはこのように「悪魔の誕」の実験的手法が『欲望』の主人公の人物造形に受け継がれていると理解することで、両作品が主人公と作者の関係、物語とそれを語る声の関係を疑わしい（*problematic*）とする点で共通するとした。

ピーヴラーはロスのこの指摘、すなわち作者と主人公の間、物語とそれを語

る声の間で問題となる相関関係と、先のフェルナンデスの指摘である二つのメディアの対立という共通点を組み合わせて、両作品の共通点を説明しようとする。最初の共通点である物語とそれを語る声の問題は、「悪魔の誕」の明白なテーマであり、冒頭の主人公の嘆きの部分によく表れているとピーヴラーは言う。では、『欲望』はどうだろうか。

『欲望』にもこの「物語とそれを語る声の問題」というテーマを見いだすためにピーヴラーが注目するのが、まさにこの二つのメディアの対立である。ただし、トーマスを鑑賞者が見ている映画のカメラ＝監督の位置にいると見なすことで、トーマスをその映画の語り手であるとするフェルナンデスのいささかトリッキーな解釈をピーヴラーは採用しない。ピーヴラーが両作品に見るのは見てそれとすぐにわかるような二つのメディアの対立である。ピーヴラーはまず、「悪魔の誕」の動き出した写真を文学のメタファーと考えることで、写真と動き出した写真に写真と文学の関係を見る。そして次に、『欲望』の動的なモデルと静的な複数のモデルの対比、写真とそのモンタージュの対比などを取り上げ、『欲望』にもさまざまな形で静と動の対比があるとする。

こうして両作品を、それぞれの作家が両主人公の冒険を通して二つのメディアの違い、すなわちコルタサルなら写真と小説、アントニオーニなら写真と映画の違いについて考察する作品として理解することが可能になる。つまりピーヴラーは、両作品に見られるこれらの二つのメディアの対立に注目することで、両作品が両作家の自身の創造プロセスをテーマにした内省的、自己言及的な作品であり、二つのメディアを用いる主人公の姿は作家自身のそれだと考えるのである。したがって、ロス同様ピーヴラーも、主人公と作者の関係、物語とそれを語る声の関係というテーマを両作品に見ているが、ロスが疑わしいとしたのとは逆に、ピーヴラーは両作品の主人公と作者の間に密接な関係を認めている。おそらくこの意見の相違から、ピーヴラーはロスの論文を十分に紹介しなかったのだと思われる。

では、両作品に見られる創造のプロセスについての両作家の考察とは、どのようなものか。ピーヴラーは、両主人公が写真に彼らのコントロールを逃れたものを発見することが、両主人公が生の実現ではなく、メディアそれ自体と格闘していたことを表していると考え<sup>33</sup>。とすれば、両主人公が写真に見たのは、真実とか現実といったものではない。それは、両主人公の「想像力」から生み出されたものである。だが、その想像力は両主人公自身のものではなく、

メディアが彼らに与えたものだとする<sup>34</sup>。

ピーヴラーはその理由として、両作品では主人公の性格や物の見方がカメラを持っているかどうかで変化することを挙げる。『欲望』において、カメラを持ったトーマスは女の子たちを自由にする力を持つ。だが、一旦カメラを手放せば、彼は自信を失って不安になる。「悪魔の涎」においても、それに相当する箇所があるとして、ミシェルが自身の写真論を語る「Michel sabia que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le pone insidiosa<sup>35</sup>.」という記述を挙げる。ピーヴラーはこれを、「Michel knew that the photographer always functions as a permutation of his personal way of seeing the world into which the camera insidiously imposes.」と訳し、「写真は写真家の現実知覚を変換する (The camera changes the photographer's perception of reality.)。両作品ではもしかすると現実それ自体も」と述べる<sup>36</sup>。

さらにピーヴラーは、『欲望』でトーマスが夜のロンドンの町で謎の女を発見したと思ったとき、その頭上に permutit の看板 (Permutit Domestic and Standard Plant Divisions の看板の一部) があることを指摘し、これもまたアントニオーニがコルタサルの permutation のテーマを受け継いだ証拠だと考える。こうしてピーヴラーは両作品のテーマが、カメラが写真家の知覚を変化させ、それが写真家に想像力を与えることであると理解したのである。

ではピーヴラーが考えるように、両作品の主人公が現実 (what really happen) を追及していないのなら、両主人公は一体何を追いつ求めているのだろうか。ピーヴラーはそれを、「Antonioni-English Style」<sup>37</sup> という『カイエ・デュ・シネマ』誌 (1967年1月号) に掲載された論文で引用されたアントニオーニの『欲望』についての発言を踏まえ、「現実のありのままの姿 (the nature of reality)」であると考え。そしてピーヴラーは、コルタサルが講演の中で、写真を描写された現実の限界の拡張 (expanding the limits of the portrayed reality) と見なししていることから<sup>38</sup>、両作品を現実がどのようなものなのか (the nature of reality) を問う物語として、ものの見方を変える装置、描写された現実の限界を拡張する装置としてのカメラについての物語として理解するのである。

### 3-2-2 ピーヴラーの議論の問題点

上述のようにこの論文でフェルナンデスは、両作品の共通するテーマを、メディアがそれを持つ者に与える力とそれによる視覚の変容だと考えた。その根



扱の一つが「permutation」の語であり、ピーヴラーはこれを「カメラが人間の視覚を変える」と理解した。ただし、ここには大きく二つの問題がある。

一つ目は、写真とカメラが区別されていないことである。この後本稿でドゥルーゴの論文を検討する際に考察するように、カメラ（レンズ、ファインダー）による視線の支配と、写真（印画紙の視覚）による視覚の変容は別のことである。しかし先に見たように、ピーヴラーが視覚の変容として取り上げるものは、カメラによる対象の支配のことであった。これは写真によってもたらされるものではなく、ファインダー越しの視線によってもたらされるものである。また「悪魔の涎」のテーマに写真による視覚の変容があるのは私も同意するが、少なくともこの permutation の語は視覚の変容を述べるものでない。そのようにピーヴラーが解釈するのは彼の誤解であり、これが二つ目の問題である。原文、翻訳を見ながらこれを確認しよう

“Michel sabia que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le pone insidiosa”.

これをピーヴラーは以下のように訳した。

“Michel knew that the photographer always functions as a permutation of his personal way of seeing the world into which the camera insidiously imposes”<sup>39</sup>.

この訳では *otra* が訳されていない。また *into* の語が *imposes* に掛かるものなのか、*permutaion* に掛かるものなのか——ただし後者の場合は *which* は *what* にすべき——で、意味は変わる。これを前者で訳すなら、その意味はよく分からないが、「ミシェルは、写真家とは常に、カメラが巧妙に押し付けてくる世界を見る個人的な方法を変換するように機能する者だと考えていた」となる。後者で訳するなら、「ミシェルは、写真家とは常に、自分の個人的な見方をカメラが巧妙に押し付けるものへと変換するように機能する者だと考えていた」とも訳することができる。ピーヴラーの主張はこれに当たる。

いずれにせよ *otra* を落として訳している以上、ピーヴラーの訳は不正確である。ではどのように訳すべきか。これを検討するために、まず英語翻訳版を確認したい。下線部はこの後検討する箇所である。

“Michel knew that the photographer always worked as a permutation of his personal way of seeing the world as other than the camera insidiously imposed upon it”<sup>40</sup>.

この翻訳にも問題がある。それは英語翻訳者が *otra que* の *que* を *than* として訳していることである。*otra* (*other*) は女性系なので *otra manera* の *manera* (女性名詞、*way*, 方法) を省略したものであることが分かる。また、この *otra* が *otra manera* であるなら、英語の *one*, *another* の *another* と同じく、*otra* の先にある *su manera* に対し、「それとは別」のという意味になる。したがって *otra que* は *otra manera que* ~ (～という、先述のものと違った方法) となり、英語翻訳のように *other than* (～とは違って) とは訳せないことが分かるだろう。つまり、*que* は *than* ではなく *that* (～という) であるが、スペイン語は *than* も *that* も *que* なので、英語翻訳者はここで間違ってしまったと思われる。

次の問題は *por* を *as* と訳していることである。素直に読めば、そして後で検討するように原作の内容を踏まえるなら、この *por* はいわゆる「change of A for B」の *for* に当たるものだろう。とすれば *por otra que* ~ は、*for another way that* ~ と英訳できる。翻訳者が *por* を *as* と訳したのは、彼が *otra que* を *other than* ~ と理解したせいで、*por otra que* を「～とは違ったものとして」と理解することになったからだと思われる。では、この箇所はどう訳すべきだろうか。

先に述べた理由から、*otra que* の和訳は「～という別のものの見方」となり、*por* は *permutation* に掛かるので、私はこの箇所を以下のように訳すべきだと考える。下線部が上で議論した箇所である。

“Michel knew that the photographer always worked as a permutation of his personal way of seeing the world for another (way) that the camera insidiously imposed upon it”.

これを訳すなら「ミシェルは、写真家とは、彼の個人的なものの見方を、カメラが世界に押し付けてくるものの見方という別のものの見方へと変換する者だと考える」となる。なおフランス語版では、この箇所には大胆な意識がなされている。

“Michel savait que le photographe doit adapter sa manière personnelle de voir le

monde à celle que lui impose insidieusement l'appareil”<sup>41</sup>。(ミシェルは、写真家が自分の個人的なものの見方をカメラが世界に押し付けるもの見方へと合わせるべきだと考える。)

私がこのように英訳すべきと考えるのは、上述した文法上の理由だけではない。それは、この発言の直前でミシェルは美しい写真を撮るために光や構図を選ぶことの重要性を説いているからである。当初、ミシェルにとってカメラとは、写真を利用して美しい光景を描くための道具であった。たとえば、カップルの撮影をするとき、ミシェルは美的な理由で無気味な男の車をフレームから外している<sup>42</sup>。ここにあるのは写真家が見たいと思ったものを見ているということであり、主人公はなかなか思いどおりにならない写真・カメラを使いこなすことで、それを定着しようとしているのである。とすれば、たとえ「カメラは写真家の知覚を変換する」というものが「悪魔の涎」のテーマだとしても、上記に引用した原文にはその意味はない。したがって、ピーヴラーのこの箇所を読みとこれに基づく解釈は、かなり恣意的なものといわざるを得ない。

なお、本稿で取り上げる論者の中でこの箇所を引用しているのは、ピーヴラーの他にグロスフォーゲルとギュルコがいる。グロスフォーゲルはこの引用箇所を、ミシェルがこう述べた後しばらくして、二人の様子を撮影するときに述べるカメラへの不信感——すなわち「運動によってリズムが与えられる生命を、硬直したイメージである写真は捉えることができない」<sup>43</sup>という不信感——の根拠として挙げる<sup>44</sup>。だが、私が示したように、この箇所はカメラへの不信感を表わす箇所ではないし、グロスフォーゲルがミシエルのカメラへの不信感の表れとして引用した箇所も、そもそもそれを表明した箇所ではない。実際、ミシェルはその直後の箇所で、運動によってリズムが与えられる生命を硬直したイメージによって壊さないために、写真家は決定的瞬間を撮る必要があると述べている。とすれば、決定的瞬間を捉えることができるのなら、写真は生命を捉えることができるのである。したがって、これをカメラに対する不信感の表れとするのは難しい。

後で見るとグロスフォーゲルの論文は、実存的限界に閉じ込められている者の苦悩の物語として「悪魔の涎」と『欲望』を理解しようとするものである。そのためグロスフォーゲルは、ミシエルのカメラや写真に関する否定的な発言ばかりを恣意的に拾い上げている。このようなことから、両作品に実存主

義的なテーマを見るというグロスフォーゲルの主張はともかく、その論証は信用できないといわざるを得ない。

一方、ギェルコはこの箇所を引用しながら、ミシエルのカメラは作家コルタサルの視点の類似物であり、写真は自身の個性を表現する手段であることを説明しようとする。そこでは主人公にとって言葉が感情の表現であるように、写真によって具体的な世界が心の相関物になる。その一方で、(おそらく冒頭の箇所を踏まえて)主人公が文法や統語法概念的な言葉のような、作家を制限する言葉に立ち向かっているように、彼はまた、自分の主観を型にはめるカメラに立ち向かっている。こう解釈することでギェルコは、語り手は詩的言語を發明しようとしていたと考える。また別の箇所でギェルコは、引き伸ばしを「平凡な現実の外観を、その出来事の想像力による強調に一致する物理的形態へと変化させること」<sup>45</sup>として説明している。これらの記述から、ギェルコはこの部分を、写真は自分の思い通りにならないものであるが、写真のそのような性格を踏まえ、自己表現するのが写真家である、と解釈したことになる。ギェルコの「悪魔の涎」の上記引用箇所の解釈は、先に私が示したようなその素直な読みとおおよそ一致する。

### 3-3-1 デヴィッド・グロスフォーゲル『『欲望』：美的な旅路』(1972)

グロスフォーゲルはこの論文で「悪魔の涎」を、語ることの不可能性と見ることの挫折という、人間を人間たらしめる二つの存在論的ジレンマの物語として捉え<sup>46</sup>、『欲望』にもこのテーマが受け継がれていることを明らかにしようとする。その議論を辿ると以下ようになる。

まずグロスフォーゲルは、意図していたものとは全く別なものとなる「悪魔の涎」のミシエルの写真を、作家自身と思しき主人公の「見る」ことだけでなく、「語る」こと、すなわち文学を意味するものでもあると考える<sup>47</sup>。主人公は見ることと語ることで自分の実存という限界を超え、他者を理解しようとする。しかし、そのようにしても他者を理解するのは難しい。なぜなら、そもそも視覚や言葉が不完全なものだからである。見ることと語ることで世界や他者を理解しようとしても、視覚が対象の表面を超えてそれを見通すことができず、言葉がそれとは違うものを表わす記号であるがゆえに、見ようとすればするほど、語ろうとすればするほど世界や他者の真実を取り逃がしてしまう。こうしてミシエルは単に他者が理解できないだけでなく、知覚や言葉の不完全性

にも苦しむという二重の苦しみを生きる者となる。

「悪魔の涎」の冒頭の有名な主人公の嘆きを踏まえ、そこで用いられる写真やカメラ（グロスフォーゲルの論文ではこれらはほとんど同義である<sup>48</sup>）をこのように理解することでグロスフォーゲルは<sup>49</sup>、自分の存在という限界に閉じ込められ、自身の内的ヴィジョンとそれを表現するイメージにある隔たりを超えることができずにもがくミシェルが感じる胃の痛み（tickle）に、コルタサル自身の実存的な疼き（the ontological itch）とそれを表現できない芸術というテーマを認める。そしてそれゆえグロスフォーゲルは、コルタサルの「山椒魚」（『遊戯の終わり』1956年）の主人公が山椒魚に魅惑されて山椒魚になったように、ミシェルが動き出した写真に捕らえられたのは、彼が他者を理解すべく、自分の実存的限界を超えようとしたことの象徴であると考え。もちろん、それは失敗に終わる。だが、その限界を乗り越えるべく主人公がした努力は、かつて主人公のいた世界の法則を変えてしまうほどだったのである。

このように「悪魔の涎」を理解したうえでグロスフォーゲルは、次に『欲望』の主人公にもこの芸術家の実存的疼きを見ようとする。もちろん「悪魔の涎」の枠組みは、そのままでは『欲望』に当てはまらない。そこでグロスフォーゲルは、アントニオーニが主人公をアマチュアからプロのカメラマンに変更したこと、そして、カメラ映像によってアントニオーニの目と観客のそれと一致し、両者が同じものを見ている<sup>50</sup>という二つのことを、アントニオーニが自身の実存的な疼きについて分析するために用いたのだと考える。グロスフォーゲルはそれを以下のように説明する。

対象を表面的に見ることがカメラ・写真的な見方だとすれば、プロのカメラマンとして対象を表面的にしに見ず、言葉を用いないトーマスはまさにカメラの化身である。映画冒頭でのトーマスの関心は形や色の美の直観的な把握（esthetic intuition）であって、対象を理解しよう（artistic questioning）とはしない<sup>51</sup>（とはいえその兆しはあったとグロスフォーゲルは言う。彼によればそれはロンドンのドキュメント写真集への取り組みである<sup>52</sup>。というのも、そこではトーマスは自分のロンドンの解釈を表現すべく、ロンドンの外観からそれとは違うものを作り出そうとしているからである）。しかし、トーマスが謎の女をもっと知りたいと思ったとき、表面を超えて対象を知るべく、彼はカメラであることから一歩踏み出し、写真に写っているものの「意味」を問い始める<sup>53</sup>。このとき、芸術家のヴィジョンとそれを表現できないイメージの問題が

生じる<sup>54</sup>。

『欲望』において我々鑑賞者は、アントニオーニのカメラの目を通して、トーマスが見ているものと同じものを表面的に見る。だが、トーマスが対象の表面的な美しさではなく、その真実、すなわち意味を探求し始めたとき、そこにはや明快な答えはない。このとき我々とトーマスの間に距離が生じる。というのも、その答えはトーマスにすぐにもたらされず、加えて我々にはトーマスが写真に見いだす意味と同じものをそこに見る理由はないからである。ここに芸術家のヴィジョンとそれを表現できないイメージの問題が生じるとグロスフォーゲルは考える。

一方、我々が見るものとトーマスが見るものと同じであるという仕掛けは同時に、我々にトーマスの位置を占めさせ、彼と探求の旅を共にすることになる。最終的にトーマスが表面ではなくその意味を追及するものの、それに失敗し、見えないテニスボールを受け入れるとき、もはや彼は表面の無条件に受け入れもしないし、表面が生みだす意味の押し付けも拒絶する者へと成長する。こうしてトーマスは抽象絵画に足を探すことや引き伸ばしの染みの中に拳銃を探すことの不毛さを理解する。そして、アントニオーニのカメラにより、自分が作り出したものを問うトーマスの美的な旅（この論文のタイトルは、このトーマスの旅が中世の自己の内面を探るための旅 *intra nos*<sup>55</sup>にも似ていることによる）を共にしながら、我々鑑賞者も芸術が、拡張された実存的意識（*within an expanded, existential consciousness*）のもとになされる「不安に満ちた問い」（*anxious questioning*）であることを受け入れる<sup>56</sup>。

### 3-3-2 グロスフォーゲルの論文の問題点

グロスフォーゲルはこの論文で、「悪魔の涎」と『欲望』の上述のような実存主義的解釈を試みるべく、「悪魔の涎」の難解な箇所を実存主義的に解釈しようとする。すでにピーヴラーの論文を論じる際に一例を挙げたように、その解釈には無理があるものが多い。そのほかの例を挙げるとすれば、ミシエルのカメラが実存の限界を超えるための他者の探求が始まっていることを示すもののだとしたうえで、ミシエルの言葉、「I think that I know how to look, if it's something I know, and also that every looking oozes with mendacity, because it's that which expels us furthest outside ourselves<sup>57</sup>。」に対し、グロスフォーゲルが次のように述べるのが挙げられる。

“But “furthest” is not far enough; ultimately, the word and the act do no more than express the frustration of remaining hopelessly locked within the limits of the self, knowing how unknowable are the objects and the people beyond”<sup>58</sup>.

このグロスフォーゲルの文章にも彼の「悪魔の涎」の恣意的な理解が見られる。これを確認するために、グロスフォーゲルが取り上げたミシュルの発言を検証しよう。そこではミシュルは、見ることが嘘にまみれていることの理由として「見ることは我々自身をその外側へと放り投げることだからだ」<sup>59</sup>と述べている。これは感情移入、もしくは主観的なものの見方のことだと思われる<sup>60</sup>。感情移入して主観的にもものを見ると我々は、自分から隔てられた対象へと自らを放り込み、それに同一化する。だからこそ、そのような対象理解は嘘にまみれることになる。そして、見ることが嘘にまみれないようにすべくミシュルは、「ものを見るときには、事物からそれがまとっているものを剥ぎ取らなければならない」と述べるのである。

一方、グロスフォーゲルはこの箇所を、実存に閉じ込められている人間がその限界を超えて見ようとする試みとして理解した。上述のようにグロスフォーゲルはこの物語を、自身の実存の限界を超え、他者を理解しようとするも、それが叶わず、不安を生きるしかない芸術家の苦悩、不安の物語として理解する。このような立場から「見るということは自分をその外側へと放り出すことである」というフレーズだけ見れば、確かにこれは見るということで実存を超えようとする試みに思える。人間が実存に閉じ込められている以上、それは失敗に終わる。だからこそ、グロスフォーゲルは「しかし、それは不十分だった」と述べるのである。だが、もしグロスフォーゲルに従うなら、成功する、しないにかかわらず、自分を放り出すことは他者を理解するためであり、そしてそうであるのなら、不十分ではあっても嘘にまみれることはないはずである。なによりもミシュルは、自分自身をその外側に放り投げることを否定的に捉えている。とすれば、グロスフォーゲルの解釈には無理がある。先に挙げた例やこの例が示すようにグロスフォーゲルの論文には、原作の難解な箇所を無理やり実存主義的に解釈しようとする問題がある。

この論文のもう一つの問題は、ミシュルがその実存の限界を超えようとしたことで、写真の中に入り込んでしまったとするような記述を、グロスフォーゲルが何度もしていることである<sup>61</sup>。なおこの問題は、この後に見るギュルコの

論文では論文全体で展開されている<sup>62</sup>。グロスフォーゲルにせよ、ギュルコにせよ、彼らはどうしてそう考えたのだろうか。動かないカメラになることと、写真に撮られて凍結することを混同した可能性はすでに指摘した。そこで、ここではそれとは別の可能性を指摘したい。それは彼らが「悪魔の誕」の解釈のために、他のコルタサルの作品を参考にしたことである。

ギュルコの論文では言及されていないが、グロスフォーゲルはその論文の後半で、コルタサルの「山椒魚」と「悪魔の誕」と類似点を指摘している<sup>63</sup>。このことからグロスフォーゲルが、ミシェルも「山椒魚」の主人公のように自分が見ているものに入り込んだと理解した可能性がある。「山椒魚」では主人公が山椒魚を見つめているうちに、その山椒魚になってしまう（精神がそこに入り込んでしまう）<sup>64</sup>。だが、「悪魔の誕」においてミシェルは写真の中から男に襲われても、写真の中に引きずり込まれるわけではない。

見ているものに入り込むという意味で「山椒魚」と似ているのは、むしろ同じ『遊戯の終わり』に収められている「続いている公園」である。グロスフォーゲルもギュルコも、コルタサルの他の作品の印象を、「悪魔の誕」の解釈に持ち込んでしまったのではないだろうか。

もしコルタサルの作品の中で「悪魔の誕」と比較するとすれば、「はじめに」で言及した「ソレンティナーメ・アポカリプス」が相応しいと思われる。ここでも写真に主人公が撮影したものと違うものが浮かび上がる。主人公はニカラグアの住民の描いたお土産の絵画を買わずに撮影し、パリに帰ってそれをスライド上映する。すると、そこに描かれていないはずの虐殺の様子が浮かび上がるのである（主人公がした撮影が一種の搾取であるとすれば、はからずも主人公の行為は虐殺する者たちと同じ支配の位置にいたことになる）。ただし、グロスフォーゲルのこの論文はこの作品の出版以前のものである。

### 3-4-1 マーヴィン：ドゥルーゴの『『欲望』における記号と意味：コルタサルからアントニオーニ』（1975）

ドゥルーゴはこの論文で、「悪魔の誕」と『欲望』の両主人公を非人間的なテクノロジーに同一化<sup>65</sup>し、カメラのレンズのように世界を見ている者として存在していると捉えることで、両作品をそのようなものの見方が引き起こした困難の物語と理解し、両作品の共通点、相違点を以下のように説明する。

当初、両主人公は特権的な点から（from the vantage<sup>66</sup>）見たものに秩序を与



えようとする者<sup>67</sup>、すなわち窃視者であり<sup>68</sup>、「主観－客観」、「見るものと見られる者」という枠組み<sup>69</sup>のもとで対象から距離を置く<sup>70</sup>、非人間的なカメラのような意識<sup>71</sup>としてあった。主人公の経験はカメラのように見ることで静的な写真へと変換され、人であろうと物体であろうと写真に写っているように存在するもの（photo-ontological<sup>72</sup>）となる。そこでは、写真家とは最終的に見るものに秩序と意味をそこに押し付け、それらを支配する者である。これが両主人公の共通するアイデンティティであり、両者にとって自分の眼とカメラのレンズの間にはほとんど距離はなく、彼らはカメラとして存在する（the camera ontology<sup>73</sup>）。

しかし、「悪魔の涎」でも『欲望』でも、対象が見る者を見返すとき、見る者と見られるものの関係、主観－客観の関係は覆される。そのとき両者は相互的（reciprocal）で、交換可能な存在となり、こうして両主人公はそれまで自分から切り離していた現実とはじめて向き合うことになる。両主人公のテクノロジーへの同一化は、彼らの人間としての経験や人間のアイデンティティにある相互性の側面を否認してしまうことになり<sup>74</sup>、これが彼らの人間としての経験を歪めていた<sup>75</sup>。

しかし、両主人公が覗いたものに見返されたとき、それがきっかけとなって<sup>76</sup>、彼らのカメラへの同一化は危機に陥る。そして、彼らはカメラへの同一化によって自分が身体（body）を持っていることを忘れていたことを思い知る。カメラに同一化することで、両主人公は自分の経験から身体を切り離していた<sup>77</sup>。しかし、他者に見返され、自分自身が食い物にされる側になってはじめて、自分自身こそが主観－客観の枠組みの中で他者を食い物にしている（exploit）にほかならないことを、自分が身体を通して世界と相互的にかかわる者であったことを思い知る<sup>78</sup>。

このようにドゥルーゴは両作品を、主人公のカメラへの行き過ぎた同一化と、それが引き起こした悲劇として理解した。両主人公は、カメラのように特権的なものの見方をしたことの罰を受けたのである。そしてドゥルーゴは、両作品のシンボルである写真の引き伸ばしに恐ろしいものが現れたのは、テクノロジーへの同一化という主人公の意識の歪みから生じたとする<sup>79</sup>。

ただし、「悪魔の涎」と『欲望』では、自分たちがそれまで世界が写真のように存在するように見ていたことに気付いたときの両主人公の反応が異なる。ドゥルーゴは「悪魔の涎」のラストを、ミシェルが窓の外の鳥や建物の光景を

写真だと思い（なお、このような記述は原作にはない。これはあくまでドゥルーゴの解釈であり、論文にはその理由は述べられていない）、自身をカメラのレンズであると解釈することで、結局ミシェルは世界を写真のように見るカメラの意識の方を選んだという。したがってドゥルーゴはこの物語を、テクノロジーに同一化した人間の悲劇を描いていると解釈する。一方、『欲望』の結末はより楽観的だとドゥルーゴは考える。というのも、トーマスがパントマイムのテニスをしていた道化たちに促され、その見えないボールを投げ返すとき、聞こえないはずの音が聞こえてくるのは、テニスのように相互的な経験の領域へと一歩踏み出したと考えられるからである。ただし、このシーンに曖昧さがないわけではない。というのも、聞こえないはずのボールの音が響き、悟ったかのような表情をするトーマスのアップの後、芝生を背景にした俯瞰ショットで捉えられた彼が画面から消えるからである。このとき、トーマスは彼がかつて他者に対してしていたようにカメラによって捉えられた対象となる。両主人公が覗いていたものはいずれも本能を刺激するようなエロティックで身体的なものでありながら、カメラに同一化していた彼らにはそれが理解できなかった。しかし、両主人公はそのような同一化がもたらす報いを受け、身体や相互性の重要性を理解する。だが、それはすでに手遅れだった。ミシェルはカメラになってしまった。そして、トーマスもまた画面から消去されてしまうのである。

### 3-4-2 ドゥルーゴの論文の問題点

この論文の問題は、ドゥルーゴが、主人公が同一化するとするカメラ・写真に用いられたテクノロジーをさも単一のもののように捉えてしまっていること、そしてドゥルーゴにとってカメラや写真のテクノロジーが、実際はルネッサンスの線光学のテクノロジー、すなわち遠近法や望遠鏡のそれを意味していることである。カメラ・写真には、ルネッサンス期の線光学と19世紀の化学という全く異なるテクノロジーが利用されている。近年、多くの研究が、この二つのテクノロジーが我々人間に大きく影響し、それぞれの時代に固有の人間の在り方を生みだしてきたことを明らかにしたのは周知のとおりである<sup>80</sup>。

もし「カメラ・写真」に用いられた諸テクノロジーが、全く異なる人間の在り方を生み出すほど違ったテクノロジーが組み合わさったものだとすれば、「主人公がカメラ・写真のテクノロジーに同一化している」という仮定をすれ

ば、主人公が変化しようが、矛盾を抱えようが、それらすべてを「なぜなら主人公がカメラ・写真のテクノロジーに同一化しているから」と説明できてしまうことになる。そして、これがドゥルーゴのした二つ目の間違い、すなわち写真やカメラを遠近法、望遠鏡的なものとして理解することを許してしまうのである。もちろんドゥルーゴは無根拠にそう言っているのではない。「悪魔の涎」のいくつかの描写を、主人公がカメラ・写真のテクノロジーに同一化している証拠として挙げている。

たとえば、この論文でドゥルーゴは「I am photographer.」と、動きだした写真を前に自分の無力を嘆く「My strength has been a photograph.」というミシエルの言葉を、彼がテクノロジーに同一化していることの証拠として挙げる<sup>81</sup>。だが、これはこじつけである。前後の文脈を踏まえれば、これらの発言に主人公のテクノロジーへの同一化を読むことはできない。ドゥルーゴによるこのような説明は、主人公がカメラになったことをテクノロジーへの同一化が行き過ぎたため、といったん仮定した後、テクノロジーへの同一化の証拠に見えるものを挙げたものだと言わざるをえない。

そこで、ここでは写真・カメラのテクノロジーに用いられている、異なる時代が生みだした二つのテクノロジーがどのようなものかを簡単に確認したうえで、あらためて両作品で使われるテクノロジーの変化と物語の展開を対応させてみよう。

両主人公が初めてカップルを見たとき、彼らはカメラのファインダーを覗いていた。二回目に彼らがカップルを見るのは、写真を通してであった。ミシエルもトーマスも、同じものをファインダーと写真という違った方法で見ている。確かにファインダーと写真は共にカメラに関わるものである。だが、これら二つはまるで違う視覚の在り方である。

まず、ファインダーの視覚から考えてみよう。ファインダーはレンズが組み合わさったもので、原理的には望遠鏡と同じものである。ルネッサンスの偉人の名を冠したガリレオ式、ケプラー式という名称が示すように、ファインダーに用いられるテクノロジーはルネッサンスのものである。そして、このテクノロジーの基盤にあるのは、光を光線の屈折として捉える線光学であり、そこにあるのは強調された遠近法というべきものである。

次に遠近法と望遠鏡の関係を確認しよう。遠近法とは観察者の視点から発した視線の束の三角錐——視錐（visual pyramid）——を網膜の面と並行に裁断

し、その断面図を描く手法のことである。ここでは視覚とは幾何学的なものであり、人間は原理上、幾何学的な点に還元されている。一方、望遠鏡とは、そのレンズと人間の眼の水晶体と組み合わせて視錐を幾何学的に変形させる装置であり、それにより人間の視覚は強調される（遠くのものを見たり、視野より広いもの見たり、小さいものを大きくして見たりする）。このことから、カメラによる特権的な位置から対象を支配する視覚とは、フィルムあるいは印画紙としての写真の視覚ではなく、ファインダーという一種の望遠鏡によって産みだされたものであることが分かる。しばしば言われるように写真が特権的で支配的であるとすれば、ファインダー越しの視覚という、望遠鏡的な視線の在り様がそこに記録されているからである。だが、写真それ自体は必ずしもそのようなものではない。

写真——正確に言えばフィルムや印画紙——は感光材でできていて、その感光特性は人間の網膜のそれに近くなるよう設計されている。とすれば、写真がそのモデルにした網膜のなものとしての眼とは、遠近法的な眼のように視線を対象に投げかけるものではなく、対象の光を受けとめるものとしてある。その意味で写真とは遠近法に従うだけでなく、人間の眼の生理的な反応の隠喩でもある。とはいえ、写真の感光特性と人間の視覚にはずれがある。そのため厳密には写真が撮影者の見たものをそのまま定着することはない。写真を見るとは、いわば人工の網膜という他者の網膜に映った世界を見る行為なのである。それゆえ写真は我々の現実を相対化し、そこには、見たと思ったものとは違うものが浮かび上がる。

遠近法的な視覚から写真（印画紙・フィルム）的な視覚への変容、これはまさに「悪魔の涎」と『欲望』のテーマである（ピーヴラーは写真・カメラが見る物に支配の力を与えたとし、これを視覚の変容 = permutation としたが、これはファインダーを通した視線による対象の支配のことを述べているにすぎない。ミシェルとトーマスに起こった変化はそれとは違うことである）。ミシェルが、印画紙と自分の位置関係が撮影現場における対象と自分のそれを繰り返していることに気付いたとき、視覚の変容が起こる。写真は自分の思い込みを表現する道具から、他者 = 機械のまなざしへと変化したのである。つまり、遠近法的なものを見方をする者からフィルム・印画紙のように見る者となる。「悪魔の涎」では、これが動きだした写真として表現されたのである。

ただし、ここで言う「機械のまなざし」とは「機械」という語から連想する

ような非身体的なものではない。フィルムや印画紙の視覚は、視線を投げかけ、光を受けるということにおいて相互的であることや、人間の網膜の生理反応をモデルにしているという点から、むしろ身体的と言える。だからこそ、ミシェルは写真の中の無気味な男に襲われそうになり、カメラを持たないトーマスは死体に触れる。とすれば、ミシェルが「カメラになった」というのは、彼が写真のように凍結されたということでない。もしそうだとしたら（凍結されて身動きができないのだから）、冒頭ですべてを経験したあとの語り手であるミシェルがビールを飲みに行くわけがない。ここでは線光学という非身体的な視覚から、人間の網膜という生理的なものをモデルにした身体的な視覚へと変容したことが、「カメラになった」という比喩で述べられているのである。

そしてこのように考えるなら、『欲望』ではこの視覚の問題が編集の問題として受け継がれていることに気付く。トーマスは二つの編集をする。一つ目はロンドンの写真集である。二つ目は公園の写真である。レストランでの編集者との打ち合わせで明らかになるように、当初トーマスは、ロンドンの低賃金労働者を題材にしたドキュメンタリー写真集の出版を目論んでいた。公園のカップルの写真はその写真集の最後に置かれ、それ以外の写真と対をなすはずであった。とすれば、これは本当のロンドンではない。いわばトーマスが現実の風景を借りて作りだした虚構のロンドンである。しかし、謎の女が公園の写真を執拗に要求するに至り、その写真が彼の思っているようなものではなかったことがトーマスに示唆される。そしてトーマスは、その写真に導かれるようにして写真を並べ替え、真実へと至る。ここに先に述べた視覚の変容に通じるテーマを見ることができる。編集によって自分の思い込み（＝主観）を表現するのか、編集によって真実へと至るのか。通常の編集では、現実の断片から虚構の時間空間を作り上げ、物語を語る。もちろん、それでは真実にはたどり着けない。だが二つ目の編集では、編集による主観の解体と現実暴露の可能性が示唆されるのである<sup>82</sup>。

### 3-5-1 Lanin A Gyurko 「『悪魔の涎』における真実と欺き」(1972)

この論文は物語論、翻案論で有名なシーモア・チャットマンのアントニオーニを論じる著書である『アントニオーニ、もしくは世界の表面』<sup>83</sup> (1985) の註において言及される。この著書でチャットマンは、『欲望』の原作として「悪魔の涎」を紹介したあと、「悪魔の涎」のテーマが精神病的なものであるのに

対し、『欲望』のテーマを実存主義的なものとする。そして、「悪魔の涎」から借りたのは写真の引き伸ばしによって犯罪が明るみに出る部分だけであるというアントニオーニの発言（実際にはアントニオーニはそう言っていない。本稿一章参照）を否定し、いくつもの共通点を挙げる。その指摘には、「最後にミシェルが呆然自失となったこととトーマスが消えること」というものがあり、一つの解釈として興味深い。とはいえ、チャトマンは両作品の共通点を列挙するのみで、両作品の関係を論じてはいない。このように両作品を捉えるチャトマンがギュルコの論文を挙げるのは、「悪魔の涎」を解説した箇所につけられた註においてである。そこでは、チャトマン自身が著したコルタサル論と、その執筆にあたり彼が参照した論文の一つとしてギュルコの論文が挙げられている。なおチャトマンはその註で、これまでの比較研究には原作の不十分な理解において問題があるとし、その一例としてフェルナンデスの論文を挙げている。

では、ギュルコの論文はどのようなものか。この論文はあくまで「悪魔の涎」の解釈で、アントニオーニへの言及はごくわずかである。そのため、この論文は両作品の比較論文とはいえない。だが、不十分ながら両作品が実存主義的なテーマを共有しているという理解を示している可能性があること、そしてその解釈が同じ実存主義的解釈のグロスフォーゲルのものと同分違うこと、また、ピーヴラーが両作品に見たものと同じ「想像力」というテーマで「悪魔の涎」を論じるものの、その解釈がずいぶん違うことから、これを取り上げたい。

この論文は、大きく二つの部分に分けられる。ギュルコは前半で「悪魔の涎」を自分の視覚（visual perception, visual sense）や時計のように進む時間<sup>84</sup>、そして通常の言語（conventional language）の限界とそれらがもたらす欺き（deception）を知り、そのようなものでは捉え難い真実（truth, reality）を自身の想像力（imagination, subjectivity）によって捉えようとするものの、そうしてなされた出来事の再体験（re-living, re-experiencing, mental re-creating, imaginative reconstruction）によってもたらされたトラウマによって破壊される主人公の物語として理解する<sup>85</sup>。そしてギュルコはこれを踏まえ論文の後半部で、トラウマ的体験によってばらばらになった人格のいくつかの語りとして「悪魔の涎」の語り手の人称を変化させるという実験的手法を説明しようとする。以下、本稿では論文の初めから、論文半ばでアントニオーニに言及される箇所までを見ていこう。

ギュルコは、この物語の中の二つの想像力の違いについて考察する。一つ目はいわゆる空想、妄想である。ギュルコはその説明を、ミシェルにとって写真がどのようなものかを説明することから始める。

ギュルコによれば、ミシェルにとって写真術（ギュルコの写真に関する用語の使い方はほとんどメタファーである。彼は写真、カメラという語の代わりに *photography* という語を用いたり、「カメラレンズで捉える」という表現で写真を撮ることや<sup>86</sup>、カメラという語を視点の意味として使ったりする<sup>87</sup>）は自分の視覚を補うための道具であり<sup>88</sup>、隠された意味、真実を掴む道具であった。また同時に、写真術は主人公に倫理的な基礎を与える主観的なプロセスでもある。このとき、真実と主観という、ある意味で相反する言葉が登場する。しかし、ミシェルにとってこれらは矛盾しないとギュルコは考える。というの、*「主人公にとって真実とは外見にあるのではなく、主観的な理解にある」*からだ。そしてグロスフォーゲルはこれこそがミシェルを苦境に陥れたものと考え、ミシェルが自分の作り出した真実に飲み込まれた物語として「悪魔の涎」を理解する（なおここまでの説明は、一方的なギュルコの説明でその根拠は示されていない）。

このようにギュルコの理解では、写真家ミシエルのカメラは、作家ミシエルの視点の類似物であり、写真術（*photography*）とは作家としてのミシエルの個性やその独特なものを見方を表わすための手段である<sup>89</sup>。これを説明するためにギュルコは、先に検討したピーヴラーや英語翻訳者が間違えた箇所を挙げ、「こうして（*permutation* もしくは写真によって）、具体的な世界は心の相關物となる。それは言葉が感情のシンボルでありメタファーであるのと同じである」と述べる（このことから、ピーヴラーと違い、ギュルコが正しくこの箇所を理解していることが分かる）。作家にとっての言葉が自己表現の道具であると同時に作家自身を枠にはめるように、写真家にとっての写真も一方で圧制的であるが、その一方で写真家はそれに逆らったり（*rebel against the tyranny of the camera lens*）、それを上手く利用したりして自己表現するのである<sup>90</sup>。つまり、ミシェルは逃れ去る美と自由の瞬間をカメラで捕まえ、視覚的な詩を作ったかったのである<sup>91</sup>。

もちろん、ミシェルが対象に認めたものが、現実への鋭い洞察である可能性はある<sup>92</sup>。だが、ミシェル自身が自覚しているように、彼はただ無害で平凡な（*pedestrian, banal, innocuous*）光景に自身の空想を投影しているにすぎない<sup>93</sup>。

写真を現像すれば実は何でもなかったことが明らかになるはずであった。しかし、実際には反対のことが起こる。写真は、その光景の意味を知ろうとするミシエルの混乱している下意识（subconsciousness）の表れとなり、ミシエルは彼自身の想像力が作り出した恐怖に支配される。

これが二つ目の想像力の働きである。この想像力によって写真に映しだされるものは、実際にはあのときにミシエルが見なかったものである。とすれば本当の引き伸ばしとは、彼の想像力が作り出したというべきである。こうしてミシエルと写真は等価となり<sup>94</sup>、ミシエルは写真のイメージによって支配される。

これらミシエルの想像力が生みだしたあの光景の二つの解釈の違いは、彼の真実の知覚が当てにならないことを示している。いまや最初の想像力は誤りであり、彼は意識の劇場（a theatre of consciousness<sup>95</sup>）となった引き伸ばしを前にショックを受けて立ちすくみ、当惑するしかない。

このように、想像力は写真を悪夢に変えた。だが、想像力はもう一方で時間・空間を超える手段となる。想像力によって時空を超え、写真に自分を投入することで、ミシエルは少年をもう一度逃がすことに成功する<sup>96</sup>。

ギュルコはこれを、ミシエルがカメラに同一化したと理解し（先にギュルコはミシエルと写真を等価といい、ここではミシエルがカメラと同一化しているというが、この違いはどのようなものなのだろうか）、今やカメラは現実を記録するだけでなく、現実を変える力を持つようになったとした<sup>97</sup>。ただし、凍結された写真の時空に想像力で入り込んだ途端、彼はそこに閉じ込められる<sup>98</sup>。ミシエルが恐怖で閉じた目を開けたとき、写真は静けさを取り戻し、危機は去っていた。だが、その静けさはどこか無気味で当てにならないもの（eery and deceptive<sup>99</sup>）である。ギュルコは、こうしてミシエルの精神は破壊され、その結果として彼の視覚はもちろん、時計の刻むような時間も、合理的な言葉もいまや欺きにすぎないものとなる。これがミシエルを精神的に破壊し、彼を非人間的なカメラに変え、「僕は死んだ人間だ」と述べる理由だとする。

次にギュルコは、ここまで述べてきたことを踏まえ、ミシエルは自身の写真を実存的プロセスと見なしていたが、皮肉にもそれは自己破壊に終わる<sup>100</sup>と述べ、その後でわずかであるがアントニオーニに言及する。

ギュルコがここで示す実存主義的な「悪魔の涎」の理解は、作中に用いられる「nada = nothingness = 無」という語に注目し、この作品を自分の実存を脅かす物語として理解するというものである。そのためにギュルコはまず、語り



手ミシェルが「Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías<sup>101</sup>.」と述べることから、ミシェルは写真を実存的なプロセスとして、対象に存在を与えるものであるという。そして次に語り手のミシェルが「recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena<sup>102</sup>」と述べることから、すでに写真の中の nothingness はミシェルにとって重要であったとする。

以上のように、この論文の前半でギュルコはまず、突然動きだし、そこに撮影時には思いもよらなかった現実を浮かび上がらせる写真を、真実を洞察しようとした主人公の想像力の現われとし、次にこれを実存主義的な解釈へと結び付けようとした。そしてこの論文の後半では、この恐ろしい経験を語るには通常の言語では不可能として彼が用いる実験的な語りを、混乱した言語（discursive language）や詩的な言語（poetic language, the poetic devices of metaphor and hyperbole）を通して現実を捉えようとする想像力の働きとし、主人公＝語り手が用いる二つのメディアに平行関係を認めるのである。

### 3-5-2 ギュルコの論文の問題点

ギュルコ自身は説明していないが、上記のギュルコの説明から推測されるのは、ギュルコがサルトルの『存在と無』（1943）の無の思想、すなわち人間が世界と関係するとき、人間が両者の間に生じた隙間としての無を抱え込む存在であるという思想を踏まえ、「悪魔の誕」の nada の語を理解した、ということである。当時、すでにアントニオーニは実存主義的な作風で知られていた。このことからギュルコは、「悪魔の誕」を実存主義的に読むことで、これと『欲望』との関連を認めようとしたのだろう。

ただし、ギュルコが注目した nada が出てくる箇所を素朴に読むなら、それを実存主義的に解釈するのは難しい。「Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías」の combatir nada は「無と戦う」というより、「時間を潰す」であり、「recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena」の最初の donde nada faltaba は「ないものはない」という意味である。もう一つの nada を用いた記述である la nada, verdadera fijadora de la escena（「光景の本当の定着液としての無」、木村榮一の訳では「画面をしっかりと定着させる虚無」<sup>103</sup>）がサルトル的に読める可能性のある箇所であり、ギュルコはここから翻って

combatir nada を実存主義的に理解したのだと推測できる。

しかし、写真や絵画を実践的に親しんでいる者の素朴な感覚からいえば、この「光景の本当の定着液としての無」、「画面をしっかりと定着させる無」とは、「しっかりとバランスが取れた構図の図像に我々が認める重心とか遠近法の消失点のような、決して絵に描かれることのない点」として理解するのが自然だろう。先にも述べたように、作中で語り手のミシェルは、ルポルタージュのような写真ではなく、美しい光を捉えることの重要性を主張し、またカップルを撮影するときも、無気味な男の車をファインダーから外し、木の枝をそこに入れて、美しい光景を写真で作りだすべく構図を工夫している。このようなミシェルの写真への取り組みを踏まえれば、「欠けているものは何もない。光景の本当の定着液としての無さえも」というミシェルの言葉は、まずは「出来上がりに満足した、一枚の絵として不足がない」という意味であって、すぐに実存主義的に解釈するのは難しいように思われる。

#### 4. おわりに

大まかにではあるが、ここまで五つの論文の内容を確認した。それぞれを比較しようとするのは困難を覚える。だが、大まかに読み比べるなら、次のような共通点が見えてくる。「悪魔の涎」の冒頭で、自らの経験が通常の方法で語れないことを嘆く主人公ミシェルは、一人称と三人称の語りを用いることで（時に同時使用さえして）、それをなしとげようとする。多くの論者はここに、「メディアの限界」や「実存の限界」のように、テーマは違ってもそこに「限界」なるものを認め——正確には「仮定し」——、そこからそれぞれの多様な解釈を試みた。だが、はたしてそう言えるのだろうか。そこで、ここで我々はいったん「語れない＝限界」という単純な連想をかっこに入れ、人称を変化させることの作品上の効果について考えてみよう。

通常の小説では、一人称の語り手か、三人称の語り手により、主人公の成長・変化が語られる。特に一人称の語り手が用いられる場合は、すべての経験をし、変化した後の主人公が、変化する前から現在の語り手へと変化するに至るまでの自身の経験を回顧の形で、すなわち過去形で語る。したがって通常の小説では、どれほど主人公が変化しようとも、語られる主人公と語り手の主人公の同一性は保たれている。しばしば主人公のアイデンティティの変化がテー

マであるといわれる作品があるが、大概の場合、これはレトリックであって本来の意味で主人公の同一性が変化することはない。たとえどれほど主人公が変化しても、多くの場合、そのアイデンティティは維持される。だからこそ、一人称小説の場合、語り手としての主人公は回顧の形で自分のことを語ることができる。主人公が全くの別人になるわけではない。

とすれば、「悪魔の涎」のように三人称で自分のことを語るということはどうなるのだろうか。これは、自分のことを他人事のように語るということになり、主人公と語り手のアイデンティティは保障されていないと見なせるだろう。今の自分は、かつての自分とは文字通り違うということになる。とすれば、一人称と三人称を同時に利用するという方法は、自分の経験を通常の一人称で語ることができないほど、自分が変化したということになる。正しくアイデンティティが変化したのである。

このように考えるなら、ミシェルが「僕は死んだ人間だ」、「僕はカメラだ」と語る意味が分かってくる。こう言わざるを得ないほどミシェルのアイデンティティは変化した。だからこそ、ミシェルはこれを通常の方法で語ることができなかったということになる。では、主人公のアイデンティティの変化とは何か。それは「ぼくはカメラだ」というミシェルの発言が示すように、それは視覚と深く関わるものである。

本稿でドゥルーゴの論文について考察したときに指摘したように、両主人公は二回同じシーンを見るが、その見方は全く違っている。ファインダー越しの視覚、すなわち強調された遠近法と、印画紙、すなわち人工網膜の視覚である。これは非身体的な視覚と身体的な視覚と言い換えても良い。前者は眼から発した光線としての視線が対象に注がれるような視覚で、網膜に映る像はその視線の束の裁断面としてある。そこにおいては、主体は観察者の位置からその視線で対象を支配する。ここでは、まず、主体と客体があり、主体は客体と隔てられている。だからこそ、ルネッサンス以降、主体は客体を正しく認識できるかが問題になってきた。

一方、後者は眼の中に入ってくる光に対する身体の反応をモデルにした視覚である。この視覚において主体は、視線を投げかける者であると同時に、対象の光を受け取り、それに反応する者でもある。ここでは人間は身体を介し、世界と触れ合う（カメラを持たないトーマスは死体に触れる）。ここでは主体と客体は遠近法のように隔てられておらず、ドゥルーゴが見たように「相互性」

がある。とすれば、カメラ・写真の視覚は機械の視覚ではあるが、冷徹な非人間的な機械の視覚といったものではない。映像は光に対する人間の身体的反応をモデルにした視覚、それを技術的基盤に据えた視覚である。それゆえ映像には、遠近法的な枠組みを取り払い、世界との濃密な関係を持つ視覚のあり様を提示する可能性があるのである。

もし両主人公に起きた変化が、この遠近法から印画紙への視覚の変化であるのなら、それはもはや人格の変化というものに収まらない。それは人間としての在り様の変化である。とすれば、ここでは「アイデンティティが変化した」という表現はもはやレトリックではない。だからこそ、ミシェルには語り手の人称の実験をする必要が生じたのである。地の文に見られる分裂した記述は、どれが変化前のミシェル（遠近法的視覚のミシェル）からなされたもので、どれが変化後のミシェル（写真的視覚のミシェル）からなされたものかを読み分ける必要がある<sup>14</sup>。多くの論者は、この混乱した「悪魔の誕」の記述にミシェルの精神的な分裂を見たが、そうではなく、ここには変化前と後のミシェルが同時に描写されていると考えるべきである。この読み分けをするとき、一つの写真論、視覚論としての「悪魔の誕」が浮かび上がるだろう（とすれば、主人公ミシェルに作家、翻訳家のコルタサルを見る従来の解釈は疑わしい）。そして、これこそが『欲望』に引き継がれたのである。

したがって、我々は最初に引用したアントニオーニの発言をあらためて考え直さねばならない。多くの論者はこの言葉から、アントニオーニが「悪魔の誕」から受け継いだのは写真の小道具としての役割程度と考えた。だが、視覚の変容とそれに伴う人間の在り様の変化がテーマになっているとすればどうだろうか。多くの論者の考えとはまるで逆に、写真に関するテーマ——視覚の変容——こそ、両作品のもっとも重要なテーマの一つであり、共通点だったのではないだろうか。

---

## 註

<sup>1</sup> 両作品をアイデンティティ・クライシスの物語としてとらえる論文は、本稿で取り上げるものでは、ドゥルーゴの論文（D'Lugo, p. 27. 註8参照）とギュルコの論文（Gyrko, p. 204, p. 210, p. 211, p. 212, p. 214, p. 215. 註9参照）である。また、Daniel Dervin, *Through a Freudian lens deeply*, ch.3 “Antonioni: Blow-up and Beyond”（The Analytic Press, 1985, p. 66）も、精神分

析的に『欲望』を分析するなかで、これを主人公のアイデンティティ・クライシスの物語とする。

- <sup>2</sup> Cf. Roy Huss, "Introduction", *Focus on Blow-Up*, ed. by Roy Huss, Prentice-Hall, 1971, p. 5.
- <sup>3</sup> たとえば本稿3章の3-5-1で取り上げるシーモア・チャトマンの著書や Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni* (Cambridge, 1998) がそうである。ブリュネットは両作品には共通点として作品のつかみどころのなさ、実験的な作風、一人称と三人称の語りの分裂があると述べている。だが、その論証の仕方は納得できるものではない。なおブリュネットは、DVDのコメンタリーでは「両作品はあまり関係がない」と述べている。
- <sup>4</sup> フリオ・コルタサル「ソレンティナーメ・アポカリプス」井尻直志訳、『通りすがりの男』木村榮一ほか訳、現代企画室、1992年、89頁。
- <sup>5</sup> Henry Fernández, "From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation," *Film Heritage*, No. 4, 1969. in *Focus on Blow-Up*, 1971.
- <sup>6</sup> Terry J. Peavler, "Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar", *PMLA*, Vol. 94, 1979, Modern Language Association.
- <sup>7</sup> David I. Grossvogel, "Blow-Up: The Forms of an Esthetic Itinerary," (*Diacritics* 11, 1972), reprinted in *Critical Essays on Julio Cortázar*, ed. Jaime Alazraki, G. K. Hall, 1999.
- <sup>8</sup> Marvin D'Lugo, "Signs and Meaning in *Blow-Up*: From Cortázar to Antonioni", *Literature/Film Quarterly* Vol. 3, No. 1, winter 1975, Salisbury State College.
- <sup>9</sup> Lanin Gyurko, "Truth and Deception in Cortázar's "Las babas del diablo"," *Romantic Review* 63, 1972.
- <sup>10</sup> この発言はロイ・フスが彼の編集した『欲望』に関する論文集『*Focus on Blow-Up*』のイントロダクションでフスにより、引用・翻訳された箇所相当と思われる (Roy Huss, "Introduction", *Focus on Blow-Up*, p. 5.)。この箇所はしばしば引用されるが、ほとんどの論者が原典(フスによると、Foreword to *Blow-Up*, 2nd ed. Torino: Giulio Einaudi, 1968, p. 7.)を未確認のまま引用しているようである。私も未確認。一読する限りでは、確かに両作品が無関係であることの証拠に読める。この箇所の再検討は本稿の「おわりに」で行う。
- <sup>11</sup> たとえば、『欲望』でトーマスがスタジオから公園に向かう途中の風景は、赤、青、グレーへと変化する。それはファッション写真のカラフルな世界から、ドキュメント写真のモノクロの世界への移行へと一致するようにも思える。
- <sup>12</sup> なお、『欲望』を翻案した作品はほかに、フランス・フォード・ Coppola の『カンパセション、盗聴』(*The Conversation*, 1974)がある。ここでは主人公は盗聴のプロで、謎の盗聴依頼の背後にある陰謀に気づいた主人公が、その事件に巻き込まれ、むしろ自分の方が盗聴される立場となる。
- <sup>13</sup> 劇中で、画家ビルは次のように言う。"They don't mean anything when I do them—just a mess. Afterwards, I find something to hang on to —like that—like—like—that leg. And then it sorts itself out. It's like finding a clue in a detective story." (*Blow-Up, a Film by Michelangelo Antonioni*, Simon and Schuster, 1971, p. 45.) ただし、トーマスが探すのは死体であって犯人ではない。
- <sup>14</sup> この新聞に載った殺人事件の連続写真は、『欲望』と同様、明らかにケネディ暗殺を捉えた「ザブルダー・フィルム」を参照している。ザブルダー・フィルムも『ライブ』にそのなか

ら選ばれたが30コマが掲載された(1963年11月29日)。デ・バルマのこのザプルダー・フィルムへの関心は『青春のマンハッタン』(Greetings, 1968)に見られる。興味深いことに映画でザプルダー・フィルムへの間接的な言及がなされる際、デ・バルマは、現代美術の作家リチャード・ハミルトン(Richard Hamilton, 1922-2011)を登場させる。そこではハミルトンが、印刷された写真の段階的な引き伸ばしを連続して提示する自身の作品を解説する。それに対し登場人物が「映画『欲望』に似ている」、「ケネディの暗殺に興味がある」と述べると、ハミルトンは「私の作品の方が『欲望』よりも早い」と答える。写真の引き伸ばしから犯人を捜そうとすること、そうして引き延ばされれば伸ばされるほど写真の映像が曖昧になることは、ザプルダー・フィルム、『欲望』の写真、ハミルトンの作品の共通点である。なお、『欲望』に登場する画家ピルのモデルであり、彼が描いた抽象絵画の実際の制作者である画家のイアン・ステファンソン(Ian Stephenson, 1934-2000)は、ハミルトンの教え子である。

<sup>15</sup> なお分身のテーマは、コルタサルの作品の特徴の一つである。またミシェルを少年の分身として捉えているのは、本論文で検討する五論文中、ドゥルーゴのもののみ(p. 24)。

<sup>16</sup> Julio Cortázar, *Prosa del observatorio*, 1972, *Prose de l'observatoire*, traduit par Julio Cortázar avec Antonio Gálvez, Gallimard, 1988.

<sup>17</sup> たとえば、「僕の武器はと言えば、そこにある一枚の写真だけだ。それが今、僕に復讐をしている」(フリオ・コルタサル『秘密の武器』木村榮一訳、岩波書店、132頁)という箇所はそのひとつである。ここでミシェルが述べているのは、かつてサン・ルイ島では、ミシエルの盗み撮りは少年を救ったが、今、アパートの一室でミシエルは、画像が映画のように動き出した眼前の写真の前に何もできない、ということだろう。ミシエルのアパートと写真の時空は違うため、ミシエルは写真が上演することに干渉できない。ミシエルはそれを上述のように説明した。だが良く考えれば、彼が少年を救ったきっかけを作ったのは写真というよりカメラのシャッターの音である。カメラの音によって、つまりミシエルが目撃者としてそこにいたことが犯罪を未然に防ぎ、少年を救ったのである。このように考えるなら、彼らの様子を取った写真のおかげ——動かぬ証拠を握られたこと——で少年は救われたというより、むしろミシエルが彼らを覗いていたことがばれたことで、少年は救われたのである。とはいえ、これを「写真が少年を救った」と表現することはレトリックとしては可能である。そして多くの論者は、原作のこのような記述をそのまま踏襲した。たとえばフェルナンデスは“In a nightmarish scene, the photographer discovers that he, who by arresting time in his photograph saved the boy, must now live out the entire experience as the blown-up shot in his studio comes to life”. (ibid. Fernández, p.165) と述べる。今回取り上げた論文で、カメラのクリックがカップルに写真家の存在を気付かせた、と記述しているのはドゥルーゴである。グロスフォークは、『悪魔の涎』ではなく『欲望』であるが、公園に戻ったトーマスが誰かに見られていることに気付いたとき、そのきっかけになったのが(誰かが木を踏む音ではなく)カメラのクリックと述べる(p. 153)。ギェルコは、「写真を撮って誘惑の試みを控いた後」(ibid. Gyurko, p. 206)と述べる一方で、写真が誘惑の試みを控くの役に立ったとも述べる(p. 209)のように、写真とカメラを区別していない。

<sup>18</sup> フリオ・コルタサル『悪魔の涎』、『秘密の武器』木村榮一訳(国書刊行会、1981年)、岩波

書店、2012年、133頁。

- <sup>19</sup> なお、このように主人公がカメラになったことを、自分の方が写真に撮られて凍結するとして理解していると思われる記述は、フェルナンデス (Fernández, p. 165)、ピーヴラー (Peavler, p. 889)、ギュルコ (Gyurko, p. 217) の論文に見られる。
- <sup>20</sup> 拙論「「悪魔の誕」の翻案としての映画『欲望』」、美学会編『美学』247号、美術出版社、2015年。
- <sup>21</sup> Ibid. Fernández, p. 165. “He becomes immobilized, paralyzed in time, while the blow-up comes to life and acts out a narrative”.
- <sup>22</sup> Ibid. p. 165.
- <sup>23</sup> Ibid. p. 166. “While the latter (=Blow-Up)’s photographer is not a movie director, what he sees, that is, what the viewer sees, is a movie”.
- <sup>24</sup> Ibid. p. 167.
- <sup>25</sup> Ibid. p. 167. “Both men have learned the limitations of their media and will now move in a world beyond the grasp of their cameras”.
- <sup>26</sup> Cf. ibid. Peavler, p. 890. “Moreover, we rarely see what Thomas sees through his camera. The motion-picture camera either captures the view from a different angle or sets up behind Thomas so that he is included in the frame, giving us a photograph of a photographer taking a photograph”.
- <sup>27</sup> Ibid. “contrasting of art media” (p. 888); “contrasting of art forms” (p. 889); “exploring the possibilities and inherent differences of two art forms” (p. 889).
- <sup>28</sup> Ibid. p. 889. “neither artist is striving to reveal truth”.
- <sup>29</sup> Ibid. p. 891. “Both artists discover, or invent, a dimension that is highly questionable in terms of reality, or truth”.
- <sup>30</sup> なお、ここまでのピーヴラーの説明から分かるのは、ピーヴラーがフェルナンデスの言う「現実」を「事件の真相」という意味で理解していることである。もちろんこれはフェルナンデスの解釈を矮小化するものである。
- <sup>31</sup> T. J. Ross, “Cool times” (1971), reprinted in *Focus on Blow-Up*, p. 98. “the problematic equation between author and his hero, between a narrative and its embodying voice”.
- <sup>32</sup> Ibid. pp. 98-99.
- <sup>33</sup> Ibid. Peavler, p. 891. “The artist, instead of struggling with the raw subject matter of his art, is forced to grapple with the medium itself and with the relationship between reality and the results of his artistic effort”.
- <sup>34</sup> Ibid. p. 891. “This imaginative interpretation results not simply from the protagonists’ eagerness to invent or discover but from the powers that the artistic medium holds over their perceptions”.
- <sup>35</sup> Julio Cortázar, *Las armas secretas*, edición de Susana Jakfalvi, Catedra, 1978, p. 71.
- <sup>36</sup> Ibid. Peavler, p. 892.
- <sup>37</sup> “Antonioni – English Style,” *Cahiers du Cinema*, Janvier, 1967, reprinted in *Modern Film Scripts*. Simon and Schuster, 1971, p. 14.
- <sup>38</sup> Ibid. Peavler, p. 893. なお、ここでは有名なコルタサルスの講演の一部が引用され、ピーヴラーによって翻訳されている。まず原文は以下である。

“Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.”

ピーヴラーによる翻訳は以下である。

“Photographers of the quality of a Cartier-Bresson or a Brassai define their art as an apparent paradox: that of excising a fragment of reality, fixing it with determined limits, but in such a way that the excision functions as an explosive force that opens wide a far more ample reality, like a dynamic vision that spiritually transcends the field of vision embraced by the camera.”

<sup>39</sup> Ibid. p. 892.

<sup>40</sup> Julio Cortázar, *Blow-Up and Other Stories*, 1967, (originally published as *End of the Game and Other Stories* in 1963), trans. Paul Blackburn, Pantheon, p. 117-118.

<sup>41</sup> Julio Cortázar, “les Fils de la Vierge,” *Les Armes Secretes*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 1973, p. 133.

<sup>42</sup> コルタサル『秘密の武器』、123頁。

<sup>43</sup> Ibid. Cortázar, *Blow-Up and Other Stories*, p. 123.

<sup>44</sup> Ibid. Grossvogel, pp. 145-146.

<sup>45</sup> Ibid. Gyurko, p. 208.

<sup>46</sup> Ibid. Grossvogel, p. 145. “Like most of Cortázar’s short stories, it is primarily a tale about the impossibility of telling and about the frustration of seeing—twin expressions of the ontological dilemma that defines man, for Cortázar, as an irreducible separateness that recognizes similarly hermetic presences, without ever being able to establish more than a surface contact with them, without being able to assimilate them through either perception (sight) or definition (telling).”

<sup>47</sup> Ibid. Grossvogel, p. 148.

<sup>48</sup> たとえば、論文中、そのような混乱が見られるのは以下のような表現である。“if I go, this Remington will sit turned to stone on top of the table”. His camera is no better. The “stupid” lifelessness of the photograph is the most signal subversion of the *live* scene it intends to record.” (Grossvogel, p. 145) ここでは、カメラと写真が区別されていない。“His intrusion upon the park scene is not his but his camera’s and he will first turn to his camera for the answers to his questions.” (p. 148) ここでは写真に答えを求めることをカメラに求めるとする。

<sup>49</sup> Ibid. pp. 146-147.

<sup>50</sup> この論文中、グロスフォークルがカメラを通して主人公と我々が見る物が同じであることを述べる箇所には以下のようなものがある “But when Thomas takes a picture of an identical world (or, more accurately, when Antonioni takes a picture of Thomas’ picture), that sight is unequivocally the spectator’s: there need be no mediation to prevent the immediacy of the spectator’s perception and no fictional distancing. Fiction enters into the motion picture world through stimuli that are more equivocal than those of sight.” (Grossvogel, p. 149); “But through Antonioni’s camera lens, the eye of Thomas (which is his own camera lens) becomes directly the spectator’s.” (p. 149); both the (fictional) photographer and the (non-fictional) spectator see it through the same lens. (p. 149);



"Antonioni's camera, the image-maker's statement is instantly his spectator's. It is this unequivocal immediacy of his own eye and the spectator's, and the identity of the surfaces seen by both." (p. 150); "Antonioni is able to place his spectator directly within this Platonic journey towards the Idea by offering that spectator stimuli identical to those that move his fictional hero and are very precisely of Antonioni's making: the picture can be as intense a mystery for the spectator as for Antonioni inasmuch as that picture is the same for both." (p. 151); "the stimuli that affect both Thomas and the spectator are identical, but the spectator does not have the same reasons as Thomas for interpreting what he sees." (p. 152).

<sup>51</sup> Ibid. p. 149.

<sup>52</sup> Ibid. p. 149. グロスフォーゲルは、主人公がまずモデルの撮影に見られる表面的な美の追求し、次にロンドンという素材を用いて自らのロンドンを作りあげようとし、最後に、写真に恐ろしいものが浮かび上がることに段階的な芸術家の成長を見る。おそらくそれが、グロスフォーゲルがロンドンの写真集のモンタージュと公園の写真のモンタージュを比較しなかった理由だと思われる。本稿がドゥルーゴの論文を検討する際に論じるように、両編集はまるで違う。前者はトーマスの意図に従うように、後者はまるで写真に操られるように並べ替えをする。このように、どのようにしてもここには段階的な発展を見いだすのは難しい。グロスフォーゲルのこのような解釈は、ロンドンの写真集の編集と公園の写真の並べ替えという二つのモンタージュの質の違いを不問にすることで成立しているのである。

<sup>53</sup> Ibid. p. 150. he is no longer his camera but a private consciousness questioning a hitherto unquestioned statement.

<sup>54</sup> Cf. *ibid.* "between his unbounded vision and his unequal capacity to express it" (p. 146); "the distance between the artist's inner eye and what he feels to be the inadequacy of his artistic reach" (p. 148); "the distance that exists for him between his vision and the image that expresses it" (p. 150); "the unbridgeable distance that persists between artistic desire and expression" (p. 150).

<sup>55</sup> Ibid. p. 151. なお、この *intra nos* の語は、グロスフォーゲルが John Freccero, *Blow-Up: from the Word to Image* (Yale/Theatre No. 3, 1970, reprinted in "Focus on Blow-Up", p. 123) からアントニオニの言葉を引用する直前で、フレッチェロが用いているものである。

<sup>56</sup> Ibid. p. 154.

<sup>57</sup> Ibid. Cortázar, *Blow-Up and Other Stories*, p. 119. なお、ギュルコはこの箇所を主人公が視覚を信用していない個所として引用する (Gyurko, P. 204)。

<sup>58</sup> Ibid. Grossvogel, p. 146.

<sup>59</sup> Ibid. Cortázar, *Blow-Up and Other Stories*, p. 119. 前掲書『秘密の武器』118頁。このように述べたあとで語り手のミシェルは、視覚と嗅覚を比較する。このことから、ここで述べられている視覚が、遠近法的・非身体的なものであることが伺える。

<sup>60</sup> 私がこの言葉を主観的なものの見方として捉える理由は、「終わりに」で述べた考え方にも基づいている。「悪魔の誕」では「僕」は語られている物語の過去を現在のように語る声だから、視覚が変容する前のミシェル、すなわち遠近法的視覚のミシェルである。一方、「ミシェルは」と語る語り手はすべてを経験した後の写真的視覚になったミシェルである。この箇所は「僕」が語っている場所であり、遠近法的な見方をしていないミシェルの考えが述

べられていることになる。

<sup>61</sup> Ibid. Grossvogel, p.145, p.146.

<sup>62</sup> Cf. ibid. Gyurko, p. 205, p. 208, p. 210, p. 211, p. 213, p. 217.

<sup>63</sup> Ibid. Grossvogel, p. 150.

<sup>64</sup> Ibid. p. 150.

<sup>65</sup> この論文でドゥルーゴは、両主人公がテクノロジーに同一化しているとし「this revealing assumption of personal identification with the technological means of reproducing images”. (D’Lugo, p. 23)」と述べる。だが、論文ではその理由は明白ではない。本文でいくつかの引用に見るように、ドゥルーゴは何度も表現を変えてそれを強調するのみである。たとえばそのほかにドゥルーゴは、「the proximity of the camera lens to the photographer’s eye” (p. 24)」、 「the crucial lack of distance between the man and his technology (p. 24)」、 「His fixation with his own technology (p. 25)」とも述べる。なお、これらの引用の前後の記述から伺えるのは、ドゥルーゴにとってカメラで見ることは、ファインダーで見ることであって、写真で見ることはないということである。とすれば本稿で検討するように、彼の言うテクノロジーへの同一化とはファインダーへの同一化というべきもので、厳密に言えば写真のテクノロジーとは別のものである。

<sup>66</sup> Ibid. D’Lugo, p. 24. ドゥルーゴによれば、ミシェルは自分の経験から自分を遠ざけようとする者である。以下の記述も同様の指摘である。“Michel’s attempt to distance himself from the very locus of his experiences” (p. 26)

<sup>67</sup> Ibid. p. 24. “arranging the details of the world in some coherent order; the idea of sorting things out and transforming them into a special order” なお、ここでは「ある一貫した順番で、世界の断片を撮影し並べるという写真家の仕事」と探偵の類似性が指摘されている。ビルが自分の作品に意味探ることを探偵に喩えたように、トーマスもまた自分作品に犯罪を見た。

<sup>68</sup> Ibid. p. 24.

<sup>69</sup> Ibid. p.25, “by imposing the subject-object cleavage of viewer to viewed”

<sup>70</sup> Ibid. p. 24. “unattached to the observed incident”

<sup>71</sup> Ibid. “an impersonal camera conscious” (p. 24); “his camera-man analogy” (pp. 24-25).

<sup>72</sup> Ibid. p. 24, p. 25.

<sup>73</sup> Ibid. p. 25.

<sup>74</sup> Ibid. p. 26. “the non-recognition of the reciprocal facets of human experience and identity”

<sup>75</sup> Ibid. p. 25. “His fixation with his own technology will cause his experience of the world to be deformed, ultimately to be displaced by that technology.”

<sup>76</sup> Ibid. p. 25. “the object look back upon the viewer”

<sup>77</sup> Ibid. p.26. “Camera-man has effectively amputated his own experiences from his body as well as from his psyche.”

<sup>78</sup> Ibid. p.26. “The photographer comes to realize that the nature of the observer-object relation is, in effect, an act of exploitation”.

<sup>79</sup> Ibid. p.25. “the enlargement of the shots of seduction will loom more vividly in his mind than will the actual incident. His fixation with his own technology will cause his experience of the world to be

deformed, ultimately to be displaced by that technology.”

<sup>80</sup> ハル・フォスター『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000年、参照。

<sup>81</sup> Ibid. D'Lugo, p. 25.

<sup>82</sup> 編集による現実暴露の可能性、それはまさにベンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」のテーマである。

<sup>83</sup> Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985.

<sup>84</sup> ギュルコが時間について語る理由は、「悪魔の誕」で語り手としての主人公が、「今、なんていう言葉だろう、今なんてものはないもしない」（邦訳116頁）や「時間の感覚をなくしてしまった」（邦訳134頁）と述べることを踏まえてのことだと思われる。

<sup>85</sup> Ibid. Gyurko, p. 211.

<sup>86</sup> Ibid. p. 205. “be caught by the camera lens”

<sup>87</sup> Ibid. p. 205.

<sup>88</sup> Ibid. p. 205. “Roberto sees photographs a means of complementing his visual sense.”

<sup>89</sup> Ibid. Gyurko, p. 205. “The camera wielded by Michel the photographer is analogous to the point of view expressed by Michel the writer.”

<sup>90</sup> ここでギュルコは、ピーヴラーやグロスフォーゲルと違い、原作の中で permutation の語がある箇所を正しく理解して引用している（Gyurko, p. 205）。またこの論文でギュルコが以下のように述べることから、ギュルコのこの箇所を正しく理解していることが伺える。“He thus acts to convert what may only be a pedestrian external reality into a physical form that coincides with his imaginative exaggeration of the incident.”（Gyurko, p. 208）

<sup>91</sup> Ibid. Gyurko, p. 205.

<sup>92</sup> Ibid. p. 206.

<sup>93</sup> Ibid. “in order to fictionalize the incident”（p. 208）; “manufacturing only fictional truth, i.e., writing a story”（p. 208）

<sup>94</sup> Ibid. p. 208. “The result is an ironic equating of Michel and the blowup”.

<sup>95</sup> Ibid. p. 210.

<sup>96</sup> Ibid. p. 210. “Yet, at the same time, imagination becomes the means through which the protagonist transcends chronological time and physical space, projecting himself into the photograph, again diverting the attention of the woman and permitting the youth to escape.”

<sup>97</sup> Ibid. p. 210. “Michel identifies with the lens of the camera, which becomes not only a means of recording but also of change reality.”

<sup>98</sup> Ibid. p. 210. “Once Michel has imaginatively entered the frozen time and space of the photograph, he remains trapped there.” グロスフォーゲル同様、ギュルコもミシェルが写真の中に取り込まれると考えている可能性がある。ギュルコがその様に考えていると思われる箇所はほかに、“Michel himself at the end of his experience has become but a permutation of the monstrous reality that is the photograph.”（p. 211）がある。

<sup>99</sup> Ibid. p. 210.

<sup>100</sup> Ibid. p. 211.

<sup>101</sup> Ibid. Cortázar, *Las armas secretas*, p. 118.; ibid. Gyurko, P. 211.

<sup>102</sup> Ibid. Cortázar, *Las armas secretas*, p. 125. ; ibid. Gyurko, P. 211.

<sup>103</sup> 前掲書『秘密の武器』128頁。

<sup>104</sup> 註60参照。