

エイズ表象をめぐるテキストと映画の関係¹

内藤 真奈

はじめに

1980年代後半から1990年代に製作された映画には、主要テーマであるなしにかかわらず、エイズ（後天的免疫不全症候群）あるいは原因ウイルスである HIV についての言及、暗示が数多く見られる²。『フィラデルフィア』『キッズ』といったエイズや HIV ウイルス自体が中心の主題に結びつく作品や、『ペダル・ドゥース』『トレインスポッティング』など同性愛や麻薬中毒といったエイズ患者の多くが関係するテーマをめぐる作品などが挙げられる³。その他にも、エイズとは直接関連性を持たないテーマを扱った映画の中にも、名指しされない「不治の病」が登場するもの、あるいは「猛威を振るう新たな感染症」が物語構成に決定的な役割を果たすものなどがあり、枚挙にいとまがない⁴。また病気以外のもの、とりわけ性的な悪徳や頽廢、また死といったテーマが喚起する恐怖を描いたサスペンス映画にも、HIV 感染に対する恐怖を見てとることができる⁵。当時の欧米映画において、エイズは「現代性」を描くための格好の舞台装置であったと言っても過言ではないだろう。

¹ 本研究は JSPS 科研費 26770117 の助成を受けたものである。また、資料収集において CRIPS (Le Centre Régional d'Information et de Prévention du Sida) バリ支部の協力を得たことを記し、感謝の意を表す。

² エイズを題材にした映画について、以下を参照：Nathalie Giraudeau, *Le Sida à l'écran, Représentations de la séropositivité et du sida dans les fictions filmiques*, L'Harmattan, coll. « Psycho-Logiques », 1998.

³ 『フィラデルフィア Philadelphia』、ジョナサン・デミ、アメリカ、1993年。『キッズ Kids』、ラリー・クラーク、アメリカ、1995年。『ペダル・ドゥース Pédale douce』、ガブリエル・アギヨン、フランス、1996年。『トレインスポッティング Trainspotting』、ダニー・ボイル、イギリス、1996年。

⁴ 「不治の病」が登場する作品には、たとえば『フォレスト・ガンプ／一期一会 Forrest Gump』（ロバート・ゼメキス、アメリカ、1994年）がある。また「新たな感染症」が登場する作品として、『汚れた血 Mauvais sang』（レオス・カラックス、フランス、1986年）、『アウト・ブレイク Outbreak』（ウォルフガング・ペーターゼン、アメリカ、1995年）が挙げられる。

⁵ 例えば『危険な情事 Fatal attraction』『氷の微笑 Basic instinct』『ドラキュラ Dracula』など。文学・映画作品に見られるエイズが引き起こした文化現象に関して、以下を参照。西山智則『エイズ感染の物語に感染しないために——疫病の政治学(2)』、埼玉学園大学紀要、人間学部篇、第4号、2004年、pp.77-91、URL：http://www.media.saigaku.ac.jp/bulletin/pdf/vol4/human/07_nishiyama.pdf (2015年10月

エイズは 1980 年代初頭にアメリカを中心とした欧米社会に原因不明の病気として登場した。これらの映画が製作されたのは、その原因ウイルスが 1983 年に特定されてから、患者死亡率を大幅に減少させる治療法が確立される 1995 年までの期間にほぼ重なる。「エイズ年間 *Années SIDA*」と呼ばれるこの期間には、エイズという病気や HIV 感染に対する社会的関心が非常に高く、芸術分野においてもその影響が色濃く見られる。

文学と映画の関係を念頭にこの現象を見ると、興味深いことがわかる。それはエイズを主要テーマとして扱った映画作品の中で、文学作品を原作としたものが極めて少ないという事実である。逆に言えば、エイズを扱った文学作品があまり映画化されていないということでもある⁶。これには、エイズが常に変容する現在進行形のテーマであり、アクチュアリティを保ちつつ物語化することが難しいため⁷、映画人自身が脚本から一貫して創作に携わったため⁸など、さまざまな理由が考えられる。その中でも重要と思われるのは病気というテーマが持つ二面性である。すなわち、何万人という犠牲者を出す「疫病」としての社会的災厄の側面と、一人一人の患者の「体験」としての個人的側面である⁹。前掲の映画作品を見ても、同性愛差別、若者の無軌道な生活など、社会問題を中心に据えてエイズを描いたものが多い。それに対して、文学作品においてはむしろ個人の物語に重点を置くものが主であるように思われる。

15 日参照)。

⁶ 主要なエイズ文学作品のうち映画化されていない作品として、『除け者の栄光 *La Gloire du paria*』(ドミニク・フェルナンデス、1987 年)『体の贈り物 *The Gift of the body*』(レベッカ・ブラウン、1994 年)などが挙げられる。

⁷ ノンフィクション作品を下敷きにした映画はいくつか存在する。流行初期のエイズ研究の裏側と感染予防対策の遅れを批判した『運命の瞬間／そしてエイズは蔓延した *And the band played on*』(ロジャー・スポティスウッド、アメリカ、1993 年)は、1980 年代前半に病気の流行が拡大した背景を、実際の記録映像を交えながら歴史映画として構成した。また、『私を抱いてそしてキスして』(佐藤純彌、日本、1992 年)は家田荘子の同名のノンフィクション作品を「原作」としているが、舞台設定や物語を大幅に改変し、虚構の物語として成立させている。

⁸ 自らの病気体験から新たな映像世界を作り出したデレク・ジャーマンの例は稀であるが、ポール・ヴェキアリのように積極的にエイズというテーマを取り上げる監督、脚本家は少なくない。

⁹ Natalie Giraudeau はフランス語で *maladie* という一語で言い表される病気を、3 つの異なる観点、すなわち社会的観点から見た病気 (*sickness*)、病人にとっての病気 (*illness*)、医者にとっての病気 (*disease*) という観点から、エイズ関連映画作品を考察し、映画によってフィクション化されるのは主に第二の観点、個人的体験としての病気であると結論づけている。Nathalie Giraudeau, *op.cit.*, pp. 21-58.

映画化にともなう翻案という観点から見ると、興味深い別の事実が見出される。文学作品が映画化されることは少ないのに対し、エイズに関連した戯曲のリメイク作品は比較的多く存在する。ブロードウェイは病気流行の初期からエイズに高い関心を示し、『ノーマル・ハート』『エンジェルス・イン・アメリカ』などの戯曲が製作され、映像化されている¹⁰。このことから、エイズというテーマ自体が映画化を拒む性質を持っているわけではないことがわかる。アメリカにおける演劇界と映画界の関係の深さは考慮すべき点ではあるが、エイズをめぐる文学作品と映画作品とが互いに交差しない事実を説明する理由としては不十分である。そこには、テキストと映像という二つの芸術における、表現手段の違いによって引き起こされる問題は介在しないのだろうか。テキストで描かれたエイズには、映像化にあらがう何らかの性質があるのではないか。以上の疑問が本論考の出発点である。

本稿では、テキストと映画という異なる表現手段において見られるエイズ表象を比較するため、文学作品が映像化された作品について考察する。とりわけフランスで執筆され、映画化された以下の4作品を分析する。

シビル・コラール『野性の夜に』（1989）

エルヴェ・ギベール エイズ三部作（1990-1992） 映画題名は『慎み、あるいは慎みのなさ』

クリストフ・オノレ『レオに寄り添って』（1996）

シャルロット・ヴァランドレイ『血のなかの愛』（2005）

これらの作品に共通する点は、いずれも作者の自伝的要素を含む作品であり、物語が「エイズ年間」に展開することである¹¹。メモワールと呼ばれるジャンルが個人的物語であるとともに「歴史」でもあることが、エイズという題材が要求するアクチュアリティを担保することなしに映画化することを可能とする一つの要因であると考えられる。また、いずれの作者も映画界に関わ

¹⁰ 『ノーマル・ハート The Normal Heart』（ラリー・クレイマー、1985年）は2014年に映画化（ライアン・マーフィー、アメリカ）。『エンジェルス・イン・アメリカ Angels in America』（トニー・クシュナー、1993年）は2003年にテレビドラマ化（マイク・ニコルズ、アメリカ）。

¹¹ フランス以外にも同様の作品が見られる。例えば、レイナルド・アレナスの自伝（1992）を映画化した『夜になるまえに Before Night Falls』（ジュリアン・シュナーベル、アメリカ、2000）、サファイア著『プッシュ Push』（1996）を原作とした『プレシャス Precious』（リー・ダニエルズ、アメリカ、2009）などの作品が挙げられる。

りのある人物であったことも言及しておく必要があるだろう。なぜなら、それこそが作品の映画化を可能とした決定的な条件だからである。相違点としては、『野性の夜に』以外はすべてテレビ映画として製作された。『慎み、あるいは慎みのなさ』のみ、ドキュメンタリー映画に分類される作品である。『レオに寄り添って』を除く3作品は、エイズあるいはHIVに侵された主体が語る物語である。『血のなかの愛』のみ、女性による、回顧的性質を強く帯びた作品である。このように、さまざまな異なる特徴を持つ作品を対象に、映画作品とその原作である文学作品との間で、エイズの描かれ方の差異を検討することによって、テキスト特有の表現というものをあぶり出すことが本稿の目的である。そのうえで、映画化による原作の翻案がどのような必要性のもとになされたかを考察する。

「野性の夜」の身体性

世界中で上映され、フランスでは入場者数 80 万人を超える成功を収めた『野性の夜に』¹²は、4 作品のうち、唯一日本で公開された映画である。シリル・コラルが 1989 年に発表した同名の自伝的小説をもとに、作者自身が脚本・演出・監督・主演を務めて撮影された。主人公である撮影技師のジャンが、病気の兆候に苦しむ一方、友人のサミーやセーヌ河岸で見知らぬ相手と交わされる行きずりの同性愛関係に執着しつつ、新たに出会った情熱的な少女ローラとの波乱に満ちた恋愛に翻弄されるという筋は、小説と映画のどちらにも共通している。赤いオープンカーに乗る主人公が夜の街を疾駆するシーンの繰り返しは映画にリズムを与え、セックスやアルコール、ドラッグを貪欲に求める刹那的な生活、パリの同性愛コミュニティーなど、若者の「今」を映画は鮮鋭に描き出している。

エイズ象表という観点から見ると、映画と小説の決定的な違いが見えてくる。それは、病気と深く結びついた「夜」あるいは「死」のイメージ、「地獄へ下りる」と表現される、語り手が否応なく惹きよせられる悪徳の闇の世界の表現である。

影の中の影となり、そこにいるためには、触覚を研ぎ澄ますだけでなく、この地獄のような場所の暗闇の中で、体がひしめく場所を見分けなくてはならな

¹² Roman : Cyril Collard, *Les Nuits fauves*, Flammarion, 1989 (『野性の夜に』、長島良三訳、二見書房、1993 年) . Film : *Les Nuits fauves*, Cyril Collard, France-Italie, 1992.

かった。つまりぼくらの体の影が、夜そのものよりも黒くなくてはならないのだ。そうなれば、周囲のより薄い暗闇を背景に、闇の濃さが浮かび上がらせる、欲情をかきたてる体の中に、それぞれが自分自身の体の投影を見るからだ。けれども、投影される影があるということは、闇を上から、地表から照らす光源があるということなのだ。この光は、ぼくにとって太陽の光にも等しく、獣たちによってぼくらに与えられる。サミーや、同種の光り輝く獣たちによって。ヘリオガバルスたるぼくは、彼らを溺愛した¹³。

互いの体を求めて集まる「獣」たちがうごめく暗闇こそが、シリル・コラルの描く「野性の夜」であり、そこでは同性愛の欲望が「神」として君臨する。光と影を操る映像の専門家コラルの面目躍如とも言えるイメージであるが、この世界を映画で表現することは極めて難しいと思われる。セーヌ河岸の地下道で繰り広げられる同性愛者たちの抱擁のシーンは映画にも挿入されているが、映画の技術的な要請から照明で照らし出され、テキストで見られた闇が闇を浮かび上がらせる独特のイメージは表出されない。映画は「獣」たちが支配する世界を不可避的に外側から見たイメージとして映し出さざるをえないのである。

語り手が求めてやまないものであるとともに彼自身の心の闇でもある「野性の夜」のイメージは、作品におけるエイズの描かれ方を考える上で非常に重要なものである。

ぼくにとっては、地平線は病気でしかなかった。あの平らな線の上に、ぼくは微小なイメージとなった自分自身を見ていた。地平線の上で、ぼくはもはやウイルスでしかなかった¹⁴。

『野性の夜に』において、エイズという病気は地上と地下を分ける境界であり、光と闇が出会う地点でもある地平線に譬えられる。「野性の夜」という地獄のイメージがすでに死を喚起するものとして存在することによって、死に至る病が死に直接結びつくことなく、生と死のはざまの境界線のような表象として描かれるのである。映画作品には、夜明けと夕暮れ、すなわち光が闇に、闇が光に移り変わる場面が何度も挿入される。こうした映像を見ただけで、それを生死のメタファーとして受け取ることはできるとしても、その狭間に存在する病気のイメージをそこに見てとることはそれほど容易ではな

¹³ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁴ *Ibid.*

い。それはシシル・コラルの個人的探究が生み出したイメージであり、テキストの中でのみ、その比喩は明確に示されるのである。

以上の点を考慮すると、映画の最終場面の意味が大きく変わってくる。パリから遠く離れた異国の地で、海に日が沈み、夜が訪れ、また日が昇るのを眺める主人公の姿にモノログが重なる。

ぼくは生きている。世界はただそこに、ぼくの外側に置かれたものに過ぎないわけではない。ぼくはそこに参加している。世界はぼくに与えられたのだ。ぼくはおそらくエイズで死ぬだろうけれど、そうなれば、もうそれはぼくの人生ではなくなる。今、ぼくは人生のただ中にいる¹⁵。

死を目前にして、生きる喜びを賛美する主人公の姿は、自らの欲望に向かって全力で生きる人物を描いた映画のエンディングにこれほどふさわしいものはないと思わせるに足る力強さを持っている。しかしながら、昼夜の境にある水平線が病気のメタファーであることを考えると、その両義性は払拭されえないことがわかるだろう。日が昇れば、また沈み、夜が再び訪れる。その繰り返しが永遠に続くのであり、夜になれば主人公はまた再び、闇の中へと下りていくほかない。そのことを証明するかのように、小説は前述の場面では終わらず、次の文章が続く。

翌日、午後の終わりに、ぼくは大声で話すオランダ人の観光客の体がつくる砦を通り抜け、ヨーロッパの先端、サン・ヴィセンテ岬の灯台まで進んだ。聖人が死んだ後、その体から聖人の芳香と呼ばれるとても甘い匂いが発散されることがあるという。要塞の壁と灯台の建物の壁が交わる場所、到達できる最西端の地点まで下りていった。この地点へと進んでいくにつれ、徐々にはっきりとしていくある匂いが、辺りの空気を満たした。強風でさえ吹き飛ばすことのできない尿の匂い。それは野性の夜の匂いだった¹⁶。

小説の語り手は生の凱歌をあげたすぐ後で、再び地獄へと下りていく。なぜなら、地獄で獣と出会い死と戯れることこそが、その存在において欠くべからざる行為だからであり、繰り返される「野性の夜」とそこに投影される語り手の心の闇こそが、『野性の夜に』という作品の主題だからである。

シシル・コラルの『野性の夜に』について、小説と作者自身がその製作を主導した映画それぞれにおける病気表象を比較してみると、テキストが提

¹⁵ *Ibid.*, pp. 252-253.

¹⁶ *Ibid.*

示した語り手の精神世界を、映画作品が必ずしも再現しているとは言えないことがわかる。それはイメージを言葉のみによって創出することで、イメージを提示すると同時にその解釈を加えることが可能であるテキストに対して、既存の現実をイメージとして切りとり、（台詞や字幕といった言語的手法を用いない限り）その解釈を観客にゆだねる映画という表現手段の違いによるものだと考えられる。作家が一つ一つ意味の創出を行いながら積み重ねていくイメージによってつむぎ出されるテキストは、語り手の精神世界という不可視の存在を現出させることができるのである。

しかしながら、一方で、映画はテキストでは可視化できないものを表出させることができる。コラルは登場人物の演技について次のように語っている。

フランスでは、頭で演技しすぎる俳優がたくさんいる。ぼくが求めていたのは、獣性と頭脳がある種の均衡を保つことだった。ぼくがその均衡を持っているとは言わないけれど、俳優がするよりもずっと肉体的なやり方で自分は物事に取りくんでいる気がする¹⁷。

当初は主人公の役に本職の俳優を据える予定であったが、撮影直前にコラルは自ら主演することを決定した。この選択が結果的に映画に成功をもたらす大きな要因になったことは疑いない。『野性の夜に』はフィクション映画でありながら、実際の病人の肉体が観客の前に現れる作品となっている。また、主人公の恋人ローラ役の演出について、コラルは以下のように語っている。

ロマヌ [・ポーランジェ] は時々テキストから出してやる必要がある俳優だ。
[中略] ところどころで、ぼくは彼女にテキストを壊すように頼んだ。テキストを壊すことでより強い感情に至るなら、その方がいい¹⁸。

テキストを壊し、テキストから出ることとは、すなわち脚本に台詞として表現されたものを一度咀嚼したうえで身体表現として表すことに他ならない。ここで問題となるのは、やはり役者の身体性である。

身体性の表出こそ、シリス・コラルが自作の映画化によって実現しようとしたものではないだろうか。獣性と観念の融合を芸術における探究テーマ

¹⁷ Cyril Collard, « Les Nuits fauves », propos recueillis par Thierry Jousse et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, Hors-série, n° 466, 1992, pp. 77-79.

¹⁸ *Ibid.*

とするコラール¹⁹にとって、テキストの観念的な部分だけでなく、肉体的な表現で表現することが重要であろうことは想像に難くない。病気が肉体に宿るものであれば、その表象には否応なく身体表現が伴う。シシル・コラールのエイズは、映画という形態において、役者の肉体を得、その体を通して十全に表現されたと言えることができる。『野性の夜に』は、小説と映画という異なる表現方法で創作されたが、双方において、人間が本来あわせもつ精神性と獣性の表出が試みられているのである。

日常の「現実」としての病

『野性の夜に』とほぼ同時期に『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』²⁰を発表し、シシル・コラールとともにエイズを語る作家として知られることとなったエルヴェ・ギベールは、同年、テレビ局 TF1 の依頼を受けて映画『慎み、あるいは慎みのなさ』²¹を撮影する。専門技術がなくても自在に撮影を行うことができる日本製のカムコーダが機材として選ばれ、ギベールがほぼ一人で撮影を行った²²。そこに映し出されるのは、エイズ患者である作者自身の生活であり、病気は日常として描かれる。その内容、スタイルを作者の文学作品と照らし合わせてみると、この映画はギベールによる一連のエイズ関連文学作品を映像化したものとみなすことができる。『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』に『憐みの処方箋』『赤い帽子の男』を加えたエイズ三部作と呼ばれる作品群がその原作となっている²³。

当初の予定より延期され、1992年1月、すなわち作者の死の翌月に初めて放映されたため、映画はエイズにより死んだ作家の最期の日々を綴る記録映画のように紹介された。エイズをテーマとする映画においては、病気をどのように導入するかが少なからず重要な問題となるが、マスメディアを通して

¹⁹ Cf. Cyril Collard, « L'Ange sauvage », Flammarion, 1993, p. 59.

²⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, 1990 (『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』、佐宗鈴夫訳、集英社、1992年)。

²¹ Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, France, TF1, 1992. 2009年にBQHL EditionsよりDVDが発売されている。

²² 映画製作の背景については以下を参照: Annick Péigné-Giuly, « Maureen Mazureck : 'Sa façon de regarder un lézard !' », *Libération*, 18-19 janvier 1992, p. 23.

²³ Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, 1991 (『憐みの処方箋』、菊地有子訳、集英社、1992年) ; *L'Homme au chapeau rouge*, Gallimard, 1992 (『赤い帽子の男』、堀江敏幸訳、集英社、1993年)。これらの作品には撮影記録の側面もあり、映画製作の裏側が語られている。

エイズ作家として有名になった経緯があるためか、『慎み、あるいは慎みのなさ』では劇的な告白はなされない。登場人物の日常を追ううちに、採血や診察の場面²⁴が映し出され、前述のエイズ関連テキストを作者自身が朗読する音声が入りこまれる。この手法を用いることで、映画のイメージにテキストのイメージを重ねることが可能となり、より「忠実に」文学作品の世界が描かれることとなる。それだけでなく、作者の日常生活、文学作品の登場人物の姿や、彼らと交わす会話といった「現実」を映した映像が、自伝的文学作品として書かれたテキストに真実らしさを与えるという効果を生み、映画とテキストは相互に補強しあう関係となる。この相互作用に力を得たかのように、ギベールは『憐みの処方箋』の中で描かれた自殺のシーンをカメラの前で演出してみせる。言葉で語られたに過ぎないことを「現実」として現出させようとするかのように。

他人の手が介入することを拒み、独力で撮影した映画において、作者は自身の文学世界を映像として表現しえたのだろうか。エルヴェ・ギベールのテキストの特徴は、明らかに自伝的な題材を扱いながらフィクションへと飛躍する、その両義性にある。自身の創作するテキストについて、ギベールは映画の比喩を用いて次のように説明している。

フィクションを書くために、現実の土台が必要です。その土台の上に、嘘のかけらをいくつか、接ぎ木をするように、縫合をするように、流し込むのが楽しみです。それは、同じ映画の別々に撮影したショットを同一のショットのように見せる透明のつなぎ目のようなものです²⁵。

ギベールは自伝的作品を書く際、自伝的要素を「現実の土台」にして、そこに「嘘のかけら」を流し込み、フィクションとして仕立てる。その手法を映画の合成技術に譬えているわけだが、興味深いことに、書かれたフィクションを映画化するとき、ギベールは合成の手法を用いない。『慎み、あるいは慎みのなさ』の撮影フィルムや関連資料をもとに、その生成過程を調査したフィリップ・アルティエールとジル・キュニョンは、ギベールがあるシナリオを用意していたことに言及している²⁶。しかしながら、完成した映画を見

²⁴ エイズ患者の医療現場における日常を捉えた場面（採血、看護師との交流、生検手術など）は『野性の夜に』と『慎み、あるいは慎みのなさ』に共通して見られる。

²⁵ Hervé Guibert, entretien avec Antoine de Gaudemar, « Les aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, jeudi 20 octobre 1988, p. 12.

²⁶ 一人の女性ファンがエルバ島の別荘に侵入し、前述の自殺のシーンに至る過程すべてを目撃するというシナリオ。Philippe Artières, Gilles Cugnon, « *La Pudeur ou*

ると、そのシナリオの筋は展開していないように思われる。また、同研究は当初の編集計画によれば自殺のシーンが映画を締めくくる最終場面となるはずだったことについても指摘している。結局、編集作業の過程でこの計画は放棄され、自殺の場面につづいて自殺を「体験として」生き延びたことを表明する場面が挿入されている²⁷。実人生においてエルヴェ・ギベールが、映画のテレビ放映の前月に、服毒自殺を遂げたことを考えれば、自殺の場면을映画の最後に置くことによって、作者の死の場面に直面しているかのような錯覚を観客に与え、その効果によってギベールは一つの自伝的虚構を完成させることを企図していたのかもしれない。

しかしながら『慎み、あるいは慎みのなさ』には、不自然な合成場面も、日常風景から逸脱するような虚構の物語も見受けられない。そこに映し出されるのは、病人のやせ細って自由に動かなくなった体であり、医療現場の現状であり、家族を元気づける老婦人であり、献身的に介護する友人の姿である。作家であるとともに写真家としても活動していたギベールは、それぞれの活動の違いを以下のように表現している。

エクリチュールにおいては、抑制もためらいもない。なぜなら、実際に、そこで問題となるのは自分だけだからだ（他の人々は、抽象化され、イニシャルのかたちになされてしまう）。一方、写真においては、他人の、両親の、友人の体がそこにあり、いつも少し不安になる。こんなふうに視覚の対象に変えてしまうことで、彼らを裏切るようなことをしようとしているのではないかと²⁸。

フィクションを書くときには、自在に嘘を滑り込ませるギベールであるが、映画や写真といった再現技術で作品を創作する際には、対象の現実を歪曲しないよう配慮する。実際に、ギベールの撮るポートレートには、あからさまに合成などの加工を施したものはほとんど見られない。映画製作時にも、写真を撮る際と同様の抑制が働いた可能性は大いに考えられる。ビデオ映像が持つ絶対的な「現実感」がテキストの現実性に保証を与える一方で、事物を現前させるその現実感ゆえに、映画がフィクションへと飛躍することが妨げ

l'impudeur d'Hervé Guibert. Genèse d' 'un des documentaires les plus bizarres', *Genesis*, n°21, 2003, pp. 49-71, URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223432> (2015年10月15日参照)。

²⁷ 処女作『死のプロパガンダ』を再版する際、ギベールは同様の操作を行っている。拙著 *L'Univers d'intimité d'Hervé Guibert*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2015, pp. 77-82 を参照。また、テキストと自殺のシーンとの関係については、同書、pp. 82-88 を参照。

²⁸ Hervé Guibert, *Le Seul visage*, Minuit, 1984, p. 5.

られたとしても不思議はない。登場人物の実際の体、声という動かしがたい現実を過たず描き出すために、作者は極端な虚構化を避け、通常の編集作業によってのみ映画を構成する方法を選んだのではないだろう。

映像技術が与える「現実感」を作品の土台とするギベールだが、自分の撮影した映像を見るときに注目するのは、逆説的にもその「非現実感」であることは非常に興味深い。生検（身体の一部を切りとって検査すること）のため、喉の組織を採取する手術を撮影した映像を見て、ギベールは驚く。「イメージが画面に映し出された。青く、金属質で、熱いと同時に凍ったように冷たく、非現実的で、とてつもなく美しい。」²⁹ 手術用の照明に照らし出された首元からは、赤い血が流れ出る様子は見られず、まるで白熱する光源のように青白い光が放たれる。ビデオカメラは現実を鮮明に写しとる代わりに隠してしまうことで、「ヒッチコックのような」³⁰ 映像を作り出す。恐怖の対象が見えないことによって恐怖が増幅されるサスペンス映画の手法に、偶然捉えられた自らの映像を重ねるギベールの思いには、リアリティよりもフィクションに対するより強い志向性を見てとることができる。映画には、手術の場面が続いて、その映像を見て啞然とするギベール自身の姿が映し出されている。演出の跡は明らかだろう。映画は時に、現実の時間を巻き戻し、再現することによってつむぎ出されているのである。

『慎み、あるいは慎みのなさ』は他の文学作品との関係で、作者のさまざまな文学的企図を実現しているが、映画作品のみを見ると、エルヴェ・ギベールの作品中、最も「ドキュメンタリー」に近い作品であるように思われる。しかしながらそれは、ギベールが自伝的虚構の創作を断念したことを意味するものでは必ずしもなく、エイズを中心テーマに展開する活動を、映画というほとんど未知であった領域にまで広げ、新たなマチエールに挑戦した結果であろう。そしてその成果は、テキスト、写真などさまざまな素材で織りなされる、より大きな作品世界の一部となっている。

「秘密」をめぐる物語

『レオに寄り添って』はクリストフ・オノレの処女小説であり、1996年に若者向け小説として刊行され、2002年にオノレ自らが監督を務め、映画化さ

²⁹ Hervé Guibert, *L'Homme au chapeau rouge*, Gallimard, 1992, pp. 41.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

れた³¹。他の 3 作品に比べ、自伝的要素は最も少なく、作者の故郷であるブルターニュ地方の町が物語の舞台となっている。敬愛する次兄レオがエイズを患っている事実を隠そうとする家族に、末弟マルセルが起こす反抗の物語である。レオの病気が「秘密」として、とりわけ幼い主人公に対して隠されていることが物語の軸をなす。病気の導入は、冒頭近く、登場人物の紹介の直後になされる。

トリスタンが彼の肩に手を置き、訊ねた。

「いつからだ？」

「3 年前からだそうだ……」

「どうやって罹ったかわかってるのか？」

声を荒らげることなく、しかしとても乱暴な調子で、テーブルの上に散らばった丸められたパンくずを見つめながら、レオは不平をぶちまけ始めた。

「くそっ、どうやって罹ったかなんてどうでもいい。それがわかったからって何が変わるっていうんだ？ バカか、おまえは？ おれがエイズで死ぬって言っているのに、おまえはどうやって罹ったかって聞くのかよ！ 19 歳なのに、死ぬんだぞ。わかるか、トリスタン、おれは死ぬんだ……」

誰も何も言わなかった。[中略]

そして、非常にまじめな調子で、すべてがうまく収まると約束する医者のような口調でパパは言った。

「マルセルには何も知らせないように！」³²

こうしてレオの病気は守るべき「秘密」として宣言される。家族の思いをよそに、扉の陰でその恐るべき秘密を聞いてしまった主人公マルセルは、真実を知っていることを隠し、この家族劇に参加するのである。

家族の会話が「秘密」の核心に決して触れることなく、空回りし、回避され、何事もなかったかのように続く一方、自分にだけ真実が告げられないことが、主人公の疎外感を強めていく。「秘密」が大人と子供の間に壁を築き、

³¹ Roman : Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, l'école des loisirs, 1996. Film : *Tout contre Léo*, Christophe Honoré, France, M6, 2002. 映画も若者向けとして製作されたが、同性愛の場面が問題となり、放映は見送られた。2004 年に DVD として発売され、2006 年に同性愛者向けチャンネルである Pink TV で初めてテレビ放映された。撮影順序から言えば、クリストフ・オノレの処女長編映画となる。放映をめぐる経緯については、以下を参照：« *Tout contre Léo* Note de production » sur Comme au cinéma, URL : <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/tout-contre-leo,34724> ; « *Divorce consommé entre M6 et Léo* », 20 minutes, le 21 septembre 2006, URL : <http://www.20minutes.fr/television/109926-20060921-divorce-consomme-entre-m6-leo> (2015 年 10 月 15 日参照)。

³² Christophe Honoré, *op.cit.*, pp. 21-22.

愛する兄との距離を広げていくように思え、マルセルはやりきれない悲しさを反抗というかたちで表すが、決して真実を口にすることはしない。このように、小説『レオに寄り添って』では、病気が「秘密」として保たれることで作品全体の緊張感を生み出している。物語の終盤で、マルセルはレオに自分が秘密を知っていることを告げるが、その場面においてすら、マルセルはその「真実」を否定する。

「兄さんは病気じゃない。しみもない。やせてない」

「エイズには死に方がたくさんあるんだよ」

[中略]

「怖がっちゃいけないよ、マルセル。怖がってはだめだ」

「怖がってなんかないよ。兄さんは死なないって知ってるんだから」

「そんな風に考えちゃいけない。馬鹿げてるよ。聞くんだ、マルセル」

「聞きたくなんかない」

「だけど、聞かなくちゃ！ 二時間後にはブルターニュに帰るんだから。パパ、ママ、トリスタンとピエロのそばに。 […]」³³

真実を口にするのを怖れたのは家族だけではない。主人公もまた、病気の事実を認めないという喜劇を是認していることがわかる。張本人のレオだけが来るべき自分の死を見据えている。

映画では秘密をめぐる事情は大きく異なる。「かわいいマルセル」は大人に対して、はっきりと真実を問いただす。「どうしてぼくに本当のことを言わないの？」³⁴ 小説では心の中の叫びであった言葉を、マルセルは母親にぶつける。家族の「秘密」は、早い段階で秘密ではなくなる。兄に対しても「病気なんでしょ！」と真実を突きつける主人公は、小説の中の悲しみを内に秘めた優しい子どもではなく、悲しみを鎮めてくれる言葉を求めて怒りを露わにする。物語の最終場面でも、その差ははっきりと表れる。レオの葬式にただ一人、参列を許されず、友人の家に預けられたマルセルは、家を飛び出す。小説では、教会の前まで来たものの、回れ右をしてパン屋に飛び込み、ぐるぐると歩きまわった末、歩道に座り込み、泣きながら買ったばかりのバゲットをむさぼる。ここでもやはり悲しみは内面化され、はっきりと言葉にされることはなく、行動から推し量られるように描かれている。一方、映画のマルセルは、埋葬が行われている墓地までまっすぐ歩いて行き、塀際からじっ

³³ *Ibid.*, pp. 113-114.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

と葬式の様子をにらみつける。兄を喪った悲しみと怒りが前面に押し出された演出となっている。

「秘密」をめぐるマルセルの行動の違いを、テキストと映画それぞれの表現手段の差異という観点から考察すると、次のような点が浮かび上がってくる。小説においてマルセルは主人公であると同時に語り手であり、常にマルセルの視点で物語は進行する。それに対し、映画では語りは主に登場人物の会話と行動にゆだねられ、物語を展開する視点はカメラとともに動く。それは時にマルセルの視点となり、レオの、家族の視点となり、時に家族劇を外部分から目撃する視点となる。映画の観客は、めまぐるしく動くカメラの視点を追ひ、物語の全体像を構築していく。こうした視点の変化は、語り手が絶えず入れ代わることにも匹敵し、感情が内面化されることによって引き起こされる緊張感を保つことを困難にする。それゆえ、物語の基調をなすマルセルの感情は外面化され、怒りを含んだ言葉となって家族に投げつけられるのである。言葉だけでなく行動もより激しく、象徴的なものへと発展する。こうしてレオに処方された抗ウイルス薬をマルセルが口いっぱい含むという、小説にはない衝撃的な場面が挿入される。この行動は兄を喪うことを怖れ、兄に寄り添おうとする主人公の無力感、疎外感をうまく描き出している。一方、小説では、マルセルはこれほど激しい衝動に突き動かされることはない。

ぼくは眠ったふりをして、彼らを見ようとはしない。兄さんと二人きりでいたいから。誰にもそれを共有する権利はない。兄さんがぼくだけのものである夜を盗む権利は誰にもない。ぼくにだけ、水夫風シャツをかしてくれる。ぼくは最後まで彼の友だちで、ぼくだけが兄さんを治すことができることを兄さんは知っている。これはぼくらの秘密で、お医者さんも知らないこと。それが何なのかはまったくわからないけれど、うまくいくはず。ただやりたいようにやらせてくれること、ぼくらを止めずに、最後までやり遂げさせてくれることが必要だ。秘密を台無しにする権利なんて誰にもない³⁵。

レオに寄り添って、語り手は確信をもって、静かにこう思うだけで、テキストにその思いは表出される。

小説と映画作品の違いをもとに考察してみると、病気以外のレオをめぐるもう一つの「秘密」が浮かび上がってくる。レオのセクシュアリティについて、小説では明らかにされない。あくまでマルセルの視点や関心を中心に物語が展開するため、兄がどのようにエイズウイルスに感染したかという問い

³⁵ *Ibid.*, pp. 105-106.

に答えが与えられる必要性がないとでも言うかのようである。しかしながら、映画ではレオが同性愛者であることがはっきりと明示されるだけでなく、行きずりの男との性的なシーンが挿入される。この場面の是非をめぐって製作元であるテレビ局と折り合いがつかず、テレビ放映が中止されることにもなった経緯を考えると、クリストフ・オノレにとって、映画作品においてレオの同性愛を描くことが必要不可欠であったと思われる。

エイズウイルスは感染経路が非常にはっきりとしていることから、性交渉であれ、輸血であれ、麻薬の静脈注射であれ、エイズについての物語には必ず、その原因とされる行動が言及されるという特徴がある。それゆえ、スーザン・ソントグが指摘するように、エイズ患者においては「どうしてわたしが？」という問いは成立しがたい³⁶。エイズとは何らかの行為の結果として出現する病であり、その行動がとりわけ同性愛のような性的アイデンティティに関わる場合には、病人の自己存在に深く関わる問題となる。クリストフ・オノレが同性愛のシーンをカットすることを断固拒否した理由もそこにあるのではないだろうか。『レオに寄り添って』は映画化されたとき、小さなマルセルの物語であると同時に、レオの物語ともなったのである。兄の病に悲しむ弟の姿を追うカメラの視点は、自ら病気を抱え葛藤しながらも弟をいつくしむレオのまなざしと、いつしか重なり合う。

スター女優の「病」

シャルロット・ヴァランドレイは1985年、映画『赤い口づけ』³⁷で鮮烈なデビューを飾り、シャルロット・ゲンズブールやヴァネッサ・パラディと並ぶ期待の若手女優となった。テレビに活動の場を移し、活躍を続けていた2005年に『血のなかの愛』³⁸を出版し、エイズウイルスに感染していることを告白して世間を驚かせた。その三年後、同書の映画化作品に自ら主演する。

³⁶ Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore /Le sida et ses métaphores*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marie-France de Paloméra, Brice Matthieussent, *Œuvres complètes III*, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2009, p. 145. 興味深いことに、女性の異性愛者によるテキストでは反対の傾向が見られ、この問いがキーワードのように用いられる。例えば、Juliette, *Pourquoi moi ?*, *Confession d'une jeune femme d'aujourd'hui*, Robert Laffont, 1987.

³⁷ *Rouge baiser*, Véra Belmont, France-Allemagne de l'Ouest, 1985.

³⁸ Récit : Charlotte Valandrey, *L'Amour dans le sang*, écrit avec Jean Arcelin, J'ai lu, 2006 (初版は Le cherche midi から 2005 年に刊行された)。 Film : *L'Amour dans le sang*, Vincent Monnet, France-Belgique, 2008.

『血のなかの愛』の主人公は1987年、18歳の時にエイズウイルスに感染するが、無症状キャリアと言われる、病気が未発症の状態であることから、この物語はエイズの物語と言うより HIV ウイルスをめぐる物語であると言うことができる。エイズ患者を描く他の3作品において展開する物語の時間がせいぜい一年であるのに対し、ヴァランドレイの自伝は主要部分だけでも20年に渡る。その間、女優としてのキャリアの浮き沈みや、出産、さらには心臓移植まで経験する波乱に満ちた人生が描かれる。エイズの潜在的脅威が喚起する死の影に怯えるどころか、一つの生命を誕生させ、自らも死の淵からの復活を果たすという驚くべき物語である。

ヴァランドレイのテキストは、自伝の定石通り、誕生の場面から始まる。第一部は幼少期の思い出から人格形成の過程が語られる。とはいえ、それは語り手にとって、それほど簡単なことではない。

幼少期の思い出は、長い間、わたしの記憶に欠けていた。まるで消されてしまったかのように、まっ白なスクリーンであり、空白であり、意図的に自分のために忘れてしまったかのようにだった。

[中略]

愛がかたちをなさず、言葉をもたず、愛撫もしないとき、自己不信が心身をとらえる。幼少期は凍りつく。自分の殻に閉じこもり、うまく成長できず、自己中心的に、エゴイストに、子どもっぽくなる。自己中心主義とは自己愛を意味するのではなく、その反対なのだ。

[中略]

自己不信を抱くのをやめなくてはいけない。それがわたしの仕事、挑戦なのだ。やる気を出さなくては。選択の余地はない。闘わなくては、愛するために自分を愛さなくては。見つけるか、死ぬかのどちらかだ。

わたしは心優しい闘士となり、思い出し、空白の上に言葉を、イメージを書き入れ、笑いの後ろ側を探す³⁹。

思い出を見つけだし、回想を綴ることは、自己肯定の作業であり、生死にかかわる急務として提示されている⁴⁰。

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ 精神分析やセラピストへの言及が散見されることから、ヴァランドレイのテキストは精神治療の一環、もしくは治療との影響関係のもとで書かれたものと推測される。同じくエイズとの出会いから創作へと向かったアラン・エマニュエル・ドゥルイユの作品にも同様の特徴が見られる。Alain Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps, Journal de sida*, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1987.

第二部ではシャルロット・ヴァランドレイという名の女優となることから始まり、エイズウイルスに感染し、度重なる拒絶や挫折を経験したのち、結婚し、娘が生まれる。人生が好転し始めたと思われた矢先、心臓の9割が機能を失うという大病を患う。第三部は心臓病との闘いで幕を開け、移植手術から徐々に快復する様子が語られる。全編を通して、HIVウイルスは文字通り、潜伏しているような印象を覚える。感染を知ったときの驚愕と抗ウイルス薬 AZT の副作用の話を除けば、HIVウイルスは映画のキャスティングや真剣な恋愛の局面に顔を出す程度の存在に過ぎない。

実際、ラボの報告書に明記されているものを自分の体のなかに感じたことは一度もない。一度も感染症にかかったことはなく、10年間は半年に一度、今は毎月思い出させられる、この存在の身体的兆候が表れたことも一度もない。こんな風に抽象的な存在でいてくれることが、わたしの助けとなった⁴¹。

エイズをこれほど無害な存在として描く物語は、非常に稀である。

映画『血のなかの愛』は示唆に富む場面から始まる。現在のシャルロット・ヴァランドレイ自身が『赤い口づけ』のカメラテストの映像に映る自分自身を見ている。微笑みながら、薬ケースから錠剤をいくつか取り出して飲み込む。『わたしの本』と題されたテキストを書き上げたばかりの彼女が、原稿を友人に渡すと、一転、十代のヴァランドレイが初めて映画のキャスティングに赴く場面から過去の物語が始まる。映画は、過去と現在、二つの時間を行き来する。現在の主人公をヴァランドレイ本人が演じ、過去の自分はもう一人の女優が演じる。すでに述べた通り、『血のなかの愛』は物語の時間が20年にも渡り、語られる対象である自分と語る主体である自分との時間的隔たりが非常に大きい。それゆえ、シ ril・コラルやエルヴェ・ギベールのように、自分の役を自ら演じることが難しいという事情がある。一方で、このように時間軸を二つ設けることは伝記映画ではよく用いられる手法である。以上のことを考慮に入れても、書かれる主体と書く主体とがこのように分裂して描かれる構造は興味深い。テキストにおいては、回顧的な視線という点でのみ認識される時間的隔たりが、映画では一人の人物を別々の人間が演じ分けることによって、より明確に表されている。過去を体現する自分は若く、華やかで、向こう見ずで、苦しんでいる。対して、現在の自分は年をとり、娘を腕に抱き、海を眺めている。この対立構造は、作者が原稿を示してみせ

⁴¹ Charlotte Valandrey, *op.cit.*, p. 154.

ることによって、過去が「語られた物語」であることを強調している。さらに、現在の自分が、テキストの読者である友人を相手に、自ら過去を語り直すシーンを挿入することで、入れ子構造を補強している。

言葉の要塞によって、何重にも守られた、この物語とはいったい何なのだろうか。過去の物語は、鮮明なイメージを放ちながらも、その構造ゆえに遠く隔たった印象を与える。映画を締めくくる場面では、刷り上がったばかりの本を手に主人公は涙を流す。

『血のなかの愛』、わたしの人生の物語。わたしの本は受け入れられた。演劇の世界に復帰し、観客の注目や熱気を再発見した。臓器ドナー協会の会長を務めている。HIV 陽性者の尊厳を守るために闘っている。計画がたくさんある。未来がある。人生は続いていく。

エイズやその他の困難を乗り越えたことを確認するようなモノローグが終わると、主人公は海へと走っていく。『野性の夜に』の最終シーンを思わせるが、決定的に異なる点はヴァランドレイがエイズの引き起こした災禍の生き残りであることだろう。エイズをめぐる物語で、このような完全なる「勝者」のイメージに出会うことは珍しい。

ヴァランドレイのテキストはというと、勝者のイメージとはほど遠い。『血のなかの愛』の最終章は、「無罪だ！」というフレーズを軸に展開する。

なんにも悪くない！

このフレーズを、今日、セラピストのところで発見した。

自分の罪悪感について初めて話した。自分自身の奥底からあふれ出る悲痛の涙を流した⁴²。

エイズウイルスに感染したことからやってくる罪悪感を払拭するかのようになり、「無罪だ！」という叫びとともに自己弁護の言葉を吐き出した後、今度は未来への希望を吐露する。

命をかけた愛を与えたい、恥ずかしげもなく告白したい。もう一人、子どもが欲しい。HIV が死に絶えるのを見たい。もう一度、演じたい。『アントナン・アルトー』に登場する恋人のような役を。

わたしはアルトーのコレットだった。赤い目をした、熱に浮かされた恋人。

⁴² *Ibid.*, p. 221.

血のなかに愛を抱いていた。
わたしの最高の当たり役⁴³。

苦難に満ちた人生の物語を締めくくるには奇妙な文章のように思える。アルトーの恋人であり、女優でもあったコレット・トマの役をヴァランドレイは演じたことがある⁴⁴。この残酷劇の女優の役を再び演じたいという願いは、演じる人間を演じるという新たなフィクションの入れ子構造を提示する。そして、そのコレットが過去の自分でもあり、さらに自分の「最高の当たり役」であったと宣言する語り手の言葉に、さらにもう一つの入れ子構造が見え隠れする。シャルロット・ヴァランドレイという女優を演じる、アンヌ＝シャルロット・パスカルという女優が姿を現すのである。

演じるのが好き。他の誰かになるのが好き。自分であるよりも簡単で、おもしろくて、軽快なこと。この仕事が好き。わたしは抜け出す。舞台衣装は脱皮した皮やヴェールのように。隠れ、再登場し、生まれ、消える。演技にしたがって、少し成長する。自分である前に、他人になるのだ⁴⁵。

このように『血のなかの愛』というテキストは、作者が声や体の代わりに言葉を用いて演じた、一人の女性の人生として読むことができる。しかしながら、その女性もまた、演技者に他ならない。作中でさまざまな役を演じることによって、ヴァランドレイのテキストは、演じることを決してやめようとしない女優が、いくつもの自己イメージを演出しつつ、複数の増殖した「わたし」を同時に演じる、心理的演劇パフォーマンスとなっているのである。

おわりに

本稿では、エイズを中心的テーマに据えた自伝的性格を有するテキストと、それを原作とした映画の比較を通し、物語の読み直しを行った。この比較によって、映画という表現形態の特徴が明らかになった。すなわち、撮影技術という現実に存在するイメージを切りとる手法によって創作される映画は、必然的に外部のイメージに依拠して物語世界を表現する。それに対して、エイズを描くテキストは、イメージを自らつむぎ出して生成する。「二つとし

⁴³ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴ *En compagnie d'Antonin Artaud*, Gérard Mordillat, France, 1993.

⁴⁵ Charlotte Valandrey, *op.cit.*, p. 164.

て同じエイズは存在しない」⁴⁶というパスカル・ド・デュエヴの言葉に象徴されるように、エイズの表出形態はさまざまであり、それを描き出すテキストもまた、多様であり、それぞれが個性に富んだ独自のイメージを作り出している。エイズをめぐる自伝的テキストにおいては、こうして創造されるエイズのイメージが自己イメージの表現とも深く結びついているため、同じ物語を映画という表現手段に移し替えたとき、映像では表現しきれないものが取り残されてしまう。それは、シリル・コラルの『野性の夜に』に見られる闇の世界であり、エルヴェ・ギベールの自伝的虚構に見られるフィクションの飛躍であり、クリストフ・オノレの『レオに寄り添って』に見られる兄弟を喪う悲しみの深さであり、シャルロット・ヴァランドレイの『血のなかの愛』に見られる女優の分裂的自己イメージである。いずれの要素も、各テキストの核心的部分に当たり、語り手の存在の深奥に根差した問題に関係するものである。また、映画はテキストと同じく、台詞やモノログ、字幕などの方法においては言葉を用いる芸術であるが、すべてを言葉で表現するテキストとは異なり、表現されたものの解釈を見る者にゆだねるという特徴がある。その点においても、物事の一般的な解釈を逸脱するイメージの表出にはテキストの方がより適した表現手段であると言えることができるだろう。

しかしながら、映画でしか表現されえないものも確かに存在する。それは、苦悩する主体の身体性であり、その否定しがたい現実性である。また、主体を取り巻く人々の存在であり、まなざしである。このように、映像によって作り出される登場人物の実在感というものは、エイズが引き起こす現象をより鮮やかに映し出すという点において、極めて重要な意味を持っている。考察の対象とした4作品は、いずれもテキストの作者自身が映画製作にも携わった経緯があり、うち3作品では、監督という作品イメージを統括する主導的役割を担っている。彼らにとって、自ら執筆した作品を映画化することはテキストの作品世界を作り直す作業ではあるが、テキストで描かれた世界の単なる忠実な再現が目指されたとは思われない。むしろ、物語を新たなイメージで描きだそうとする試みであったと考えられる。ある作家が同一の物語を何度も表現しようとすることは、その物語世界が作者の芸術的探求においてそれだけ大きな重要性を持つものであることを如実に示している。本稿でテキスト作品との比較を試みた結果、それぞれの作者が作品を執筆した時とは異なる方法、すなわち映画という手段によって表現しようとしたこと、表現しえたことが浮き彫りになった。映画化されることによって、テキスト

⁴⁶ Pascal de Duve, *Cargo vie*, Jean-Claude Lattès, 1993, p. 102.

のみでは表現されえなかった領域に作品が展開していく様をはっきりと見てとることができるだろう。以上のように、複数の文学作品を関連する映画と比較考察することによって、テキストと映画、二つの表現形態それぞれの特徴が明確に示された。

本稿で紹介したように、欧米圏においてエイズが社会に与える脅威が減少しつつある今日においてもなお、エイズをめぐる物語が創造され、受容され続けていることを最後に強調しておきたい。招かれざるものの到来が個人の日常にもたらすドラマは、エイズというテーマにおいて、その表現の幅を飛躍的に広げたが、その可能性ははまだ汲みつくされていないように思われる。