

物語をあらしめる プイグ、アルモドバル、野田秀樹の「母の事件」

山田 美雪

I

1952年、映画監督を志しブエノスアイレスで語学を学んでいたマヌエル・プイグは、とある英語の授業でホルヘ・ルイス・ボルヘスの推理小説講義を受ける。この成果は約20年後、映画ではなく小説として結実し、ボルヘスは、彼の革新性に眉を顰める大家の代表として、プイグの前に再来することになる。

プイグの長編第3作『ブエノスアイレス事件』(1973)¹は、推理小説(“Novela policial”)を標榜し、女性造形作家グラディス・エベ・ドノフリオと美術評論家レオポルド・ドルスコビッチ(レオ)の不毛な関係、及び冒頭で提示される「事件」の真相を、多様な言語媒体のコラージュとして描いた作品である。本作にはボルヘスに学んだ「プロットの編み方、奇矯な登場人物、読者を惹きつけるサスペンス²」、ヒッチコック作品の精神分析の導入法、フィルム・ノワールの時間処理が大いに活かされているが、「探偵」の不在に始まる数多くのコードの逸脱は、推理小説という形式があくまで仮面であることを暗示し、批評は主人公2人の倒錯した関係と過激な描写、時代設定が仄めかす、文化的、社会的暴力に着目してきた。特にグラディスは、サブジャンルを積極的に取り入れ批評家に冷遇される、著者の分身と目されている³。

だが、メタファーを取り去り、グラディスという人物そのものに注目すると、さらに異なる側面が浮かび上る。内気で醜形恐怖を抱え、愛に生きる事を願う彼女は、男性主人公の価値観を脅かしその目的達成を阻む「ファム・ファタール」には、相対する人物だ。むしろ彼女は、ノワールのもう一つの女性像、男性を救済する母性的存在を憧憬しており、マチスモの被害者である以上に、映画的ヒロインに理想的母性を見出し同化を願う、プイグ作品特有の女性を体現していると言えるだろう。

そもそも題名の「ブエノスアイレス事件」(“Buenos Aires Affair”)とは、作中彼女が、自身とレオの理想的出会いを喩えて口にする言葉だ。グラディスの誘拐監禁、レオの過去の殺人疑惑という2つの具体的事件に加え、著者は“affair”という語の多義性に託し、女性の愛情の問題を、犯罪事件と相関する重要な事象と捉えていることがわかる。同様に本作

では、対話の欠如が大きな主題となっており、死と暴力、他者性の渦巻く都市／推理小説の外観が、「母」を志向するヒロインの物語の舞台として意図的に与えられていると考えられる。

「母の事件」の物語として捉える時、本作は地域性を超えて、ペドロ・アルモドバルの映画『トーク・トゥ・ハー』(2002)⁴、或いは野田秀樹の戯曲『ザ・ダイバー 日本バージョン』(2009)⁵を連想させる。事故で昏睡状態に陥った女性、バレリーナのアリシアと闘牛士リディアに、彼女らを受容する看護師ベニグノとジャーナリストのマルコという2組の男女を描く前者では、ベニグノがアリシアを献身的に介護し、語りかける。だが彼女の妊娠により、物語は思わぬ展開を見せる。アルモドバルは、過去10年の新聞記事に見つけた3つの事件から本作の発想を得ており⁶、脚本にはタリバンに殺害されたCIA諜報員の言葉など、孤独と死を巡る6つのテキストをエピグラムとして引用し、現代社会の鼓動を物語の出発点としている。また昏睡状態のヒロイン、アリシアの枕元に、ディヴィス・グラップのロマン・ノワール『狩人の夜』が、葉を挟んだまま置かれていることも、彼女が物語世界を中座したヒロインであることを暗示し興味深い。

一方『ザ・ダイバー』では、二度の墮胎を経験し、不倫相手と妻の2人の子供を殺害した実在する女性の記憶が、謡曲と源氏物語の挿話を通して再構成される。本作は、世田谷パブリックシアター「現代能楽集」の第4弾として制作された、コリン・ティーバンとの共著『THE DIVER』(2008)⁷を、野田が日本語オリジナル作品として改稿したもので、謡曲を捉え直す縁として現代の事件を引用するという逆転的発想から出発している。ここでは物語を体現する存在として、罪を犯した「母」が躍動する。

いずれの作品も事件の記録という形をとり、或いは実在の事件に基づきながら、振れを伴った母性という鍵を共有する。時代と国境を異にする作品間の、この共通項に着目する時、著者たちのナラティブにおける一貫した狙いを読み取れるのではないか。

セサル・アイラは、プイグ作品について論じたエッセイ「サルタン」(“El sultán”)で次のように述べている。

プイグの作品では、物語と様式は等しい存在であると言える。このパラドックスを結ぶものは母だ。母親とは物語であり、唯々ある様式を伝える人物である。プイグは母性の詩人であった。母の人であることを通して彼は、物語る人、様式の人であったのだ⁸。

母が物語内容と形式を体現するならば、変形した事件の記録という形式に、母の存在はどのように結びつき、物語を動かしているだろう。身体、言説、内容における各作品の母性と物語の関わりを追い、物語を生起させる存在としての母の意義の普遍性を示したい。

II

『トーク・トゥ・ハー』で、二人の女性が眠る病院には、森を意味する“El Bosque”という名が与えられている。「眠れる美女」の隠喩に導かれるように、プイグとアルモドバルのヒロインは、眠りを媒介に現実と夢を往還する。

『ブエノスアイレス事件』は、グラディスの母クララ・エベリアが夜中に眼を覚まし、娘の失踪に気づく場面で幕を開け、次章では後者と思しき女性がピストルを持った男に監禁される描写が続く。グラディスはヒロインでありながら「不在」と「匿名」の存在として出発している。

冒頭で同様に象徴的なのは、グラディスが母の夢から消えていることだ。クララは詩人としての成功を夢見ていた折にグラディスを身籠り、出産後は娘に自身の夢を託すべく、自らの理想であるカノンの詩人たちの詩を教え込む。だが娘は期待を裏切り、やがて前衛的な造形芸術の道に進むことで、母の与えたモデルに違反する。

母の理想に替わり、グラディスが自身の理想として見出すのが、ハリウッド映画とそのヒロイン像だ。本作では各章冒頭に映画の一節が引用され、たとえばグラディスの半生が綴られる第3章では、映画『母の嘆き』⁹における母子の愛憎入り混じる場面から、現実における「こうある母／娘」と映画の中の「こうあってほしい母／娘」が対比される。引用作品は、一見、語り手によって主人公の意志と無関係に選択されているように見えるが、本章でグラディスの好きな映画として挙げられる6本の映画が、全ていずれかの章で引かれていることから、これらが彼女の意識或いは夢の延長として存在していることが暗示される。映画は目指すべきモデルとして存在し、小説前半では母との葛藤に続き、愛と人生に苦悩するグラディスの現実に、男性を翻弄する映画のファム・ファタールが対置されていく。

ここで注目したいのは、グラディスの夢と身体的相关性だ。理想と現実の齟齬は、幼少期には遅い発育として、成人後は神経症となって彼女の身体に表出する。その葛藤を決定的にするのが、暴漢に襲われ片方の眼球を失う事件である。ネストル・ポンセはこの喪失により、グラディスが「芸術家として現実を見る平衡性を失った」¹⁰と分析しているが、おそらく彼女は、理想と現実の距離を測る平衡性も、この時失っている。グラディスは事件を機に次々と男性と関係を持つが、精神的満足が一致する相手に出会えず、その苦悩は不眠症となって噴出する。映画とグラディスの溝は、「情熱的でグラマラスな女優たちが展開する場面と、肉体的・道徳的に墮落した女性の現実の対照、つまり（創造の中で）実現された愛と、（現実における）愛の対立の間に存在」し¹¹、女優やヒロインは、手の届かない理想として、彼女の前に立ちはだかる。

このように、グラディスは母の理想と自身のモデルの間で、さらに自身のモデルと現実の間で引き裂かれ、その身体は、眠りと覚醒の狭間で分裂する。「いやな夢ばかりで、楽しい夢を見たことがない」(138)という吐露は、「夢」の存在すら苦痛となった彼女の痛みを象徴していると言えるだろう。

一方、昏睡状態にあるアルモドバルのヒロインの夢は、外界から読むことのできない真空である。彼女たちは意思を伝達する声を失い、物言わぬ客体として存在する。アリシアの身体は、彼女に働きかけるベニグノの願望を投影する、白いスクリーンとして機能していく。

「見る」ことの主観性の問題は、冒頭のピナ・バウシュの舞台に端的に表れる。シーン1-3でマルコとベニグノが鑑賞する『カフェ・ミュラー』では、目を瞑ったまま彷徨う二人の女性と、その行く手の障害物を取り除く男性の場面が、ベニグノらの運命と苦悩を現前化する。「作品の感情が場面に溢れ出す」(19) このシーンをはじめ、全編を通して描かれるのは、主観と客観、夢と現実の流れるような往還だ。ベニグノは、アリシアの体調と容姿を最良の状態に保ち、意識ある女性として語りかける。彼はアリシアの生と時間の連続性を維持し、彼女が目覚めた時に、事故以前の世界に違和感なく接続されるよう願う。過去と未来の二つの覚醒に挟まれる「森」=病院の時空間は、いわば外界から独立した孤島として浮かび上がる。

この時空間を支配するのは、ベニグノの語りである。ベニグノはアリシアに代わって彼女の愛する無声映画を見ては、その筋を話して聞かせる。それは外界からアリシアの夢の内に呼びかける行為であり、また、彼女と共に生きるという彼自身の夢を代理する行為でもある。彼の姿は、映画の筋を変奏させて語りながら同室の囚人バレンティンを誘惑する、プイグ『蜘蛛女のキス』(1983)¹²のモリーナを思わせる。

モリーナをはじめ、プイグの多くの主人公が見せる映画の主観的語りには、母マレの解説を通して映画を見るという著者自身の原体験が反映されていたが、ベニグノは父の出奔後の15年を母の介護に捧げた過去を持ち、母になり替わって母性的役割を担ってきた人物であると言える。その最たる役割が「物語の語り手」としての側面である。彼は母の死に入れ替わるようにアリシアに出会っており、彼女は愛情の対象であると同時に、対話者として重要な存在であったと考えられる。一方アリシアも、早くに母を亡くしている。ベニグノは、物語を語るべき母の役割を代替し、また対話者としての母の姿をアリシアに投影しながら、彼女と自身を主人公とした物語を編み出しているのだ。

本作の脚本で興味深いのがト書きの厚みである。各場面や引用作品について、著者による解説が加えられ、時に雨の降り方からラ＝マンチャ地方の慣用句にまで言及される。アルモドバルは脚本に付記された「自己インタビュー」で、幼時より自分の見た映画の筋を

姉妹に語るのが習慣だったことや、それが常に作品を創造しなおす行為であったことに触れており¹³、主観的語り手としての在り様が、ベニグノの人物像に融解していることが窺える。唯一特異な点は、ベニグノの対話者は物言わぬ存在であることだ。著者は彼の視点を追いながらも、現実的な眼差しを忘れていない。ベニグノがアリシアとの邂逅を回想するシーンのト書きは、夢と現実の崩し難い距離を強調している。

アリシアは眠っているように見え[……]ベニグノの思い出が、その夢に現れたかのように映る[……]顔へのクローズアップが[……]この感覚を助長し、音楽はアリシアが夢見る過去へと観客を引きずり込む(だがこれはありえない夢だ。思い出はベニグノに属し、アリシアのものではないのだから)(91)

ベニグノは、眠るアリシアの写真を引き伸ばして飾り、時間を封じ込める。彼は覚醒後のアリシアと共に暮らすべく準備を進めるが、そもそもベニグノの夢は、眠るアリシアの身体というフレームの中において初めて成立する。両者を包む病室は、彼にとって—モリーナの監房のように¹⁴—自身の語りが支配するユートピアとして存在する。アリシアはこの理想郷で、物語を受容し体现するヒロインとして、生に繋ぎとめられている。

以上のように、グラディスにおいては夢と現実の分断が不眠となって身体に表出し、眠るアリシアの身体は、ベニグノの夢を具現化する器として、外界から隔絶された物語の空間を作り出す。語りそのものたるべき母との間にコミュニケーション不全を抱えた主人公たちは、映画と自らの物語に理想を見出し、眠りと覚醒の狭間にある女性の身体が、理想と現実の対峙を請け負っていく。

III

ヒロインの身体の断絶と共に浮上するのが、夢を言語化する物語言説と「客観的事実」の言説の相克である。物語との同化を願う主人公の前には、論理と理性の言語が立ちほだかる。アリシアの心身が生き続けていると信じるベニグノの主張は、医学的には死亡しているという診断に真っ向から対立する。マルコは科学的根拠を無視してまで、奇跡を信じることはできない。結局彼は、一度もリディアに話しかけられぬまま彼女の許を去り、その死を異国の新聞記事で知ることになる。一方、グラディスの即興的芸術性の前には、保守的かつ厳格な理論の人、マリア・エステルが立ちほだかる。「事実」の言説は、行間にあるべき対話や感情、余剰を切り捨てるのだ。

この構造は、精神分析と対話の対立に如実に現れる。『ブエノスアイレス事件』では、グラディスが精神科の受診に抵抗を示すのに対し、レオは職責を全うするため自ら分析医にかかる。この相違は、夢と物語の次元に留まりたいと願うグラディスと客観的事実を求めるレオ、対話を求める前者と絶対的指南を欲する後者の対比を浮き彫りにする。他方『トーク・トゥ・ハー』では、アリシアの父が精神分析医として設定され、作中二度ベニグノと向き合う。最初はアリシアの事故以前、ベニグノが彼女に会う目的で父親のクリニックを訪れ、二度目は事故後、娘の担当看護師として再会したベニグノの献身ぶりを不審に思い、父が彼の性的志向を尋ねる。

両作品が浮上させるのは、精神分析の矛盾だ。レオは分析の結果、過去の犯罪露呈という強迫観念に追い詰められ、自滅に等しい最期に向かう。また、ベニグノと医師の二度目の会話では、ベニグノは医師の質問意図を察知したうえで、自身が同性愛者であると嘘の返答をし、分析の恣意性を露呈している。ここからは、精神分析が掬いえない事柄の重要性が反証される。レオは医師との対話中に、映画『リリー・マルレーン』の母性的看護婦に臉を閉じてもらう様を夢想するが、その度に仕事や新聞記事等、現実的な話題に自らを引き戻す。そもそも、相手に愛情を示されると性的不能に陥るというレオのコンプレックスの奥には、自身の出産と引き換えに死亡した母への根源的な罪悪感が存在しており、彼は愛情を求めながらもそれを拒絶することで、自らを罰せざるを得ないジレンマに陥っていると考えられる。感情を排した言説への逃避は、逆説的に、彼の母性的物語への希求を証しているのだ。レオは結局、グラディスの無償の愛を逃れ、マリアに過去の罪を告白し、前者が彼を救い「母性的ヒロイン」になる道も断つことになる。

一方、アリシアの父との問診で、ベニグノは母亡き後の寂しさを口にする。だが「自分は孤独だ」という彼の言葉は、最も重要かつ真摯な吐露であるにも拘らず、「病」でないゆえに重視されない。こうしていずれの事例でも、精神分析は患者を救うことなく、後に起こる「事件」の抑止に失敗している。むしろ分析は、真に持たれるべき対話と愛情、それらを反映する「物語」の欠如を際立たせるのだ。

ここで、乖離した女性の心身と有機的対話、物語を繋ぐ縁として、野田秀樹『ザ・ダイバー』を検証したい。本作は、既に「二人を殺した」女と、その刑事責任能力を問うべく召喚された精神科医との対話により進行する。女は「山中ユミ」という名を持つが、医師が事件の核心に触れる度に幻想へと入り込み、謡曲『海人』の海女、光源氏の母・桐壺の更衣、源氏の寵愛を受けた夕顔、愛人の六条の御息所へと人格を変える。根本美作子は眠りを「一瞬のうちに異なった私の共存をもたらす、意識の多層性の発見」¹⁵と喩えているが、グラディスの身体が夢と現実の間で不眠に陥り、眠るアリシアがベニグノの夢を投影するとすれば、女の心身は、自我の未分化な眠りの状態に自らを置くことで、多層な意識

を浮上させていると言えるだろう。

ここで注目したいのは、女に向き合う精神科医の意義だ。彼は自身の役割を「死んだ人の魂に安らぎを。そして生きている人の魂にも安らぎを与える。そのために、私がここにいる」(98)と自負するが、そもそも彼は検察側の証人であり、職務の完遂は患者を重罰に導くことを意味する。さらに女の主体が入れ替わるため、継続した対話は成立し得ない。

故に彼には、女の幻想を外から分析するのではなく、内側に潜って解読する姿勢が求められる。本作では、精神科医が本に読み耽り、表紙に描かれた能面がその顔に重なる時—物語への没入—を起点として、セッションが進展する。女は不倫の愛の各段階の自画像を『源氏物語』の登場人物に仮託し、対話者である医師のアイデンティティも変え続ける。そもそも源氏物語は「母の影に一番近い女性に母をくうつし>見て、女性から女性へとくうつし>心を巡らせてゆく男性の物語」¹⁶であり、本作は役割転換による本質への近接を、幾重にも内包していると言えるだろう。

この現象は、プイグ晩年の戯曲 *Bajo un manto de estrellas* (『星空のマントの下』) (1983)¹⁷を想起させる。登場人物のアイデンティティが相手の願望に応じて変遷するこの作品には、娘の幻想を尊重する精神科医が現れ、その幻想が肯定される。「現代能楽集」の前身とも言うべき三島由紀夫『近代能楽集』でも、著者は『葵上』¹⁸序盤の台詞で神経治療や性的不満に触れ、原曲の精神分析的要素を踏まえたうえで、理性に制御しえない生霊の所業を描いており、結果として情念と幻想の力が強調されている。

『ザ・ダイバー』において最も注目すべき幻想は、冒頭から反復的に現れる謡曲『海人』の世界だ。この作品には、息子の将来と引き換えに、帝の所望する宝を龍から奪還すべく深海へ潜り、使命を果たして死亡した海女の霊が現れる。女はしばしばこの海女になり替わり、精神科医を息子と捉え、「夢のなかで、あなたの大切なお母さんが、ここで亡くなった」(98)、「わたしは海女の霊、そしてあなたの母」(100)と伝える。こうして、理想的「母」を演じる女と、聞き手たる「子」という構図が立ち現われる。

このように、3作品では、情報と物語という異なる言説の位相が対立し、前者の破綻が、母性的愛情と物語の必要を浮彫りにする。ヒロインは夢と現に加え、それらを言語化するディスクールの間でも分裂する。物語に属することを願う女性の身体と、母を象徴する有機的語り—その双方を結びつけるにあたり、一つの鍵になるのは、女が提示した「母」という役割の受肉化だ。すなわち女性が母そのものになることにより、各作品における主人公の葛藤昇華と物語の進行に、大きな動力が与えられていく。

IV

それでは、ヒロインの母性と物語の連関がどのように発展しているか、またそこから派生する「事件」の様相を、作品を往還しながら検討したい。

レオとグラディスは、レオが後者を国際展示会の代表に選んだことをきっかけに関係を持ち、グラディスはついに真の愛を得たと信じる。ここで彼女は、自身が雑誌のインタビューを受ける様を妄想する。女優のように取材に答える自分を夢想することで、グラディスは一時的に、映画のアイコンとヒロインへの同化を果たしたと言えるだろう。同時に、「私の最大の望みは、女として愛に生きることよ」(152)、「レオの意のままになることがわたしの喜び」(152) というその言葉からは、彼女の理想が、著者の主人公に共通する、愛に殉じる母性的ヒロインであることが再認できる。先に触れたように、グラディスにとっての「ブエノスアイレス事件」とは、彼女とレオの邂逅を指しているが、まさにその出会いを通して母性的ヒロインとの一致を見た彼女は、レオの隣で初めて安眠を得る。

しかしこの章冒頭の引用では、映画のヒロインは「わたしは、ただひとりの男に出会って、愛して、そして失った」(127)と嘆いており、グラディスが作中唯一幸福を感じている場面で、既に差し迫った破局を予言している。第9、10章では、レオが彼女を拒絶する過程が描かれ、対応するように、愛の破綻を悲しむヒロインの一節が先行する。実はこれらの章の本文では、グラディスは第三者の会話の話題にのみ登場し、主体としては現れない。だが映画は、グラディスの不在の内に、彼女からはみ出た意識としてその絶望を代弁している。もはやそれらは独立した狂言回しとなり、彼女の心境をアイロニカルに伝えているのだ。

客観的状況描写と、女性から疎外された自我の声とは、能における地謡の機能を想起させる。奇しくも『ザ・ダイバー』でも、不倫相手の佐々木と初めて関係を持った日について聞かれた女が、テレビ番組『今宵も満点ガール』を連想する。「娼婦、母、芸者」ルーレットを回し、理想の女性を組み立てるゲームのルールに則り、源氏に仮託された佐々木は夕顔＝女を創り出す。だが、夕顔は何者かに憑かれて他界し、この幻想に前後して、女が佐々木と結ばれた記憶と、その妻の妊娠を知った記憶が錯綜する。象徴的なのは、男性に愛される女としての夕顔の死だ¹⁹。この後自身の妊娠を告げた女は、佐々木に疎まれたことで、六条の御息所へと変貌する。理想の自己像である夕顔の亡骸＝布を遠くから眺める女の構図は、過去における夢の終焉と、それを回顧する現在の女の幻想の、終焉の始まりを告げている。

いずれの作品でも、まず登場人物の理想と現実の融合が、母性的ヒロイン／母になることを通じて身体レベルで実現され、同時にその不可能性が、物語世界の揺らぎとなって影を落としていく。この対応を最も明確に示すのは『トーク・トゥ・ハー』における「事件」の描写だ。ある晩ベニグノは、体が縮む薬を飲んだ男が恋人の胎内で生きることを選

ぶ無声映画『縮みゆく恋人』の筋をアリシアに語る。この間観客の前には、彼の語りを弁士として無声映画の画面が提示されるが、後にアリシアの妊娠が発覚し、この時現実において、ベニグノが彼女を犯していたとわかる。プロットは、映画の挿入とベニグノの語り が事実を異化し、観客は彼の行為に倫理的判断を下すことなく、愛情の帰結として理解すると分析している²⁰。おそらくこの場面の大きな特色は、一連の事件が、ベニグノが緻密に織り上げてきた物語に属する事象として提示されていることだ。「無声映画の音楽はそのままベニグノとアリシアのシーンのBGMとなり、対応する意味が浸透し」(122)、当初スクリーンに縁どられている劇中映画は、徐々に拡大し画面全体に横溢する。更に無声映画の中でも、ヒロインは「夢に繋がれたまま」(142) 恋人を受け入れる。すなわち事件は、拮抗していた夢と現実の境界が幾重にも崩れた帰結として描出されていると言える。だがベニグノの究極の願望達成は、現実においては最大のタブー侵犯に他ならない。アリシアは「森」から新たな病院に移され、昏睡状態のまま男児を死産する。ベニグノは精神異常者として収監される。こうして母性の歪曲と共に、何より物語のユートピアが崩壊を迎える。

『ザ・ダイバー』でも、女の幻想は錯綜の末瓦解に向かう。第十八場から二十一場では、不倫の露見と佐々木の妻からの脅迫電話により、女が墮胎を余儀なくされるまでの過程が、葵上と六条の「車争い」の逸話に重ねて表現される。ここでは能の抽象的表現様式が、二つの悍ましい描写を異化していく。やがて本妻の言葉を機に（「生きた子供を平気でお腹から掻き出すような女なのよ。あんたは」(123)）、女は般若となって相手の子供達を殺害する。最後の瞬間の女の言葉は、夢の二重の破綻を告げるものだ。

夢のなかでさえも。あの人は帰らない。／それは深い海の底で、／ちらちらと光る、紛うことのない輝き。／二度とこの手ですくうことのかなわぬ、わが恋。(124)

母となる／母でなくなるプロセスにおいて、女の主体は源氏→海女→六条と目まぐるしく移行し、最も重層的に交錯する。それは墮胎という現実が、彼女にとって何より深い外傷的経験であった事実の証となっている。佐々木の赤ん坊の泣き声に、「私は乳房の下を、ナイフで切られるような痛みをかんじました」(125)という女の独白は、胸の下を切って宝を隠した海女の痛みに応ずる。母性を剥奪された時、シェルターであるはずの物語は苦痛へと変わる。母としての崩壊は、神話的な破壊を意味しているのだ。

こうして各作品では、ヒロインの母性の断絶と共に、彼女たちが請け負う物語が閉ざされる。最後に、グラディスを巡る2つの事件の真相も、彼女の母になる夢の終焉として暴かれる。レオは自身の告白した犯罪をマリアの前で再現し、彼女自身にそれを抑止させる

ことで疑惑を晴らそうと考え、グラディスを誘拐し実行に移す（冒頭の事件）。薬品で意識朦朧となったグラディスは、マリアの前でレオに犯されながら、以下のように連想する。

あなたは汗を流しながら、二人の祖国の未来に鋤を入れる……いましがた切られた畝間に蒔かれる種子から麦が芽生える[……]大地であるわたしは傷つき、血を流しながら苦痛の声を洩らしはしない[……]あなたは、愛と友情の種を蒔いているのだ！（256）²¹

彼女はここで、被虐的な状況に抗うように、再び母になることを連想している。だがこの幻想は覚醒と直に結びつき、彼女を救うことはない。意識を回復したグラディスは、現実の重みに耐えかね自殺を決意し、レオは子供も有機的対話の帰結も遺すことなく死亡する。理想的男女の出会いというグラディスの「事件」と、偽装殺人というレオの「事件」は、ここで共に破綻を迎える。映画の中のヒロイン像は、もはや完全に到達不可能な物語の墓場として、彼女の前に浮遊する。

以上のように、3作品は、屈折した母性を鍵に「事件」を再構成する。事実の言説において「誘拐・殺人未遂」、「婦女暴行」、「幼児二人の殺害」という言葉に還元される事象を、著者らは「母性的ヒロインへの同化の挫折」、「語りと現実の融合」、「「四人」の子供の死」の物語として描きだす。覚醒と夢、現実と理想、事実と物語の齟齬は、ヒロインの母としての挫折に集約された。女性の身体が「母である」ことを奪われることにより、何より語るべき物語が奪われているのだ。

V

作者たちは、「事件」を通じてヒロインの母性を断絶し、またその身体に託された物語の位相を崩壊させた。では「物語」を失った物語に、いかなる結末が可能であろう。

レオの部屋で自殺を決意したグラディスは、最終章で、思いがけず隣室に住む若い母親に声を掛けられる。満たされた結婚生活を送るこの女性の世界では、グラディスが得られなかった調和と愛情が実現されており、グラディスは彼女から、レオが不眠の夜に夫婦と話をしにきていたこと、そしてグラディスについても話題にしていたことを聞く。本章冒頭には、嘗ての恋人と再会し戸惑うリタ・ヘイワースの台詞が引用されているが、グラディスは他者の言葉の内に、知り得なかったレオの姿と、彼女に対する眼差しを垣間見、間接的にレオとの対話を取り戻すのだ。グラディスは若い母親とその赤ん坊と並んで眠り、

物語は若い母の思考で閉じられる。

若い母親は自分の眼から涙があふれるのに気づいた。彼女自身の母親は赤ん坊が生まれる前に死んでいた。[...]若い妻は目をつぶって、夫のことを考えた。陰にまだ快い温もりが残っていた。そしてその上のほうにも、かすかなほてりが感じられた。体のなかで新しい生命が芽生えようとしているのかもしれないと思った。もしも女の子だったら、亡くなった母親の名前をつけよう、そう心に決めた。(292-293)

ここではグラディスの行き場を失った母性と、若い母親の母に対する慕情とが、共に若い母のまだ見ぬ娘に託されている。母の目覚めで幕を開けた物語を閉じるのは、まだ見ぬ娘の存在を予感する母の眠りだ。他者の眠りに包含されるグラディスの「母になる夢」は、眠りを媒介に他者と溶け合い、代替的に実現される。その魂は束の間、安らかな眠りの内にある。

ここで検討したいのが、若い母親の赤ん坊の隠喩である。研究者のアルベルト・ヒオルダノは、屈強だが変化や他者を受け入れられないレオに対し、グラディスは常に「まだ」生きている状態のため、人生を変える新たな存在を迎える準備ができており、赤ん坊はその象徴であるという²²。母となる夢を他者が受肉化するのに加え、赤ん坊の存在をグラディス自身の再生と同一視している点で、この主張は示唆深い。若い母親の母の名を得る胎児の在り様は、身元不明の遺体として検死解剖されるレオの肉体と対照を成す。レオは相対化され、固有名詞を無くし、データの中に埋没する。一方グラディスは、彼女の話を知りたいと願う夫婦によって生に繋ぎとめられる。彼女は何より、有機的な言葉と、自らの物語を取り戻す可能性を残しているのだ。

『トーク・トゥ・ハー』では、出産がきっかけで、アリシアが奇跡的に眼を覚ます。彼女は自身が母であったという記憶を一切持たずに、再び夢の外に生み出される。だがベニグノは、アリシアの意識回復を知らぬまま、彼女と同じ世界に行くべく睡眠薬を服用し死に至る。注目したいのは、最後に彼が遺す、眠りと物語を巡るもう一つのメタファーだ。彼の最後の通話を受けるマルコの携帯電話の下には、マイケル・カニンガムの小説『めぐりあう時間たち』²³の単行本が置かれている。ミレーの絵画「オフィーリア」より、水の上に横たわるオフィーリアの手を表紙に採ったこの本について、アルモドバルは「数々の苦悩と一つの死について語った傑作」(198)とし、マルコがその表紙に置かれた電話を取り上げるシーケンスをこう説明する。

マルコはその発信を救済の通話と解釈する(水に浮かぶ手、死、水)。彼は前夜に第一章を読

み[……]水と死に一晩中その無意識を掻き乱され、朝日が悪夢を取り払ってくれるのを待っていた。(198-199)

興味深いのは、ベニグノを救う立場にあるはずのマルコが、逆にベニグノに救われる／掬われる存在として意図されていることだ。

ここで『ザ・ダイバー』の末部を比較してみよう。物語を辿り、自身の殺害行為を認識した女は、刑事責任能力があるとみなされ死刑判決を受ける。「四人殺した」、すなわち墮胎という彼女の物語が、法的現実には反映されることはない。しかし女の処刑後、舞台は精神科医の見る夢の描写で、以下のように閉じられる。

女と精神科医は、海の奥深くを泳いでいる。[……]やがて、精神科医が、女が墮胎した時に体の中から取り出した、あの細い布を見つける。[……]女は、その赤い細い布をお腹の中に戻す。[……]精神科医はその先端を持つ。／いつの間にか、精神科医が、女の胎児のように女とつながる。赤い細い布が臍帯のようになる。精神科医は次第に体をかがめていく。ひとたび、女の胎児となる。／女は決意する。／女は持っている扇子で臍帯を切る仕草をする。／胎児を切り離す。／胎児はらせん状に回りながら、その臍帯を手にしたまま、海面に出ていこうと、上へ上へと上がっていく。／女は、海の底へ底へと沈んでいく。／女と胎児の目があった瞬間。／胎児は、喘ぐように息を吸い、海面へ顔を出す。／胎児は精神科医に戻っている。／そこは、精神科医の部屋である。

女は海底に横たわっている。／長い沈黙。／女は死んでいる。／精神科医は、何も見えないその場所をいつまでも凝視している。(127-128)

大江健三郎は、『ザ・ダイバー』を巡る野田との対談で、女は「自分が犯してしまった妊娠中絶という償い難い犯罪を、『海人』の神話的な手続きを通して償い得るものになりたいと願うわけです。そして僕は、演劇の舞台には、その「取り返しのつかないことを取り返す」シーンの実現が可能だと思う²⁴と述べている。この場面は、謡曲『海人』から派生し、既に死者となった女をシテとした、夢幻能の後場としても解釈し得るだろう。夢を願望充足の場と捉えるならば、ここで贖われるのは、夢を見ている精神科医自身の願望でもあるはずだ。彼が自ら女の物語の住人となることで、再び神話の舞台が現れ、母として医師として互いを掬う／救うという、現実では叶わなかった両者の願望が果たされる。「暗い水のなかへ飛び込むというある女性の夢は「出生夢」と解釈²⁵しうとする、フロイトの説を可視化するように、この新たな物語において、女は母として蘇り、精神科医は物

語の担い手として再生する。最後に取り返されるのは、女が喪失した母性、そして、物語の次元でもあるのだ。

『トーク・トゥ・ハー』における『めぐりあう時間たち』の意義も、この「物語」の伝達にあるように思われる。この作品で、『ダロウェイ夫人』の著者ウルフは水死を選ぶが、「主人公」は彼女により生かされる。やがて時を越え、現実において「主人公」を体現する人物と「読者」が巡り合い、両者の時間が閉塞から動き出す。この構造から引用の意味を考える時、それはベニグノの描いた物語を生き、体現した主人公としてのアリシアと、その読者たるマルコが生かされた暗示と解釈できるのではないか。

映画の終盤、アリシアは劇場で偶然マルコに出会い、記憶に無いはずの彼に声をかける。ラストシーンでは、ピナ・パウシュ『炎のマズルカ』の牧歌的な舞台空間を数組の男女が手を取り合って踊り、客席に座るマルコとアリシアの間の空席から「アリシアとマルコ」という新たなチャプターが提示される。一連のシーケンスは、ベニグノの言葉の胚芽がアリシアの内で息づいていたことを証し、アリシアとマルコの間に、初めて真に有機的関係が生まれることを予告する。舞台上には、戸惑いながら歩み寄る一組の男女が残り、幕は下りずにその場面が続いていく。おそらく鑑賞後に私たちの脳裏に木霊するのは、現実として完結した「事実」ではなく、有機的かつ双方向的な「物語」の残響だ。枠外に敷衍し融解した物語は、観客の内にその胚芽を根付かせる。グラディス、アリシア、女は、現実において失った母性を、夢／物語の位相によって取り戻す。そして彼女たちと共に、終わったはずの物語が息を吹き返すのだ。

VI

以上のように、都市における事件を起点としたマヌエル・プイグ『ブエノスアイレス事件』、ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』、野田秀樹『ザ・ダイバー』は、いずれも屈折した母性を媒体にモチーフを解体し、再構成＝再創造することにより、ヒロインを母として擬似的に再生させている。夢と現実、事実と物語の中間地帯として存在する各ヒロインの身体は、母になる／母でなくなるプロセスを経て、物語レヴェルの母として復権する。同時に各作品は、無機質な記録媒体の言説から、彼女たちに付与された「物語」を浮上させている。

アイラは先に挙げたエッセイで、プイグの言説を以下のように表現している。

生き残った者だけが、物語を語る事が出来る。[...] 真に価値ある物語は、最後の人間のみ

が語り得るものだ。[...]プイグに関してしばしば言及される言語の疎外とは、ひとえに、死による声の接收である。死は荒地を、痛ましい記憶の、満たされない欲望の、浪費された人生の砂漠を後に残して進み、その砂漠には、消滅を強いられた声たちが響いている²⁶。

アイラはそのうえで、死にのみ聞こえる声を掬い、聞き手に届けるため、プイグは暗闇の中で最も原初的で近い「母」の姿を借り、物語をあらしめると言う。それは新聞記事の行間から寓話を掬い上げるアルモドバルの眼差しにも、また、大江が『ザ・ダイバー』と『源氏物語』を踏まえて称した「験者」としての野田秀樹像にも重なるものだ。

僕は、小説家はこの憑坐なのだと思います。暗いところにひそむ物の怪の声を自分の中に取り込んで、自分の肉体をつうじてその声を引き出す。[...] 野田さんは験者の方なのではないか。野田さんは厄落としの専門家で、苦しんでいる人の悪霊を役者という憑坐に移してその声を発せしむる、そういう役割なのではないか²⁷。

プイグ、アルモドバル、野田が、「母の事件」を題材に挑んでいるのは、物語無き不毛の闇から、物語をあらしめる試みだ。彼らは死と暴力の通り過ぎた場所から物語の胚芽を掬い出し、客観的証拠に代わる母の視点によって、過去を再構築する。多分に社会的背景を汲み、また、カノンの作家や作品、既存の情報媒体にその骨格を得ながらも、作者たちは独自の語りの視点を探り、母の生起的性質を借りるという共通項によって、素材を換骨奪胎している。それは言葉と個人が弾圧を受けた 70 年代アルゼンチンを経て、言葉が過剰に増殖し、個人から切断される現代それぞれの麻痺を穿ち、固有の声を繋ぎ止める、ささやかかつ普遍的な戦略でもあろう。母と共に再生した物語は、グラディスと赤ん坊に、女から生まれた精神科医に、アリシアの新たな目覚めに託され—私たちがその深奥に潜り、耳を傾けることを促している。母の寓話は、都会の片隅に埋没した生と声を掬い上げ、柔らかな物語の胚芽を読者の内に根付かせる、か細くも確かな臍帯なのである。

注

¹ Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair: Novela policial*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973. (邦訳『ブエノスアイレス事件』鼓直訳、白水社、1984年)

² Levine, Suzanne, Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: his life and fiction*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2001, p. 75.

³ ホセ・アミコラは、グラディスをプイグの分身と捉えるアルベルト・ヒオルダノらの論を踏まえたうえで、彼女に託されるのは、人々の持つ非主流の作家としてのプイグのイメージ、「括弧つき

のプイグ」であり、それ自体にメタ的な視点が含まれると指摘している (Amícola, José. *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 2000. 参照)。

⁴ 『トーク・トゥ・ハー』 *Hable con ella* (監督: ペドロ・アルモドバル、スペイン、2002年)。

⁵ 野田秀樹『ザ・ダイバー 日本バージョン』(『新潮 2009年9月号』) 96-128頁。以下、引用中の「/」は改行を表す。本作は異文化・言語間のコラボレーションという側面から大いに議論されるべき作品だが、本稿ではテキストにおける母と物語の様相に集中する為、日本バージョンのみを検討したい。

⁶ Almodóvar, Pedro. *Hable con ella. El Guión*. Deseo, Madrid, 2002. 訳は執筆者 (以下同)。

⁷ Noda, Hideki., Teevan, Colin. *The Diver (Soho Theatre)*. London, Oberon Books Ltd, 2009. 参照。

⁸ Aira, César. “El sultán”, *América Hispánica, Homenagem a Manuel Puig*. Facultad de Letras, Universidad Federal de Río de Janeiro, año III, n 4, jul-dez 1990, p.11. 訳は執筆者 (以下同)。

⁹ 『深夜の銃声』 *Mildred Pierce* (監督: マイケル・カーティス、北米、1945年) を指すと考えられる。

¹⁰ Ponce, Néstor. “Compartir la vida misma: Lo policial en *The Buenos Aires Affair*”, Amícola, José., Graciela Speranza., comp., *Encuentro Internacional Manuel Puig: 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata: selección de ponencias, 1.ed.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.297.

¹¹ Campos, René Alberto. *Espejos: la Textura Cinemática en ‘La traición de Rita Hayworth’*. Madrid, Pliegos de Bibliofilia, 2003, p.33.

¹² Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1976. (邦訳『蜘蛛女のキス』野谷文昭訳、集英社、1983年)。

¹³ Almodóvar, op. cit., p.217.

¹⁴ 野谷文昭「プイグ、報われた不在の風景」(『ラテンにキスせよ』、自由国民社、1996年、89-91頁) 参照。

¹⁵ 根本美作子『眠りと文学——プルースト、カフカ、谷崎は何を描いたか』(中公文庫、2009年)、63頁。

¹⁶ 同書、177頁。

¹⁷ Puig, Manuel. *Bajo un manto de estrellas / El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

¹⁸ 三島由紀夫『決定版 三島由紀夫全集 第22巻』(新潮社、2002年)、57-75頁参照。

¹⁹ 飯野邦彦「三島由紀夫と野田秀樹 ～「能」という装置～」(『国際経営・文化研究 Vol.14 No.2』、淑徳大学国際コミュニケーション学会、2010年)、163ページ参照。

²⁰ Polotto, María Lydia. “Representación y catarsis: *Hable con ella* de Pedro Almodóvar: Articulación efectos de la teoría brechtiana” [en línea]. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2008. 参照。

URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/representacion-catarsis-hable-ella-almodovar.pdf> (2012年9月30日閲覧。)

²¹ この文言及び大地としての女性のイメージは、パブロ・ネルーダ『二十の愛の詩と一つの絶望の歌』の第1篇を連想させる。

²² Giordano, Alberto, “La Serie Arlt-Cortázar-Puig”, Amícola, José., Graciela Speranza., comp., *Encuentro Internacional Manuel Puig: 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata: selección de ponencias, 1.ed.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.67.

²³ カニンガム、マイケル『めぐりあう時間たち 三人のダロウェイ夫人』(高橋和久訳、集英社、2002年) 参照。

²⁴ 大江健三郎、野田秀樹「特別対談 憑坐と験者の対話」(『新潮 2009年11月号』)、166頁。

²⁵ 金関猛『能と精神分析』(平凡社、1999年)、180頁。

²⁶ Aira, op. cit., p. 10.

²⁷ 大江、野田、前掲書、159-160頁。

Resucitando la historia

“Casos de maternidad” de Manuel Puig, Pedro Almodóvar y Hideki Noda

YAMADA Miyuki

The Buenos Aires Affair: Novela policial de Manuel Puig (1973), la película *Hable con Ella* de Pedro Almodóvar (2002), y *The Diver: Japan Version (El buceador)* (2009), obra teatral de Hideki Noda; las tres obras, tomando la forma de crónica de los casos criminales, o haciendo como fuentes de sus materiales los casos que sucedieron realmente, describen la historia desde el punto de vista de la maternidad distorsionada.

En estas obras, el cuerpo de la heroína se rasga entre el sueño y la realidad. Al mismo tiempo, se oponen la narración ficcional y la narración informativa, y por revelarse la contradicción de la posterior, se perfila la necesidad de la historia, la fantasía y el amor maternal.

Así, después de describir la lucha física y la lucha en la comunicación, los autores asimilan el proceso físico en el que las heroínas se hacen madres/ dejan de ser madres a la fusión/ la interrupción de la historia y la realidad. Y, describen los casos criminales que ellas experimentan como el resultado de tal interacción entre maternidad y historia.

Finalmente, por los casos, se fracasan la maternidad y la historia, pero los autores les dan a ellas el nuevo espacio del sueño y la historia, haciendo la heroína en madre. Y, junto con ellas, la “historia” cobra aliento.

De esta manera, tomando los casos criminales como materiales, los tres autores hacen las heroínas renacer como “la madre de la historia” a través de desmontar el motivo por medio de la maternidad y reorganizarlo. A la vez, dichas obras resucitan la “historia” entre los textos del medio informativo, recogiendo la vida y la voz estancada desde el espacio por el cual ha pasado la violencia y la muerte, y enrazan la posibilidad de la historia en el interior de los lectores.