

# 包囲される／衝突する女性同性愛

——松浦理英子『ナチュラル・ウーマン』における欲望と関係性——

泉谷 瞬

一

松浦理英子の連作小説『ナチュラル・ウーマン』<sup>1)</sup>に登場する女性たちが織り成す性愛の関係性は、確固として存在するかのように見えるセクシュアリテイの規範に、様々な形で亀裂を生じさせる。男女の別に関わりなく「いい大人が性器経験を前にして急に駄々っ子になってしまうようなところ」を「実にみつともない」と即断する松浦が、「性器なき性愛」<sup>2)</sup>の描写を本作における意図の一つに据えたことは必然の流れであっただろう。

しかし本作の巧みな戦略は「性器なき」という言葉が示すように、いわゆる「レスビアン」(女性同性愛)と捉えられる関係性をも固定させることなく、次々と変化の渦に巻き込んでいくところにある。中村三春は『ナチュラル・ウーマン』の「奇妙な時間的配列」を、恋愛における「記憶の更新」<sup>3)</sup>と関連付ける。すなわち、異性愛主義のセクシュアリテイと対置される形で称揚された

「肛門」による快樂(花世との関係)が、続いては「禁止の対象」(夕記子との関係)となる。最終的に、その禁止を破ることがより鮮烈な快樂に行き着くという「更新」。徐々に異性愛主義との対置から離れていく展開が示す性愛を、中村は「制度ではなく事実であり、もはや恋愛のパターンとして確立された一領域にはかからない」と論じている。性愛の可能性における本作の射程を測る上で、以上の見解は極めて重要なものである。ただし中村は「ここにはレスビアンが可か否か、倒錯か否かなどの制度的な言説はもはや全く存在しない」としているが、次章の後半で述べるように、本論では女性同性愛に対する「制度的な言説」が明示されないことそのものの問題性を考察していきたい。

ところで『ナチュラル・ウーマン』は刊行後七年の時を経て、佐々木浩久監督によって映像化されている。中黒の抜けた『ナチュラル・ウーマン』(ケイエスエス、一九九四年二月)と題されたこの映画は、脚本こそ原作者の松浦理英子と佐々木が共同執筆したものの、その評価が良いとは決して言えない作品であっ

た。

たとえば石原郁子は「男性だけが喜んでしまいそうな要素が強く、原作が女性の同性愛をまっとうから描く一つの指標となる作品であるだけに、惜しい」と述べ、溝口彰子も石原の批判をなぞる形で引用し、同時代に制作された君塚匠監督『ルビーフルーツ』（東映、一九九五年一月）と並べた上で、「レズビアン観客」からの不支持を指摘する。溝口は、日本映画における女性同性愛者の像は、プラトニックな関係性が前提となった少女同士のつながりである「百合」と、肉体的に親密な接触を伴う女性同士の性愛である「レズ」という二つのステレオタイプで描かれてきたことを祖上へ上げ、「百合」映画や「レズ」映画は、現代日本に生きる大人のレズビアン観客が共感できるレズビアン像を描いているとはいえない」と、あえて辛辣な批判を寄せている。

確かに映画『ナチュラル ウーマン』が全体を通して見せる演出は、誇張された淫靡さを漂わせている。そのことは封切り当時において、「むしろ女性向け漫画で見られるような耽美的な美しさ」と評されていることから明らかだろう。俗情的な期待が潜んだステレオタイプな世界観（女性同性愛者たちが繰り返される「禁断の恋」）を覆す程の力を、この映画が持っているとは言い難い。

しかし溝口の論文後半では、女性同性愛の表象を事前的にカテゴリーとして括る行為自体に懸念が示されていた。表象と受容の幅を広げることの重要性を説く溝口の論旨を敷衍するならば、映

画『ナチュラル ウーマン』の主題を「女性同性愛」の「特殊性」のみに置くような鑑賞には大きな問題が含まれていることになる。監督の佐々木浩久は制作時のインタビューで、「同性愛の映画というよりも、究極の恋愛映画」という意図を語っている。この狙いが成功しているとする時、女性同性愛の「特殊性」に限定して『ナチュラル ウーマン』が受容される状況は再考される必要があるだろう。もともと、このことは女性同性愛の表現を一切抜きにして論じるという意味ではない。女性同性愛の「特殊性」（異性愛との対立構図において生み出されるこの性質も、本論では改めて問い直す）を、作品分析における最大の優先事項として設定しないという意味である。

以下、本論では原作となった『ナチュラル・ウーマン』と、映画『ナチュラル ウーマン』を個別に分析した後比較対照し、「小説／映画」が示したセクシュアリティをそれぞれ説明する。さらに、両作品の背後に控える親族規範と婚姻制度を指摘することで、物語が追求する快樂の多様性とは並行して認識されるべきである課題（異性愛と同性愛の非対称的な構図）を考察したい。

## 二

本章では、小説『ナチュラル・ウーマン』における性愛の様相を分析する。

まず、本作に描かれた女性同性愛は先行研究においてどのような

に解釈されているのだろうか。島崎市誠は、同性愛と異性愛を区分する線を「生殖」と、それに伴う家族の形成に見定めている。恋愛―結婚―子供の誕生というように男女の関係が進展することによって、実は「二人の愛情」が「何となくやむやみにされてきた」と述べる島崎は、それとは対照的に同性愛の関係を「逃げることも隠れることも出来ない世界」だと定義している。もちろん本作の女性たちが、「生殖」から切り離された空間を最大限に活用して、多様な性愛の実験を行っていることは疑いようがない。それは、次から追っていく物語の展開からも容易に判別するだろう。

容子と花世の性愛が「肛門」を介した「完璧な欲び」（一六二頁）に落ち着くことで、二人はそれがお互いにとって最適の行為であると繰り返す。だが、実際が七ヶ月を過ぎたところで、容子には分かり難い理由から花世が不機嫌な様子を見せ始める。花世は威圧的な態度で容子の身体を「レイプ」（一六八頁）し、容子はその豹変ぶりにただ震えて応じることができない。それでも、容子の発熱をお見舞いに訪れた時の性行為を区切りとして、花世の不機嫌はいったん収まる。容子の下半身に葛湯を直接塗りつけ、レモンの果汁を振りかけるといふ手段は、以前からの「肛門」に指を挿入する性行為をより過剰に変化させたものだと見えよう。このことが、花世の心情をとりあえずはなだめる効果を持ったのである。

しかし良好な関係に戻ったのも束の間、花世の怒りや挑発的な

振る舞いを発端に、二人の仲は再びこじれ出す。険悪な雰囲気纏ったまま激情をぶつけ合った結果、実際はとうとう終わりを迎えてしまう。「あなたとやれることで残っているのは別れることだけ」（二〇五頁）とは別れ際に交わされた花世の言葉だが、多様な性愛の実験を幾通りも試みた二人の濃密な日々が、この一言からも窺えよう。

先に引用した島崎市誠の述べる「逃げることも隠れることも出来ない世界」の果てが、このような二人の行き詰まりに繋がると読むことは可能であるだろう。しかし、島崎の言うように「生殖」や家族の形成を「同性愛／異性愛」の対立軸に置くことに対して、疑問の余地はないだろうか。この区別の仕方では、たとえば子供を設けない男女の関係は「同性愛」に振り分けられてしまう。あるいは、人工生殖技術や養子縁組制度を利用する同性カップルの場合にしても、この二人が「異性愛」関係であると言うことは難しいだろう。

それでは「同性愛／異性愛」をこれ以外の方法で区別することで、何が変わって見えてくるのだろうか。竹村和子は、言語によって自己の欲望があらかじめ疎外されている以上、同性愛と異性愛どちらにも「エロスの不可能性」が刻印されていることを訴える。だがこのことは、不可能性の共有を理由として「同性愛／異性愛」が平等に位置するという主張にはならない。竹村の論が重要なのは、「エロスの不可能性」の「表出形態」が同性愛と異性愛では異なり、まさしくその差異によって同性愛差別が発生する

という指摘が為される点にある。「生殖」という目的を抱えた近代市民社会の異性愛制度は、その「合法化と目的論によって愛の困難さを拡散する」<sup>11)</sup>。すなわち家族とは、「エロスの不可能性」が表出される状況から人々の目を逸らすうってつけの形態として機能するのである。

とは言え、このことだけならば島崎が述べた「二人の愛情」が「うやむや」とされる異性愛家族の効用を、詳細に解析したに過ぎない。問題は、同性愛における「エロスの不可能性」がどのように表出されるのかだろう。竹村は続いて、ジャック・ラカンの精神分析理論を批判する。フェティシズム、サディズム、マゾヒズム、服装倒錯などを「病理」と見なすことによって、異性愛男性の性器に中心化された「エロス」を特権化するラカンのからくりを暴きながら、竹村は次のように述べている。

(前略) 男／女、異性愛／同性愛という階層秩序は、性差の非対称性、性対象の非対称性によってのみ成立するのではなく、現実が存在しているあらゆる形態の性実践や性幻想、また心遣いのすべてを、ペニスの快楽へと編成しなおし、ペニスの快楽以外のものを不完全で二次的な快楽として周縁化する巨大なエロスの解釈地図によって生み出されるものである。そしてペニスの快楽のもとに編成されたこの巨大なエロスの「ヘテロ」セクシストな解釈地図のなかで、同性愛のなかに「観察される」エロスの不可能性——愛そのものが本来

的にもつ困難さ——を「病理」や「性的逸脱」と読み換える言説が流通することになる。<sup>12)</sup>

同性愛における「エロスの不可能性」は、本来は異性愛と同じ性質であるにもかかわらず、同性愛特有のものへと常に混同して読み替えられる危険性を持つ。「肛門」への愛撫を過激化させていく花世が「眼を赤く泣き腫らしていた」(二七六頁)ことは、竹村の言う「エロスの不可能性」に花世が気付いてしまったおそれだけを暗示しない。それは「肛門」を用いたゲームや、ヘッドフォンのピン・プラグを「肛門」に抜き差しする行為に対して「こういうことは、本当はやっちゃいけないのかも知れないわね。」(一八二頁、傍点は論者による)と、謎めいた台詞を發する伏線でもあったのである。つまり、「生殖」と家族の形成を目的とした異性愛制度は、容子たちの恋愛を「本当はやっちゃいけない」逸脱行為に規定する。二人の交際が終わる時に花世が唐突に切り出したかのように見える結婚の話題は——実際、容子は会話の転換についていけず戸惑っている——実は唐突なものではない。花世の意識において、結婚という異性愛制度がもたらす規範が常にざわめいていたからこそ、この話題は最終的な局面で浮上したのだと言えよう。

以上のように読み進めるならば、『ナチュラル・ウーマン』という小説には、婚姻制度による女性たちへの牽制が他にも穿たれていることを忘れるわけにはいかない。「微熱休暇」の容子は、

由梨子の魅力に抗い難く惹かれていることを自覚した際、目の前の相手が「早く立派な男とめぐり逢って恋愛して結婚して落ち着くべき」(九二頁)であるという思いを強くする。それはかつて花世から「早くいい男を見つけて結婚しなさいよ。」(二〇一頁)と与えられた忠告が、社会経験を積み成長した容子に継承されることで、まさに「戒め」となって彼女たちを縛る瞬間に他ならぬ。

これに関して谷口基は、容子と由梨子が宿の厨房で出会った調理師と冗談を交わす一幕に注意を払っている。「平凡な男の、平凡きわまる生活や意見に安らぎを覚えるほどに、容子の中にある、非凡であることの苦しみ、自然に生きることの苦しみは大きいのだ」という谷口の記述は、相手の性別にかかわらず、そもそも他者に受け容れてもらう恋愛を行うことができない容子の心境を慮ったものである。だが一方で、何の悪気もなく「うちの息子の嫁に来ない？」(一〇八頁)と言つてのける調理師は、おそらく容子と由梨子を「仲の良い女友達」同士としか見ていない。性的欲望における「主体」ではなく「対象」として女性をジェンダー化する異性愛主義は、容子たちの恋愛をそもそも存在しないように扱う。女性同士、すなわち「主体」の欠如した二人の間に、性的関係は決して成立しないと見なされるのである。女性同性愛に対する「制度的な言説」が明示されないこのような状況を堀江有里は「予めの排除」と呼び、この排除の構造に対する異議申し立てとして女性たちの連帯と抵抗を位置付ける。しかし、調理師

の男には悪意どころか排除の意識すら無い。そんな今出会ったばかりの「好人物の男」(二〇九頁)に、二人が応答できる言葉は限られているだろう。さらに突き詰めれば、容子自身ですらこの排除についてどこまで意識的であるのかも判然としない。ここで他愛のない冗談を交わさざるを得ないという日常性の抑圧が、厨房のシーンには描出されているのである。

容子たちが築いてきた恋愛の実験場は、男女の組み合わせのみを認める婚姻制度と、さらにそこから派生する異性愛主義の思考によって常に包囲されていた。「ナチュラル・ウーマン」から多様な恋愛の探求を読み取るのであれば、同性愛と異性愛をめぐる非対称的な構図を問い直す姿勢も同時に意識する必要があるのではない。さもなければ、全ての行いとそれによる苦悩は容子たちの自己責任として還元されてしまうだろうし、何よりも花世が容子との別れを選択した理由を辿る道が、極めて単純なもの(エロスの不可能性)に狭められてしまうのである。

### 三

次に本章では、映画『ナチュラル ウーマン』において性愛の困難がどのように表象されていたのかを分析し、女性同性愛の「特殊性」を重視しない鑑賞が成立する余地を検討する。映画版の設定と物語は、小説とは似て非なるものであるため、以下に梗概を記したい(なお、登場人物の箇所に括弧で閉じられた名前は

演じた役者の名前である)。

村田容子(嶋村かおり)は大学時代に所属していた漫画サークルで、諸風花世(緒川たまき)と運命的な出会いを果たした。お互いの才能に惹かれ合った二人は、やがて熱烈に体を求め合う性愛の関係にまで発展する。しかし、合同作品集を出した後、花世は容子への苛立ちを隠せないようになり、二人の仲は不協和音を響かせ始める。あれだけ夢中になった性行為も、もはや二人の気持ちを結び付けてくれることはなく、虚しさが生まれるだけであった。容子はサークルの部室で花世に別れを持ちかける。背中を向けたまま容子は建物から出て行くが、入口の所で何かが空から落ちてくる。それは花世が燃やし、火の付いたまま窓から落ちた合同作品集のページだった。容子は急いで部室まで戻る。扉を開けた時、花世の姿は部屋になかった。部室の窓は開け放たれ、救急車のサイレンの音が鳴り渡る。花世は窓から身を投げ、既に自死を遂げていたのだ。

過去の記憶に囚われたまま、容子は売れない漫画家と清掃アルバイトの二重生活を行っていた。アルバイトの同僚である森沢由梨子(中島ひろ子)は自分の家に寝泊まりさせる程の親密な友人だが、肉体関係は持っていない。二人は旅行に出かけるが、積極的に迫ってくる由梨子に対して容子はどうしても踏ん切りが付かない。その後、偶然出会った漫画雑誌の編集者にずっと探していたことを告げられ、容子は今後の生活に希望と可能性を見出ししていく。そして容子は取り壊される直前のサークル棟へ、由梨子と

共に向かう。荷物と埃の散乱した部室で合同作品集を抱える容子の前に、幽霊を思わせる半透明の花世が現れる。花世は「あなたと別れたから、飛び降りたんじゃない」と容子に優しく微笑む。容子は決意の表情を浮かべ、血の付いたハンカチを燃やし、窓から投げ捨てる。そのハンカチは、以前花世に殴られた時に出た血を拭いたものであり、処分できずずっと机の中に閉まっていたものであった。続けて合同作品集も燃やそうとした容子を、由梨子が止める。「辛い思い出だつて、ある程度は思い出に残して、タフに生きていかなきゃ」。容子はその言葉を受け止め、朝日の昇り始めた窓の外を見据える。映画のプロットは、以上の過去と現在を何度も錯綜しながら展開される。

小説と映画の設定における大きな相違点は、二つある。一点目は夕記子にあたる人物が削除されたことで、二点目は花世が自殺し、現在の時間軸においては最後の場面を除いて一切登場しないことである。特に後者は、小説「ナチュラル・ウーマン」では別離後も容子と花世が再会し、良好な関係とは言えないまでもそれなりの交流を持っていた事実を知る読者ならば、衝撃的な改変と呼べるだろう。だが、小説で容子と花世が同棲の希望を語り合っていた最中に、花世が「無理よ。」と断言し、次いで「どちらかが死ぬわ。」(一七五頁)と口を閉ざした場面があったことを思い出したい。

「どちらか」に投げ出された死の未来を映画で引き受けたのは、「私が死ぬことはない」と即答した容子ではなく、花世の方であ

った。媒体を超えた形で既に予言されていた花世の死は、この映画が小説とは独立して存在するのはもとより、二人の関係に別の意味を付与できることの可能性を示しているのではないだろうか。

もう一つ、この映画を解釈する手がかりとして指摘したい点は、服装を基本にあからさまな程、対極的に用いられる容子（白）と花世（赤）のイメージ・カラーである。四方田大彦は小説『ナチュラル・ウーマン』文庫旧版の解説で、松浦理英子の色彩感覚に注目している。「いちばん長い午後」冒頭に描かれる夕記子の経血と、「ナチュラル・ウーマン」末尾における公園の風景という対照。これを例示することで四方田は、「説話行為のうへである瞬間を特権化する」松浦の技術を高く評価するのだが、映画が人物設定と物語以外に原作から強く採用した要素は、おそらくこの色彩感覚だろう。本章では映画のミザンセツヌにおける色彩効果を、小説での使用法を援用しつつ分析することで、前章で読み解いてきたような女性同性愛の困難を導き出したい。

先にも述べたが、映画『ナチュラル ウーマン』では、容子に白、花世に赤のイメージが与えられている。白と赤の対比は四方田が挙げたように、小説の出発点において提示される組み合わせでもある。

今朝は血溜りの中で眼覚めた。寝返りを打って脚を伸ばすと、腿の下に生温かい湿り気を感じた。探った手の先に血が

ついて来た。(一〇頁)

白いシーツに染みこむ赤色は、容子の現在の恋人である夕記子の経血である。「楕円形に滲み渡った真紅の血」は「噴きこぼれた生命の証のような、激しく陽気な赤」と表現されるが、この視覚的な印象は映像表現にも継承されている。

映画の冒頭では、赤の色調を伴った画面が浮かび上がる。シナリオによると「それは燃やされる漫画原稿であり、ところどころにインクの枠線が見られる」とある。この赤色に透過処理を施され、容子と花世の姿が出現する。顔を赤色の光源に照らされた花世は、観客には文脈不明のまま、容子の首を絞めるために手を伸ばす。苦しそうな様子となる容子に構わず、花世は無表情を維持する。

次のカットでは、容子が目を覚ますことで過去（夢）から現在（現実）の時間軸へ一気に切り替わる。赤い画面はそれと同時に消失するのだが、しかしそのイメージは容子の傍に置かれた赤いクッションと連続し、すぐに画面の中へ固定化される。起き上がった容子は机の抽斗を誤って全部引き抜いてしまい、中身が床にばらける。転げ落ちた雑貨の中には、白いハンカチが混ざっており、その中央には血痕が見えている。ハンカチを拾い、容子は先程見た夢——過去の記憶を再び思い返す。ハンカチに付着した染みは、花世に叩かれた口元を拭った時の血であることがここで判明するが、依然として二人の関係性や花世の人物設定は謎の状態

に留め置かれていた。

この後、容子が口紅を塗ろうとした瞬間にも、過去はフラッシュユバックする。花世が容子に口付けしようとする動き。ここでは、そのキスの感触と口紅を塗る感触が一致し、またそれは同時に、口元に付いた血の赤色とも符合していく。以上のように、映画では小説同様に冒頭から鮮烈な赤色、および赤によって消えない痕跡を残される白色というイメージが畳みかけるかの如く表象される。そのことが花世、あるいは容子が花世と共に過ごした時間を象徴する演出となっていることは明らかだろう。

これに加え、白い布に血痕が付くという場面が小説に登場することも見逃せない。「いちばん長い午後」で、容子が花世と喫茶店内で話す箇所である。容子の口元に付いた血を花世が発見し、店のお絞りで拭き取ることを勧める。「口に当てたお絞りに小さな血の塊がついた」(三二頁)。ここでは口元の血は容子のものでなく、夕記子のもとと示唆される。つまり、夕記子の性器を容子が口唇を使って愛撫したことが推測できるのだが(二二頁にも同様の記述がある)、お絞りに付いた「小さな血の塊」は映画のハンカチと照応関係を為している。このように小説を補助線として活用することで、映画に映し出される赤色に花世という女性登場人物と、そして性的な意味合い、この二つのイメージを融合した上で付与させる解釈が可能になるのである。

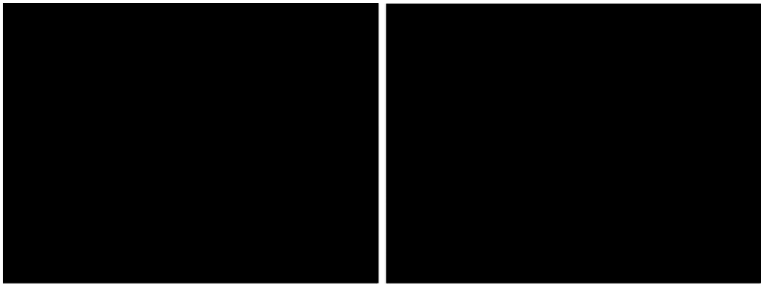
以降も赤と白は、映画の起伏と絡み合う。ある程度の親密さを育んできた二人の関係に変化が生じるのは、容子が花世の自宅を

訪れた時であり、そこで二人は性行為に及ぶ。暗闇の中、最初は赤いソファアの上で抱き合い、次のシーンでは時間が朝に飛ぶ。目にも眩しい真っ白なベッドシートが画面全体に表れた後、横に並んで眠る二人の姿が流れてくる。互いの欲望をぶつけ合う激しさ、衝動を経過した後の穏やかな様子、すなわち赤から白への移行が、二人の心情とリンクする演出と見て間違いないだろう。

終盤、交際を破局させた直後に花世は合同作品集のページを破り、燃やしてサークル部屋の窓から投げ捨てる。白黒の物体が赤い炎に包まれて落ちるカットは、映画冒頭の反復である。落ちてくる火の粉に気付いた容子は急いで部屋まで戻るが、既に花世は飛び降りた後だった。ここでカーテンが風に揺らめくさまも最初の出会い(窓からの風に飛ばされた原稿を拾った時)を想起させるものであり、以上のような光景の重複によって、出会いと別れが循環する映像の構成は成立している。過去の記憶が容子を苛むのは、こうした時間の脱出口がどこにも用意されていないからだろう。

なお、映画シナリオでは「下の地面に花世が横たわっている」とト書きがされているが、完成した映像に花世の死体は映し出されず、容子の視線がそれを暗示するのみである。この場合、花世の死体(＝血で赤く染まった身体)を俯瞰して見たのは容子だけであり、それが心に一点の染みとなる。映画冒頭の白いハンカチに落とされた赤い血は、本来は容子自身の血であったのだが、このシークエンスを通過することで、それが地面に横たわる花世の





シーン①

構図としても意味を持つ。光景の重複以外に、色の循環もここでは同時に試みられているのである。

ラスト・シーンで、花世の幽霊と会話を交わした容子は何かを振り切ったかのように、血の付いた白いハンカチを燃やす（ただし合同作品集は燃やさない。この点に関しては後述する）。白と赤による対立が消滅してから、容子と由梨子が窓際に佇む構図（シーン①）は、容子と花世の関係性とは別個の未来を表すものだろう。白と赤の衣装を纏い向き合っていた二人（シーン②）とは異なり、容子と由梨子は同じ方向に眼差しを注いでいる。窓の外側には朝が訪れているはずだが、二人の主観は決してカ

シーン②

メラと同一化せず、外の景色はオフスクリーンのまま、観客には明示されない<sup>19)</sup>。

映画で配置された白と赤は、異なる個性（容子）と個性（花世）の衝突を分かりやすく象徴するものとして機能し、その対立が二人の見せた破局、性愛の困難にまで延長して表現されている。つまり映画は女性同士であるからといって、二人の登場人物に同一性や特別な連帯を担保しないのである。ただし、小谷真理はこの映画を評するにあたって、男性性を排した女性同士の関係性に潜む「レズビアン・ファロス」という根本的な支配の概念に触れている。小谷は、「女性同士だからこそ、支配／非支配といった関係性から逃れるのでなく、そもそも恋愛それ自体、魅かれあうことそれ自体に構造化された支配制度をより鮮明に照射できること」が「女性同士の恋愛がひきうけざるを得ない困難」だと看破する。ここでは、男性性の排除によって消失したと思われたファロスの所有が、たとえ女性同士であったとしても一対一の性関係である以上、そこには付きまとう論理が説明されている。

映画が白と赤の衝突によって女性同性愛の「特殊性」を打ち出さないことは、本質主義の回避に繋がるだろう。しかし監督が意図した「究極の愛」が、結果的に支配制度を示唆する「レズビアン・ファロス」を表象するのであれば、前章で検討してきた「同性愛／異性愛」に本来的な区別の基準は無いという誤認も再来するに違いない。女性同性愛の「特殊性」を前景化しないことは、決して「同性愛／異性愛」の非対称性を無視することと直結しな

いはずなのだが、二人の関係を白と赤といった色の極端な二項対立にすべて代理させたことは、そうした繊細な局面を再現するまでは至らなかつたのである。

また、小谷真理が述べたように映画で強調された「レズビアン・ファロス」の存在によって、恋愛関係そのものに支配構造が既に含みこまれていくというならば、その構造がもたらす暴力性は避けようがない。小説の花世が規範に疲弊したのは対照的に、映画の花世はこの恋愛を持つ暴力性に敏感過ぎたのではないだろうか。小説と映画を並列して読む時、「諸風花世」という人物造型は、容子との別離と自殺——これら二つの未来に引き裂かれたというよりは、「女性同性愛者」が被る複層的な困難を背負う存在として統合することが可能となるのである。

#### 四

『ナチュラル・ウーマン』の小説と映画は以上のような性愛の困難を、異なる面から共に指し示していた。確かに容子と花世の関係は、身体接触を基礎に置いた性行為を選んだ時点で、その結末が予想されるものだったかもしれない。夕記子との関係にしても同様である。だが、容子はこの二人と交わしたような性行為を、由梨子とやり取りすることはなかつた。それは小説と映画に共通する点でもある。小説ではいざ行為に及ぼうとする直前でどういうわけか容子自身の動きが固まってしまうし、映画でも由梨

子が自分の火傷跡を晒して誘いをかけたにもかかわらず、容子は顔をそむけることしかできない。

確実に恋愛の対象として由梨子を認識しているが、それでも実行不可能な状態。与那覇恵子は、小説でここから続く調理場の食事シーンで、由梨子が蛸を咀嚼する音を聞く容子の聴覚に、皮膚感覚を超越した快楽の源を求める女性身体の出現を確信している<sup>23</sup>。本章ではこうした先行研究を踏まえて、容子と由梨子が辿る性愛の可能性を理論的に探索していく。そして結論において、『ナチュラル・ウーマン』の小説と映画がそれぞれに見せる欲望と関係性における「差異」の重要性に言及したい。

前章まで考察してきたように、「生殖」のない異性愛や、「レズビアン・ファロス」に支配された女性同性愛を想定する時、「同性愛／異性愛」という区分は取り払われ、この二つの差異は消えてなくなってしまうのだろうか。レオ・ベルサーニとテレサ・ド・ローレティスの著述に依拠しながら、田崎英明はこうした一見、平等化が果たされるような状況(性的無差異 *sexual indifference*)の欺瞞を敢然と打ち砕く。「不十分なかたちでの選択肢の増大は、もともと有利なポジションにいた者を一層有利にする」と田崎は述べ、マジオリティによる同性愛「文化」の横領を許さないために「欲望における差異」の存在を主張する。従来の精神分析理論が解き明かしてきた「対象を欲望するポジション(男)」と対象として欲望されることを欲望するポジション(女)という、ひとつの構造」と異なる「ホモセクシュアルな欲望の構造」の内実につ

いて、田崎は以下のようにローレティスの議論を解説する。

ヘテロセクシユアルな欲望では、男／女という差異、つまり、ジェンダーが、欲望を構造化する差異として機能する。それに対して、同じジェンダーに属する他者への性的な欲望においては、欲望を構造化する性的な差異、セクシユアルな差異は、ジェンダーではないはずである。<sup>22)</sup>

由梨子の咀嚼音から快楽を掘り当てようとしている容子とは、まさにジェンダーが機能しないような欲望の構造化を試みている女性なのかもしれない。そもそも容子は、由梨子の食べる姿を好んでいたのである。精妙な味付けが施された料理をどうしても美味しそうに食べることのできない由梨子は、その食べ方がボーイ・フレンドからの大きな不評を買っていた。しかし容子は「一生懸命に食べ物を詰め込んでいる由梨子の表情を可愛い」と(七八頁)思う。花世の裸に対する「慕わしかった」(一四一頁)という感覚は、事実がどうであれ男性が抱く欲望と判別を付けることができなかったけれども、由梨子の食事については明らかに男性のヘテロセクシユアルな欲望との差異を、容子はこの時認識しているのである。

だが、欲望における差異とは異なり、関係性における「差異」を言語はどこまで追うことができるのだろうか。たとえば花世、夕記子、由梨子、この三人との関係性を容子は「女友達」という

単語でしか把握することができない。それは容子個人が持つ語彙の貧弱さが原因としてあるのではなく、様々な位相において制度と慣習が張り巡らされた我々の生活と想像力の範囲が決定的に貧しく、狭く区切られていることによるものなのである。その意味で村山敏勝が、ジュデイス・パトラー「アンティゴネーの主張」を次のように解釈する点は興味深い。「兄」であるポリュネイケースに対するアンティゴネーの「狂ったようなこだわり」に、「なぜそれが兄という特定のところにピンで刺されなければならぬのか」というパトラーが見せる苛立ちについて、村山は次のように述べている。

村山(前略) 親族関係批判は、なぜ我々は肉親を悼むことを許されていて、そうでないものは悼めないのかに向かう。すぐ思いつくのは、ゲイカップルのどちらかが死んでしまった後、付き合っていることを相手の親に伝えていかなかったりすると、もう本当にただのよい同居人として、お葬式でも親族扱いされないといったことです。なぜ親族だけが特権的な名前を持つのか。<sup>23)</sup>

映画『ナチュラル ウーマン』に、花世の葬儀風景は撮影されていない。ただ、喪服を着込んだ容子が確認できる以上、式には参列したことが窺える。果たして容子は、花世の親族に自分の立場をどのように説明したのだろうか。「女友達」との差異、容子

と花世の関係性を示すような名前とは一体何だろうか。だが、異性愛の婚姻制度に基づいた社会は容赦なく、それに関する思考と言語化の機会を奪い去り、代替物として変化に乏しい差異を差し出してくる。次に紹介するシーンはその好例として観ることができさる。

現在の時間軸で容子はかつてのサークル仲間である沢口セリと、時折思い出話に花を咲かせる。その際、同じサークル仲間であった園田圭以子の結婚が話題として出される。ここでセリは圭以子の結婚を「裏切り」と述べ、「女ってどうしてこう、平凡になり下がるのかしら。昔は性別なんて意味はない、結婚なんてなおのことくだらない、なんて恰好のいいこと言ってたくせに」と嘆息してみせる。

多和田葉子が示唆するように、小説『ナチュラル・ウーマン』において「むつつり空中にひそ」む主体なき「差別の暴力性」<sup>26</sup>は、映画の世界でも健在である。個人としての悪役は存在しない。しかし、女性たちは「妻」という異性愛主義の内側へ追いやられていく。そこでは法の保証する婚姻関係にある男女の絆こそが至上なのであり、(もちろん財産相続や生活保障についても)その他の友人関係などは劣位に置かれてしまう。これらの差異が、決して同等の価値を与えられていないことを認識しなければいけない。

だがそれでも映画は、原作で「女友達」という言葉によって宙吊りにされた女性たちの関係性に対して、一つの回答を試みてい

る。ラスト・シーンで「辛い思い出」を引き受けるよう由梨子に提案され、容子は花世と一緒に作った合同作品集を燃やさずに所持する。これは小説の結末で「辛いものにもじきに馴れるわよ。」(二二〇頁)と圭以子に慰められた下りを、映画脚本に挿入したと見るのが妥当だろうが、しかし映画で容子は合同作品集という具体的な物質を手に入れるのである。この作品集を間に挟むことで容子と花世の間には「女友達」でも「恋人」でもない、婚姻制度を中核とした親族とは決定的な差異を含んだ「共同執筆者」という関係性を確保することが可能となる。

過去に、圭以子との親密な関係性を問われた時、セリはそれを「魂の姉妹」と形容していた。血縁に対する精神性が強調されても、このままでは「姉妹」という言葉自体に含まれる前提的な親族の重要性は払拭することができない。映画のラスト・シーンはその難題を乗り越えるかのように、特定の場面や文脈においては親族をも上回る関係性の生成する風景が、切り取られているのではないだろうか。残された課題は、この関係性を情緒的な位置(＝思い出)で可視化することは当然として、さらにそれ以外の領域でどのように価値付けていくかである。

小説における欲望の差異、映画における関係性の差異、これらの表象は、たとえば「同性婚」に代表されるような既存の親族構造を拡張する現在の世界的な動向とも一致しない。<sup>27</sup>ましてや、潜在的な消費層としてセクシユアル・マイノリティを画一的に囲い込もうとする商業主義に与することもないだろう。二つの『ナチ

ユラル・ウーマン』は、異性愛主義が依拠する価値観とは異なる欲望と関係性を示す戦略によって、その自明性を攪乱する。そしてこのことは、不可視の位置に置かれやすい女性同性愛の関係を、セクシユアリティに特化するのではなく、日常的な次元の中で再定義し続ける端緒に繋がるのである<sup>28)</sup>。

## 注

- (1) 収録された作品それぞれの初出は「いちばん長い午後」が『文芸』（一九八五年五月）、「微熱休暇」が『文芸』（一九八五年一月）。書籍タイトルでもある「ナチュラル・ウーマン」は単行本（トレヴィル、一九八七年二月）出版時に書き下ろされた。以後、一九九一年一〇月に河出書房新社によって文庫化される。本論での引用は、二〇〇七年五月発行の河出文庫新装版を用いた。
- (2) 松浦理英子、堂山夏人「性の境界線を越えて」（『早稲田文学』一九八九年五月、六八頁）。
- (3) 中村三春「レズビアン——谷崎潤一郎『卍』／松浦理英子『ナチュラル・ウーマン』」（『国文学 解釈と教材の研究』二〇〇一年二月増刊号、一四八頁）。傍点は引用文のまま。後に中村三春「変異する」日本現代小説（ひつじ書房、二〇一三年三月）に収録されている。引用は初出に拠った。
- (4) 辻本千鶴は「女性同性愛の恋人同士への社会的障壁など

包囲される／衝突する女性同性愛

という問題は「ナチュラル・ウーマン」では水面下でしかない」と、容子と花世の根本的な性質の相違に、関係性を継続する最大の困難があると見ている。「社会的障壁」の存在が容子たちへいかなる影響を及ぼしているかという点について、本論とは立場を異にしている（辻本千鶴「松浦理英子『ナチュラル・ウーマン』試論」、『言語文化論叢』第六巻、二〇一二年九月、八一頁）。

- (5) 石原郁子『筆色の映画祭 ザ・トランス・セクシユアル・ムーヴィーズ』フィルムアート社、一九九六年三月、二二頁。
- (6) 溝口彰子「百合」と「レズ」のはざままで レズビアンから見た日本映画」（齊藤綾子編『映画と身体／性 日本映画史叢書⑥』森話社、二〇〇六年一〇月、三三三頁）。
- (7) 横森文「劇場公開映画批評」（『キネマ旬報』第一一五三号、一九九五年二月、一六八頁）。
- (8) 『TALKY TALK News』（『キネマ旬報』第一一四三号、一九九四年一〇月、一〇六頁）。
- (9) なお、後年に再映画化された野村誠一監督「ナチュラル・ウーマン 2010」（Softgarage、二〇一〇年四月）については、本論は取り扱わないこととする。本論で引用した映画のカットは、二枚組DVD「ナチュラル・ウーマン 2010 + 1994」（Softgarage、二〇一〇年八月）に収録されたものを用いた。

- (10) 島崎市誠『「ナチュラル・ウーマン」——ヒトはヒトと結ばれうるか——』（『現代女性作家読本⑤ 松浦理英子』鼎書房、二〇〇六年六月、六五頁）。
- (11) 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店、二〇〇二年一〇月、一二六頁
- (12) 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』前掲、一三〇頁
- (13) 谷口基『「ナチュラル・ウーマン」——ウロボロスの苦悩——』（『現代女性作家読本⑤ 松浦理英子』前掲、六九五頁）。
- (14) 堀江有里『レズビアン不可視性 日本基督教団を事例として』（『解放社会学研究』第一八巻、二〇〇四年四月、五一頁）。また、杉浦郁子は同性同士の宿泊施設利用の話題（『動くゲイとレズビアンの会』）に対して、東京都が「府中青年の家」宿泊利用を拒否した事件）を挙げ、施設の利用者としても女性であったならばという仮定を試みている。「女性から女性に向けられた親密な感情を「性的でないもの」へと簡単にスライドでき、女性同士の同室宿泊が受容される」という状況は、まさに本作の容子と由梨子の小旅行を想起させるものである（杉浦郁子「異性愛主義のなかの女性の同性愛的欲望——それが確認されにくいのはどのようにしてか」、好井裕明編『排除と差別の社会学』有斐閣、二〇〇九年一二月、一三〇頁）。とは言い、この
- 「親密な感情」と、一般的に想定される性的欲望を安易に一致させる方向にも危険性が伴うことは本論で指摘した通りである。なお、性的欲望における女性の「対象」化については、堀江と杉浦の二人ともが言及する江原由美子『ジエンター秩序』（勁草書房、二〇〇一年四月）もあわせて参照されたい。
- (15) 四方田犬彦「解説」（松浦理英子『ナチュラル・ウーマン』河出文庫旧版、一九九一年一〇月、二二八頁）。
- (16) 映像芸術における「ミザンセツ」とは、一般的に画面内の視覚的要素をどのように配置するかを意味する用語である。ジェイムズ・モナコは、観客の持つ「潜在的な期待が画面に内在する関心事を決定する」と、説明している（ジエイムズ・モナコ『映画の教科書』岩本憲児、内山一樹、杉山昭夫、宮本高晴訳、フィルムアート社、一九九三年八月、一五九頁）。観客の潜在的な価値が刻まれる対象としては形態や線、そして色彩が例に挙げられている。物語の筋とは別に、配置された色彩を詳細に分析することで作品に新たな意味を加えることが可能になるのである。
- (17) 松浦理英子、佐々木浩久「ナチュラル・ウーマン」（シナリオ作家協会編『'94年鑑代表シナリオ集』映人社、一九九五年五月、三二三頁）。
- (18) 松浦理英子、佐々木浩久「ナチュラル・ウーマン」（シナリオ作家協会編『'94年鑑代表シナリオ集』前掲、三三二二

頁)。

(19) フレームの外にはみ出た連続的空間を、観客はここで想像する必要に迫られる。そして、この省略された光景こそが、小説の結末で容子たちが眺めていた公園の「緑色」に接続される時、小説と映画はお互いを補完し合うような関係となって立ち現れるのである。

(20) 小谷真理「レスビアン・ファロスの修業時代」(『文学界』一九九五年二月、一三四―一三六頁)。

(21) 与那覇恵子「松浦理英子―越境する性」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九二年一月、一三二頁)。

(22) 田崎英明「セックスの何が問題なのか」(『現代思想』第二五巻第六号、一九九七年五月、三一七頁)。

(23) 竹村和子訳、青土社、二〇〇二年一二月。原著は二〇〇〇年刊行。

(24) 竹村和子、村山敏勝、新田啓子「攪乱的なものの倫理」(『現代思想』第三四巻第一二号、二〇〇六年一〇月、四八頁)。

(25) 松浦理英子、佐々木浩久「ナチュラル・ウーマン」(シナリオ作家協会編『94年鑑代表シナリオ集』前掲、三二七頁)。このセリという名前は、松浦の初期作品『セバスチャン』(文藝春秋、一九八一年八月)に登場する佐久間背理(セリ)を想起させる。『セバスチャン』の背景が、物語の結末で予期せぬ妊娠によりあっさり結婚を選択肢に数えること

を考えれば、映画のセリはまるで正反対の性格である。また、セリは女性を思わせる格好や言葉遣いをしているが、劇中では「男性」と明言され、役者も男性である西島敬雄が演じている。こうした観点からの新たな映像分析および、作品に潜むジェンダー攪乱の可能性は存在するだろうが、本論では以上の指摘をするに留めておく。

(26) 多和田葉子「解説 逃げない小説」(『ナチュラル・ウーマン』河出文庫新装版、前掲、二二六頁)。

(27) 二〇一三年六月二六日にアメリカの連邦最高裁は、同性婚の権利を容認する判決を下している。フランスやブラジルでも同性婚に関する議論の高まりは強まっているが、このことを報道した『朝日新聞』(二〇一三年六月二八日朝刊)の記事では、同時に巻き起こる同性愛嫌悪の感情と反発の存在も指摘されている。家族という親密な関係性の法的承認をどのように執り行うべきか、依然としてこの問題は係争の直中にある。本論は、従来の異性愛家族関係を模倣するような形のみならず「同性婚」が回収されていくおそれを危惧しているのであって、現時点における日本の婚姻制度上、同性カップルに認められていない権利や保障の問題については早急に議題に挙げられるべきだと捉えている。アメリカのシビル・ユニオン(民事的結合)やフランスのPACS(民事連帯契約)が目指す、婚姻外のカップルに法的保護を与えるパートナーシップ制度の意義を否定するも

のではないことには注意されたい。

(28) これに関して、掛札悠子の次の文章から示唆を得た。「レスビアンにとつて「自分がレスビアンであること」は「要素」と呼べるようなパーソナリティの一部分でもなければ、セックスの嗜好という単純な問題でもない。今のこの社会においては、「レスビアンであること」はもつと日常的であり、言ってしまうえば自分の生きている現実のすべてでしかありえないことなのである」(掛札悠子『レスビアン』である、ということ』河出書房新社、一九九二年五月、四五頁)。

#### 附記

引用文献について、特に表記のないものはすべて初版とする。

(いずたに・しゅん 本学博士後期課程)