

接触と流血の諸相

——姫野カオルコ『受難』と映像表現の身体性——

泉谷 瞬

1. はじめに

姫野カオルコ『受難』¹⁾は、女性蔑視的な罵倒を用いる人面瘡が性器に取り付いてしまった女性の物語である。発表時において新聞や雑誌で各評者が本作に示した見解は、ある程度の戸惑いと驚きを含みながらも、好意的な内容に満ちたものであった。たとえば村上貴史は「人面瘡という対話相手や現実味の無い人物名を用いて物語の「もっともらしさ」を積極的に排除しており、そうすることで従来描いてきた愛や性を、より純粋な形で表現することに成功している²⁾」と激賞する。さらに米原万里は「情報過多な現代における性愛の可能性とか、劣等感の本質とか、圧倒的な物量で押し寄せる消費文明を前にいかに魂の安静を保つかなんて、今時ダサイほど生真面目な問題³⁾」に正面から取り組んだ小説として、『受難』に秘められた社会批判性を剔抉した。また米原は『受難』文庫本にも解説を寄せており、作品の眼目を次の二点に焦点化している。一つは「世間一般の常識的性愛観に対する違和感」を、「対話」の形で展開させたことによる「複眼的なアプローチ」の達成であり、もう一つは、先の書評でも触れられた「圧倒的な物量で押し寄せる消費文明を前に魂の安静を保つ方法⁴⁾」への発議である。

こうした同時代評に従うならば、『受難』の主人公・フランチェス子と、「古賀さん」と名付けられた人面瘡が繰り広げる対話は、女性・男性双方のジェンダーに課せられた抑圧性を解体する効果を確かに持つだろう。しかし、その一方で物語の結末は、これまでのあらすじを考慮すると素朴に読み進めていくことが難しいものとなっている。何故ならば、現代社会における男女関係の考察を重ねたフランチェス子が、「古賀さん」に対して結婚を提案し、そして元の姿に戻った「古賀さん」と「貪るがごつ淫蕩な行為」に耽るというその終局は、規範的な異性愛の体制に二者が回収される構図と落ち着させることも可能だからである。

読者によって解釈が分かれるだろう結末であるが、本論ではこのこと自体を批判的には取り扱わない。本論の着眼点は、『受難』という物語にどのような可能性が潜在し、展開され得るかということにある。その問いに応じるための基本軸として、本論ではもう一つの分析対象を用いたい。

本作は、初発表から約二〇年の期間を経て、2013年に吉田良子監督によって映像化されている⁵⁾。オリジナルの演出を追加しながらも、基本的な梗概と設定を共有したこの映画であるが、もちろん原作との相違点は存在する。大きく三つに分けるならば、フランチェス子の年齢と職業、女性ジェンダーに対する同時代性の反映、そして他作品からの受容関係にまつわる省略・変更が該当するだろう。だが本論は、基本設定におけるこれらの相違点を検証する作業に終始するのではなく、映像という表現に照準した分析を進めていきたい。

小説作品を原作とした映画について、西村清和は、小説の「ことば」が指示する一義性と、映像表現に含まれる多義性という性質の違いを考察している。二つの媒体を両極に対置するようなこの図式自体に批判の余地は残るだろうが、しかし続けて述べられる次の文章には、参照すべき部分がある。

小説の映画化において問題になるのは、描写された人物やできごとについての心的イメージと、スクリーン上の知覚イメージとの対比や照合だとするところに、従来の映画化をめぐる議論の混乱の所在があった。ことばの「意味」と映像の「知覚」はちがうし、心的イメージは画像ではない。心的イメージが画像でない以上、そもそもそのような「照合」自体不可能である。小説と映画は「イメージ」という点で接点をもつわけではなく、接点は唯一「効果」にある。(略) 小説と映画とは、ことばと知覚映像、意味分節化された意識による物語世界の構成と状況としてあたえられた知覚世界の意識化ないし意味分節化による物語の読みとりという点において、相互にことなつた経験である。映画化にあつては、小説がことばによってめざし、映画が知覚映像によってめざす「効果」の対比と異同が問題となる⁶⁾。

こうした小説と映像各々がもたらす「効果」の差に注目するならば、映画版『受難』は、原作に内包されていた身体性をより具体的に観客へ提示することとなつた。たとえばフランチェス子の肌が男性と直接的に接触した際、その性器を萎縮・切断させるという原作においてはややコミカルに描かれていた下りが、映像では生々しい流血を伴つた深刻な様相に変化してしまう点である。

また、原作の結末におけるフランチェス子と「古賀さん」の性行為は、映画でも引き継がれたものであったが、垣井道弘は「少女漫画的な結末には不満だが、男と女のセックス観の違いが明確で興味深い⁷⁾」と述べている。ここで「少女漫画的⁸⁾」と批判的に明示されているものは、フランチェス子と「古賀さん」の間に生まれた愛と、それに伴う「結婚」およびセックスという、いわば「恋愛結婚イデオロギー」をなぞるような展開だと推測できる。

しかし、こうした結末へ映画が至るまでの視覚的な文脈には、一定の注意を払うべきではないだろうか。その文脈とは、フランチェス子の身体が当人の意図にかかわらず、男性の性器に危害を与えるという先述した過程のことである。人間同士が接触する際に生起する暴力性——流血の諸相は、結末での身体表象から浮上する快楽と統合的に解釈される必要があるだろう。以上の問題意識に基づき、本論では、映像内で提示される身体の接触、流血表現、そして繰り返し用いられる表情のクローズ・アップという三点を関連付けることで、映画版『受難』が原作から前景化させた主題を明らかにする。それを踏まえた上で、小説と映画を相互補完的に分析し、『受難』に描かれた性愛の布置を見定めていきたい。

2. 「呪われた体質」の行方

まずは、フランチェス子の持つ「呪われた体質」が、小説と映画でどのように異なるのかを確認する。この体質には、男性からの異性愛的な眼差しを基準に判断される女性性が深く関与

している。小説でフランチェス子は、「古賀さん」から「お前は女として全く無価値だ」と何度も罵倒されるが、その基準とは具体的にどのようなものであるのか、作中では次のように言及される。

女として無価値。それはどういうことか。たとえば、ある男とある女が会ったとする。（略）会ったときに「あ、やりたい」と男が思う女が女として価値があるということである。男がそう欲望すること、それが女として価値があるということである。これ以上、的確にして真実なる説明はない。（36頁）

さらにフランチェス子については、「外見のつくりの問題ではなく、彼女には人をひきつけるもの、とりわけ男性をひきつけるものがまったく欠落して」（66頁）いるとも地の文で明記されている。つまり小説内において、フランチェス子という人物は男性からの性的欲望を喚起させないという一点で、その女性性を否定されていることが分かるだろう。こうした女性性の否定は、「古賀さん」による罵倒の素材として積極的に悪用されてしまうことは言うまでもない。

だが、このこととは他に、「女として無価値」である点は、物語において意外な状況で活用される。次の引用は、女性が強姦被害に遭う寸前の現場に通りがかったフランチェス子が、加害者男性の背中に手を置く箇所である。

フランチェス子は、ズボンがずりさがって素肌が露出している男の背中にそっと手を置く。彼の性器は一瞬にして小さく萎れた。／「……ごめん。どうかしてた」（略）／警察も保証付きの、男を勃起させない女、それがフランチェス子であった。（105頁）

女性性の否定と結び付いた体質は、「フランチェス子の素肌にふれて話した者」（150頁）が性欲を喪失する、というやや複雑な条件と共に説明される。これに対して映画では、フランチェス子の「右手」が相手に触れた瞬間、男性の股間が強烈に光り輝き、性欲を喪失させるという表現が一律に使われている。そのためフランチェス子は、どのような状況であろうと自身の右手（映画では「悪魔の右手」と形容される）が男性に触れないよう気を遣う必要があるわけだが、ただし右手以外の部分であれば、この現象は発生しない。すなわち映画では、小説で条件付けられた「会話」は重視されず、その代わりに体質の効果が発揮される部分が「素肌」から「右手」に特化されていることが窺えよう。この変化は小さなもののように見えるかもしれないが、小説と映画の差異を考察する上で重要である。その重要性については、本節の最後で再び触れたい。

フランチェス子の「呪われた体質」は、女性に向けられた性暴力に対する抵抗の手段、あるいは性欲にとらわれた男性の滑稽な姿を浮き彫りにさせるという点で、小説および映画で極めて特異な要素として屹立している。それらの作用が最も強く影響している箇所は、小説の中では次の場面だろう。

「この飴は特殊なクスリなんだぜ。催淫薬を酒とっしょに飲めば、難しいことやイヤなことは忘れるだろ」／そう言って読夫はいきなりフランチェス子に抱きつき、／「俺が忘

れさせてやるよ」／彼女の耳に口をおしつけた。(略)／乱暴にトレーナーの襟もとを掴んだ。そのとたん、／「ぎゃーっ！！」／読夫は股間をおさえてひっくりかえった。チノパンツのそこには真っ赤な血がにじみはじめ、みるみるひろがった。／「ああっ、読夫くん」／思わずフランチェス子がかつての同僚の容態を心配し、抱きおこそうとした。すると、／「うおーっ！」／読夫は股間をおさえていた両手のうち左手を頭に当てた。ごろごろのたうちまわる。のたうちまわる彼の左手の指のあいだから、溶けるように髪の毛がどろどろと、ばらばらとぬけて床におちてゆく。／「ひえーっ！」／ごっそりとぬけおちた自分の髪の毛を見て、また読夫は悲鳴をあげ、そして失神した。(164-166頁)

フランチェス子を無理矢理に襲おうとした知人の男性が、彼女と会話をしてからその肌に触れたため、返り討ちに遭う。「呪われた体質」によって男性器に危害が加えられ、さらには毛髪にまで効力は及んでいく。身体への被害はこのように明確に描写されているのだが、しかしそれとは裏腹に、男性の口からは「ぎゃーっ！！」「うおーっ！」「ひえーっ！」といった、単調で間の抜けた絶叫が繰り返されるため、そのアンバランスさが奇妙なおかしみを生み出していることは否めない。

映画でもこの場面は、小説の流れにほぼ従う形で（ただし映画では「読夫」にあたる人物が登場しないため、相手の男性は「マル」になっている）表象される。だが同じ出来事が演じられているにもかかわらず、それは決して「同じ」出来事として知覚されない。苦悶に満ちた表情と、チノパンツの股間部分にべったりと張りつくように広がる血のショットが交互に組み合わせられ、それと並行して裏返った悲鳴が空間を支配する。ほとんど聞き取れない程の音量で、「ちぎれ……」「痛っ……」という咬きが発せられる中で、その男性身体は、咳き込みながら小刻みに震え続ける。

ここに映し出された過剰さこそが、同じ物語を展開しながらも、全く異なる効果を生み出す小説と映画の差異を認識させるものである。そして、映像という媒体が原作から否応なしに前景化させたものが何であったのかも、ここから汲み取れるだろう。

改めて、フランチェス子の「呪われた体質」が小説と映画においてどのような相違点を持っていたかを整理したい。小説では、「会話」と「素肌」に触れるという二つの条件を満たさなければ、男性の性欲を喪失させるには至らなかった。この規則が正確に遂行されている例として、猿ぐつわを噛まされた状態で、フランチェス子が知人クスに強姦された際は何も起こらなかったというものがある。この時、クスは相手を別の女性と誤認していたからである。つまり、小説の「呪われた体質」は、相手の男性が、フランチェス子の個性・パーソナリティを意識することがその引き金になっているのではないかと推測できるだろう。

それに比べて映画では、フランチェス子を個別に意識するという点より、身体同士の接触が、本人の意図にかかわらず相手の身体を傷付けてしまう表現としてフレーム内へ結果的に定着している。素肌の全てではなく、「右手」にその性質が集中したことも、相手に触れる行為が最も簡便に実践できる部分と言えるからだろう⁹⁾。

また、これはフランチェス子が一方的に、男性を傷付ける描写だけに限られてはいない。海辺で「古賀さん」に食事をさせている際（つまり客観的には、股間に手を伸ばしている姿勢と

なる)、「悪魔の右手」で触れても「古賀さん」には何も起こらないことを不思議に思ったフランチェス子が、「古賀さんは男じゃないんだ?」と言った途端、右手が噛まれる。それによって、逆にフランチェス子に歯型の傷が付けられ、血が流れるという場面が示される。流血という表象を抜き出すならば、映画冒頭で自動車にはねられたフランチェス子の頭から流れ出る血や、中盤以降、家の中へ投石されたことで頭部が傷付く箇所など、それは何度も反復されるものである。身体以外の物質によって発生するこうした血の描写には、突如として降りかかってくる暴力の痕跡が重ね合わされている。

以上のように、小説ではフランチェス子の女性性に対する否定的な眼差しが、「呪われた体質」として誇張的に昇華されていたが、映画においてこの体質は、むしろ人間の相互的な身体の交わりに根差している暴力性を想起させるものとして、異なる方向性を突き進むことになったのである。

3. 「凡庸」で「稀有」な異性愛の光景

映画『受難』で特徴的に活用されている技法の一つに、表情のクローズ・アップがある。もちろん、クローズ・アップは現代の映像表現において最も基本的な技法と呼べるため、この映画に特有のものではない。しかし、本作にはそこに一定の意味付けが可能であるような設定と構成が施されていることに留意したい。

映画で独自に追加されたものに、知人男性クスの設定がある。原作でもクスは元々のモデル業と兼ねて、「ミュージシャン」の仕事をはじめたことが書かれていた。これに加えて映画では、音楽以外に映像作成も新たな仕事に取り入れようとしている。そうした背景もあり、クスは時折、ビデオカメラを持つ姿で登場するのだが、その際に彼は対面する相手の顔や目を見据えて話すのではなく、カメラレンズを通してモニターに映し出された相手と話すように振る舞う。映画冒頭でフランチェス子が頭から血を流している場面にしても、驚きながら反射的にまずはビデオカメラを手に取ってしまう程である。ここから映画のクスはおそらく、カメラレンズを通してしか、他者と上手くコミュニケーションを取ることができない人物として設定されていることが分かる。それが決定的に印象付けられるのが、フランチェス子の回想内でクスと会話を行う場面である。横向きになったフランチェス子を撮影する形でクスは彼女に話しかけているのだが、フランチェス子が視線を自分の方へ向けた瞬間、慌ててビデオカメラで顔を隠すように持っていく。その直後、「僕、これが無いと……どうしていいか分かんなくなっちゃうから……」と釈明する姿こそが、相手を直視することが苦手という人物像を強調したものとなっている。

映画におけるこうしたクスの設定は、たとえば原作でクスの恋人であるウィズ美が「クスくんはね、わたしに多大な幻想を抱いているの」(176頁)と評価する事実を補填しているとも取れる。そうであるならば、ここで挙げられた「幻想」とは、まさしく映画のクスがレンズを通して見ている他者として解釈可能だろう(ただし、クスからその幻想を担わされた他者とは、「女性」に限定されていることも同時に推測できる)。クスが持つビデオカメラの機能でクローズ・アップされるフランチェス子の顔は、確かに視覚的な意味では顔へ接近しているが、あくまで

それはレンズを介した現象である。つまり、クスとフランチェス子が直接的に相対していない場面を重ねることによって、他者との関わり方においては現実／幻想という二つのレベルが存在するという、この映像における論理が定まってくるのである。

また、お互いを直視し合う行為に関連付けると、フランチェス子の性器に取りついた「古賀さん」とは、どのような形で対面が可能になるのだろうか。二人が最初に会った時、フランチェス子は銀の盆に股間を映し込むことで、「古賀さん」の顔を確認していた。日常生活の場面では、足元に置かれたバケツに水を張り、その水面に股間を映し出すという工程が踏まれている。さらにそこへフランチェス子が首をもたげると、揺らめく水面にクロス・アップされた二人の顔が同時に浮き上がって見える。身体の構造上、本来ならば不可能であるはずの「古賀さん」との奇妙な横並びは、このようにして仮想的に実践されていた。

反射物を介した対面は、先述のクスと同様に、フランチェス子と「古賀さん」の関係が幻想性の上で成立しているとする取捨も確かに可能だろう。だが、これとは対照的に、反射物を用いることなく、フランチェス子が前かがみになり、股間に顔を寄せて対面する方法が採られていたことにも注意したい。銀の盆やバケツの水といった鏡面に類似する道具や、前かがみになる姿勢はむしろ、女性器の自己検診を想起させるものではないだろうか。70年代のアメリカにおけるウーマンリブ運動に携わった女性たちの経験に関して、荻野美穂は以下のように記している。

一九七一年四月、ロサンゼルス女の女の本屋で開かれた集まりで、ダウンナーは三〇人ほどの女たちを前に下着を脱いで机の上に寝そべり、自分の膣にスペキュラムを挿入し、懐中電灯と手鏡を使って、どのように自分の子宮口を見るかを実演してみせた。それは、女が堂々と自分の性器に触れる、そして医療専門家の道具をわがものとして使いこなすという二重の意味で、それまでのタブーが打ち破られた瞬間だった。参加者の一人で四人の子の母親だったロレイン・ロスマンは、そのときの感動を次のように語っている。／「私たちは全員、こんなことができるなんてと、びっくり仰天して彼女のまわりに立っていました。近づくこともできなかったからだのその部分を、目で見ることができるようになったという、その事実……それは本当に革命的でした！ 自分で膣にスペキュラムを入れさえすれば、からだのその部分を、毎朝自分の顔を見るのと同じように、当たり前のこととして見ることができるのです¹⁰⁾」。

フランチェス子の身体に埋め込まれた「古賀さん」との対話は、幻想が付随する他者とのやり取りというよりも、これまで曖昧にしか把握できていなかった自己の身体との対話であると、転換することができる。するとそれは、フランチェス子が十分に理解できていない、一般的に流通する異性愛の感覚について、調査を積み上げ追求していくという物語の構成とも表裏一体の動作として位置付けることが可能だろう。彼女は自己と他者、両方の「よく分からないもの」と向き合う作業を並列して行っているのである。

この映画では対面する行為にも二つの意味が重ねられることを確認してきたが、最終的にフランチェス子は、クスと「古賀さん」のどちらとも正対する構図に導かれていく。まずクスの

場合は、ウィズ美との結婚が執り行われる式場で、フランチェス子と二人きりになって、思い出を中心とした会話を交わす。そこにクスの持つビデオカメラは無く、二人は不器用な仕草¹¹⁾でありながらもお互いを見据えようと努めている。そして次に「古賀さん」との対面は、フランチェス子のキスによって彼が銅像に戻ったことで実現した。

以上のように映画の終盤では、フランチェス子が二人の男性と向き合う構図が続けて登場する。さらにこの二つの場面は、フランチェス子が右足を踏み出す動作と、表情のクローズ・アップという相似したショットの繋がりに関連付けられているのだが、その中で「古賀さん」との対面では、踏み出した右足を「手鏡」の上に乗せることと、そして「悪魔の右手」で相手の身体に触れるという点が追加されている。

この後に始まる二人の性行為は、小説において「フランチェス子のもとにもようやく王子さまが訪れたのだった。しかもほんとうの王子が。目下、ふたりは貪るがごつ淫蕩な行為をおこなっている」(247頁)と簡潔に表されていたものの、映画では二人が向き合い、ほぼ無言のまま性交に耽る長回しの撮影が約一分ほど続く。ここでも独自に追加された台詞として、「古賀さん」が絶頂した後に、フランチェス子は次のように囁く。

「ねえ、古賀さん。男の人と抱き合うのが、こんなにも、切なくて……苦しくて……かなしくて……幸せで……うれしいことだなんて……初めて知ったよ」

男性と「抱き合う」ことにまつわる複数の感情を意味したこの台詞は、映画で前景化された身体接触による暴力性と絡めて解釈される必要があるだろう。「古賀さん」との交わりによって得られた快樂が加わることで、身体接触の両義性という主題が、視覚的な状況でついに統合されていく。すなわちこの表象は、二人が円満な関係を迎えたことを説明するためだけに添えられたものではない。映画で執拗に映し出されてきた身体接触は、決して快樂だけを与えるものでないことは既に述べた通りである。そうした危険性を通過した上で、長い尺を使って取り扱われるフランチェス子と「古賀さん」の性交は、功罪を飲み込んだ全人格的・身体的に二人を結び付ける行為となっている。

恋愛結婚イデオロギーの俎上に乗るならば、こうした全人格的・身体的な結合を意味する性行為は、まったく珍しい現象とは呼べないだろう。それは、異性愛の規範に参与するための儀式であり、同時に、異性愛の規範を強化する実践として映る。だが、このありふれた光景を正確な意味で実際に作り上げることができた人間はどれだけいるのか、という疑問——非異性愛を対象化し、語るのではなく、異性愛の内部を探索するような思考——を、めぐらせることも可能なはずである。たとえば、原作の『受難』が執筆された90年代後半とほぼ時期を同じくして、色川奈緒¹²⁾や木谷麦子¹³⁾、伊藤悟、築瀬竜太¹⁴⁾らがこうした問いかけを発していたことを見逃すべきではない。

異性を愛することは、世間で「あたりまえ」と言われているけれども、その実、同性愛や両性愛の視点を一度得てしまえば、相対的なものに他ならない。そのことに無自覚なまま、「同性愛者」のことを知ろうとする、というのが、現在のヘテロセクシュアルな状況なのだ。

そして「同性愛者」からヘテロはこうこうだからと言われて、違和感を感じても、じゃあどうなのかとは言えない。／これを称して、「ヘテロのヘテロ知らず」。／これを言うとノン・ヘテロセクシュアルの人たちはどっと笑ってくれるのだが、どうもヘテロセクシュアルにはウケない。大きくうなずいてくれるのは、ある程度ノン・ヘテロセクシュアルとのつきあいのある人たちだ。まあつまり、それくらいヘテロはヘテロを知らないってことか。／「ヘテロセクシュアル」がなにか、という問いはほとんど検証されていないのだ¹⁵⁾。

こうした観点を前提にするならば、一般的な異性愛の作法（それはまさしくマニュアル化された「作法」である）を理解できず、自己と他者との向き合いを丹念に継続してきたフランチェス子にとって、逆説的な論理になるが、結末の全人格的・身体的に結び付いた性行為は稀有な光景になり得るのである。誰しもが「自然」であると誤解しているため、探究するという発想すら生まれえない異性愛の土壌を、フランチェス子は「古賀さん」というパートナーと協同的に掘り返したとも言えよう。

この文脈の把握は、映像の解釈を左右するものである。すなわち、異性愛とはどんな相手と、何を、どのように行うことであるのか。そして、それを一意的に定めることなどは可能なのか。この問いを念頭に置くことと、そうでないことの違いは大きい。だからこそベッドの中で男女の性交が繰り返されるというある種の「凡庸さ」が凝縮したような画面と、映画『受難』の結末は映像的に一致しているのだが、そこに決定的な「ずれ」が混在していることを見極めなければならないのである。

また、この問いは二者の間で閉鎖的に完結するものとして扱われていないことも付言しておきたい。フランチェス子との性交が引き起こす快楽によって「古賀さん」が「失神」という原作の筋をなぞり、先に引用した台詞に続いて、映画はやはり独自の表現に辿り着く。クローズ・アップで二人の頭部（「古賀さん」は失神した状態でうつぶせになっており、フランチェス子はその横顔を見つめる）が同一画面内において約二〇秒間、無言のまま収められた後、フランチェス子が微笑み、カメラに視線を投げかける。これは一体何を意味し、そして観客へどのような効果を及ぼすのだろうか。本論では、観客に対する煽情的な誘いかけの眼差しといった解釈とは別の方向を目指したい。映像内の身体が、観客を意識するかのようにカメラレンズを見る動作について、石淵聡は次のように述べている。

（前略）我々の現実と映像内現実を隔てる枠を越えて、映像の中の身体は我々や我々の現実の事物に視線を与えることはできないはずである。我々はこちらの現実を見ることのない身体的存在を見ることになる。つまり、映像の中の身体に対して我々は「絶対的な安全圏」の関係にあるとあってよい。（略）また、先ほど、「絶対的な安全圏」と述べたが、映像の中の身体も我々を脅かす方法をもっている。それはカメラのレンズを見るということであるが、この行為がもたらす視線の問題も映像の身体特有のものであろう。つまり、その視線は「誰も見ていない」ものでありながら、映像を見るものすべてのものに投げかけられる視線である。（略）ところが、視線を向けられていても、見られていないことを知っている我々は、そのような視線を見出すと同時に、映像の身体を「単なる表象物」に下落させ

てしまう危険性も孕んでいる。つまり、我々は映像の中にある唯一の虚の視線に気づいてしまうのである。この場合は映像の表象装置であるレンズの存在が露呈するといっていだらう¹⁶⁾。

表情のクローズ・アップによって、フランチェス子がカメラを真正面から見据えるという構図は、この作品で何度も繰り返されたものである。それは物語の中で、フランチェス子と対面している相手が向かい側＝カメラの後方にいるという保証のもとで行われていたからこそ、観客は彼女の視線を自らに向けられたものとは意識しなかった。

ところが、「古賀さん」が真横に配置されている以上、この結末部分においてフランチェス子と向き合っているのは、カメラレンズを通した観客でしかありえない。先述したように、「古賀さん」との性行為によって示されたものが、自らのセクシュアリティを模索したフランチェス子が落ち着くこととなった一定の見解であるならば、つまり彼女の視線は、観客自身と同じ問いを送り返す表象となり得る。この瞬間、観客には、映画で繰り広げられた身体の諸相を、他人事ではなく自らに関わるものとして受け止めることが期待されているだろう。「凡庸」で「稀有」な異性愛の光景——映画によって映し出された身体およびそれらの接触は、原作に潜んでいた性愛にまつわる一つの芽¹⁷⁾を、このようにして展開させたのである。

4. 隠蔽される身体の諸相

しかし、それではこの問いかけに、観客はどこまで自らの身体を感応させることが可能になるだろうか。小説の結末と比較して、映画では「手鏡」を踏む画面が明確に示された以上、自己以外の他者との交流・接触という文脈に強く制限されることも疑いない。「古賀さん」はもはやフランチェス子の一部ではなく、他者に変化したのである。もちろん、原作の言葉通りに従えば、「古賀さん」は人面瘡から銅像に変化し、最終的には「生身の男」(247頁)に戻ることは確かであり、その意味で映画は小説を忠実に再現している。

ここで原作と映像の差が強く出たものとして、オスカー・ワイルドの短編小説「幸福な王子」の引用が挙げられるだろう。小説では「古賀さん」が銅像に戻った際、燕が部屋の中を飛び回り、それを見たことでフランチェス子が「幸福な王子」を連想するのだが、映画では直接的な言及は省かれ、燕の鳴き声とアニメーションが数箇所合成されるという演出に留まっている。だが、「幸福な王子」の引用は作品解釈の極めて重要な要素として成立する。「幸福な王子」に男性同性愛的描写が含まれていることは既に指摘されて¹⁸⁾ 久しいが、たとえば金丸千雪は、ワイルドの描き出した王子と燕の関係性を次のように論じている。

王子とツバメという男でも女でもない第三の生と性が、絶対的な男根のロゴスの世界に挑み続けることにより、男同士の絆は深まり家父長制度が封印したホモセクシュアルな快楽は賞揚される。その快楽は反家庭的であろうとも、女性の徳目とされていた自己犠牲に徹した男性たちによって正当化されたのである¹⁹⁾。

フランチェス子と「古賀さん」の関係を仮にこの物語になぞらえるならば、むしろ『受難』の結末は、異性愛の構図や「結婚」の象徴性を採用しながらも、同時にそうした規範や制度を食い破るような多義性を併せ持っていたのである。すると「貪るがごつ淫蕩な行為」という小説に記された身体の様相も、その抽象的な口振りにこそ積極的な意義を読み込むことは決して不可能ではないだろう。

映画版を制作した監督の吉田良子は、原作を「男の子と付き合う、女の子と付き合うということから何かが変わっていったり、互いの関係性が変わるって話の、その手前で躓く人がすごくいっぱいいて。誰かと関係を結ぶことすら方法が分からない人が本当はこの世の中にはいるんだよ、ってことを姫野さんは書いていて」と解釈し、「みんなが当たり前に出てくることを上手くできない人が、じゃあどうやって自分なりの幸福を見つけていくのかって話²⁰⁾」と、映画制作の意図に触れている。問題とすべきは、フランチェス子が辿り着いたとされる「自分なりの幸福」が、視覚的に演出された途端、規範的とも呼べる異性愛の姿を強調させてしまうことである。これは制作者の力量といった次元の話ではなく、「貪るがごつ淫蕩な行為」という強烈な意味を発しながらも、しかし実態としては確定し難い言葉を典拠にせざるを得ない映像化の原理そのものに付きまとう課題を指している。ならば映画『受難』は、男性という他者と性的に交際することができないフランチェス子の身体が、規範的なセクシュアリティに到達するための「成長の物語」として単純に機能してしまう危うさも持つことになる²¹⁾。ここに観客が身体にまつわる思考を参与させる時、それはかえって制限された範囲内——つまり、終着点があらかじめ決定付けられた探究ともなりかねないのである。

また、制限された範囲内における思考の発露について考慮する際、映画で示された次の点もここに関わってくるだろう。マルとノン子の関係修復を取り持ったことをきっかけに、フランチェス子は、様々な恋人たちに自分の部屋（小説では『エリーゼのために』と名付けられていた部屋）を提供し始める。部屋の中で性行為に耽る複数の恋人たちが次々とショットで連結されていくのだが、その中にはゲイ・カップルと思しき男性たちが映り込む。これも原作では挿入されなかった描写である。フランチェス子が述べた「いろんなかたちの性愛」（230頁）という台詞を視覚化した表現とも受け取れるものの、このように私的な関係性の中で、異性愛の恋人たちと並列的に男性同性愛の様相および身体が配置されることは、社会的・政治的な非対称性の不可視化にも繋がる（さらに、これらの人物たちに女性同士のカップルがついに登場せず、最初から排除されていることは、幾重にも問題を生じさせている）。ましてや、クスとウィズ美はこの物語で、現在の日本において異性間のパートナー同士にのみ承認された婚姻という制度²²⁾を活用しているのである。

すなわち、こうした並列的な表象は、異性愛と同性愛が公平に分離されたものとして映し出されることを率直に意味する²³⁾。それは結末のフランチェス子たちが見せる性行為を、より異性愛的な文脈へと縛り付ける効果をも持つだろう。すると観客は「いろんなかたちの性愛」の一つとしか、この男性たちの身体を把握することができない。典型的な異性愛の姿とは異なって見えるものに対して、批判やあからさまな嫌悪の対象として扱わない代わりに、自らに關係のある出来事とも見なさないといった姿勢を、この場面が招いてしまう恐れは十分に認識されるべきではないだろうか。もちろんそこには非異性愛の内実を男性同性愛に短絡させることで、

カテゴリーの固定化に加担する力も含まれている。自己の内部、あるいは異性愛の内部に亀裂を走らせる表現として映像が一定の作用を発揮する時、それと交替するかのように隠蔽されていく身体の諸相があり得るといふその危険性を、本作は結果的に示すことになったのである。

注

- 1) 本作は1995年6月、『オール読物』（文藝春秋）に第一章「乙女の祈り」が掲載され、その後、同誌において断続的に連載が続いた（第二章「小夜曲」1996年4月、第三章「エリーゼのために」1996年9月、第四章「白鳥の湖」1996年12月）。単行本では以上の全四章がまとめられ、この際に『受難』と題される（文藝春秋、1997年4月）。2002年3月には同社より文庫本も発売されているが、本文異同を検討した結果、初出から文庫本を通じて著者による修正が細部にわたって為されている。修正箇所はいずれも大筋を変えるものではないが、物語内部における時代状況や空間設定はより緻密さを増しており、小説の完成度を底上げしている。よって、本論では以下、文庫本の『受難』を分析対象として論じる。
- 2) 村上貴史「処女 VS. 人面瘡、^レ性、をめぐる激論」（『オール読物』1997年6月、319頁）。
- 3) 米原万里「受難 姫野カオルコ著」（『読売新聞』1997年5月11日朝刊）。
- 4) 米原万里「解説 姫野カオルコに魅了された日」（姫野カオルコ『受難』文春文庫、2002年3月、255頁）。
- 5) 封切りは2013年12月7日。主演はフランチェス子役に岩佐真悠子、「古賀さん」役に古舘寛治。R15指定で上映時間は95分、製作はキングレコード、ファントム・フィルム、日本出版販売。以上の情報は『キネマ旬報』1656号（2014年2月15日号）収録の「2013年封切日本映画一覧表」で確認できる。
- 6) 西村清和『イメージの修辞学』三元社、2009年11月、155頁。
- 7) 「REVIEW 鑑賞ガイド」（『キネマ旬報』1653号、2014年1月1日、126頁）。
- 8) なお、本論はここで述べられた「少女漫画的」といった、ある特定の「ジャンル」に批判的な含意を持たせて一括するような姿勢とは、立場を異にするものである。
- 9) これ以外に原作の要素を重視するならば、この「右手」は、小説で次のように引用された聖書の文言とも関わっているだろう。「わたしの魂が痛み／わたしの心が刺されたとき／わたしは愚かで悟りがなく／あなたに対しては獣のようであった／けれどもわたしは常にあなたと共にあり／あなたはわたしの右の手を保たれる」（183頁）。
- 10) 荻野美穂『女のからだ フェミニズム以後』岩波新書、2014年3月、46-47頁。
- 11) ここで二人が握手する箇所では、一方が相手を見やる動作と、相手側のうつむく動作が絶妙なタイミングで交互に映し出されている。
- 12) 色川奈緒「「異性愛」を「自覚」する」（『クィア・スタディーズ'96』七つ森書館、1996年7月）。
- 13) 木谷麦子「塔のある風景——〈ヘテロセクシュアル〉を巡る私論——」（『クィア・スタディーズ'97』七つ森書館、1997年10月）。
- 14) 伊藤悟、築瀬竜太編『異性愛をめぐる対話』飛鳥新社、1999年11月。
- 15) 木谷麦子、前掲、213-214頁。
- 16) 石淵聡「映像における身体表象の認知の問題」（『大東文化大学紀要 人文科学』第43号、2005年3月、25頁）。
- 17) 青木紅瑠美「姫野カオルコ『受難』論—フランチェス子の受難が示す恋愛のあり方—」（『信大言語教育』第25号、2015年11月、27頁）では、「もっとポジティブに「セックス」という言葉を恋愛の中に取り入れるべきである、という主張」を小説から読み取り、「日本における「恋愛」という概念を再び問い直し、新たな意味付けを行おうとしている」作品として『受難』を位置付けているが、まさにこうした性に関する価値観を映画版は強く抜き出し、身体表象に結実させたのではないだろうか。

- 18) たとえば日本における受容の一つとして、平凡社ライブラリーの『ゲイ短編小説集』（監訳大橋洋一、1999年12月）に収録されたことが挙げられる。
- 19) 金丸千雪「オスカー・ワイルドの『幸福な王子』におけるフェミニズム」（『九州女子大学紀要 人文・社会科学編』第34巻3号、1998年3月、12頁）。
- 20) 川崎龍太、深井朝子、吉田良子、港岳彦「巻頭特集 座談会 ～女が描く女、男が描く女——エロスシネマの現在～」（『シナリオ』第70巻第1号、2014年1月、5頁）。
- 21) この危うさは、原作に含まれていたフランチェス子の疑問や、「古賀さん」の唱える現代日本の恋愛観が多く省略されてしまったことにも一つの原因があるのかもしれない。たとえば小説では、「平素は公にしないよう注意している陰毛や性器を互いに接触しあい、男性器が女性器に挿入されたりする。／クスとセックスしたにもかかわらず、セックスというのはフランチェス子にとってたいへん奇妙なことに思われた」（206頁）というようなフランチェス子の素朴な疑問が、あるいは「古賀さん」の「相手の人格の深い部分にまで入り込もうとしないこと、入り込まれるほどの人格を所有しないこと、これが「つきあう」だ」（147-148頁）といった恋愛観が差し挟まれているため、フランチェス子にとっては「奇妙」なものでしかありえない異性愛が、物語の中で相対化されていくのである。
- 22) このことは、本論がいわゆる「同性婚」の実現を主張していることを即座に意味しない。あくまで現行の婚姻制度における明らかな非対称性について指摘しているのであって、「同性婚」が抱える問題点はまた別個に存在するという認識を論者は持っている。
- 23) これに対して、映画の序盤でフランチェス子が、666人の男性たちに「私を見て、やりたいと思われましたか？」という問いを放つ場面がある。ここで様々な男性たちが否定の返事を行うショットが連続して出現する編集方法は、部屋の中で性行為に耽る恋人たちが次々と登場する箇所と同様のものと言えよう（流れる音楽も共通している）。興味深いのは、この否定の返事をする男性たちに交じり、原作者の姫野カオルコが男装する形でカメオ出演している点である。工事現場の労働者風の格好で、さらに無骨な眼鏡とあごひげを装着して「ぜんっぜん、あかんわ！」と答えるその姿を、一瞬の画面表示から「女性」であると判断することは、事前の情報抜きには難しい。しかしこの事実には、異性愛と非異性愛の境目をかき乱す、僅かな可能性が秘められているのではないか。映画『受難』にはこうした要素が挿入されていたことも述べておきたい。

付記

本稿は、立命館大学国際言語文化研究所主催の国際コンファレンス「クィア理論と日本文学—欲望としてのクィア・リーディング—」（2015年1月10日）における口頭発表に加筆訂正をしたものである。また、口頭発表以降に刊行された先行研究に関しても言及し、論の内容を再構成した。本文中の引用における「／」は改行を意味する。引用文献はすべて初版を用いた。