

「記号」としての日本？

—— ピーター・グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」と「オリエンタリズム」という落とし穴 ——

ベティーナ・ギルデンハルト

以下の研究ノートはジャパノロジー研究会でピーター・グリーンナヴェイ監督「The Pillow Book」について発表したジャクリーヌ・ベルント氏「グリーンナヴェイ監督の基本的なモチーフとフィルムグラフィック」と田中慶一氏「『グリーンナヴェイの枕草子』における日本—「書」と文字の視点から」、そして研究会での活発な議論からいろいろな刺激を受けたものである。

1) 問題提起

最初の場面は、京都の旧家である。父親は幼い娘、ナギコの誕生日に独特な儀式を行なっている。「神は始めに土より人型を造りたまひし時、目と口とほとを描き入れた。そして各々が自分の名前を忘れざるべし、各々にその名を書き入れた」と言いながらナギコの顔にその名を書く。そして、「神は自ら作り出したものを認めたまいし、我が名を書き込みて命の息吹を与えたる」と言いながら、首元に自分の名を書く。この場面から物語が始まり、展開していく。香港でモデルとして活躍する大人のナギコは、体に文字を書いてくれる男性を求めつづけている。しかし、翻訳家、ジェロームに出会うと、ナギコは変わる。書かれる者から書く者に変貌し、男の体を「紙」として使うようになる。

ピーター・グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」¹⁾という映画で再現されている「日本」は独特な色合いを持っている。日本の文化や歴史の断片が映画では好き勝手に組み合わせられたり、採用されたりしていると言ってもよかろう。そのことは、何より、映画の題名の基になっている清少納言『枕草子』の取り扱い方にあらわになっている。ナギコの物語に平安時代の「枕草子」の場面²⁾が挿まれており、平安時代のスタイルで、映像化されている。

しかし、中に『枕草子』の原文にあるかのように再現されながら、決してそれに由来しない場面もある。その場面はピーター・グリーンナヴェイ監督自身によるものらしい。映画「The Pillow Book」における『枕草子』、ひいては「日本のこと」のこういった扱い方をどのように解釈したらいいだろうか。エドワード・W・サイードの「オリエンタリズム」³⁾の概念を採用して、映画における日本の「勝手な」扱い方を欧米人による西洋以外の文化に対する「オリエンタリズム」的態度として批判すべきなのだろうか⁴⁾。

「The Pillow Book」のような作品は「オリエンタリズム」という批判の対象になりやすい。サイードの『オリエンタリズム』は学問の世界において問題意識を向上させ、非常な影響力を持っている。この成果を決して否定しないにしても、広く使われるようになった「オリエンタリズム」概念と political correctness があいまって、欧米人が非西洋文化を題材として自由に扱っている作品が、概して批判の対象になり、「オリエンタリズム」の概念を慎重に扱うより、一つの手っ取り早く貼れるレッテルとして使うような傾向が生まれたことも否めない⁵⁾。

本稿は、作品を批判する前に、まず、それを理解することを心掛けた。サイードが指摘している問題点を念頭に置きつつ、まず、映画を芸術作品として認め、好意的に分析することにする。映画の構造・作られ方を調べ、監督・グリーンナヴェイの意図を探究する。この調査の結果を踏まえて、「オリエンタリズム」という概念が当てはまるかどうかを検討することにした。

2) 映画の分析

ア) 時間的・場所的飛躍

最初の場面は白黒で、風俗からして歴史的背景は

1930年代だと察することができる。そこから、設定は急なカットで、現代風の香港に変わる。しかし、過去から現代へのこの時間的な飛躍には、主人公・ナギコの年齢が相当しない。香港のナギコはせいぜい30代後半である。こういった時間軸、時間的な論理にこだわらない飛躍は何を意図しているのだろうか。まず、平安時代への飛躍との違いが目立つ。『枕草子』の引用は物語によって動機付けられている。ナギコは幼い頃から、叔母に清少納言の『枕草子』を読んでもらっており、様々なシーンで、自分でも『枕草子』を書いて現代の清少納言になりたいと言っている。この時間交錯は映画内の世界で意味を持っており、映画の登場人物の言動によって意味づけられている。それに対して、京都と香港との間に生じている時間のずれは、物語の展開とは無関係であり、映画内では意味を持っていない。映画監督、グリーンナヴェイが意識して時間・歴史の流れを一貫させなかったとすれば、そこから彼の意図を読み取れるはずである。次のような（決して相容れないものではない）読みが考えられる。日本、正確に言えば京都が舞台になっている場面は概して昔風だということを考えると、映画は日本の伝統を称賛し、現代日本の社会を否定しているという読みになるだろう。もう一つの読みは、グリーンナヴェイは時間的信憑性に対する「お構いなし」の態度によって、映画の趣旨は「歴史」、ひいては「現実」の正確な再現にあるのではないということを暗示しようとしているという解釈である。以下に掲げる物語（イ）と映像（ウ）の作られ方を分析すると、特に後者の解釈は裏付けられる。

イ) 物語：副テーマとしての「書」

物語は始まりと終わりがあり、ストーリーは、恋愛、嫉妬、復讐といった、ありふれたテーマを含め、ナギコの成長物語として語られている。しかし、ナギコの物語に、もう一つのテーマが盛り込まれている。それは「書」である。映画の最初の場面はすでに映画における「書」の重要性を暗示している。ここで、仮に「凝視」と呼ぶ手法によって、物語の展開が一時停止され、映像はまるで「絵」のように観客に提示される。「凝視」の対象は概ね字が書かれ

た人間の裸体である。その結果、観客の態度はストーリーの展開を気にすることより、芸術作品を鑑賞することになり、注意はナギコの物語から「書」に移る。時間的な飛躍と同様、映画の主な目的がナギコという日本女性の物語を写実主義的に提示することではないということを暗示していると言えよう。凝視という手法の効果は映像の独特な作られ方によってさらに高められる。

ウ) 映像の重複

「The Pillow Book」の特徴の一つは映像の重複である。コラージュのように、一つの場面に複数の映像が重ねられていることが多い。上に述べた「凝視」という手法とあいまって、これは映画の非写実主義的な性格を強める。映像の重複は、視聴者の注意を映像によって伝えられたものよりも、映像そのものに引き付け、映画の芸術性に訴えている。映像を単なる伝播手段としてではなく、芸術性の高いものとして取り扱うことは映画における「書」の独特な扱い方に繋がる。というのは、文字の本来の機能は、物を伝えることだからである。繋がった文字の羅列によって、意味はもたらされている。しかし、「The Pillow Book」では、「書」の他の側面が脚光を浴びている。それは「書く」ことに伴う肉体的な快感と「書」の芸術性である。

3) 解釈：「記号」としての日本？

映画「The Pillow Book」の写実主義の否定と「書」の称賛というところは、ロラン・バルト著『表徴の帝国』⁶⁾を想起させる。バルトは『表徴の帝国』の第一章（「かなた」）において次のように記述している。

「わたしはまた、実在する国のどんな些細な現実にしろ再現したり分析したりしようとはせず、（中略）、この世のなかのどこかしら（かなた）の、幾つかの特徴線（中略）を抜きとって、この特徴線で一つの世界をはっきりと形成することができる。日本、とわたしが勝手に名づけるのは、そういう世界である。したがって、世間の人々が歴史的に哲学的に文化的に政治的に比較対照する二つの〈現実〉として東洋と西洋とが扱われることは、ここでは起こりえない。

わたしは東洋の本質などに、憧れのまなざしを注がない。わたしには東洋など、どうでもいい。」⁷⁷

この文章は、バルトがサイドの「オリエンタリズム」を意識して書いたように思われる。〈現実〉を写実しようとしないと強調することによって、「オリエンタリズム」という批判を最初から避けようとしているように見える。バルトにとって、日本は〈現実〉ではなく、〈表徴〉である。つまり、自分の思想を表現するために、彼は日本を「記号」として使っている。グリーンナヴェイ監督「The Pillow Book」における日本の扱い方に関して、同じことが言えるのではないか。

「書」に関して、バルトは『表徴の帝国』の中で次のように書いている。

「筆は（かすかにしめっているインクの石（硯）の上を通って）まるで筆が指そのものでもあるかのようになり、筆独特のしぐさをもっている。西洋の昔のペンはインクを盛りあげて書くか、薄く書くかしかできず、それ以外にはいつも同一の方向に紙をひっかくことしかできなかったのだが、それに反して、この日本の筆は、滑り、身をよじり、上昇することができ、したがって筆跡はいわば大気の空間のなにかに完成する。しかもこの筆は手のもつ肉欲的でなめらかな柔軟性をもっている。」⁷⁸

グリーンナヴェイはえせ『枕草子』の場面では、清少納言に次のように言わせている。

「The Pillow book section 154

書くということは、とてもありふれたこととはいえ、何とも尊いことでございます。書くということがなかったら、どれほど憂鬱な気持ちになることございましょう。」

「The Pillow book section 167

朝、硯と白い紙の前にすわる時ほどすばらしいことはございませぬ。紙のにおいは雨の庭から突然おとずれる新しい恋人の肌の香りのよう。墨は油でととのえた髪のおいがいたします。そして筆。そう、筆は喜びの道具。その用途にはうたがいもありませんが、その意外な効果を人はいつも忘れてるようでございます。」⁷⁹

要するに、グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」はバルトの著書『表徴の帝国』に共通して

いることが多い。では、バルトを引いて、グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」における日本の「勝手」な取り扱い方が納得できるものになるのだろうか。グリーンナヴェイの「The Pillow Book」は、バルトの『表徴の帝国』と同様に日本をただ単に「記号」として使っていると言って、「オリエンタリズム」からの無罪判決になるのだろうか⁸⁰。

4) グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」に内在する「オリエンタリズム」的構造⁸¹

ナギコの物語が転換する場面を見てみよう。彼女はジェロームに体に文字を書くように頼む。ジェロームは笑って、ナギコが彼の体に文字を書くように勧めている。その場面から、ナギコは書かれる者から、書く者になっていく。言い換えれば、ナギコはそこで客体から主体に変わる。ジェロームの笑いはいわば啓蒙の笑いである。感情的なナギコに対して、ジェロームは理性的である。この構造を観察すると、ジェロームとナギコの関係・対立が典型的な「オリエンタリズム」の型に従っていると言わざるを得ない。香港と日本で活躍し、日本の父と中国出身の母があり、いわばアジアを代表するナギコに対して、西洋文明の基礎的な言語を身につけたジェロームは西洋文明を代表している。オリエンタ対西洋、女性対男性、感情対理性というオリエンタと西洋を二項対立的に二つの本質的に違うものとして捉えることは、「オリエンタリズム」的な構造に他ならない。ナギコが主体性を獲得するため、西洋の男性を必要とするということを考えれば、そのことをなおさら強調しなければならない。

要するに、グリーンナヴェイ監督の「The Pillow Book」は作られ方からして、革新的な映画で、映像の重層的かつ華麗な組み合わせはまるで「記号」の嵐のように観客を酔わせる。しかし、この革新性は映画の基礎となるストーリーにまで一貫していない。ストーリーの展開はありふれた「テーマ」（恋愛、嫉妬、復讐）に基づいている。そして、非西洋文化の扱いは、18世紀から西洋芸術に根強い「オリエンタリズム」的な型に従いきっている。形式と内容はつりあいが取れておらず、アンバランスの関係に

ある。その意味で、「オリエンタリズム」という政治的な批判は、芸術作品の「The Pillow Book」にも関連していると言えよう。

注

- 1) 1996年英・仏・オランダ合作2時間7分。この研究ノートのために、『ピーター・グリーンナヴェイの枕草子』（字幕版）、VHS（NTSC）1998、パップを使用した。
- 2) 例えば、『枕草子』（29）「こころときめきするもの」は「The Pillow Book」では、「上品なもの」として再現されている。
- 3) Edward W. Said, *Orientalism*. New York, Toronto: Random House, 1978.
日本語訳：エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明監修 今沢紀子訳。平凡社、2000年（初版、1993年）。
- 4) Saidは「オリエンタリズムという語に複数の意味あいを与え、しかもそれらを相互依存関係のうちに絡みあったものとして考える。」（19頁）ゆえに、この概念は簡単に定義できるものではない。あえてまとめれば、「オリエンタリズム」とは、西洋の文化的、政治的、地理的な「知識」によって作り出された「東洋」のイメージだと言ってもよからう。その前提は「西洋」と「東洋」を本質的に違うものとして捉えることである。「東洋」のイメージは西洋の立場から生産されたものであり、それは肯定的で、憧れに満ちたものではあっても、「東洋」を不変で、西洋と根本的に違ったものとして捉えることは、支配行為であり、結局、西洋的帝国意識に繋がるものである。
- 5) Said自身は1994版の後書きでは、そのような傾向に触れている。“Let me begin with the one aspect of the book’s reception that I most regret and find myself trying hardest now (in 1994) to overcome. That is the book’s alleged anti-Westernism, as it has been misleadingly and rather too sonorously called by commentators both hostile and sympathetic.” (330)
- 6) Roland Barthes: *L’empire des signes*. D’Art Albert Skira S.A., 1970.
日本語訳：ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳。ちくま学芸文庫、1999年（第一発行1996年）
- 7) バルト『表徴の帝国』、11、12頁。
- 8) バルト『表徴の帝国』、138、139頁
- 9) 清少納言の『枕草子』では154と167のセクションは次の通りだ。
（154）「見るにことなることなきものの文字に書いてことごとしきもの いちご。つゆくさ。水ふぶき。くも。くるみ。文章博士。得業の生。皇太后宮権大夫。山もも。（略）」
（167）「遠くて近きもの 極楽。船の道。人の中。」
『日本古典文学大系、19』岩波書店、1964。208、222頁。
- 10) 私は1999年7月にジャクリーヌ・ベルント助教授の授業（産業社会学部、夜間主研究科目「映像文化」）でゲストスピーカとして発表をさせていただいた時に、このような解釈を提唱した。しかし、時間を置いて、あらためてこの問題を検討するにあたって、意見が以下のように変わってきた。
- 11) バルトの『表徴の帝国』も「オリエンタリズム」言説と無縁ではないということをKlaus Vollmerは「オリエンタリズムとポストモダン」という（ドイツ語の）論文で指摘している。Klaus Vollmer: *Orientalismus und Postmoderne*（オリエンタリズムとポストモダン）。
In: Peter Pörtner (Hg.): *Japan. Lesebuch II*. Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1990.