

マゾヒスティック・エイジェンシーの（不）可能性

——アブグレイブ写真・『ソドムの市』・『ドッグヴィル』

におけるプンクトゥムと暴力

竹村和子

本日のシンポジウムのタイトルは「映画・女性・権力——ジェンダーと視覚性」ですが、今回の発表では、個別の映像分析ではなく、わたしがここ数年考え始めている死あるいは暴力について、写真や映画に言及しながらお話しさせていただきたいと思っています¹⁾。その理由の一つとして、近年のフェミニズム研究の基底には、性にまつわる暴力の行使はジェンダー／セクシュアリティの歴史的配置に帰因しているという理解があり、セクシュアリティそのものが内包する暴力、あるいは自己が立ち上がるさいのトラウマティックな経験が欲望のなかに折り返されるときの破壊性については、あまり語られてこなかったように思うからです。たとえばマッキノンのポルノ批判は、加害者と被害者を明瞭に分けますが、それに対するバトラーの批判のなかでも、ポルノが差し出すパフォーマンスなズラシのほうに焦点が当てられ、セクシュアリティが含み持つ破壊性には言及されていません。

もう一つの理由は、とくに近年、暴力が前景化される社会になっていると思えるからです。もしも近代の民主主義が、より良き生の拡大のために、一面においては、法によって暴力をコントロールし、ということは反面では、ベンヤミンの意味で法自体が暴力を生産し正当化してきたならば、現代は、そのような近代的な法による暴力の馴化／生産／正当化の、一見して安定しているように見えていたシステムの抑圧性が指摘・批判され、部分的に修正されて、その結果として法自体がほころびを見せ始め、その隙間から、もしかしたら別の論理に基づいた未曾有の暴力が噴出し始めているのではないかと思えるからです。その例としてわたしに衝撃を与えた表象は、アブグレイブ収容所における女性兵士による捕虜虐待の写真でした。本日はアブグレイブの写真から始めて、1975年公開のバズリーニ監督の『ソドムの市』と、ラース・フォン・トリアー監督の2003年公開の映画『ドッグヴィル』のシーンを中心にお話ししたいと思います。

※ ※ ※

アブグレイブ収容所の虐待は、日本のメディアでも報道されましたから、みなさんもご覧になったと思います。わたしがショックを受けたのは、その虐待のすさまじさのほうではなく、虐待者たちが自分たちの姿を写していたポートレートです。いくつかの報道によれば、アブグレイブ虐待には米軍の上層部が関与していたとも言われ、またグアンタナモなどでおこなわれている虐待マニュアルが流用されていたとも報じられています。兵士たちがおこなった虐待では、「さまざまな性的姿勢を取らせて、写真を撮ること」「男の収容者に自慰行為をさせ、写真

やビデオを撮ること』『自分はレイピストだ』と足に書いてレイプさせ、その裸の写真を撮ること」など、写真を撮ることがクローズアップされていますが、かりに写真撮影が虐待の常套手段としても、そこに虐待者自身の姿を写すことにどんな意味があるのでしょうか。またわたしが衝撃を受けたのは、写真に写っている虐待者たちの姿の、いかにも日常的なあっけらかんとした様子です。

虐待の場面で撮られた写真を、ここで紙媒体に複写してお配りするのがためらわれましたが、しかしさりとて、視覚表象としてその例をお見せする必要がありますので、スクリーンで映したいと思います。今お見せしているのは、何の変哲もない写真です(図1)²⁾。被写体は親指を立てる仕草(「うまくやった」「快調」という仕草)を示しています。けれども被写体たちがこの動作をおこなったのは、どこにでもある日常的なシーンにおいてではなく、捕虜収容所における虐待という、死を介在させる場面においてです(図2)。

罪に問われることなく人を殺して良い場面、罪責感を感じることなく殺人が可能な場面は、アガンベン流に言えば、ホモ・サケル殺害です。それは、規定の法の埒外に置かれつつも、規定の法によって捕捉されている暴力——つまり法の宙ぶり状態による排除の暴力——が「剥き出しの生」と交渉を結ぶ地点です。しかもさらにアガンベン流に言うなら、法の外部と内部、排除と包摂が、ホモ・サケル殺害の秘匿によって画然と別れていた時代の範例としてではなく、空港や人体実験がおこなわれている病院のように、制度のなかに例外状況を組み込む近年の範例として、このアブグレイブの捕虜収容所を捉えることもできるでしょう。

しかしそれにしてもこの写真では、通常の虐待シーンのように、虐待者と被害者が対面しているわけではありません。この写真においては、日常的なありふれたポーズを取っている写真の上半分の文法と、全裸の身体の屈辱的重なりという下半分の文法は乖離しています。ソントグは『ニューヨークタイムズ』に載せた論文のなかで、現代の兵士の観光客化を指摘し、ラムズフェルド国防長官の以下の言葉を引用しています。「兵士たちはカメラを掲げて、あちこち歩き回り、信じられないような写真を撮り、法に反してそれをメディアに送りつけたりする。驚くべきことだ」。ラムズフェルドは、兵士たちの行動が「軍の法規に違反していること」にのみ焦点を当て、なぜ兵士たちが写真を撮るのかについては、何も語っていません。ソントグによ

れば、兵士たちが写真を撮る理由は、「レイプや性器に対して与えられる苦痛」が「もっとも普通の拷問の形式」であるからであり、「殺害ビデオゲームから……大学や運動部」の新人歓迎会に至るまで、日常世界に蔓延している「大いなる娯楽、楽しみの普通のかたち」であるからで



©<http://www.antiwar.com/news/?articleid=2444>

図1



©<http://www.antiwar.com/news/?articleid=2444>

図2

す。トリン・T・ミンハが言うように、観光者（ツーリスト）の悲劇は、真似し、真似されることにあります。観光の真の楽しみは、まったく予想もつかない驚異に出会うことではなく、予想された驚異、情報をすでに得ている驚異に出会うことです。その意味で、アブグレイブの虐待者たちは、自分たちの国で、そしてインターネットを介して世界規模で流通しているポルノによって、この種の拷問にすでに馴染んでいるのです。その違いは、それを執行する者であるか、観客であるかということですが、電子技術によるヴァーチャル・リアリティの洪水と、観光産業による世界規模のおみやげ文化、そしてデジタルカメラの普及によって出現したポーズをとる快楽（Sontag）を考えれば、その境界は徐々に相互に浸潤してきていると言えるでしょう。だから拷問をおこなった兵士たちは、自国やその他の先進国の市民とさして遠いところにいたわけではありません。この意味で、その拷問は制度化されているとも言えます³⁾。

ではなぜ、拷問は制度化されるのでしょうか。つまりソントグの言葉を使えば、「レイプや性器に対して与えられる苦痛」が「もっとも普通の拷問の形式」であり、「殺害ビデオゲームから……大学や運動部」の新人歓迎会に至るまで、日常世界に蔓延している「大いなる娯楽、楽しみの普通のかたち」であるのはなぜでしょうか。ソントグは次のように語っています。「かつてポルノグラフィとして、あるいは極端なサドマゾの熱望を实践するものとして、またピエル・パオロ・パゾリーニがほとんど見るに堪えない映画『ソドムの市』で描いたような拷問の饗宴として、日常生活から隔離されていたものが、いまや一部の人々によって、血気盛んなプレイや商品として規範化されている」。しかしはたしてサドマゾの拷問は、「隔離されたもの」、「一部の」愛好家のものなのでしょうか。

※

※

※

ソントグが否定的に挙げた『ソドムの市』を、レオ・ベルサーニは『フロイト的身体』のなかで、物語化された暴力を解き放つ自己再帰的な映画だと評価しています。わたしが今日の発表につけたタイトルのなかの「マゾヒスティック・エイジェンシー」という言葉から、ベルサーニに言及するのではないかと心の準備をされている方もおいでと思いますので、少し補足的な説明をはさみます。

ベルサーニによれば、エロス（生きる本能）とタナトス（死の本能）は対蹠的なものではなく、フロイトのテキストの本文と脚注を、「抑圧」と、その回帰としての「症状」という点から再読すれば、「破壊性と愛は同じものである」（20）という手がかりを与えてくれる。つまり「攻撃性は、人間同士のあらゆる親愛関係・愛情関係の基礎を形づくる」（20; Freud 113）とさえ言えます。幼児期に起源をもつ、自我と世界のあいだの境界の崩壊というトラウマティックな原初的体験は、自他関係（すなわちセクシュアリティ）のなかに破壊的要素を入れ込みますが、他方、文化は、「そのセクシュアリティの一部を犠牲にして、他者への殺人衝動を制御するために、セクシュアリティを友愛へと昇華する」（20）ことを、人間に求めます。すなわち超自我というかたちで、自己破碎のトラウマを自我のなかに取り入れることを要求します。けれども「攻撃の願望は、攻撃的な行動が断念されたのちにも消失しません」（22）。というのも幼児期の多形性欲をみれば、そもそも人間のセクシュアリティとは、「わたしたちが晒される膨大な刺激と、これ

らの刺激に抵抗しうるような——フロイトの言葉を使えば、これらの刺激を拘束しうるような——自我構造の発達とのあいだの……ギャップ」(38)が生みだすものであり、したがってセクシュアリティは、一方で、このギャップを「取り除こう」(38)としますが、他方で、セクシュアリティそのものによってこのギャップは「反復され、さらには増大させられます」(38)。言葉を換えれば、「セクシュアリティの充足感は、充足感を求めようとする苦痛に満ちた欲求に内在する」(38)ものとなり、したがってマゾヒズムとサディズムを対蹠的に分断することにも意味がなくなります。なぜならサディズムにおいては、「他者が苦しむ光景がミメティックな表象を刺激し、[サディストの] 主体を破碎して性的興奮へと導く」(41)からです。サディズムとは、「苦しむ対象へのマゾヒズム的一体化」(41)として、原初的なギャップ（セクシュアリティの起源）を解消／反復／増大するものです。

さてそれで『ソドムの市』を解釈したとき、ベルサーニは、マルキ・ド・サドの『ソドムの120日』の映画翻案であるパゾリーニの『ソドムの市』は、「サドの企てへの、ほとんど無条件の共謀のようにみえる」(52)が、やはりサドのテキストとのあいだには非常に大きな差異があると主張し、その差異を以下のように説明します。すなわちサドの場合では、セクシュアリティの自己破壊的な起源は、物語化され、小説的表象によって「クライマックス的なオーガズム」(54)で解決を与える構造になっている。まさしく「死による救済であると同時に、死による充足であるようなマゾヒズム」(52)が美学化されている。他方パゾリーニの『ソドムの市』では、自己破壊的な暴力は、物語のなかの「複製・反復」によって少しずつずらされ、その結果、「死による救済と同時に充足であるような暴力」は、終局には至らず、むしろ「見続け」(54)られることのなかで、逸らし続けられている。つまりベルサーニにとって、「暴力と非暴力」(70)という二項対立はなく、人間の選択は、物語化された暴力による破壊的な固定化と、非物語的で反復的な欲望の心的置き換えの隙間にあるだけであり、これこそがカタストロフィックではない「近代性」(70)を表象するものなのです。言い換えれば、暴力の物語化と非物語化のあいだ——本日の文脈で言えば、解釈形式と視覚形式——のあいだで宙づりになっている快樂が、わたしたちの生をセクシュアリティのなかで生き延びさせているということになります。事実、彼は「マゾヒズムは生に役立つ」(39)と述べていました。いわばマゾヒスティックなエイジェンシーの可能性を示唆したわけです。

さて、人間のセクシュアリティにあっては、「生きる」こと——あるいは「アイデンティティとして承認される」こと——が重要であるだけでなく、セクシュアリティには〈攻撃性〉とそれが自己に折り重なるときの〈受苦性〉が内在的に組み込まれているのであり、そのようにセクシュアリティをみなすことから議論を始めなければならないという、ベルサーニの主張には首肯しつつも、わたしが違和感をもつのは、暴力の反物語化が、はたしてベルサーニが例として挙げているような美学的表象のなかに、逸らし続けられたまま回収できるものかどうかという点です。つまりマゾヒスティックな自己破壊性が、〈生〉のエイジェンシーであり続けられるのか、それとも、現代においては字義的な意味で〈死〉の跳梁を招くものになるのではないか、というのがわたしの問題提起です。

※

※

※

ベルサーニは別所（「直腸は墓場か？」）で、マゾヒズムの政治学ともいべきものを、暴力の行使に対置しました。彼は、何ものかであろうとすること、つまりアイデンティティを主張する個性化は見せかけであり、この見せかけを隠蔽するために「自我というものを過大に神聖視する」(139)ことは、「人間がなぜ自らの発言の重要性を防御するためには殺人へすら極めて容易におもむくかということの説明してくれる」(139)と述べて、暴力を回避する道を、「自壊的で独我的な享楽」(139)のなかに求めています⁴⁾。

ではひるがえって、さきほどのアブグレイブの写真が指し示すサディスティックな暴力は、サドのテキストが示しているような「物語的解釈」を誘導するものでしょうか。あるいはパゾリーニの映画に見られるような「非物語的先延べ」をおこなうものでしょうか。むろんここに映し出された写真は、美的感覚に裏打ちされたものではなく、また虐待の公的記録として意図的に撮られたものでもなく、ソクタグが言うように、観光地で撮る素人のスナップショットのようです。けれどもこの写真が、単なるおぞましいスナップショットではなくて、他の虐待写真のなかでもとくに衝撃を与えるのは——ベルサーニ流に言えば、トラウマティックな衝撃を与えるのは——写真の上半分と下半分の落差がもたらす宙ぶりの感覚です。あるいは宙ぶりをあざ笑う感覚といって良いかもしれません。

ロラン・バルトは、写真を論じた文章のなかで、ストゥディウムとプンクトゥムという二つの要素を挙げました。前者、ストゥディウムはコード化されている「一般的な思い入れ」であり、「その思い入れには確かに熱がこもってはいるが、しかし特別の激しさがあるわけではなく、人が「多くの写真に関心をいただき、それを政治的証言として受けとめたり、見事な歴史的側面として味わったりするのは、そうしたストゥディウム（一般的関心）による。[したがって]……ストゥディウムのうちには、それが文化的なものであるというコノテーション [共通に含意される意味] が含まれている」(38)のですが、後者のプンクトゥムは「ストゥディウムを破壊（または分断）しにやってくる」(38)ものであり、見る人にはそれが準備されておらず、いわば不意打ちのように、わたしたちを「突き刺す」(39)ものです。そしてこのプンクトゥムは、この言葉から明らかなように、写真の小さな細部、背景に隠れているように見えるもの、ディテールとして現れます。

これをアブグレイブの写真に当てはめれば、衝撃を与えるのは、一瞥したところでは、臀部を見せながら積み重なった裸体ではありますが、この写真において不気味なものは、サディスティックな虐待を示唆する裸体の積み重なりではなく、その後ろで笑っている二人の兵士の笑顔、その白い歯であるように思います。つまりこの写真が表面上伝えている残酷な虐待——実際におこなわれ、死者をも出した暴力——は、この写真の文法のなかでは、すでに準備されたもの、待ち受けられているコノテーション、すなわちストゥディウムでしかなく、写真が表象の無意識のなかで切り裂き、突き刺している割れ目は、日常的にはストゥディウムと考えられている「ポーズをとった笑顔」、白い歯のほうではないでしょうか。ベルサーニはサドを評して、『ソドムの120日』のなかで物語化された攻撃性は、死への欲動ではなく（死の欲動は、限りなく死を繰り返すから）、死による充足であると述べ、他方、パゾリーニで反復され、迂回される攻撃性のほうは、破滅的オルガニズムには至らず、反復のなかで、エロスとタナトスが折り重なった自己破碎の原初の風景を再現しつつ消失させるセクシュアリティを構成していると

述べています。してみれば、この写真でプンクトゥムとして現出しているポーズを撮るときの笑顔は、どのような攻撃性の再現と消失点、どのような規範的なセクシュアリティを構成しているのでしょうか。

それを考えるにあたって、二つの映画からそれぞれ短いシーンをお見せしたいと思います。ベルサーニが『ソドムの市』を論じるに当たって語らなかったこと——いや一度は語ったのですが、傍注のようなかたちでしか触れなかったこと——は、この映画の舞台が、第二次大戦末期の北イタリアのファシスト軍団に置き換えられていることです。この映画で前景化されているのは（複数の）個人の性的過剰さですが、それを取り囲む軍隊が、映画の冒頭から、またシーンの各所で、捕虜の少年少女たちの逃走を阻むように、また性的暴力に物語的正当性を差し挟むように配置されています。つまりこの映画のナラティブにおいては、軍の暴力と個人の暴力が入れ子状になって、私的領域と公的領域の境界を曖昧にし、それを横断するかたちで日常と非日常を交錯させています。これがさりげなく、しかし決定的に示されているのが映画の結末部です。

ベルサーニによれば、この映画ではサディスティックな暴力が反復され、ずらされるだけのようですが、じつはそれは徐々にエスカレートしており、レイプや肛門性交からスカトロジーへと、そして中盤後半での銃による殺害、またピアニストの飛び降り自殺を経て、残虐な拷問シーンに発展していきます。映画の結末近くでは、舌を切り裂いたり、目玉をくり抜いたりする拷問が中庭で繰り返されます。映像的には、拷問が強度を増すにつれ、カメラはその現場で撮影するのではなく、館の上方から眺める登場人物の双眼鏡をとおして断片的にのぞき見るという形でスクリーンに映し出され、拷問の部分的カットと、それを館の二階から窃視する登場人物の表情が交互に映されます。これによって、暴力の物語化への欲望と、それを遅延させる脱物語的の反復の両方が、双眼鏡という枠組をとおして、（自分たち自身もそれをスクリーンで窃視しているという）観客の欲望を巻き込んだかたちで生産されていきます。つまり、館の二階から拷問をのぞき見ているサディストの視線に、観客の視線が重ね合わされ、エスカレートする拷問の欲望は、双眼鏡で「窃視する」スクリーンの映像を介して、観客自身の欲望へと転移しながら遅延していく構造になっています。カメラの向こう側の非日常と、スクリーンのこちら側の観客の日常は、スクリーン上の双眼鏡の丸い枠によって通路を与えられ、暴力への欲望は繰り返されながらも、確実に連結しているのです。ベルサーニは、この大団円における暴力の差延化については語っていませんが、しかしこれは、彼の議論が映画的に実現されている典型的な場面と言えるでしょう。しかもこの場合、暴力は、繰り返すなかで消失して行くのではなく、逆に観客のなかに押し寄せ、観客の無意識と共鳴して行くのです。けれどもわたしが強調したいのは、そのことだけではなく、この直後の場面です。

エスカレートする拷問を解釈的形式と視覚的形式のなかで宙づりにしつつ、その強度を高める映像技法が展開された直後に、館に召集された少年警備兵二人が、拷問の惨事や犠牲者たちの苦悶を知りつつも、ラジオのチューンを切り変えて別の音楽にし、まるで何も起こっていないかのようにダンスを踊り始めます。年若い少年二人が踊るごちないダンスは、クイアな場面とも、あるいは彼らの会話のなかでガールフレンドに言及されることから、異性愛的世界への準備場面とも受け取られます（図3、4）。じつは、その判断がつかないまゝに、ここで唐突



©1976 United Artists Corporation. All Rights Reserved.
©2006 MGM/UA Distribution Company. All Rights Reserved.

図3 『ソドムの市』の最終場面ダンスシーン



©1976 United Artists Corporation. All Rights Reserved.
©2006 MGM/UA Distribution Company. All Rights Reserved.

図4 同

に映画は終わります。軍隊に徴集されてはいるものの、ごく普通の男の子が、ごく普通の平和な光景をみずから作り出してはいますが、それを取り囲む物語はきわめて暴力的なものです。彼ら二人を枠づけているのは、殺人を正当化する軍隊と、身体破壊まで至っている性的サディズムです。日常的なダンス音楽、少年二人のダンス、少年が警備兵であること、軍のプレゼンス、拷問シーン、性的過剰さ——これらの連結のなかで非日常と日常の境界の液状化が浮き彫りにされ、その結節点に少年二人のダンスが配置され、そしてここで映画が終わるのです。したがってアブグレイブの虐待写真と同様に、『ソドムの市』におけるプンクトゥムは、レイプでもスカトロロジーでも残虐な拷問シーンでもなく、映画の結末における少年警備兵二人のダンスシーンであると言えるのではないのでしょうか。それは、破壊性を折り畳んでいる日常そのものの不気味さの表出場面です。少年二人のダンスシーンは、彼らの台詞とふるまいのあいだの亀裂によって、ストレートとクイアの外延をなし崩しにしますが、それだけではなく、この攪乱性が、現実の暴力場面とすりあわされて、象徴性と現実性の位相も混乱させていくのです。ここで示されているのは、自己／他者の破碎のトラウマが温存され、内包されたかたちでセクシュアリティが立ち上がっていることです。規範的セクシュアリティの「ストゥディウムを破壊あるいは分断しにやってくる」のは、平和的な日常に潜む奇妙さであり、ひいては、双眼鏡をとおして拷問を眺め見た観客自身が、上演終了後に立ち戻る日常生活そのものなのです。ちなみに、結末の平和なダンスシーンでかかった音楽は、軍の力によって守られた性的過剰さの物語の始まりを告げる冒頭のタイトルロールでかかった音楽と同一でした。

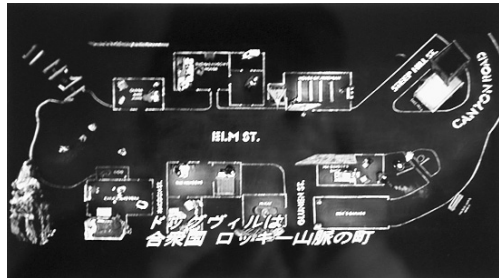
※ ※ ※

もう一つお見せしたいのは、ラース・フォン・トリアー監督の2003年公開の映画『ドッグヴィル』のシークエンスです。パゾリーニ監督の『ソドムの市』がダンテの新曲を模倣して、4つの章（「地獄の門」「変態地獄」「糞尿地獄」「血の地獄」）から成り立っているように、『ドッグヴィル』もまた9つの章から構成されています。これは2003年のカンヌ映画祭を震撼させたと言われている映画なので、ご覧になった方も多いと思いますが、プロローグと9つのエピソード

ードからなり、映画であるにもかかわらず、背景は前衛演劇の舞台のようで、床にチョークで白い線が引かれ、道路と建物が抽象的に暗示されているだけです(図5)。物語の概略は以下のとおりです。1930年代のアメリカ・ロッキー山麓の、周囲から見捨てられたような村ドッグヴィル(犬村)に、ギャングに追われた若い女が迷い込み、彼女を村全体で匿うことになるのですが、それに当たって村人は、最初は彼女に労働という対価を支払わせ、のちに警察と一体になったギャングの追求が厳しくなったおりに、「法を守る」という名のもとに、男たちは彼女を娼婦のようにレイプし、女たちは、男を取られた怒りを彼女にぶつけ、耐えきれなくなった彼女が逃亡を図って失敗したのちは、彼女の首に鎖を付け、鎖の片方に重い石をつけて脱走を予防し、最終的には、彼女に好意的だったはずの「道徳的な」若者の通報によって、ギャングが彼女を取り返しにやってくるという話です。

お見せするのは、一度は友好的関係にあった村人との関係が、警察の追求の激しさによって反転した直後、彼女が村人から虐待される端緒となる場面——彼女が最初にレイプされる場面——です。それ以前の、村人との友好的な場面においても、彼女は、いわばいつでも殺されうるホモ・サケルような位置にあり、実際、対価交換とも言えない不当な労働を強いられていたことを考えれば(彼女はその名(Grace)を実行するかのように、「恩恵」(grace)の実践として、不当な労働をみずから進んで引き受け、このことが終末のどんでん返しのおりに、暴力と非暴力の境を破壊的に攪乱することになるのですが)、彼女に向けられたおぞましいレイプの暴力は、さきほどのバルトの言葉を使えばストゥディウムの範囲内のものであり、事実それ以降、彼女は「日常的」にさまざまな暴力を受けます。

他方このシークエンスで異様に見えることは、大道具類を取り払った背景の特殊さによって、レイプに気づかない村人たちの日常が、レイプと共時的に、スクリーンに映し出されていることです(図6, 7)。思えば暴行や殺しは、そういった事柄と無縁だと思いこんでいる人々にとっては、日常からかけ離れた時空間で起こっているように見えるかもしれませんが。しかし実際は、日常と地続きの地理的・時間的空間で展開しているのであり、また暴力とは無縁だと思っている近代的市民の主体形成のなかに、自他への暴力の隠蔽、あるいは逸らしが組み込まれて



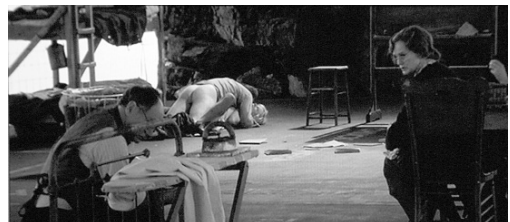
提供：アーティストフィルム

図5 『ドッグヴィル』より



提供：アーティストフィルム

図6 『ドッグヴィル』のレイプ・シーン



提供：アーティストフィルム

図7 同

いるのです。映画では、本来は壁によって遮られているはずの向こう側（村人たちの通常の風景）と、壁のこちら側（レイプの場面）が、あたかも観客の視線によって貫かれるようにスクリーンに映し出され、暴力の時間と日常生活の時間が並置されて、その結果、スクリーンのこちら側にいる観客を「不意打ち」のように「突き刺す」プンクトゥムは、暴力的なレイプシーンを取り囲む日常のありきたりな風景のほうになるのです。

このように、アブグレイブの写真においても、『ソドムの市』においても、『ドッグヴィル』においても、それらすべてにわたって執拗に描かれる虐待の暴力は、日常と乖離したものではありません。換言すれば、この3つの視覚表象においては、エロス（生の衝動）と表裏一体となったタナトス（死の衝動）が、日常のなかで虎視眈々とその跳梁の時を見計らっている、と言ってよいかもしれません。ベルサーニは、アッシリア宮殿のレリーフを賞賛し、幾本もの槍や車軸などの線によってリズムカルに反復される図像のなかで、物語化と脱物語化の裂け目が官能性となって表出すると語っています。しかし彼は、このレリーフがそもそも戦いの図であったことについては、大した重要性を置きません。さきほどの『ソドムの市』についても同様に、サドの物語の翻案の背景に実在のファシスト軍団を使ったことの意味については、さほど言及しません。捕捉すれば、パゾリーニ自身、この映画を作った直後、ローマ郊外のオスティア海岸で、殴打された後の轢死体として発見されました。（サド）マゾヒズムは生に役立つと同時に、現実の死をも呼び込んでいるのです。

しかし『ソドムの市』の場合、芸術的評価は高かったものの、一般観客には猟奇的作品として受けとめられ、また1975年という製作時期は、観客がこの映画に自己の心的構造を重ねるには時期尚早だったと言えるでしょう。アブグレイブ虐待写真においても、イラク人捕虜を虐待する米軍、という特定の歴史的文脈が強調されて、写真とそれをみる「一般人」の心的風景との連動性が指摘されることはあまりありませんでした。この写真の認識論的意味を追求しようとしたソンググでさえも、先に引用したように、（インターネットを介して世界規模で出回っているとはいえ）ポルノや虐待の「一部の」愛好家と一般市民とを区別した発言をしています。けれども『ドッグヴィル』は、カンヌ映画祭に激震を走らせたように、そのありきたりな「村」の物語（この映画のタイトルは、主役の女逃亡者の名ではなく、村の名です）は、現代の観客の物語でもあるのです。

『ドッグヴィル』の結末（終章）では、この逃亡者がギャングの首領の娘であり、絶対的権力を握る父親が彼女を追っていたのは、彼女を殺害するためではなく、彼女に自分の権力を継がせるためだということが語られます。車のなかでの口論ののち、父親の権力を受け継ぐことにしたこの元逃亡者は、村人を皆殺しにし、村を焼き払うことを命じます。ここでは、エディプスの劇は父と息子のあいだではなく、父と娘のあいだで展開しており、また父から受け継ぐ権力は、合法的権力と非合法の暴力の境界を曖昧にするものです。

この映画は、前述したような特殊な舞台装置と車のなかでの会話のみという限定された空間で展開しているため、すべては1人の人の心のなかで起こっているドラマであるとも考えられます。カメラは上下にも動き、とくに上方から俯瞰的に映す光景は、超自我を連想させます。観客は、これらの登場人物の特定の誰かに自己同一化することを阻まれ、あるいはすべてに自己同一化し、その結果ドッグヴィル（犬村）という舞台自体に同一化するかもしれません。そ

の村は暴力と「恩恵」が表裏一体となっていた村であり、したがって村自体が、結末で暴力と「恩恵」の表裏一体性を悟った元逃亡者（その名もグレース（恩恵）の分身（alterego）であるとも解釈できます。映画は、ドッグヴィル（犬村）という表題の通り、村の生き物のなかで元逃亡者によって唯一殺されなかった犬——映画をつうじて姿をけって現さず、吠え声だけが聞こえていた犬——の吠え声で終わります。

ドッグヴィルでは、殺すものと殺されるものを分別する権力は、スクリーンのなかでは最後まで明示的に描かれることはありませんでした。けれども、女逃亡者と村人トムが重なるように、また女逃亡者がギャングの父と重なるように、権力は折り畳まれて村のなかに複製・反復されています。たしかに村の男による虐待では、女に対する性的暴行というかたちで、性の非対称が刻まれていました。また村の女は彼女に象徴的暴行を加えましたが、これは性の非対称に帰因する古典的な女同士の反目の形態を取っていました。けれども、エディプスの物語が父と娘のあいだに起こるドラマは、原初的トラウマの逸らしと反復であるセクシュアリティが、もはや異性愛や男女二元論に限定されずに繰り広げられる可能性を暗示しています。と同時に、性別二元論に基づく異性愛の理論化が、エディプス構造を基盤とする近代国家・近代家族の形成とともに構築されていったのなら、この映画は、国家の枠組みや近代家族の枠組みが液状化している現代にあって、これまで〔ヘテロ〕セクシズムのなかで抑圧・隠蔽されていた暴力が、別様のかたちで登場することの徴候的表象と解釈することもできるでしょう。エディプス構造をずらした『ドッグヴィル』がしみじみも語っているように、現在噴出しはじめている暴力は、従来の〔ヘテロ〕セクシズムの構造を巧みに利用しつつ（レイプや女同士の反目）、しかしその陰で新しい編成を取り始めているのではないのでしょうか。グローバルに、またローカルに増大している暴力と死は、けって「ここではない、別のどこか」の出来事ではなく、わたしたちの日常、それを構成する自我の生成のなかにその契機がすでに刻印され始めているように思います。

註

- 1) 本稿は、シンポジウム当日(2006年2月21日立命館大学)の発表原稿をほぼ再現し、それに若干の修正を加えたものである。なお本研究は、文部省科学研究費・補助金基盤研究C(課題番号15510211)、およびお茶の水女子大学21世紀COE「ジェンダー研究のフロンティア」の支援を受けている。
- 2) 同じ理由から、ここでも虐待写真の下半分については、映像をぼかしたかたちで掲載する。
- 3) これについては、拙論“Violence-Invested (non)Desire: Global Phallomorphism & Lethal Biopolitics”参照。またアブグレイブの虐待に関連して、性制度と暴力布置の関係を、上記“Violence-Invested (non)Desire”および“The Future of Sexual Difference and the New Deployment of Violence”で論じた。
- 4) なおベルサーニは、その後、脱コミュニケーションに基づく共同体を、「自己破碎的な主体性のあり方の心的および／または政治的価値」(“Conversation” 4)として考察を進めている。*Arts of Impoverishment, Caravaggio's Secrets* (この2著書は Ulysse Dutoit との共著)，“Conversation”参照。
- 5) この結末の音楽が映画冒頭のクレジットタイトルで流れる音楽と同一であることは、別の文脈でベルサーニによっても指摘されている。

参考文献

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. 1995. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford UP, 1998 (ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳, 以文社, 2003年).
- バルト, ロラン『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳, みすず書房, 1985年.
- Bersani, Leo. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. Columbia UP, 1986 (レオ・ベルサーニ『フロイト的身体』長原豊訳, 青土社, 1999年).
- . “A Conversation with Leo Bersani.” *October* 82 (Fall 1997): 3-16.
- & Ulysse Dutoit. *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Harvard UP, 1993.
- & Ulysse Dutoit. *Caravaggio's Secrets*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- ベルサーニ, レオ「直腸は墓場か?」酒井隆史訳, 『批評空間』第2期8号(1996年), 115-43頁.
- Freud, Sigmund. “Civilization and Its Discontents.” 1930. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 21. The Hogarth Press, 1961. 57-145 (フロイト「文化への不満」『フロイト著作集』第三卷, 高橋義孝ほか訳, 1969年).
- Sontag, Susan. “Regarding the Torture of Others.” *New York Times on the Web*. 2 May 2004
<<http://donswaim.com/nytimes.sontag.html>>.
- Takemura, Kazuko. “Violence-Invested (non)Desire: Global Phallomorphism & Lethal Biopolitics.” *F-GENS Journal* 3 (2005): 65-71.
- . “The Future of Sexual Difference and the New Deployment of Violence: Response to Judith Halberstam’s ‘The Contradictions of Female Masculinity Before and After Abu Grahīb.’” *F-GENS Journal* 3 (2005): 240-42.
- トリン・T・ミンハ「私の外の他者／私の内の他者」竹村和子訳, 『へるめす』50号(岩波書店1994年7月) 60-76頁, 再録『旅のはざま——世界文学のフロンティア』岩波書店1996年. 241-71頁).

フィルムグラフィ

- 『ソドムの市』監督ピエル・パオロ・パゾリーニ, イタリア映画, 1975年.
- 『ドッグヴィル』監督ラース・フォン・トリアー, デンマーク映画, 2003年.

