

(博論様式5)

学位（博士）論文要旨

学生番号 DS12 -001

氏名 齋藤幸亮

研究指導教授 玉岡かおる

研究領域 文学創作

題目

小説と映画における現実と幻想

※芸術制作研究分野のみ記入

※作品テーマ (小説) 座敷童の春

※論文題目 小説と映画における現実と幻想

- ガルシア=マルケス『百年の孤独』とフェリーニ『8½』を中心に -

要旨 (1200字以内)

私は小説と映画における現実と幻想というテーマを研究した。言語と映像と媒体は違うが両者には通底するものがある。現実と幻想というのを選んだのはそれがもっともリアリティを表現する手法として優れていると考えたからだ。小説はガルシア=マルケスの『百年の孤独』を取り上げ、映画はフェデリコ・フェリーニの『8½』を取り上げる。

ガルシア=マルケスは魔術的リアリズムという現実と幻想が混交した手法を生み出し、フェリーニは現実と幻想の混交を映像で表現した。どちらも現実と幻想がうまく融和していて境界線があいまいなのである。ガルシア=マルケスの幻想は集合的無意識に根ざしていて、フェリーニの幻想は個人的無意識に根ざしている。しかし私が問題にするのは幻想の質ではなく、現実と幻想の移行の手法である。対比として共通項を抽出しようというのである。

第1章は『百年の孤独』における現実と幻想であり、第1節では魔術的リアリズムがどのような経緯で誕生してきたのかを論じる。それはラテンアメリカの「驚異的現実」とガルシア=マルケスの祖母の語り口が組み合わさったときに生まれた。第2節では具体的に作品中から魔術的リアリズムの箇所を取り上げてその手法を述べる。

第2章は『8½』における現実と幻想であり、第1節ではフェリーニ映画の特質を述べる。初期作品は現実を虚飾なく描くネオリアリズムであったが、『8½』では主人公の夢や無意識の領域が幻想として混じりこんでくる。第2節では作品中から現実と幻想の移行の手法を論じる。

第3章は小説と映画における現実と幻想であり、第1節では両者の手法の表現効果について述べる。第2節では小説と映画に通底するものを論じていく。

結語として、言語と映像と媒体は異なるがどちらも幻想という手法を用いて「孤独と愛の欠乏」という主題を普遍性にまで高めようとしている。つまり、私達の生きる世界の現実と幻想という観念を揺り動かそうとしている。その揺り動かす力は芸術における感動である。その感動を受け取った私達は新たな視点で世界を眺めるようになるだろう。

(本文 24661 文字)

平成27年度 学位(博士)論文

題 目

(日本語名)

小説と映画における現実と幻想

(外国語名)

Reality and Illusion in novels and movies

※ 作品テーマ

(小説) 座敷童の春

論文題目

小説と映画における現実と幻想

- ガルシア=マルケス『百年の孤独』とフェリーニ『8½』を中心に -

研究領域 文学創作

研究指導教授 玉岡かおる

学生番号 DS12 - 001

フリガナ サイトウ コウスケ

氏 名 齋藤幸亮

小説と映画における現実と幻想

- ガルシア＝マルケス『百年の孤独』とフェリーニ『8 $\frac{1}{2}$ 』を中心に -

目次

序論	1
第1章 『百年の孤独』における現実と幻想	3
第1節 現実と幻想の混交 - 魔術的リアリズム	3
第2節 『百年の孤独』における魔術的リアリズム	6
第2章 『8 $\frac{1}{2}$ 』における現実と幻想	14
第1節 フェリーニ映画の特質	14
第2節 現実と幻想の移行の手法	15
第3章 小説と映画における現実と幻想	21
第1節 手法の表現効果について	21
第2節 小説と映画に通底するもの	23
結語	24
註、参考文献	26

序論

本論では、小説と映画における現実と幻想というものを考察する。小説と映画は密接な関係を持っている。小説というのは文章から読者の頭のなかにイメージを注ぎ込むことによって映像を浮かばせる。映画は映像そのものを見るものに与える。もちろん、映画は映像だけではなく、音楽や音響効果やその他の要素があり、相対的に映画の評価はなされなければならないが、本論では映像の持つイメージに焦点を当てる。つまり両者は媒体が違うが目的は同じなのである。ただし、そのときに与えられるイメージについて両者の違いを明確に意識していなければならない。映画の場合は与えられる映像が限定されるので、それを見たものが互いにイメージが違うということがない。しかし小説の場合は伝達する手段が言語なので、読んだもののイメージがそれぞれ異なることも考えられる。まったく違うというわけでもないが、得られる表現効果には差が生じるだろう。それを意識しながら両者に通底するものを探究していきたいのである。

現実と幻想というテーマを選んだのは、それがもっともリアリティを表現する手法として優れていると考えるからだ。つまり現実だけを描くと理想や夢の部分を描くことができない。また幻想だけだと肝心の現実の部分を描けない。その両者が混交しているものがもっともリアリティがあるだろう。

小説『百年の孤独』は、これまでになかった魔術的リアリズムという手法を取り入れている。現実と幻想が見事に融和していて読者は違和感なく受け入れられる。いままであった幻想文学とはあきらかに一線を画している。

映画『8 $\frac{1}{2}$ 』は現実の延長線上に突然、幻想が入りこみ、そのふたつの境界線はあいまいである。注意深く見ないとそれが幻想だと気づかない。現実と幻想がうまく混交しているのである。それまでの映画はわかりやすい技法で幻想に入り込んでいたのだ。

ガルシア＝マルケスは 1927 年にコロンビアに生まれ、1967 年に『百年の孤独』を出版している。フェデリコ・フェリーニは 1920 年にイタリアのリミニに生まれ、1963 年に『8 $\frac{1}{2}$ 』を発表している。しかし同年代のふたりの初期作品には幻想があらわれない。徹底したリアリズムである。それがほぼ同時期に幻想味のある作風に移行している。生まれ育った国や環境は違うけれども、小説の「魔術的リアリズム」と「映像の魔術」はほぼ同時期に誕生した。

魔術的リアリズムの代表的作家はほかにもアレホ・カルペンティエールやミゲル・アン

ヘル・アストゥリアスがいるが、ガルシア＝マルケスを選んだ理由は、映画にひどく興味を持っていて、若いころイタリア国立映画実験センターに三年ほど通っていたからだ。映画監督になる夢を抱いていたが、ついに叶わなかったのだ。しかし映画的手法の影響を受けているのはたしかである。

私はガルシア＝マルケス論を展開するのではない。手法としてガルシア＝マルケスとフェリーニを扱うのである。

ふたりの幻想そのものも厳密に言えば微妙に異なる。ガルシア＝マルケスのそれは原初的なイメージであって、フェリーニのそれは近代的苦悩に端を発している。つまりフェリーニは個人的無意識を追求していて、ガルシア＝マルケスは集合的無意識を追求しているといえる。しかしここで私が問題にするのは幻想そのものではなく、現実と幻想の移行の手法なのである。さらに、各々の個人的無意識がひとつに収斂したのが集合的無意識といえるだろうから、幻想の質の底には共通するものがあるだろう。

第1章 『百年の孤独』における現実と幻想

第1節 現実と幻想の混交 - 魔術的リアリズム

魔術的リアリズムの代表的な表現を以下に抜粋する。

やがて迎えた三月のある日の午後、紐につるしたシーツを庭先でたたむために、フェルナンダは屋敷の女たちに手助けを頼んだ。仕事にかかるかかからないかにアマランタが、小町娘のレメディオスの顔が透き通って見えるほど異様に青白いことに気づいて、「どこか具合でも悪いの？」と尋ねた。

すると、シーツの向こうはじをじっと持った小町娘のレメディオスは、相手を哀れむような微笑を浮かべて答えた。

「いいえ、その反対よ。こんなに気分がいいのは初めて」

彼女がそう言ったとたんに、フェルナンダは光をはらんだ弱々しい風がその手からシーツを奪って、いっばいにひろげるのを見た。自分のペチコートレース飾りが妖しく震えるのを感じたアマランタが、よろけまいとして懸命にシーツにしがみついた瞬間である。小町娘のレメディオスの体がふわりと宙に浮いた。ほとんど視力を失っていたが、ウルスラひとりが落ち着いていて、この防ぎようのない風の本性を見きわめ、シーツを光の手にゆだねた。目まぐるしくはばたいていくシーツにつつまれながら、別れの手を振っている小町娘のレメディオスの姿が見えた。彼女はシーツに抱かれて舞い上がり、黄金虫やダリヤの花のただよう風を見捨て、午後の四時も終わろうとする風のなかへ抜けて、もっとも高く飛ぶことのできる記憶の鳥でさえ追っていけないはるかな高みへ、永遠に姿を消した⁽¹⁾。

抜粋した箇所の前後の文章はディテールを積み重ねたリアリズムである。その文体のまま幻想的な表現に移行するので読んでいても不自然なく受け入れられるのだ。

ガルシア＝マルケスが魔術的リアリズムという独自の方法を編み出したのは『百年の孤独』からである。初期のガルシア＝マルケスはフォークナー、カフカから多大な影響を受けていた。処女作である『落葉』という短編集のなかには、カフカの『変身』に影響を受けて書いた『三度目の諦め』がある。「意識のある死体という物語上のアイディア」を使わせてもらったという⁽²⁾。表題作の『落葉』（1955年）はフォークナーの『死の床に横たわりて』とヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』から示唆を得たとガルシア＝マ

ルケス自身が語っている。内的独白と意識の流れの手法を取り入れたのだ。また、『悪い時』（1962年）においてはイタリア映画のネオレアリズモを意識した手法が用いられている。

渡欧した頃のガルシア＝マルケスが憧れていたのは、『自転車泥棒』の監督であるヴィットリオ・デ・シーカや、その脚本を担当したチェーザレ・ザヴァッティニなど、イタリアのネオレアリズモを代表する映画作家たちであった。第二次大戦後のイタリア映画界では、戦争によって荒廃した社会をそのまま切り取ったような写実的な映画が撮られるようになる。ネオレアリズモと呼ばれたそれらの作品は、過酷な境遇に生きる人々を淡々と描いている。ジャンルは異なるが、『悪い時』もやはり感情を排し、カメラで撮るように共同体の動きを追い、コロンビアの世相を切り取っている。こうした手法に、ネオレアリズモとの共通性を見ることができる(3)。

これらの短編集を出版したものの、ガルシア＝マルケスは、ラテンアメリカ文学のなかでは無名に近かった。しかし現実と幻想が違和感なく融和して共生する魔術的リアリズムという手法を駆使するようになるとラテンアメリカ圏にとどまらず世界中で爆発的な人気巻き起こった。

それまでの文学の歴史のなかで「幻想文学」といわれるものは存在していたがそれとはまったく違う。現実から逸脱または飛躍して架空の世界を描くのではなく、あくまでも現実という地面に足をつけてときおり幻想という空を仰ぐようなものである。読者がなんの違和感もなくそれを受け入れられる秘密は彼の文体にある。徹底したディティールの積み重ねによって現実世界を描き出し、その蓄積の上に幻想の要素を盛り込むので、融和しているのにも気付かないほどである。しかもその幻想的な要素のことは彼自身の故国での実際の経験から端を発しているのもあって、突飛なものはひとつもない。ラテンアメリカというところは人知を超えた出来事が日常的に起きている。ある地域は古代からの変わらぬ生活を送り、ほかの地域は近代的に発展しているという文化の違いもある。ガルシア＝マルケスは対談集で次のように言っている。

ラテンアメリカでふつうに暮らしているだけで、現実には途方もないことで溢れかえっていると教えられる。そのことについて語る時、ぼくはいつも北米の探検家 F・W・ア

ップ・デ・グラフ (1873-1927。アマゾン地方の紀行文の著者として知られるアメリカ人) の文章を引用することになっている。彼は十九世紀末にアマゾン地方を旅して、信じがたいような経験をした。なかでも沸騰している湯の流れる小川や、人の声ですさまじい豪雨が降り始めるのを目にした。アルゼンチンの南端にあるコモドーロ・リバダビアでは、南極から吹き付ける風でサーカスの一座が丸ごと飛ばされ、翌日、漁師たちが網を引き揚げると、中にライオンやシマウマの死骸が入っていたそうだよ。(中略)

『百年の孤独』を書いたあと、自分には豚のしっぽがあると打ち明けた少年がバランキーリャに現れた。新聞に少し目を通しただけで、ぼくたちのまわりでは毎日のように途方もない出来事が起こっていることがわかるはずだ(4)。

このようにガルシア＝マルケスの語っている世界が実生活とかけ離れたものではないことを示す人々は大勢いる。そういう読者は細部を楽しみながら『百年の孤独』を読むことができる。つづけてガルシア＝マルケスは言う。

カリブ海を通してぼくは現実を違った目で見るとよくなり、超自然的要素が日常生活の一部を作り上げているという考え方を受け入れるようになったと思う。(中略) アメリカの黒人奴隷がもたらした魔術だけじゃなくて、ニューオーリンズはオペラ座を作り、女たちの歯をダイヤモンドで飾るようなことをやってのけたスウェーデン、オランダ、イギリスの海賊たちのもたらした魔術もあったんだ。(中略) 蜜色の肌に、グリーンの目、頭に金色のスカーフを飾った混血の女たちもいれば、洗濯屋をしたり、お守りを売ったりしているインディオと混血の中国人、象牙店から出てきて、道の真ん中で大便をする緑色の肌のヒンドゥー教徒。ハリケーンが来るたびに家々が吹き飛ばされる、ほこりっぽく焼け付くような町があるかと思えば、別な土地にはくもりガラスがはまった高層ビルが建ち並び、七色の海が広がっている(5)。

ガルシア＝マルケスも最初はその現実に気付くことはできなかった。しかしヨーロッパに移り住んで故国をあらたな視点から見直すことによって自覚したのである。キューバの作家アレホ・カルペンティエールは、「ラテンアメリカにおいては現実そのものが驚異的なので、シュルレアリストのように人工的に驚異を作り出す必要がない」と述べている(6)。ガルシア＝マルケスはそれを文学に昇華した。

そのために重要だったのは祖母の存在である。祖母はたいへん迷信深く、いろいろな奇想天外な話を語り聞かせた。幽霊が出ると幼少のガルシア＝マルケスを驚かしてもいた。後年、作家になったガルシア＝マルケスは祖母の語り口を思い出して、そのように物語を紡いでいくことにした。つまり、ラテンアメリカの「驚異的現実」の発見と祖母の語り口が組み合わさったときに魔術的リアリズムという手法が生まれたのだ。

シートにくるまって昇天するシーンも実は現実にもとづいて生み出されている。ガルシア＝マルケスの著書『コレラの時代の愛』（1985年）や『迷宮の将軍』（1989年）、『わが悲しき娼婦たちの思い出』（2004年）の訳者である木村榮一がガルシア＝マルケスの短編集『エレンディラ』のあとがきで次のように述べている。

いつだったか、コロンビアの人と雑談している時に、話題が『百年の孤独』に及んだ。あの小説の中で小町娘レメディオスが白いシートにくるまって昇天するというまことに印象的なシーンが出てくる。いかにもガルシア＝マルケスらしい幻想的なエピソードなので、そのことをコロンビア人に話したところ、あれはまったくの作りごとではありません、という返事がかえってきて、面食らってしまった。その人の話では、女性が香水をつけて海岸や川岸を歩くと、香水の匂いに引き寄せられて集まってきた無数の蝶が、汗を吸おうと身体に群がるという。その様子を遠くから眺めると、眩くばかりの強い日射しの中で、女性が蝶とともに天に昇ってゆくように見える。ガルシア＝マルケスもおそらくそうした光景を目にしたことがあって、あのようなエピソードを入れたのでしょう、『百年の孤独』には現実にもとづいて生み出されたこのような幻想的な描写が随所に見られます、というのである(7)。

第2節 『百年の孤独』における魔術的リアリズム

『百年の孤独』のなかには幻想の要素が自然に取り入れられている。それは冒頭からはっきりと現れている。

毎年三月になると、ぼろをぶら下げたジプシーの一家が村のはずれにテントを張り、笛や太鼓をにぎやかに鳴らして新しい品物の到来を触れて歩いた。最初に磁石が持ち込まれた。手が雀の足のようにほっそりした髭っつらの大男で、メルキアデスを名のるジプシーが、その言葉を信じるならば、マケドニアの発明な錬金術師の手になる世にも不

思議なしるものを、実に荒っぽいやりくちで披露した。家から家へ、二本の鉄の棒をひきずって歩いたのだ。すると、そこらの手鍋や平鍋、火掻き棒やこんろがもとあった場所から転がり落ち、抜け出そうとして必死にもがく釘やねじのせいで材木は悲鳴を上げ、昔なくなった品物までがいちばん念入りに捜したはずの隅から姿をあらわし、てんでに這うようにして、メルキアデスの魔法の鉄の棒のあとを追った(8)。

このように、冒頭から作品内の雰囲気は明示されている。徹底的に書き込まれたディテールがあるために読者は違和感なく幻想的な要素を受け入れられる。ガルシア＝マルケスが言っている通り、重要なのは幻想要素それ自体よりもリアリティである。「ぼくの小説には現実に基づいていない箇所はただの一行もない」(9)。これ以降は現実の世界を綿密に描写していく。そしてときおり幻想が顔を出すとといった具合である。さらに代表的な魔術的リアリズムの例を挙げていく。

ニカルノ神父は、喜捨を求めて声を出しすぎたために痛めた喉で福音を説いた。最後に、聴衆がぼつぼつ散りはじめたのを見て、一同の注意を引くために両腕を高く上げた。「しばらくそのまま。これから、神の無限のお力の明らかな証拠をお目にかける」

そう言ってから、ミサの手伝いをした少年に一杯の湯気の立った濃いチョコレートを持ってこさせ、息もつかずに飲み干した。そのあと、袖口から取り出したハンカチで唇をぬぐい、腕を水平に突き出して目を閉じた。すると、ニカルノ神父の体が地面から十二センチほど浮き上がった。この方法は説得的だった。それから数日のあいだ、神父はあちこちの家を訪れて、チョコレートの力による空中浮遊術の実験を繰り返し、袋を持った小坊主に金を集めさせた(10)。

この箇所も神父がチョコレートを飲むと空中浮遊をするという魔術的リアリズムが自然に取り入れられている。このシーンも決して突飛な発想ではない。ガルシア＝マルケスの自伝『生きて、語り伝える』(2009年)のなかにこんな一節がある。

ちょうどそのころにガブリエル・エリヒオは、リオアーチャ電報局への赴任を正式に命じられた。ふたたび離ればなれになるのに不安になった母は、教区主任司祭のペドロ・エスペーホ神父に救いの手を求めた。両親の同意なしでも結婚させてくれるかもし

れないと期待してのことだった。師の人望は非常に高く、彼のことを聖人とあがめる信徒も少なからずいたし、なかには、説教の佳境に入ると師が地面から数センチ空中浮遊するという噂が本当なのか確認することだけを目的にミサにやってくる人もいたくらいだった (11)。

ガブリエル・エリヒオとはガルシア＝マルケスの父であるが、この話がガルシア＝マルケスの脳裏に焼き付いていて、『百年の孤独』を書いている際に、幻想を加えてあらわれてきたのは間違いないだろう。

ホセ・アルカディアが寝室のドアを閉めたとたんに、家中に響きわたるピストルの音がした。ひと筋の血の流れがドアの下から洩れ、広間を横切り、通りへ出た。でこぼこの歩道をまっすぐに進み、階段を上り下りし、手すりを這い上がった。トルコ人街を通り抜け、角で右に、さらに左に曲がり、ブエンディア家の正面で直角に向きを変えた。閉まっていた扉の下をくぐり、敷物を汚さないように壁ぎわに沿って客間を横切り、さらにひとつの広間を渡った。大きな曲線を描いて食堂のテーブルを避け、ベゴニアの鉢の並んだ廊下を進んだ。アウレリャノ・ホセに算術を教えていたアマランタの椅子の下をこっそり通りすぎて、穀物部屋へしのび込み、ウルスラがパンを作るために三十六個の卵を割ろうとしていた台所にあらわれた。

「あらぁ大へん！」とウルスラは叫んだ。

血の糸を逆にたどり、そのもとを訪ねて穀物部屋を横切った。アウレリャノ・ホセが歌うように節をつけて、三タス三八六、六タス三八九、とやっている。ベゴニアの鉢の並んだ廊下をわたり、食堂と広間を超えて、表通りをまっすぐ進んでいった。やがて右に曲がり、さらにそのあと左へそれてトルコ人街へ出た。彼女は、パン焼き用のエプロンをつけ、家にいるときのスリッパをはいたままであることも忘れていた。広場へ出て、今まで一度も足をふみ入れたことのない一軒の家の戸をくぐり、寝室のドアをあけると、息苦しいほどの火薬の臭いが鼻をつき、床の、ほどいたばかりのゲートルの上につっ伏しているホセ・アルカディアの姿が目映った。すでに流れは止まっていたが、血の糸はその右の耳に始まっていることがわかった (12)。

ホセ・アルカディアが謎の死を遂げた場面である。ピストルで自殺したと思われるが動

機はわからない。注目すべきところは、彼の流した血がどこまでも流れていって、べつな建物のなかにいたウルスラのもとへとたどり着くという点である。ウルスラはその血を見た瞬間になにか悪いことが起こったのだと直感する。血をたどって行ってホセ・アルカディアの遺体を発見するのである。この場面には、ある種の予言らしきものがあらわれている。普通に考えれば、血を見ただけではそれがなんなのかわからないし、だれのものか知るはずがない。しかしウルスラには不思議とわかるのだ。そこにはガルシア＝マルケスの祖母の影響が色濃く反映されている。祖母は迷信深く、予言めいたことを言ったり、生者と死者の境界があいまいで、突然に死者と会話をはじめたりしていたのだ。そうした幼少期のイメージがウルスラに重なって、こうした幻想が生まれたのだろう。祖母のトランキーナはケルト人の血を引いていた。祖母が育ったラ・グアヒーラ地方の住民は迷信深くて魔術を信じているといわれている。そんな祖母についてガルシア＝マルケスはこう言っている。

私と祖母には一種の秘密の暗号があって、それを通じて宇宙と交信できた。日中は彼女の魔術的世界に私はうっとりとなったが、夜になると、純然たる恐怖にとらわれた。――私たちが存在するよりも前からあったものである暗闇に対する恐れに、私は生涯つきまとわれることになる (13)。

祖母はまた、亡くなった人たちが今も生きているかのように、どこかの部屋にいて、お前のところにやってくるよと言って脅かしたという。彼女はおそらくケルト系の民話や中世ヨーロッパの民話に出てくるように、われわれが生きている現実世界とは別に、死者の世界があると信じていたのだろう (14)。

ガルシア＝マルケスが自伝で言っているとおり、祖母の影響は多大なものだった。『百年の孤独』は幼少期に祖母から聞いた話を詩的にイメージしたのである。さまざまな伝説や民話は架空のものではなく、リアリティを持つものとして語り伝えられた。それらの話が詩的なイメージとしてあらわれるようになったのだ。

ひとりきりのときホセ・アルカディオ・ブエンディアは無限につづく部屋を空想して楽しんだ。(中略) 両側に鏡の並んだ廊下を進むように、部屋から部屋へと歩きまわっ

で楽しんでいると、やがてプルデンシオ・アギラルに肩をたたかれた。そこで彼は目をさましながら、それまでとは逆の方向へ進んで、つまり部屋から部屋へあと戻りして、現実の部屋でプルデンシオ・アギラルに出会った。ところが、ベッドへ運ばれてから二週間たったある晩、プルデンシオ・アギラルが真ん中あたりの部屋でその肩に触れると、彼は現実の部屋と取りちがえてそこに腰をすえてしまった。翌朝、ウルストラが彼のところへ食事を運んでいたときである。ひとりの男が廊下をこちらへやって来るのが見えた。（中略）その男は、ビシタシオンの弟で、不眠症を恐れてここを逃げ出したまま、それっきり音信の絶えていたカタウレだった。ビシタシオンに戻ってきた理由を聞かれて、彼はその種族の重々しい言葉でこう答えた。

「王様の埋葬に立ち会うためだよ」

そこで一同はホセ・アルカディオ・ブエンディアの部屋へは行って行き、力いっぱい体を揺さぶったり、耳元でどなったり、鼻の穴の前に鏡をおいたりしたが、彼を目覚めさせることはできなかった。少したって、大工が棺桶を作るためにサイズをはかっていると、小さな黄色い花が雨のように空から降ってくるのが窓越しに見えた。それは、静かな嵐が襲ったように一晩じゅう町に降りそそいで、家々の屋根をおおい、戸をあかなくし、外で寝ていた家畜を窒息させた。あまりにも多くの花が空から降ったために、朝になってみると、表通りは織り目のつんだベッドカバーを敷きつめたようになっていて、葬式の行列を通すためにシャベルやレーキで掻き捨てなければならなかった (15)

ホセ・アルカディオ・ブエンディアが夢の中へ迷い込んでとうとう目覚めずに亡くなってしまう場面である。現実の部屋と夢の中の部屋を取り違えてしまうのである。現実と幻想の境界線があいまいに溶け込んでいいるのだ。しかし現実を逸脱して幻想の世界に浸るのではなく、あくまでも現実の世界で物事はすすんでいる。そこには占いや予言めいたものを信じるガルシア＝マルケスの祖母の影響があるのは明らかだが、現実の視点をじっと維持しているのは、祖父の影響だろう。彼は、祖母とは正反対で、いっさい幻想めいたものは信じていなかったのである。そうした祖父母に育てられたガルシア＝マルケスがふたりの思想や価値観を自然に取り入れてこのような表現に達したのだろう。つまり、カタウレが突然に戻ってきて、ホセ・アルカディオ・ブエンディアの死を予言したのは、祖母の影響であり、彼が亡くなったあとに小さい黄色い花が空から降ってきたのは、ガルシア＝マルケスが実際に見た光景に由来しているのだろう。

メルキアデスの羊皮紙には自分の運命が書き記されていることを知ったのだ。(中略)それはごく些細なことまでふくめて、百年前にメルキアデスによって編まれた一族の歴史だった。(中略)自分自身の出生の秘密が知りたくて辛抱できなかったアウレリャノは、いっきに数ページをとばした。すると、過去のさまざまな声や昔のペゴニアのさざめき、激しい郷愁につながる幻滅の吐息などにみちた、生暖かい、かすかな風が吹き起こった。(中略)夢中になっていた彼は、二度めに吹き起こった風のすさまじい勢いで、かまちから戸や窓がさらわれ、東側の廊下の天井が落ち、土台が崩れたことにも気づかなかった。(中略)マコンドはすでに、聖書にもあるが怒りくるう暴風のために土埃や瓦礫がつむじを巻く、廃墟と化していた。知り抜いている事実時間に時間をついやすのをやめて、アウレリャノは十一ページ分を飛ばし、げんに生きている瞬間の解読にかかった。羊皮紙の最後のページを解読しつつある自分を予想しながら、口がきける鏡をのぞいているように、刻々解いていった。予言の先回りをして、自分が死ぬ日とそのときの様子を調べるために、さらにページをとばした。しかし、最後の行に達するまでもなく、もはやこの部屋から出るときのないことを彼は知っていた。なぜならば、アウレリャノ・バビロアが羊皮紙の解読を終えたまさにその瞬間に、この鏡の(すなわち屋気楼の)町は風によってなぎ倒され、人間の記憶から消えることは明らかだったからだ。また、百年の孤独を運命づけられた家系は二度と地上に出現する機会を持ちえないために、羊皮紙に記されている事柄のいっさいは、過去と未来を問わず、反復の可能生のないことが予想されたからである(16)。

小説の最後の部分の、アウレリャノがメルキアデスの記した羊皮紙を見つけて解読している場面である。ここでこの物語のすべてはメルキアデスの記した書物だったということが判明する。しかもそれはアウレリャノがこうして読むことまでも予言されている。アウレリャノが現在の自分のところまで焦って読み進めていくと、生暖かい風が吹いて彼とその町が跡形もなく消えてしまって物語は完結する。すべての人間の記憶からも消えるのだから、マコンドという町とそこに住んでいた人々、一族の歴史そのものがはじめからなかったように思えてくる。つまりすべては幻想であって、しかもそれは確固とした現実という地盤から生まれた幻想であるかのようだ。これまでの物語が果たして現実であったのか、幻想であったのか、境界線が見当たらないまま収束を迎えるのである。

物語のすべてはメルキアデスの記した羊皮紙であったという発想はいささか無理に差し込まれたようにも感じるが、だれかの記した書物を読んでいたという着想自体は、古典からよくある手法であって、ガルシア＝マルケスは先人たちを尊重する意味でも取り入れたのだろう。また、この手法以外にこの物語を完結させる手段がないともいえるだろう。

『百年の孤独』という小説では、何世代にもわたって同じことが繰り返されるのであるが、結末ではっきりと続きのないことをあらわしている。その繰り返しのなかで常に主題としてあげられていたのは、一族のものたちひとりひとりの孤独と、愛の欠乏である。その孤独と愛の欠乏の深い穴を埋めるためにガルシア＝マルケスは魔術的リアリズムという幻想を持ち込んだのであろう。その幻想を持ち込むことによって、作者であるガルシア＝マルケス自身の孤独と愛の欠乏を満たそうとしたのではないだろうか。

以上、魔術的リアリズムの代表的な例を挙げてきたわけだが、ぜんぶに通底することは、幻想というものが突飛な空想から生まれたのではなく、現実の体験に端を発していることがわかった。その現実というのはもちろんガルシア＝マルケス自身の個人的経験に基づいているのもあろうが、その多くはコロンビアという地の人々の社会的共同体から発生した集合的無意識に基づいているといえるだろう。人々が無意識に共有している概念が幻想というかたちであらわれてくるので、コロンビアの人々の多くは共感できるのだ。そしてその幻想には多少の想像力がくわえられていて、その想像力の根源にあるのは孤独と愛の欠乏ではないだろうか。ガルシア＝マルケスは個人的な孤独と愛の欠乏に苦悩していたのであるが、それをコロンビアという社会的共同体のなかにある集合的無意識にまで幻想というかたちで敷衍して、個人をもふくんだ集合体の苦悩を人々の感情移入による共感で解決しようとしたのではないか。その試みとして魔術的リアリズムという手法が必然的に生まれてきたのだ。おそらくガルシア＝マルケスも、このことには無意識のままに魔術的リアリズムを駆使するようになり、自分の、ひいてはコロンビアという社会全体の問題を文学にまで昇華して解決しようとしたのではないか。その問題とはもちろん孤独と愛の欠乏であるが、それが社会的共同体の隅々にまで広がっていたのを敏感に感じとり、感情移入による共感で人々の集合的無意識を魔術的リアリズムという一本の線で結びあわせようと試みたのだろう。それが成功したために世界を代表する作家にまでなったのだ。

ガルシア＝マルケスにおける幻想というのは集合的無意識から発生しているのであるが、次の章では、その対比として、近代的自我による個人的無意識から発生している幻想を考察する。その例としてあげるのは映画監督のフェデリコ・フェリーニである。言語とは違

い映像ではそのイメージが限定されるのである。さらに注意をするのは、取り上げるのは幻想そのものではなく、小説と映画という媒体の異なるもので現実と幻想の入れ替わりがどのようになされているかである。

第2章 『8 $\frac{1}{2}$ 』における現実と幻想

第1節 フェリーニ映画の特質

フェデリコ・フェリーニの初期作品である『道』（1954年）『崖』（1955年）『カピリアの夜』（1957年）はロベルト・ロッセリーニ監督のもとで助監督をしていた経験が活かされてすべてネオレアリズモの作品である。戦後の荒廃したイタリアのあるがままの現実をなんの虚飾もなしに描写している。そこにはいっさい幻想めいたものはあられない。すなわちリアリズムである。

『甘い生活』（1960年）になると物語の構造がモザイク画のようにばらばらになり、これまでの一直線のストーリー構成とは大きく変化する。ここに初期作品のネオレアリズモからの脱却が見てとれる。内容も戦後の荒廃した世界を描くのではなく、何年か後の物質的に恵まれた世界を描いている。しかし、そこに登場する人物は精神的な窮乏に陥っている。物質的に恵まれていないと不幸ではあるが、満たされているからといって幸福でもないことは、かたちを変えたネオレアリズモの思想が生きているといえる。つまり、時代が変わってもあるがままの現実を直截に描くことによってそこに内在する普遍的な主題を浮かび上がらせようとしたのだろう。

『8 $\frac{1}{2}$ 』（1963年）になると物語の構造がモザイク画のようなのはもちろんのこと、主人公の夢や無意識の領域までもが幻想となって混じり込んでくるので、現実との境界線はあいまいになる。過去と現在、現実と幻想、夢と願望が渾然一体となってあらわれるのでひどく難解である。その創作の根底にはイングマール・ベルイマンの『野いちご』（1957年）の主人公の過去と現在が交錯する手法や、プルーストやジョイスの「意識の流れ」の手法の影響がうかがえる。「意識の流れ」とは人間の移ろい変わっていく思考や意識を文章に組み込んだもので、イメージが連綿と続いていくものである。また、ユングの影響が多大である。フェリーニは、ユングを読んだことにより無意識の領域と接触できるようになったのだ。それは夢や夢幻的手法というものにつながっていく。フェリーニ自身がモデルとされている映画監督の苦悩を表現するのに、こうした幻想というかたちの混沌を持ち込むのは、そのまま観るものを感情移入させて、混沌へと陥らせるので非常に効果的である。

その映画監督の前にあらわれる幻想は、近代的自我による苦悩と葛藤の個人的無意識に起因している。監督自身が自覚しているのもあるが、たいていが無意識から発生している。その幻想を観客が観ることで監督の混沌とした世界を追体験できるようになっている。現

実と幻想の境界線があいまいなのは、観るものをまちがいに混乱に陥れるだろうし、それがフェリーニの狙いであり、またそれが当時のフェリーニの陥っていた制作状況を如実にあらわしている。つまりフェリーニは、当時の行き詰まった映画制作を、そのまま自分を主人公として映画で表現しようとしたのである。フェリーニは、『 $8\frac{1}{2}$ 』本目の作品というある意味では安易な象徴的意味を持つ『 $8\frac{1}{2}$ 』が生まれた経緯を次のように述べる。

私は作ろうと思った映画がどんなものか分からなくなってしまった映画監督だった。するとちょうどその時、すべてが解決された。私は不意に映画の核心に踏み込んだ。今、自分自身に起きていることを語ればいい。どんな映画を作ろうとしていたか分からなくなった映画監督の話映画にすればいいのだ (17)。

この作品は成功や失敗を考えてはいない、冒険的で実験的な映画に仕上がっている。だからはじめて観るものはかならずその難解な内容に辟易し困惑する。しかし、それこそがフェリーニの狙いであって、当時のフェリーニの心象風景なのである。つまりこの映画を理解するということは、フェリーニの混沌とした精神世界を理解することにほかならないのである。次に、そのなかから現実と幻想の移行の手法として代表的なものをあげていきたい。

第2節 現実と幻想の移行の手法

現実と幻想の境界線があいまいなのは冒頭から表現されている。無音のなか、自動車に乗った主人公ガイドは渋滞に巻き込まれる。周囲には無数の自動車が止まっており、窓越しにたくさんの人々が無表情でガイドを眺めている。やがてガイドの車のなかから白い煙がわき出してきて苦しさに暴れ出す。その苦しんでいる姿を人々は無表情で眺めつづける。ようやく自動車の外に出たガイドは車の上に立って両手をひろげる。苦しきから解放されて大空へと羽ばたいていく。しかし場面が変わると海の上を飛んでいるガイドの片足にロープが結わえられていて、下にいるものが引っ張っている。そうしてガイドが海のなかへと落ちていったところで、目覚める。

この時点でようやくいままでのことが、主人公ガイドの見ていた夢だったということがわかる。彼が映画制作に行き詰まっていて、療養のためにある湯治場に泊まっていることがわかるのだ。しかし冒頭からなんの説明もなしにガイドの夢を観させられた観客は理解

に苦しむだろう。あとに判明する、制作に行き詰まっている映画監督という情報を得たところで、ようやく夢の意味を解釈することができるのだ。つまり、車中にひとりきりでいて、周囲の人々が無表情に見ていたのは、ガイドの孤立と孤独を暗示していた。白い煙がでてきて苦しむのは、映画制作で苦しんでいることである。大空に飛ばたいていくのは苦しみからの解放を意味しているだろうが、ロープで海に引きずり込まれるのは、切迫した現実に戻されることを暗示しているのである。しかしここでいう現実行き詰まった映画制作のことだけを指しているのではない。妻ルイザとの冷め切った関係や浮気相手カルラのことなどが夢という無意識の世界にガイドを縛るロープというかたちであらわれてきたのだ。

夢から覚めたガイドは鉱泉水をもらうために庭園に向かう。そこには多くの人が並んでいる。ガイドの番になったときにまわりの音が消えて、若い女性クラウディアがあらわれて鉱泉水をわたそうとする。しかしすぐにそのクラウディアの幻想は消えてべつな女性にすり替わる。これはガイドの個人的無意識が生み出した幻想であり、愛と純情を主人公に与えるための象徴として出現したのである。このことはそのすぐ後に来た脚本家のロミエの、ガイドにわたしたメモに書かれている。つまりロミエはガイドの脚本を批判しているが、それはこの『 $8\frac{1}{2}$ 』という映画そのものを批判しているにとらえてよいのである。ロミエはつづけていう。この脚本は単なるエピソードの羅列であり、あいまいなリアリズムと思えばおもしろいかもしれないが、問題意識、あるいは哲学的な前提が欠如していると。この言葉はこの映画の本質を直截にしているものといえる。その後ガイドの友人メザボッタとその若い婚約者グロリアが来て、哲学科の学生であるグロリアが卒業論文についてたずねられたとき「現代演劇における人間の孤独」という主題にしようとしているというが、これはフェリーニが婉曲に『 $8\frac{1}{2}$ 』という映画の主題を述べているにとらえても無理はないだろう。ロミエが問題意識、あるいは哲学的な前提が欠如しているといったことと、グロリアが哲学科の学生であるのは偶然ではなく、フェリーニの狙いだったのである。つまり、ガイドという映画監督の近代的自我による孤独を、ひいては当時のフェリーニ自身の孤独を映画という手法で表現しようとしたといえる。フェリーニはガイドについて次のように語っている。

その男は、ときどき耐えがたくなるような状況にからめとられているのだが、どうすることもできない。(中略)彼の一日は二つの次元で進行する。一つ目は現実的な次元

で、ホテルや温泉での人との出会いだ。ローマから会いに来る友人たち、別の小ホテルに囲っている愛人、そしてある日乗り込んできて行動を共にするようになる妻。二つ目の幻想的な次元では、われわれがここぞという場面で、夢や空想、思い出が彼に襲いかかるんだ(18)。

もっとも代表的な現実と幻想の移行の場面は、物語の終盤に近い、妻ルイザと情婦のカルラが出会ったあとの場面だろう。ガイドとルイザが町のカフェテラスに腰掛けて雑誌を読んでいるところへ、カルラがあらわれる。ガイドはカルラを見ても知らない女だというがルイザはほとんど本能的な直感で浮気相手だと見抜く。次の瞬間には仲むつまじく踊り出すが、これはすでに幻想に移行しているのだ。ふたりが現実のなかで仲良くなるはずがない。ガイドのサングラスの位置の微妙な変化が、わずかに現実と幻想の境界線をあらわしている。カメラは彼女らを眺めているガイドを映しているが、次のシーンではガイドの実家と思われる家が映される。そこではルイザが白いターバンを巻いて田舎の主婦のような格好をしている。ほかにもたくさんの女がいる。そこへガイドが両手にたくさんの贈り物を持って雪の降る外から帰ってくる。女のひとりひとりに贈り物をわたす。ガイドのまわりにはいままで愛した女や知り合いの女、あこがれの女がいる。それは過去に出会ったものや現在知っているものなど、時間の観念が混沌としている。この場面はガイドのハーレムという理想が幻想としてあらわれたといえる。つまり、ガイドはルイザとカルラもふくめたあらゆる女性を愛したいのであって、ひとりには絞れない。しかし、そういうことは現実ではできないので、幻想として見ることで満足を得ようとしている。フェリーニとしてはガイドの混沌を描きたいのであるから、観客はガイドの混沌とした思考に感情移入できるともいえるだろう。

幻想の場面のつづきとしては、そのハーレムには年齢制限があるらしく、年を取ると二階へ上がらなければならない。それは追憶のなかで生きつづけなければならないという意味のようだ。二十六だという踊り子のジャクリーヌが二階へ上げられそうになる。しかしそこでジャクリーヌが、わたしたちは六十まで愛される権利があるのよと叫ぶ。ガイドに向かって、なにが愛かも知りたくないのよと叫ぶと、女性たちに反乱が起きる。みなは彼をやっつけようとするが、ガイドは鞭を振るってだれも近づけない。この反乱の場面はガイドの無意識裡にある、たとえ幻想のなかでもひとりではなくたくさんの女性を平等に愛するのは無理だという意識があらわれたものといえる。ガイドは鞭を振るうことでそれに

必死にあらうが、女性たちは引かない。ガイドの幻想のなかに現実が入り込んできたということだ。つまり、ガイドは鞭によって幻想のなかに流れ込んできた現実を押さえ込もうとするが、押さえきれずにいるのである。現実ではハーレムは無理であるが、幻想のなかでは叶うと思っていたものの、やはりそこにも現実の常識が流れ込んできて、崩壊しそうになってしまうのである。愛を知らない、ということが幻想を抱くきっかけであり、また崩壊する原因でもあるのだろう。

幻想のつづきでは、ジャクリーヌがあきらめてしずかに去っていくことでしずまる。みなは食卓につくと、ガイドが、幸福とはだれも傷つけずに真実をつげることにあるというのだが、みなは悲しそうな表情をしている。最後にルイザが床を掃除しながら、ようやくガイドの考えを理解したという。考えとはハーレムのことである。つまりガイドの幻想がルイザの献身的な態度と考え方でなんとか崩壊せずに済んだというわけであるが、これはいささか強引なまとめかたでもある。なぜなら幻想のなかのルイザは現実とはかけ離れた性格の持ち主になっているからだ。現実では情婦カルラをひどく妬んでいて、ガイドとの夫婦関係も冷めきっていたのだが、幻想では嫉妬心は起こさず、献身的にガイドを支えようとしているのだ。ほかの女たちが反乱しているときでも彼女はすこしも加勢しなかった。ガイドの幻想をかりうじて維持しているのはガイド自身ではなく、理想化されたルイザなのである。彼女の存在がなければまちがいなく崩壊していただろう。この現実と幻想の性格の激変は、ガイドのもっとも強い願望である。つまり、愛を知らないといわれてはいたが、その愛を教えてくれるのはルイザなのではないかと心の奥底では願っていて、そうした理想化したルイザが生み出されたのだ。つまり、このハーレムの幻想の場面は、ガイドが真実の愛を得るために作り出されたのであって、さらにそれはハーレムを求めるといふ表層的なことではなく、ルイザの真実の愛を得たいがために生まれたのだ。ガイド自身の愛の欠乏を満たそうとしたのだ。現実では真実の愛を得るのは不可能なので、幻想という手法を取り入れ、さらにそれを現実の延長線上にならべることによって現実の愛の欠乏を満たそうとしたのだ。だから現実と幻想の境界線があいまいになるのは必然であるといえるのだ。

映画館におけるカメラテストの場面ではロミエがスタンダールの言葉を引用してガイドに聞かせる。「孤独な自我はくるくる回り、大泣きか大笑いで窒息して死ぬ」というのであるが、それはガイドの心的状態を如実にあらわしている。ガイドが人差し指を立ててくると回すと、二人の男が出てきてロミエに黒い頭巾を被らせる。天井から下りているロ

ープに首を吊されて、ロミエは絞首刑のようなかたちになる。もちろん実際に首を吊られることはなく、ガイドの幻想が現実の延長線に入ってきたのである。人指し指をぐるりと回したところが現実と幻想の境界線である。これはロミエにいわれた言葉が胸にひびいたので、なかば怒りを込めて絞首刑というかたちであらわれたのだろう。ガイドの意識が積極的に幻想を持ち込んでいる。

映画の記者会見の席でもガイドは飛び交う質問に答えられない。救いを求めるためにクラウディアの名をつぶやくが、その記者のなかに白いウエディングドレスを着たルイザが立っている。「いつ、ほんとうに結婚してくれるの」と聞いてくる。このルイザはガイドの幻想であるが、いままでの願望がそのままかたちとなって顕現する類いのものではなく、ガイドの深層意識、無意識の領域にある良心の呵責が、ルイザのウエディング姿となって出てきたのだ。幻想は現実を満たすための手段ではなく、現実を知らしめるための厳しいものとしてあらわれるようになる。それはガイドの意識の領域を超えて自由がきかなくなっている。無意識の領域の幻想が現実姿をあらわすようになったのだ。

記者会見の質問にガイドは耐えられなくなると、うしろにいたものがガイドのポケットに拳銃を忍ばせる。それを知るとガイドは机の下に隠れて、自分の頭に向けて引き金を引く。そのとき母親の幻想がガイドに呼びかける。実際にはガイドは自殺していない。どうしようもなく逃げられない状況から逃げ出すために、拳銃自殺という幻想を生み出したのだ。これはさきほどのロミエの絞首刑と通じるものがある。どちらも意識的なのだ。

いちばん印象的なのは、映画の終盤にある。作中の映画の制作は中止になり、ロケットの発射台のセットは壊される。それをガイドは車のなかでロミエと眺めている。海辺の場面に変わり、白衣を着たクラウディアや父と母が見える。そこでガイドはある結論に達する。すべての事柄は出発点にもどり混乱をきたすが、それが自分自身であると悟る。ちかちかが湧いてきて自由を感じると、ルイザにこのあるがままの自分を受け入れてほしいと考える。ルイザはできるかどうかわからないがやってみるといふ。道化師がガイドを呼びにきてセットのほうへと歩いて行く。空き地には四人の道化と白いマントを着た少年期のガイドと思われる笛を吹く少年がいて、行進曲を演奏して歩いている。ガイドは、彼らに映画の撮影をするように指示して、少年に白い大きな幕を引くようにいふ。するとロケットの発射台の階段には、ガイドの知人がぎっしりと詰まっている。亡くなった両親や友人や映画界の人間たちがいる。ガイドは彼らを指示して空き地にある円形の台へと誘導する。互いに手をつないで回るようにいふ。そこへルイザがあらわれるとガイドは彼女の手をと

ってひとびとの輪のなかに入っていく。みなで台の上を回り始める。やがて夜の帷が下りてくるとひとびとは去って行く。少年期のガイドが、だれもいなくなった空き地を笛を吹きながら去って行く。照明が消えて暗くなり、映画は終わる。

この映画の代表的な場面である。ガイドの苦悩と葛藤が解消されると、まるでそれを祝すようにこれまで出会ったひとびとが集まってくる。手をつないでぐるぐる回るのは生きる喜びを表現しており、人生はお祭りであることをあらわしている。そこには生への前向きな考えがうかがえる。現実と幻想が渾然一体となり、境界線はない。ガイドは精神的に充足して、生きる活力を得る。フェリーニは最後の場面について語っている。

すべてが終わったかに見え、すべてが崩れ去ったとするまさにそのとき、ガイドは再び自分の過去を目にするんだ。(中略) 彼は解放されるんだ。気落ち、尻込み、無力感——それらがゼピュロスの風のようにガイドを創造と光と愛の道に押し出す。そしてついに彼は、嬉々とした晴れやかな気持ちで、自分の映画を作るんだ(19)。

しかし、少年期のガイドが最後に空き地をあとにする場面は印象的である。照明が落ちた暗闇には、祭りのあとの虚しさがただよっている。つまり充足は得られても、それは仮のものであって、長続きしないような暗示がふくまれている。幻想によって現実が満たされてもどこか満足しきれない部分があるように思える。完全に充足したならば、みなぐるぐると回ったところで映画を終わらせればよいものの、あえてそのあとの虚しさを残したのは、ガイド自身も計り知れない自身の無意識の心の空隙を表現しているのだろう。

第3章 小説と映画における現実と幻想

第1節 手法の表現効果について

小説と映画における現実と幻想の具体例を挙げてきたが、それぞれはどのような表現効果を与えるのだろうか。媒体が違うことに注意しながら考察していきたい。小説『百年の孤独』で用いられている魔術的リアリズムはこれまでにない手法であり、ディテールを徹底的に書き込むことによって幻想を違和感なく現実の世界に持ち込む。活字を読んでいるにもかかわらず、頭のなかに豊穡なイメージが鮮明な映像となって流れ込んでくるのである。一般的にいわれる描写という域をはるかに超えており、これまでの小説では味わったことのない種類の感動を味わうことができる。それは言いかえればコロンビアのひとびとの原初的な集合的無意識のイメージが流れ込んでくるということだ。その幻想的なイメージは、現実のリアリティだけでは補え得ないものを補ってくれる。われわれは、そのイメージを受け取ることによって、その映像を万人と共有しているという特殊な感情移入の経験をする。つまり感情移入によって起こる感動を知ることになる。それは文学作品によく見られる心理描写による共感という感情移入とは大きく異なる。コロンビアのひとびとが無意識に抱いている普遍的なイメージを、幻想的に映像として感じることができるからだ。こうした表現効果はこれまでの文学作品では見ることはできなかった。

一方、映画『8 $\frac{1}{2}$ 』ではどういう効果があるだろうか。それは、ガイドという映画監督の近代的な苦悩と葛藤、個人的無意識を幻想というかたちで表現しようとしている。現実で満たされないものを幻想によって補っている。こちらは個人の苦悩と葛藤なので、はじめ鑑賞者は、突然にあらわれる幻想に戸惑うかもしれないが、物語がすすむにつれて主人公の状況がわかってくると、幻想の出てくる意味も理解できる。つまり、感情移入して主人公の体験を追体験できるのである。個人的無意識に端を発する幻想がつづくが、それは個人にとどまらず、人間の普遍的な苦悩と葛藤までも表現している。現実と幻想の境目のない難解なつくりにはなっているが、映像という手法なので幻想には気づきやすく、感情移入もしやすいのである。

すなわち、両者に共通する表現効果とは、ある種の感情移入の様相なのではないだろうか。それによってわれわれの無意識に働きかけて、刺激を与えようとしているのだろう。一般に感情移入を、他者の感性的現象を現実的感情と認識し、自己の感情を他者のうちに移入し客観化し、自己の現実的感情とすると考えるならば、それは『8 $\frac{1}{2}$ 』のガイドに対するものである。観客はガイドの映画制作に行き詰まっている苦悩を映像という媒体で幻

想をおりまぜながら観るので、自然と当事者であるガイドの苦悩や葛藤を追体験できる。つまり観客という自己がガイドという他者の感情に移入して共感できる。

その一方『百年の孤独』のほうでは、言語という記号を媒介しているがゆえに、映像のような強い拘束力は生まれにくい。読者は言語によって表現されたイメージを自由に想像できる。ここでは『百年の孤独』において徹底して書き込まれたディテールから発する現実的なものから脱した豊穡なイメージの流入が感動するものとなっている。読者は『百年の孤独』を読んでいるときに、無意識にこの種の感情移入を行っており、そこにあらわれるイメージ、例えばシーツにくるまって昇天するレメディオスを、くわしく現実的なものか非現実的なものか吟味することなく、豊かなイメージとして受け入れている。つまりここでの感情移入とは「共同体」へと感情移入をすることなのではないだろうか。ここに『百年の孤独』における集団的無意識とのつながりが発見できる。すなわち『 $8\frac{1}{2}$ 』のように映像という強い現実性の意識に妨げられることなく、純粹に他者の感情に没入できるのではないだろうか。『百年の孤独』においてはその対象が他者ではなく、集団的無意識という共同体の意識に感情移入するのだろう。読者は無意識裡にあるイメージをその書き込まれたディテールによって刺激され喚起されて、脳裏に思い浮かべるのである。そのイメージは本来、読者が昔話や伝承などで聞き知って、自己の無意識裡に眠っていたものであるのだが、ガルシア＝マルケスによって、イメージを注ぎ込まれたように感じるのである。つまり集団に対して感情移入をすることはまちがいないのだが、そこから流れ込んでくるイメージの源泉は、もとは読者の無意識理に眠っているものなのだ。だから数々のイメージを国籍の違う読者たちが違和感なく受け入れられるのである。それは世界に共通する普遍性を喚起することである。

『百年の孤独』と『 $8\frac{1}{2}$ 』は、小説と映画という媒体の違いはあるが幻想という現実をこえた部分の美しさを目指している。そしてそれが普遍性という高みまでのぼっていくのだ。『百年の孤独』のラストシーンはその小説が書かれていた書物もマコンドという街も消え去ってしまう。『 $8\frac{1}{2}$ 』のラストシーンも現実と幻想がいりみだれたなかで、手をつないで踊ったあとはみな立ち去ってしまう。どちらの最後も虚無的なイメージを残して終わる。しかし、ふしぎと絶望に陥らないのは、そこから続く新たな「孤独と愛の欠乏」の物語の予感がひっそりと息づいているからだろう。

第2節 小説と映画に通底するもの

小説と映画における現実と幻想から得られる表現効果を挙げてきたが、その両者に通底するものは、表現する手段は言語と映像という違いはあるにせよ、感情移入というかたちで現実の空隙を幻想で埋めようとする作用のあることがわかった。つまり現実のリアリティだけでは表現しきれない部分を、幻想が力を貸すことによって表現するのである。その幻想は、ときおり現実よりもリアリティのある現実となり、与えられるものの行動の規範とさえなる。つまり物事の指標は必ずしも現実のなかにだけあるのではなく、幻想のなかにこそ真の指標がある。それは『百年の孤独』における集団的無意識の裡にあり、『8 $\frac{1}{2}$ 』の個人的無意識の裡にある。その無意識の領域を幻想という手段で引き出すことで、それを読むものやそれを観るものの無意識裡にある願望や苦悩を表現するのである。そうした感情移入によって、だれもが共感できる普遍性まで高めるのだ。つまり現実と幻想のどこが境界線であるかというのを問題にするのではなく、すべてが現実であり、すべてが幻想であるという解釈が正しいのだろう。

ガルシア＝マルケスもフェリーニも究極的にはなにが現実でなにが幻想であるかということ、その混交の表現によって問題提起しているのではないだろうか。もちろん両者には孤独と愛の欠乏という通底する主題がみられるが、それを解消するためだけではない。もっと根源的に、われわれの生きている世界に対して疑問を投げかけているように思える。彼らは、その疑問をみなで共有できるようにと、イメージしやすい幻想のかたちでその作品に持ち込んでいるのだろう。それを通してわれわれに生きる指標を示しているのだ。

現実には幻想に支えられており、幻想は現実を支えられている。両作品は、その均衡によって成り立っているわれわれの世界の常識を根底から揺るがそうとしているのではないか。われわれの生きている世界の奥底にあるものに気づかせようとしているのではないか。われわれは、それを受け取ることによって生きることについての新しい指標を発見するだろう。その普遍性を見出すことが、表現手段の異なる両者の最終的な目的なのだろう。異なる媒体でわれわれの生きている世界に疑問を投げかけることこそが、両者に通底しているもっとも本質的な主題なのではないだろうか。

結語

小説と映画における現実と幻想という主題を考察してきたが、媒体は違うにせよ共通項は発見できた。集合的無意識と個人的無意識の対比というかたちで見てきたが、現実だけでは充足しきれない「孤独と愛の欠乏」を満たすために幻想という手法を取り入れている。現実と幻想の移行の手法が非常にあいまいでリアリティがあるためにどこが現実でどこが幻想か区別がつきづらい。

『百年の孤独』では、ディティールを積み重ねた現実の描写のままに、自然と幻想の描写に移行するので気づきづらいが、圧倒的なリアリティを持っている。その幻想の出発点は集合的無意識に基づいている。ガルシア＝マルケスが幼少のころに祖母から聞いた話なのだが、それらはラテンアメリカのひとびとが民話や説話で必ず一度聞いたことがあるものなのだ。その幻想を描写して、コロンビアのひとびとの集合的無意識に働きかけることで、だれもが知る映像を想起させる。それが幻想のかたちをとって普遍性にまで高まっていく。

『8 $\frac{1}{2}$ 』では、リアリティのある現実の描写がつづき、それと気づかないうちに幻想へと移行している。その幻想は主人公の個人的無意識に基づいている。フェリーニは、満たされない現実の空隙を埋めるために幻想という力を借りている。そしてその幻想が現実の行動さえも規定するようになる。つまり現実と幻想が相互依存的な関係となって、生きる指標をあらわしているのだ。この映画で表現されているのは、苦悩する映画監督という個人的なものだが、彼の生きる上での苦悩や葛藤は、すべてのひとびとに当てはまるものである。そこからその幻想が普遍性へと高まっていく。

言語と映像という媒体の違いはあるが、どちらも幻想によって現実を規定しようとしている。小説は言語による徹底したディティールの積み重ねでそれを行い、映画は常に現在形であるという特性によって現実との境界をあいまいにしている。そして、どちらも感情移入によって幻想を読者や観客に共感できるようにしている。

われわれになにが現実でなにが幻想かと問いかけているように見える。つまり、われわれの生きる世界の現実と幻想という観念そのものを揺り動かそうとしているのだ。その揺り動かすものというのは、まぎれもなく芸術における感動である。われわれはその感動を受けることによって、われわれの世界を新たな視点で眺めるようになるのだ。生きる指標をわれわれに与えようとしているのだ。その感動を通じて、われわれも普遍性の高みへと

のぼっていかなければならないのである。

註

- (1) G・ガルシア＝マルケス：『百年の孤独』鼓直訳、新潮社、2006年、pp.270-280。
- (2) G・ガルシア＝マルケス：『生きて、語り伝える』且啓介訳、新潮社、2009年、p.346。
- (3) G・ガルシア＝マルケス：『悪い時 他9篇』高見英一、内田吉彦、安藤哲行、他訳 新潮社、2007年、p.474。
- (4) G・ガルシア＝マルケス、P・A・メンドーサ 聞き手『グアバの香りーガルシア＝マルケスとの対話』木村榮一訳、岩波書店、2013年、pp.42-43。
- (5) 同上pp.68-69。
- (6) G・ガルシア＝マルケス：『エレンディラ』鼓直、木村榮一訳、筑摩書房 1988年、p.194。
- (7) 同上 p193。
- (8) 『百年の孤独』 p.12。
- (9) 『グアバの香りーガルシア＝マルケスとの対話』 p. 43。
- (10) 『百年の孤独』 p.105。
- (11) 『生きて、語り伝える』 p.91。
- (12) 『百年の孤独』 p.162。
- (13) 『生きて、語り伝える』 p.115。
- (14) 『グアバの香りーガルシア＝マルケスとの対話』 pp.54-55。
- (15) 『百年の孤独』 pp.170-172。
- (16) 同上 pp.471-473。
- (17) F・フェリーニ：『フェリーニ、映画を語る』竹山博英訳、筑摩書房、1985年、p.178。
- (18) ベニート・メルリーノ：『フェリーニ』山口俊洋訳、祥伝社、2010年、p.221。
- (19) 同上 p.214。

参考文献

- (1) Th・リップス：『美学大系』稲垣末松訳 同文館 1926年
- (2) F・フェリーニ：『フェリーニ 私は映画だ 夢と回想』岩本憲児訳 フィルムアート社 1978年

- (3) F・フェリーニ：『フェリーニ、映画を語る』竹山博英訳 筑摩書房 1985年
- (4) G・ガルシア＝マルケス：『エレンディラ』鼓直 木村榮一訳 筑摩書房 1988年
- (5) 岩本憲児：『フェリーニを読む』フィルムアート社 1994年
- (6) J・バクスター：『フェリーニ』椋田直子訳 平凡社 1996年
- (7) 川本英明：『フェデリコ・フェリーニ 夢と幻想の旅人』鳥影社 2005年
- (8) G・ガルシア＝マルケス：『百年の孤独』鼓直訳 新潮社 2006年
- (9) G・ガルシア＝マルケス：『落葉 他 12 篇』高見英一 桑名一博 井上義一訳 新潮社 2007年
- (10) G・ガルシア＝マルケス：『悪い時 他 9 篇』高見英一 内田吉彦 安藤哲行 他訳 新潮社 2007年
- (11) G・ガルシア＝マルケス：『生きて、語り伝える』旦啓介訳 新潮社 2009年
- (12) T・ケジチ：『フェリーニ 映画と人生』押場靖志訳 白水社 2010年
- (13) B・メルリーノ：『フェリーニ』山口俊洋訳 祥伝社 2010年
- (14) G・ガルシア＝マルケス、P・A・メンドーサ 聞き手『グアバの香りーガルシア＝マルケスとの対話』木村榮一訳 岩波書店 2013年
- (15) 木村榮一『謎ときガルシア＝マルケス』新潮選書 2014年
- (16) G・ガルシア＝マルケス：『ぼくはスピーチをするために来たのではありません』木村榮一訳 新潮社 2014年