

手と世界

— 映画『ビヨンド・サイレンス』と『失くした体』 —

富 重 純 子*

女は驚いて、体を起こした。あまりに急に激しく起こしたので、顔が二つの手のなかに残った。

(リルケ 『マルテの手記』)¹

はじめに

フッサールやメルロ＝ポンティによる身体性への現象学的アプローチを発展させる考究『身体という自己』の序で、ヴァルデンフェルスは現代における「身体」をめぐる議論の二つの傾向を指摘している。一方で、システム化した現代社会において身体は「固有のもの」、「内的なるものの残余」を意味し、「私は私自身を感じる」という点に「デカルトのコギト」は「最後の頼みの綱」を見出す。他方、身体を「文化的プログラム」、「規範」に従うものとしてとらえ、いわば物質的ハードウェアに還元する傾向が見られる。²そしてこの精神と自然

* 福岡大学人文学部教授

¹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Bd. 6, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961-1997, S.712.

² Bernhard Waldenfels: Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S.11f. 邦訳 B. ヴァルデンフェルス『講義・身体現象学：身体という自己』（山口一郎、鷺田清一監訳）知泉書館、2004年を参照

の二元論、新たなデカルト主義に対し、自分の取ろうとする位置を、次のように述べる。

私が強調したいのは、外的関係、すなわち他のものとの関係、事物や他の生き物に対する関係が身体に属しており、この関係は私自身を、私に対して、異他性のうちに置かせるということです。私は、自分の身体において、単純に我が家にいるというわけではなく、私はつねにそこにいるのではあるが、私自身に対し、ある一定の隔たりにおいて、いるのです。³

ヴァルデンフェルスが強調するのは、身体の多次元性である。私たちは自身と区別される外部を感じる。空気の冷たさは身体に浸透し、身体は身震いし、寒さに対抗しようとする。身体は動き、他者と関わる。身体は外部との境界をなす。境界はそこにあると同時に、私たちによって生きられ、形作られる。独立の、内的一体性をもった存在であり、同時に世界の一部として、世界に差し出されている身体——自と他、内部と外部の境界的存在としての身体——思惟の領域と事物の領域、精神と自然、魂と身体の転換箇所（フッサール）として身体をとらえ、両義的な（メルロ＝ポンティ）存在様式をもつ身体について考えることは、世界のなかで「生」がどのようなになりたっているのかを考えることにほかならない。

本論で取り上げる二本の映画『ビヨンド・サイレンス』と『失くした体』は、「手」のはたらきの様相を繊細に記述することで、私たちに身体と世界との関係を理解させ、同時に身体がそのようなして世界のなかにあることを理解させ

したが、訳文は筆者による。

³ Ibid., S.12. 「異他性」と訳出されることの多い Fremdheit は、何とも訳しがたい、ドイツ語独特の語である。他者性と訳しうる Andersheit と区別される Fremdheit は、ヴァルデンフェルスの現象学において、きわめて重要な概念であるが、広く、自と他を区別し「自」を守ろうとする生の機制における「他」性としてとらえることも可能だろう。

る。この二本の映画は、物語、登場人物、舞台、また表現の方法においてたいへんに異なっている。一方はドイツ語の実写映画、もう一方はフランス語のアニメーションであり、何より一方はろうの家族を扱い、もう一方はそうではないどころか、主人公は子どものころ、あらゆるものにマイクを向け、録音していたし、録音が重要な役割を演じている。しかし、音への注視ならぬ注聴という点で、この二本の映画はそれぞれのしかたで際立っており、そのことはおそらく、「手」への注視と関連している。さらに両作品には、どういうわけか、虫が登場する。もし、分析の試みの終わりに、この二本の映画がまったく異なっていながら、「手の生」とでも言うべきものを示し、身体が「世界のなか生きる」さまざまな層を開示していると見えるならば、この論文の目的は達成されたと言える。

1. 世界にふれる手——『ビヨンド・サイレンス』

カロリーネ・リンク監督による一九九六年の映画『ビヨンド・サイレンス』⁴は、ろうの両親のもとに生まれた聴者の女の子の物語である。聴者である子どもは家族のために手話通訳の役割を担う一方、だんだんに自分の世界というものを持つようになる。家族から離れて自身の道を歩むことを望むようになり、葛藤が生じる。その道が音楽の道であることが、一步を歩み出すことをさらに難しくする。少女の成長と、同時に家族の変化をテーマとする作品であると言えよう。この作品はリンク監督の長編第一作であり、この後もリンクは少女の成長に焦点を当てつつ、家族の運命を追っていく映画を撮っており、一貫した

⁴ Caroline Link (Regie / Drehbuch), Beth Serlin (Drehbuch) : Jenseits der Stille, Deutschland, 1996. カロリーヌ・リンク (監督・脚本)、ベス・セルリン (脚本) 『ビヨンド・サイレンス』 [DVD]、キングレコード、2004年。以下、参照箇所は本文中に Stille と略記の上、経過時間を記す。

関心のありかがうかがわれる。⁵

物語は、二〇一四年のフランス映画『エール！』⁶とその英語版リメイクである二〇二一年の『コーダ あいのうた』⁷とよく似ているが、一家が住んでいる場所、生業、環境の違いという、これ自体大きな違いとは別に、主人公と両親の「対話」の困難について『ビヨンド・サイレンス』はこれら二作とかなり異なるアプローチをしているように思われる。そこでは「手」への注目が大きな役割を果たしている。主人公が目指す音楽が、前者は歌、後者はクラリネットの演奏であるという違いも、おそらく意味を持っている。以下、具体的に『ビヨンド・サイレンス』の特徴的な場面を見て行くが、必要に応じて、『エール！』と『コーダ』も参照することにする。

1-1. 手話

「手」はまず、「手話」のかたちで映画全体を通して現れる。主人公であるララと両親は手話で澁みなく話す。父マルティンの両親、ララの祖父母は手話ができず、祖父は手話を認めない。息子が聴者の世界に適応すべきなのであって、自分たちがろうの息子に近づこうとするべきものではないと考えている。

⁵ Caroline Link (Regie/Drehbuch): *Nirgendwo in Afrika, Deutschland*, 2001. Originalroman von Stefanie Zweig, 1995. カロリーヌ・リンク (監督・脚本) 『名もなきアフリカの地で』 [DVD]、ハピネット・ピクチャーズ、2004年や、Caroline Link (Regie/Drehbuch), Anna Brüggemann (Drehbuch) : *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl, Deutschland/Schweiz*, 2019. Originalroman von Judith Kerr, 1971. カロリーヌ・リンク (監督・脚本)、アナ・ブリュッゲマン (脚本) 『ヒトラーに盗られたうさぎ』 [DVD]、TCエンタテインメント、2021年など。

⁶ Éric Lartigau (Regie/Drehbuch), Victoria Bedos, Stanislas Carré de Malberg (Drehbuch) : *La famille Belier*, 2014. エリック・ラルティゴ (監督・脚本)、ビクトリア・ベドス、スタニスラス・カレ・ド・マルベルグ (脚本) 『エール！』 [DVD]、アルバトロス、2016年。

⁷ Sian Heder (Regie / Drehbuch), Victoria Bedos, Stanislas Carré de Malberg (Drehbuch) : *Coda*, 2021. シアン・ヘダー (監督・脚本)、ビクトリア・ベドス、スタニスラス・カレ・ド・マルベルグ (脚本) 『コーダ あいのうた』 [DVD]、ギャガ、2023年。以下、『コーダ』と略記。

祖母は祖父の意を汲んで手話を学ばなかったことが息子との溝を作ったと考え、手話を学ばなかったことを悔いている。このように手話は、マルティンをめぐる家族の関係において、実際的にも象徴的にも重要な位置を占めているのだが、それとは別に、言語の担い手としての手に、映画は特別な注意を払っている。たとえば、ララがクラリネットを習い始めて、だんだんに家族から離れて行くという心配を両親がベッドで語り合う場面がある。全体に青みがかった暗闇のなかで、忙しく動く四つの手に窓からの光があたって、あたかも不思議なうつくしい生き物であるかのように見える。(Stille 00:24:06-39)あるいは妹が生まれるとき、産科の待合室でララと父が話していると、幼い男の子がそばに寄ってきて、父の手にさわる。父の手のひらと自分の手のひらをそっと近づけ、重ねる。(Stille 00:29:17-29)「飛ぶ手」を見て、「あたかもそこに隠されている魔法を探そう」⁸とするかのように。

父はララに、音について話すよう、促す。これはふたりの間の遊びであるとともに、父の音楽に対する態度と極端な対比を成し、父は手話の世界のうちに閉じこもっているようにも見える。これは、父の抱える問題と結びついている。父は音楽を愛する一家のなかで、唯一耳が聞こえない者として育ち、プライドの高い父親から疎まれ続けた。父にとって、音のある世界は自分を排斥した世界であり、自己主張や自己弁護を強いる世界なのである。距離を保ちたい世界、用心してさわらなければならない世界である。父は家に工房のような場所を持っていて、そこで黙って作業をしている。父の手は、区切られた世界で動き、話す手である。

1-2. 音楽にさわる

ララは偶然、ろう学校の教員であるトムという青年と知り合う。学校を訪れ

⁸ Caroline Links *Jenseits der Stille* / Arno Meyer zu Küingdorf nach dem Drehbuch von Caroline Link, (AtV ; 1453) Berlin : Aufbau-Taschenbuch Verlag, 2008, S.45.

ると、子どもたちが床に耳をつけ、音楽のリズムを感じ取っているという場面がある。ララも子どもたちに交じる。リズムを感じ取った子どもたちは、立ち上がって、踊り出し、ララもトムもいっしょに踊る。音は振動であり、音楽は振動の世界の一部である。音楽に合わせて踊るのは、振動する世界との共振の、振動する世界の中にある身体のありようの、極端な例であろう。父が拒んでいるのは、このような共振、共鳴なのだ。この共鳴は、父の妹であり、クラリネット奏者であるクラリッサにも欠けている。議論ばかりしているクラリッサを尻目に、ララの音楽の先生がパーティの場で、流れるポップ・ミュージックに合わせて体を揺らし、踊る（Stille 00:41:26-34）のは、偶然ではない。世界に対するふたつの態度が対比されているのだ。

トムがララの家へ来て泊まっていく場面で、ふたりが抱き合っていると、虫が来て、ララの胸にとまる。その虫をカメラはクローズアップにし、トムは次のようなことを言う。「ミツバチは耳が聞こえない。触って音を感じる。」（Stille 1:25:11-26）⁹ 音は振動である。身体は絶え間ない振動のうちにある。その意味で、身体はふれようと思わなくても世界にふれており、さわられたくないと思っても世界にさわられていると言える。音が私たちにふれることを拒むことはできない。しかし、音楽の受けとめ方は、人それぞれであり、耳が聞こえない場合も、「振動」の感受は人により異なる。

映画の最後は、音楽大学の入学試験会場に父がやってくる場面である。手話での口論ののち、ララは演奏を始める。ホールの闇のなかで、父の手が明るく浮かび上がり、ホールの最後尾にある手すりを握る。そこからカメラが振られて演奏しているララの姿をとらえる。耳から振動を受け入れることに比べ、手でふれることはまさしく身を乗り出す行為である。父はこれまでふれようと

⁹ 字幕では「昆虫」となっているが、ミツバチ（Bienen）と言っている。昆虫の「聴覚器官」のありようは、種類によってさまざまであるようだ。西野浩史「昆虫の聴覚器官——その進化」、比較生理生化学 23 (2)、26-37、2006。

https://www.jstage.jst.go.jp/article/hikakuseiriseika/23/2/23_2_26/_pdf/-char/ja

なかったものにふれることを望み、理解しえぬものにさわったのだ。演奏後、父は「私には聞こえない。だが理解するように努力してみるよ」と話す。このセリフは蛇足ではない。マルティンが感じている孤独と聴者の世界との隔たりという、映画の大きなテーマを表すものなのである。¹⁰

『エール！』と『コーダ』では、主人公は家族でただ一人の聴者であり、家族の役にたつことと自分の道を歩むことの相克が前面に押し出されているが、家族は地域社会に根を下ろして、また十分に自己主張しながら生活している。『エール！』では一家は農業に従事し、父は市長選挙に出馬したりする。『コーダ』では一家の生業は漁業で、漁師仲間がおり、それぞれ市場や飲み屋などで人間関係をもっている様子が示される。実際に、主人公の決心後は、家族はこだわることなく、主人公を新たな世界へ送り出す。『ピヨンド・サイレンス』では、ララに聴者の妹マリーがいて、ララが家を出た後、マリーが通訳を務めたりもしているが、家業がない分、聴者の子どもが家を出るか出ないかという問題は前景化されない。問題は、父と祖父の確執に由来しており、それを解く難しさは映画の最後まで持ち越される。

¹⁰ 「書かれる手」——マルグリット・ユルスナール論のなかで、堀江はユルスナールの以下の言葉を引用している。「私の手は、まだ微かにリズムに打ち震えながらそこに置かれていた。そして、あらゆる可能な音がこの鍵盤のなかで眠っているように、その手の中には未来の仕種がすべて含まれていた。私の手は肉体のまわりで、抱擁のたまゆらの喜びを結び、響き高い鍵盤のうで、目に見えぬ楽の音の形を撫でていた。眠りこんだ肉体の輪郭を、愛撫する手で闇のなかに閉じこめていた。[...] それは今や、無名の手、ひとりの音楽家の手なのだった。音楽を通して、私たちが神と呼びたい思いに駆られるあの限りなきものと私を結びつける仲立であり、愛撫を通じて他者の生命との接触を保つ手段だった。」（堀江敏幸『書かれる手』、平凡社、2000年、34頁に引用。ユルスナール『アレクシス あるいは空しい戦いについて』岩崎力訳、白水社）この論において堀江は、日常を揺り動かす「向こう側からやってくる何か」（24ページ）との遭遇を芸術家の出発として描き出すが、芸術家に限らず、そこにたしかにあり、何とはわからず、見知らぬものとの遭遇は日常をゆるがすものとして、特別な次元を切り開くものである。坂部恵『「ふれる」ことについてのノート』『「ふれる」ことの哲学 人称的世界とその根底』、岩波書店、1983年、3-47ページ所収、参照。

『エール!』『コーダ』とも最後の場面では、聴衆席の家族は手話により歌の歌詞を理解し、そのことで家族も歌の世界に誘われるという展開になっている。ここには、『ビヨンド・サイレンス』の最後の場面で提示されるような跳躍、異質なものをへ手を伸ばしてさわるという努力は示されない。映画の観客からすると、『エール!』『コーダ』ともに、すばらしい歌声によって感動のハッピーエンドを享受することになり、ろうの世界と聴者の世界、ふたつの世界の異なるありようということがこれらの映画のテーマであるとすれば、それに対してややずれた締め括りになっている。

『ビヨンド・サイレンス』冒頭の場面は、何が映っているのかわからない白っぽい画面で、それにシャーッ、シャーッというような音が重なる。そのうち、その音に呼応するように、画面を横切る線状の動きがあり、画面が切り替わると、雪と氷、斜面に囲まれた平な場所でスケートをしている女性が映し出される。冒頭のカットは、湖の氷上を滑るスケート靴の動きを、いわば水中から見上げるように撮ったものだったのだ。氷上には女の子もいて、それが、上手に滑走する叔母クラリッサを賛嘆しながら見ているララだ。表面を活発に動いているものたちの世界と自分自身は動かず、表面の動きと音を鈍く追っている世界という対比である。

最後の場面は、観客席の暗がりのなかで、マルティンの顔と手すりを握る手のみが明るく浮かび上がっていたのだが、ララとの会話の後、扉を開けて去るマルティンはホールの外、明るい光の中に出て行くという画面構成になる。冒頭のスケートの場面との対照は明白である。クラリッサのいる氷上と氷下というはっきりと区別されたふたつの冷たい世界、自分には行くことができない世界としてとらえられた聴者の世界と、閉ざされた世界としてとらえられた自身の、ろうの世界の対立は、ここではあたたかい光と影の入り混じる水平の世界となり、そこでは自分で扉を開けることができる。

それでも、手すりを握るマルティンの手の光景は、冒頭場面で十分な重みを

もって提示された氷上と氷下の世界の対立とともに、異質なものに「ふれる」ことの難しさ、理解しようのないものに「さわる」ことの畏怖を感じさせる。¹¹ 手を差し出すことは自分ではないものにさわることであり、自分ではないものにさわられることである。それはときに、自と他の境界を動かすことにもなる。そのことを、『失くした体』は別のかたちで、痛切に示すだろう。

2. 世界のなかの手——『失くした体』

ジェレミー・クラパン監督による二〇一九年のアニメーション映画『失くした体』¹²は、なんとも不思議な映画だ。事故で手を失った青年ナウフェルとその手の物語とひとまずは言えるだろうが、青年が手を探すのではなく、切断されてしまった手が青年を探すのである。この設定は、アニメでなければ具体化は不可能だっただろう。時間はナウフェルの幼少期と青年となった現在の間を行ったり来たりする。そのこと自体は、格別めずらしいことではないが、そこに「手」が関わることで、鑑賞者の経験は複雑なものになる。

2-1. 手の生きる世界

まずは全体の構成を検討しておく。

¹¹ 鷺田清一『「聴く」ことの手：臨床哲学試論』、TBSブリタニカ、1999年、156ページ以下参照。鷺田は、「ふれる」と「さわる」という語の対比を出発点にした坂部恵の論（注10）を受け、独自の考察を加えている。両者の議論をふまえた、伊藤亜紗『手の倫理』、講談社、2020年は、スポーツや介護など、具体的な場面に即した「手」のはたらきを論じて、示唆に富む。

¹² Jérémy Clapin (Réalisation/Scénario), Guillaume Laurant (Scénario) : J'ai perdu mon corps, France, 2019. Une adaptation du roman "Happy Hand" de Guillaume Laurant. ジェレミー・クラパン（監督・脚本）、ギョーム・ローラン（脚本）：『失くした体』、Netflix。以下、参照箇所は本文中に corps と略記の上、残り時間を記す。

冒頭場面〔カラー〕

ハエのクローズアップ（ハエの羽音）／ハエの足元に血が流れてくる／青年の顔にハエがとまる／横たわった青年の向こう側で扉が開き、誰かが入ってくる（名前を呼んでいるようだ）（corps 1:21:00-1:20:02）

何か事故があったのかと思わせるだけで、続いてモノクロの場面になる。

〔モノクロ〕

窓にハエ（ハエの羽音）／レコーダーと手のアップ／ハエを捕まえようとする子どもと父親（捕まえ方を指南する父親の声）（チェロの音）／ハエを捕まえようとする手（corps -1:18:56）

これは記憶の場面だろうかと思っていると、黒いバックにタイトルが出て、続いてカラーの場面となる。

〔カラー〕

（叩く音。叩く音ごとに光が入る。）／冷蔵庫の中／冷蔵庫からビニール袋に入った「手」が出てくる／割れたガラスの破片で怪我をするが、破片でビニールを裂いて、袋から出ることができる／指を足のように動かして人目を避けながら、窓から外へ出る／夕闇の街／目の前のアンテナに向けて跳躍する（corps 1:18:51-15:30）

冷蔵庫に保管されていた手首から先の「手」が、体当たりで冷蔵庫の扉を開け、外に飛び出すのである。「手」が何をしようとしているのか、説明はなく、ただ「手」が建物の外に出、どこかを目指して進んでいく様子が提示されていく。この「手」をテと記すことにしよう。テを登場人物とするにとどまらない、不

思議な語り口をも考えるために、もう少しシーケンスをたどってみる。

[モノクロ]

(何かが壊れるか落ちた音、赤ん坊の泣き声) 床に転がったおしゃぶりと赤ん坊の手／コンセント、鼻の穴、何にでも触ろうとする子どもの手／海辺の父と母／砂を掬い上げる子どもの手／それを見るメガネの少年の顔 (corps 1:15:30-14:45)

[カラー]

テは雨樋のところで鳥と遭遇／争う／テが鳥の首を締めるような格好になり、そのまま鳥もろとも雨樋から落下 (corps 1:14:45-13:52)

[モノクロ]

子どもが手で着陸させた宇宙飛行士の人形が落下／(ナウフェルと呼ぶ声) ピアノを弾く手／メガネの少年／「ピアニストと宇宙飛行士になりたい」／宇宙飛行士の人形を手に、寝入っている少年／それをのぞき込む宇宙飛行士と、楽譜を手にしたメガネの青年／ハエが飛んでいる。眠っている少年の指にハエがとまる／誕生日／カセットレコーダーのプレゼント／収録する少年 (corps 1:13:52-12:00)¹³

このモノクロの部分はやや長くてさらに続くのだが、鳥とともに落下しながら、テが過去のことを思い出しているのだろうか。宇宙飛行士は等身大の人形のようにも見えるが、メガネの青年といっしょにハエの方へ顔を動かしている。メガネの青年は映画冒頭の倒れていた青年のように見える。この二人はど

¹³ 以下の分析では、モノクロの場面のみ「モノクロ」と記し、カラーの場面についてはとくに注記しない。

のような存在なのか。

この後、自転車に乗るとか、チェロをひくとか、回る地球儀などの映像が続くが、すべてにマイクが向けられる。運転席でふりかえる父の顔、ガラスの破片とマイク（とハエ）の映像が自動車事故を示唆する。墓地の光景となり、少年は腕を吊っている。宇宙飛行士も参列している。そのとなりに立つ参列者は、先に楽譜を手にしていた青年のようだ。どうやら少年は、誰かに引き取られるらしい。意地悪な顔の大人ふたりに車に乗せられた少年の膝、その上のハエと手が大きく映し出される。(corps 1:12:00-10:00)

このモノクロの映像に「ナウフェル！」という叱責の声が重なり、カラーのシークエンスが始まる。「6回も遅刻して！」とピザ屋のバイトが怒られている。このナウフェルは、映画冒頭で顔を見せていた青年であり、モノクロの場面の少年はナウフェルの少年期であることが想像される。次のシークエンスで、ナウフェルはある配達先にピザを運び、若い女性と思われる声とインタホン越しに会話する。ナウフェルはこの女性に会いたいと思う。映画はこの後、この女性に接近していくナウフェルの物語とナウフェルを探すテの物語を、間にモノクロの、おそらく記憶の場面を挟みながら、交互に示していく。ナウフェルの物語と記したが、そこでも手が中心にある。たとえば、電車の手すりをつかむ手がクローズアップされるとか、木工所でうっかり作業中の机にさわって、手に赤いペンキがつき、机の方には手の跡が残るといったような場面がある。

このシークエンスと冒頭の場面が、時間的にどのような関係にあるのか、ナウフェルの物語がなぜ、この時点から始まるのか、それについて私たちは、後ほど見ることになるだろう。

やがて、一方で、テはナウフェルの住む、木工所の屋根裏部屋に接近する。他方、ナウフェルの物語は、機械に腕時計を巻き込まれてナウフェルが手を失う事故に到り、冒頭の場面に追いつく。テがナウフェルの部屋にたどりつくこ

とで、両者の物語は一つの時間の流れのうちに合流したことになる。

ベッドには手を失ったナウフェルが、腕に包帯を巻いて眠っている。この手を失ったナウフェルを、テとの対比でカラダと呼ぶことにしよう。テはベッドに上がり、カラダに戻ろうとするかのように、腕先に身を横たえる。しかしカラダが寝返りを打つと、腕はテから離れてしまう。テは、カラダに見つからないように、隠れてカラダに寄り添う。(corps 16:42-15:53)

同時に、モノクロで挟み込まれてきた断片映像もまた、結末を迎える。ベッドで横になっているカラダが、ヘッドホンでカセットテープの録音を聞く場面で、子どもだったナウフェルが収録した音とモノクロの映像が結びつく。そこで呼び出される記憶は、笑い声とナウフェルの名前を呼ぶ母の音が聞こえる幸福な場面と、交通事故の場面である。走っている車の窓からマイクを出して録音し続ける息子に、父はふり返って「手を戻しなさい」と叱る。そのとき道に鹿が現れ、急ブレーキをかけた車は何かに激突する。ナウフェルがいつも突き当たってきた記憶の袋小路はこの事故だったことが示唆されるこの場面で、テはソファの陰に隠れて、身を縮こませているように見える。(corps 15:53-13:44)

カラダはこれまで住んでいた部屋を去るが、テは残っている。そこにガブリエルがやってくる。ナウフェルが心を寄せ、親しくなり、しかし手の事故の前に険悪な状態になって、おそらくそれっきりになっていた女性だ。ガブリエルはナウフェルの行方をたどり、カラダが残した録音を聞く。録音を介して、カラダのその後の物語が映像として呼び出される。

2-2. テ、カラダ、ナウフェル

映画タイトル「失くした体」が示唆するとおり、この作品はゆるやかにテの視点から語られている。冒頭の切断事故直後の場面から、テがカラダのもとにたどり着き、腕の先に身を横たえる場面までのカラダの時間については、語ら

れていない。また、カラダがこちらの建物の屋上から向こうの建設現場のクレーンに跳んだあと、カラダがどこへ行ったか、その先のことも語られない。映画はひとまず、自分がまだカラダと一体だった時期のテの記憶とカラダと分かたれてしまったのちのテの物語を語っており、記憶の部分のうち、子どものころの記憶のみがモノクロで示されていると整理することができるだろう。

モノクロの記憶がまとまったかたちで示されるのは、カラダがカセットレコーダーで録音を聴くシークエンスである。カラダが録音を聴く場面と記憶の場面が交互に示されることにより、カラダが記憶を想起しているように見える。しかし、録音の「手を戻して」という父の声に応じるかのように、ベッドの下では後ずさりしたり、衝突事故後の静寂に対して、身を縮めていたりしている。とすれば、ここでモノクロの記憶はナウフェル、すなわちカラダとテ、ふたりの記憶として、示されていることになるのではないだろうか。後で見るように、手を失ったナウフェルにとって、ここで録音を聴くことは大きな意味がある。しかし、テもいっしょに記憶を聴いているのである。

ガブリエルが録音を聴く場面の構成は、さらに複雑だ。ガブリエルは録音を聴き、手を失ったナウフェルが何をしたかを知る。一方で、このことはガブリエルにとって、そしてひょっとすると手を失ったナウフェルにとっても、意味がある。他方、録音を聴くガブリエルをテは見ている。映画はここでも録音を聴いている者の想起とテの記憶を重ね合わせているように見える。しかし最後の場面では、ガブリエルは録音を聴き終えてカセットレコーダーを止め、映画は屋上の雪の上のテと海辺の少年のナウフェル（モノクロ）、そして跳んでクレーンの上にいるカラダをシンクロさせる。

カラダはクレーンの踊り場で横になる。風に揺れる服の腕の先を見る／じっとしているテ／太陽に翳される手。少年は指で丸を作って太陽をとらえる。空に伸ばされた手が引かれる（モノクロ）／テが後ずさる／砂浜に

横になった少年の手が後ろに引かれ、少年が起き上がる（モノクロ）／カラダが起き上がる／テが後ずさる／少年は立ち上がり、両手を広げて海の方へ走って行く。砂上に残った手の跡。（モノクロ）／立ち上がったカラダの後ろ姿。（corps 6:33-5:12）

ここでは、カラダとテが一体だった時間、そして切断されてテとカラダとなった両者の時間が重ね合わされて、そこからテは退場し、カラダがゆるやかにナウフェルとして立ち上がってくる。おそらくテの視点からとらえられた、切断の衝撃で倒れているナウフェルの姿から始まったこの映画は、最後の場面で、立ち上がるカラダ、手を失ったナウフェルに視点人物の位置を受け渡して終わるのだ。

2-3. 物語の始まりと終わり

物語は切断から始まる。まず事故による手の切断がある。これはテとカラダの誕生の条件である。テの誕生は、冷蔵庫の扉を体当たりで開いて外に出る場面だろう。いわば前史としては、ナウフェルの誕生があり、これはテの誕生に続いて、モノクロの映像で示される。

テのカラーの記憶、青年ナウフェルの物語は、ガブリエルとの出会いから始まる。事故でおそらく両親を失った後、ナウフェルがどのように生きてきたかは、示されない。ビザのバイトの様子から、ナウフェルがただ不器用ということではなく、無感覚に生きてきたことが推察される。テの記憶が子どものころとガブリエルと出会ってからの記憶に限られているのは、身体がこの間、感覚や意味なしに生きていたことを示唆するだろう。ガブリエルの叔父の木工所に住み込みで働くことになったとき、ナウフェルが古い箱を開け、たくさんのカセットといっしょにしまわれていた腕時計を取り出して付ける場面がある。止まっていたナウフェルの時間が動き出したということだが、それはまた、いず

れこの腕時計が機械に巻き込まれて、手が切断されてしまうことになる時間でもあるのだ。

テの視点をとることで、この映画はさまざまな身体の経験を痛烈に提示する。カラダのもとへ向かうテの行程は生き延びるための、いわば肉体としての戦いの道のりである。ガラスの破片に触れば血が出るし、高いところから落ちることは危険であるし、ゴミ収集車ではミンチにされそうになり、地下鉄の線路ではネズミたちに襲われる。これに対して、身体的経験と密接に結びつきながら、夢のような場面がふたつ、現れる。たまたま入り込んだ家で、目の見えない男がピアノを弾いており、テはピアノに「腰かけて」男の指の動きを見下ろす。そこにナウフェルがコンサートホールでピアノを弾いていて、そのピアノにテが「腰かけて」いる映像がモノクロで挿入される。テが自分自身でピアノを弾いているのではなく、ナウフェルが弾くのをしている光景になっているのも、夢の場面を思わせる。また、カラダがいる場所へ、ビルの上から傘を開き、跳ぼうとするテの眼下に、宇宙飛行士の姿が見える。さあ跳べ、というように旗を振っている。震えながらもテは跳び、風に乗った一瞬、空は星空となり、宇宙飛行士の姿が遠くに見える。ここに登場する宇宙飛行士は、もともと少年ナウフェルのおもちゃだったものだ。墓地で少年ナウフェルの後ろに立っていた宇宙飛行士とピアニストが、少年時代の夢の終わりを示唆していたとすれば、この夢はナウフェルの手のなかに残っていて、テのカラダへの道を伴走したことになる。

切断により始まった努力と願いに裏打ちされた物語は、別離の認識で終わる。それがきわめて印象的に示されている、テとカラダの「再会」のシークエンスを見よう。

ベッドのカラダの後ろ姿／テがベッドに上る／カラダが寝返りを打ち、包帯を巻いた腕がテの近くに来る／切断された手をもう片方の手がつかもう

とするが、取り落とす。握った手からハエがはい出す／テは腕に近づいて、あるべき場所によりそう／砂を掬い上げる子どもの手（モノクロ）／テに近づく腕。悲しそうにも見えるカラダの寝ている顔／横たわり、自分の手を眺める少年（モノクロ）／腕。眉間にしわを寄せる顔／持ち上げられ、砂が指の間からこぼれる、手（と腕）（モノクロ）／腕が動き、テから離れる。もう一つの手が腕をつかむ。それを眺めるテ（corps 17:25-15:55）

ここには、私たちと手の関係が、あらゆる音調で取り上げられている。私たちは手を動かす。私たちは手を見つめる。手で顔や体にふれる。手を通して感じる。手を動かして感じることに私たちの自己意識がある。身体は、他の通常の物体とは異なる。それは衣装のように脱いだり、着替えたりすることはできないものであり、それは自分自身の感覚をもつ。身体は生きるひとつの全体である。この意味で、「自分の身体」という表現は、所有の表現、自分の机などと言う場合とは異なる内実を持つ¹⁴。しかし、身体は切断されうるものでもある。私たちは物体を握ったり、物体にさわったりするのと同じように、手で自分の腕を握ったり、自分の身体にさわったりすることができるが、右の手が左の手をつかむのと、カラダがテをつかむのは異なる。このテとカラダの再会のシークエンスは、特別な意味での「自分の手」が、通常の所有の意味での自分の手へ、つまり、失うことのできるものへと変貌する瞬間なのである。

この場面後のテの行動と思われるものは、ガブリエルの登場とともに始まった、カラダとの別離への時間を、ガブリエルに受け渡すためのものと見ることが出来る。空っぽになったナウフェルの部屋を訪れたガブリエルが、ふと食器棚を開けると、そこに角砂糖で作られたイグルーがある。ガブリエルが北極に憧れを持っていることを知ったナウフェルが、屋上にイグルーを作ってそこに

¹⁴ Waldenfels, a.a.O., S. 30ff.

ガブリエルを招き、ガブリエルが喜んだのも束の間、喧嘩別れとなった所以のイグルーである。この角砂糖のイグルーは、おそらくガブリエルへの伝言としてテが作ったのである。

2-4. 失くした体

本論で手を失ったナウフェルをカラダと呼ぶとき、テの視点に即してそう呼んでいる。ナウフェルの手は切断されてテとなり、それは切断されてカラダとなったものを失うことだった。

切断事故の後、カラダは自動車事故の音が録音されているカセットを聴く。そのなかで、窓から手を出していたナウフェルに対して「手を戻して」と父が言っており、自動車事故と切断事故は、手の動きによって結びつけられている¹⁵。カラダは幸福な子ども時代の録音を残し、その続きの自動車事故が録音されている部分に、新しい録音を重ねる。クレーンへと飛び移る、新しい一歩の録音である。

この跳躍には複層的な記憶が重ねられている。テがまだナウフェルの手だったとき、ナウフェルは運命を変えることについて、進んで行く道をラディカルに変えることについて語り、手は手すりの上を歩き、そしてそこから跳ぶ動きをしている。それから、テはカラダのもとに戻るために、ある建物の屋上から傘を広げて跳ぶ。最後の、運命を変える一歩はカラダの跳躍として実現される。身体を主人公とする映画の論理を貫徹するものでもある。

全編、いたるところでハエが登場するのも、テの視点で映画が語られることと結びついているだろう。ハエだけがクローズアップされることもあれば、小

¹⁵ 手を失うことと、ナウフェルが自動車事故の記憶から歩み出すことの関連は、解釈はされていないが、示唆されているだろう。グリムのメルヒェンでも知られ、世界各地に広く分布している「手なし娘」の伝承がある。「手なしのナウフェル」の物語と結びつけることは難しいが、身体に加えられる大きな力と切り開かれる運命という厳しい配置の点で連想を呼ぶ。

さな点のように画面のどこかにいたりする。手にとって、ハエは捕まえようとして捕まえられない対象であり、向こうからやってきて、煩わす存在でもある。ハエは聴覚がなく、振動を触覚で感じとるとすれば、手と近い存在でもある。カラダに視点が移されるように感じられる最後の場面では、ハエは出てこない。

映画の末尾で、カラダを失ったテの物語から、手を失ったナウフェルの姿が立ち現れてくるということについて、言葉の面からも考えてみたい。フランス語原題の corps は、ギリシア語の σῶμα、ラテン語の corpus と同様、生命のあるものの領域でも生命のないものの領域でも用いられる。生命とは何かということも規定が必要だろうが、概して生命は分割できないが、生命がない物体は分割できると言うことができるだろう。身体は一方では生きているもの、生きられているものだが、他方では物体として毀損され、切断されるものでもある。この映画の題は、この両義性を活かしたものであると言える。興味深いことに、ドイツ語には corpus の系譜の Körper という語と、ゲルマン語の系譜の Leib という語がある。Körper の語は他の言語においてと同様、物体にも生きた身体にも用いられるが、Leib は一般的には生きた身体を指すときしか、用いられない。「生きる leben」と関連する語である。¹⁶ 映画を見る私たちが、ガブリエルの目に映る手を失ったナウフェルや、最後の場面のナウフェルを、ほかならぬナウフェルとして受けとめるのは、生きている全体としての身体をそこに見るからであろう。

¹⁶ Vgl. Helmut Plessner: Gesammelte Schriften, Bd.4. Die Stufen des Organischen und der Mensch, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. プレスナーは存在をいくつかの段階に分類する。まず生命のない事物は中心を持たず、したがって分割可能で、境界がある。動物はひとつの中心を持ち、境界を「実現する」。人間は境界をやはり「実現し」、脱中心的である。すなわち、人間はこの脱中心的な位置から自分自身を眺めることができ、反省的意識を持つことができる。人間は「身体 Körper を持ち」、同時に「身体 Leib である」。

おわりに

ジンメルは、水差しの「取っ手」について論じるエッセイのなかで、身体の一部でありながらその「存在全体と外部世界との関係を仲介する」、人間の「腕」ないし「手」の独特の位置について、次のように述べている。「魂にとっては」「手」は「ひとつの道具」であり、

手の道具としての性格が魂と手とを遠ざけるからと言って、そのことが、生命の作用が両者を貫いて流れるために必要な内的一体性を阻むわけではない。両者が互いから離れていき、互いに入り込んでいくものであること、それこそが、分解不可能な、生命の秘密をなしているのだ。¹⁷

ここで「身体」と「魂」がほぼ同義で用いられている点には立ち入らない。¹⁸「手」は身体の一部でありながら、身体によって使われる対象ともなる。ひとまず、それを確認しておこう。

ジンメルは「魂」あるいは身体の「内的一体性」への所属と外部との関係を、さまざまに言い換えている。水差しの「取っ手」における芸術作品としての「完結した一体性」と「外的なものにすぎない目的論」の関係、美と実用性という二つの異質な要求、「私たちを中心とする存在の完結性」と「理念的な外部」の関係などである。こうして、ジンメルはこの論においても、ジンメルのあらゆる著述を貫いて姿を現す、結合と分離の同時性というカテゴリーを提示

¹⁷ Georg Simmel: Der Henkel. In: Hauptprobleme der Philosophie; Philosophische Kultur, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.278-286, S.280f.

¹⁸ Waldenfels は、アリストテレスの「魂はある意味ですべてだ」という言葉を引きつつ、「身体は、ある意味ですべてである」と述べている。A.a.O., S.11. アリストテレス『靈魂論』3巻8章, 431b21.

する。

生の豊かさは相互に属することの多様性、内部と外部に同時に存在していることにあり、片側への結合と融合は、それが他の側への結合と融合に対立しているので、同時に解離でもある、そのことにある。

ジンメルはこれを、「私たちの魂」が「二つの世界に故郷を持つ」からだと述べる。「魂」の完成は、「一つの世界が他の世界に伸ばす腕」のようなものになることであり、この腕は「一つの世界——現実の世界であれ、理念の世界であれ——が他の世界を掴み、自身に結びつけるために」伸ばされるのだが、それは同時に、「他の世界によって掴まれ、その世界に結びつけられる」ためでもある。¹⁹ここでは、論点はすでに「手」に限定されておらず、「腕」は身体を離れて一つの象徴ともなっているが、やはりそれは身体のことでもあるのだ。

外部との境界としての身体——境界を作りつつ、境界をなすことで境界の両側を結びつける——身体の構成部分のうちでもっとも先鋭的なものとも言える「手の生」を、『ビヨンド・サイレンス』と『失くした体』はそれぞれ独自の感覚としかたで示す。『ビヨンド・サイレンス』においては、手話の、言語の担い手として、そして音の世界にふれる、ないしさわるものとしての手である。手話の世界は、分節化された意味の領域が基盤である。音の世界への触感をとおしての接近は、文字通り、身に迫るものであるとともに、何にさわるかわからない、接近である。『失くした体』では、手は太陽の光を感じ、指の間を滑り落ちる砂の触感を感じるものであり、ピアノを弾いたり、イグルーを制作したりするものであるが、この外界との接触は痛みを伴いえて、その極端な例として切斷すら起こる。

¹⁹ Simmel, a.a.O., S.285f.

外界との接触が切断を結果としてもたらしうることを、『失われた体』は直截に示す。しかし、それが身体を経験となり、次の一步を促すと同時に、外界に痕跡を残すことをも提示する。それが録音であり、屋上に作られたイグルーであり、砂の上や雪の上に残された手の跡である。体を失った手を後に残しながら、手をなくしたナウフェルが歩き出す。そのようにして、外界と身体の交渉と変貌が続いていくのだが、この映画が「痕跡」への注視を通じて、映画の視点の移動と習合を示しているように思われる点は、強調されてよい。これは私たちが「子ども」として生まれる、すなわち世界のなかへ、親から生まれるというだけではない、存在の非孤立性を示唆しうる。時間において「習合する私たち」²⁰を。ただし、そこでも自と他の区別がもたらす畏怖や跳躍を、身体の「境界」が可能にしていることに変わりはない。

²⁰ Waldenfels, a.a.O., S.304.