

「道」の映画、「橋」の映画

富 重 純 子*

ふたつの場所の間に、最初に一本の道をつけた人間は、もっとも大きな、人間の仕事のうちのひとつを成し遂げたのである。

G. ジンメル

「上」や「下」などの、空間的諸関係を表す語を、われわれは現実を意味づける際に用いる。「高い—低い」、「右の一左の」、「近い—遠い」、「開いた—閉じた」、「限界づけられた—限界づけられていない」、「不連続的—連続的」といった概念は、「まったく非空間的内容をもった文化的モデル構築のため」に用いられており、「価値ある—無価値の」、「良い—悪い」、「自分の—他人の」、「近づきうる—近づきがたい」、「死の—不死の」等々といった意味を担う。

人間が、自分の精神史のさまざまな段階で、自分を取りかこむ生を意味づけるのに用いる、世界のもっとも一般的な社会的、宗教的、政治的、精神的モデルは、あるいは「天一地上」、「地上一地下の王国」（上下の軸にそって組織された、垂直的、三元構造）の形で、あるいは「上層階級」「下層階級」という明示された対立をもったある種の社会・政治的ヒエラルキーの形で、

* 福岡大学人文学部教授

あるいはまた「右—左」という対立の道義的顕在化の形で<…>、必ず空間的特徴づけを与えられていることがわかる。<…>「近いもの」を分かりやすいもの、身内のもの、血縁的なもの、「遠いもの」を不可解なもの、よそのものと同一化すること、こうしたことすべてが組み合わされて、はっきりと空間的徴候を与えられた、世界のある種のモデルになるのである。¹

ロトマンは芸術空間の背景となっている、人間的空間のトポスの構造について、このように述べた上で、芸術空間の構造と物語の題材^{シュブジェクト}の概念を結びつける。

題材構成の単位としての事件とは一体何か。

テキストにおける事件とは、登場人物をして意味論的場の境界線を越えさせることである。²

はたして、すべての物語がこの「越境」というできごとを中核にもっているかどうかはさておき、このロトマンの定式は、映画を理解しようとするとき、われわれが避けがたく行っている作業の一面を、言い当てているようではある。われわれは映画が映し出す空間を読もうとする。造形作品と並んで、映画もまた、多次的で複雑な現実を、有限的空間に反映させるものだからである。

『道』（1954年）、『ベルリン 天使の詩』（1987年）（以下、『ベルリン』と略記）、『橋の上の娘』（1998年）（以下、『橋』と略記）では、「道」、「空」、「橋」が空間を構成して舞台をなし、ひと組の芸人の男女の物語が語られる。「橋」では死に関わるできごとが起こる。この三本の映画において、意味論的空間構成が共通しているのか、また共通しているとして、そこでどのようなできごと

¹ Yu. M. ロトマン：『文学理論と構造主義：テキストへの記号論的アプローチ』磯谷孝訳、勁草書房、1978年、225ページ。

² 同書、247ページ。

が語られているのか、分析を試みたい。このような視点からの分析はスケッチ程度のものにとどまり³、到底、これらの映画の豊かな内容を十分に汲み取ることはできないが、「超越の喪失」というひとつの道筋の上に位置づけて見る可能性を示すことができれば、それで本論の目的は達せられたことになる。分析にあたっては、上下の空間的秩序に注目することになるだろう。中世からルネッサンスを経て一八世紀に至るまで、文学や絵画のイメージの世界には、ある共通した一定の枠組みがあり、そこでとくに重要性をもっていたのが上下の空間的な序列であった。ニュートン以降、それは深刻な混乱に陥った⁴ののだが、この枠組みは現在もなお、一定の力をもっており、映画の表現においても、出発点はそれであると思われるからである。

1. 『道』

フェリーニの『道』は、海辺にいるジェルソミーナの姿で始まり、夜の海辺で空を仰ぐザンパノの姿で終わる。「海」と「空」は人間の「道」と区別される領域を表しておらず、「海」はただそこにあり、人間を圧倒もせず、あるいは人間がそこに入って行きもせず、「空」もただ風景の一部を構成しているだけで、それ自体が中心となることはない。この映画は境界をあからさまに示さないことで、地上の世界の「彼方」を感じさせる。

ジェルソミーナとザンパノは、ジェルソミーナの家がある海辺で出会い、旅をする。ふたりの姿は終始、ほぼメディアムアングルでとらえられて、カメラは近づいたり、離れたりするが、上下の動きは限られている。俯瞰する、ある

³ 論者はイタリア語とフランス語を解さない。したがって、『道』および『橋の上の娘』で語られる言葉の理解は、ほぼ字幕に頼らざるをえない。本論で考察の対象とするのは映像であるものの、映画を扱う論として、これは本論を不十分なものとしている点のひとつである。

⁴ Northrop Frye: *The drunken boat: The revolutionary element in Romanticism*. In: Northrop Frye (Ed.): *Romanticism Reconsidered*, New York and London: Columbia University Press, 1963, p.1-25.

いはあおりで天を映し出すようなショットはない。

旅の途中、ザンパノと旅を続けることに嫌気がさしたジェルソミーナは、ザンパノのもとから脱走し、たまたま近くの町でキリスト教の祭のパレードに遭遇する。その夜、ジェルソミーナは、綱渡りの曲芸を見る。ザンパノがやってくる、けっきょくジェルソミーナはふたたびザンパノといっしょになる。

綱渡り芸人はイル・マット（狂人）と呼ばれる男で、ザンパノの古くからの知り合いだった。ザンパノの芸は、胸の力で鋼鉄の鎖を切るというもので、この芸と空中の高みで行われる綱渡りの芸は、ひとまず地上と空中という対比をつくっている。イル・マットは洒脱で朗らかで、この性格もまた、ザンパノの無口で粗野で鈍重な性格と対比をなす。もっともこの対比のもつ意味は、この映画にとって決定的なものではない。ふたりは等しく地上の道を歩む、性格の異なるペアに過ぎない。

イル・マットは何かにつけてザンパノをからかい、ある喧嘩の末、ザンパノはナイフを振り回し、留置所に入れられることになってしまう。騒ぎを起こしたということで、イル・マットはサーカス団を追われる。イル・マットにいっしょに行こうと誘われて、迷うジェルソミーナだが、ザンパノといっしょに旅を続けることを決心する。ザンパノの釈放後、ふたたび旅を続けるふたりは、偶然、イル・マットに再会する。ザンパノはイル・マットに殴りかかり、はずみで殺してしまう。ジェルソミーナは罪の意識から、半ば気が狂ったようになる。

ザンパノは足手まといになったジェルソミーナを、道端に残し、ひとりで行ってしまう。数年後、ある海辺の町にやってきたザンパノは、耳慣れた曲を女が口ずさんでいるのに出会う。話を聞くと、ジェルソミーナと思われる女がこの町に流れてやってきて、しばらく暮らしていたが、やがて病で死んでいったという。ザンパノは衝撃を受ける。したたか飲んだザンパノは、ひとり、夜の海辺に行く。ザンパノが涙をこぼして空を見上げるところで、映画は終わる。

イル・マットとの再会の前に、修道院にふたりが立ち寄るエピソードがある。

家というものを持たないジェルソミーナたちに対して、修道女のひとりが、自分たちも同様であると話す。一所にずっととどまると、その場所に愛着してしまうので、数年ごとに修道院から修道院へと移って行くのだという。ここで、到達することのできない目的地としての「故郷」というモチーフが浮かび上がる。もちろんジェルソミーナにとって、故郷は帰りたい、現実の場所でもあるが、そこにとどまれない事情があったので、そこはすでに失われている。神の家たる修道院はひとつの選択肢だが、やはりほんとうの故郷ではない。この世界は、地上に人間が故郷をもつことができない、そのような世界である。

イル・マットの殺害の行われる場所は、最初はそれとわからないが、橋のそばである。イル・マットが死んでしまったあと、ザンパノがイル・マットの死骸と車を橋の下に投げ落とすところで、そのことがわかる。橋はふたつの領域を結びつける象徴的場所であり、生と死の境界であると同時に、罪と罰の境界をも意味するだろう。しかしここでは、物語の上では決定的な境界であるこの橋が、映像においてはまったく強調されていないことに注目したい。『道』の空間において、ザンパノとジェルソミーナの歩む道は、境界のない、ただのゆるやかな道である。人間の道はただ道であり、気づかないうちに踏み越えてしまう躓きの場所がある道であり、天から隔てられているという点では、どの道も同じなのだ。

地上の道と、それが決して到達することのない目的地。映画の基底にあるこのような「信仰」は、映画の禁欲的な一技術的制約によるだけではない—空間構成と呼応している。カメラはあくまで、道を歩む人間の視線で世界をとらえ、たとえば広々とした空を映し出すことで、そこに超越的なものを顕現させようとするのではない。重いザンパノに対して、軽さの極を占めるイル・マット、羽をつけた綱渡り芸人も、地上の世界の一部である。下から見上げる観客の視線でとらえられたかと思うと、観客の上を向いた顔が綱上の高さから見下ろされて、いわばリヴァースショットによるように、そこにひとつの空間が作られ

る。さらに建物の、綱よりもっと上から見ている観客の視線でも、綱渡りの芸が映し出される。下から見上げる観客と上から見ている観客の間で、危ういバランスを綱上でとるイル・マットは、重力から逃れる軽やかさではなく、危うい人間の運命を体現していて、映画は等しく人間の運命を共有する者たちの空間を提示するのである。

夜、ジェルソミーナが道端で途方に暮れていると、鐘が鳴り、ジェルソミーナが上を見上げる場面があるが、それはほんの一瞬で、カメラは空を仰ぐことはなく、神的なものを高さとして指し示そうとはしない。神は求められているのだが、神が地上の道と交わらないことも確かで、ジェルソミーナの心を占めているのは人間と人間の関係なのである。⁵ 信仰を司る教会もまた、天へとそそり立つ建築としてではなく、街路をゆっくり進む祭礼の行列として登場する。

ザンパノは最後に星空を見上げ、ザンパノが天を仰ぐのはこれが最初で最後だが、ここでも空が映し出されることはない。⁶ カメラは最後まで人間に向け

⁵ フェリーニは『道』について、次のように述べている。「『道』は、何らかの社会的展望を切り開こうとするさいに、最も重要で、最も基礎的な経験——人間と人間とが共有する経験——を実現しようとするものです。〈……〉社会生活に本来そなわっている豊かさやさまざまな可能性を学ぶために何よりも重要なことは〈……〉人間が他人と一緒にいることを学ぶことです。これはどんな社会でも学ばなければならないことだと思います。〈……〉」

近代人としての私たちの悩みは孤独感です。そしてこれは私たちの存在の奥底からやってくるのです。どのような祝典も、政治的交響曲もそこから逃れようと望むことはできません。ただ人間と人間のあいだでだけ、この孤独を断つことができるし、ただ一人一人の人間を通してだけ、一種のメッセージを伝えることができ、一人の人間ともう一人の人間との深遠な絆を彼らに理解させ——いや、発見させることができるのです。「マルクス主義批評家への手紙」、フェリーニ『私は映画だ 夢と回想』（岩本賢児訳）フィルムアート社、1978年所収、108-117ページ、111ページ以下。

⁶ 「まったく人間的でありふれたテーマを展開するとき、私は自分で忍耐の限度をはるかに越える苦しみと不運にしばしば直面しているのに気づきます。直観が生まれ出るのはこのようなときです。それはまた、私たちの本性を超越するさまざまな価値への信仰が生まれ出るときでもあります。そのような場合に、私が自分の映画で見せたがる大海とか、はるかな空とかは、もはや十分なものではありません。海や空のかなたに、たぶんひどい苦しみか、涙のなぐさめを通して、神をかいま見ることができましょう——それは神学上の信仰のことというよりも、魂が深く必要とする神の愛と恵みです。」（「イエズス会司祭への手紙」、同書 118-123 ページ、119 ページ）

られて、たとえば空や大海原を映すことで、神的なものの領域を画面の中に構成することを禁欲したまま終わる。

2. 『ベルリン・天使の詩』

『道』は映画の中に空間的境界を形作らず（越境という意味ではできごととは起こらない）、目的地はおそらくフレームの外にある。それに対し、『ベルリン』は、画面の中に天使の領域と人間の領域とをふたつながら現出させ、越境というできごとを生じさせる。ふたつの領域は概ね、天と地として垂直軸上に配置されるが、同時に、境界のない世界と境界のある世界の対立としても、設定されている。境界のない世界ではそもそも越境ということは生じえないから、それが生じるためには、境界のある世界に入る必要があり、この映画の中心的できごとは、境界を知らない存在である天使の、境界のある世界への越境であると言える。道は垂直軸に沿い、出発点も目的地もフレームの中にあるのが、この映画だ。⁷

映画は、文字を書きつける手のショットで始まり、子ども時代をめぐる詩の朗読が映画の最初と最後を形作っている。ペーター・ハントケとヴェンダースの共同脚本による『ベルリン』は、国立図書館の内部の場面もあり、年老いたホメロスと呼ばれる⁸ 老人も登場して、書くこと、ことば、詩人の責務が大きなテーマのひとつだが、本論では、空間の表象と一体をなしている、天使ダミエルの物語の筋を追っていくことにする。ヴェンダースのこの映画は、風変わりな天使たちを、東西に分断されたベルリンの街に住まわせる。長いコートを

⁷ Köster は『ベルリン』を「垂直軸上のロード・ムービー」ととらえて、分析を行っている。Werner Köster: *Wim Wenders und Peter Handke: "Kongenialität" - intermediale Ästhetik - Kommentarbedürftigkeit*, Marburg: Tectum, 2015, S.211 - 298.

⁸ 映画の中ではホメロスの名は出て来ないが、脚本にホメロスとある。天使の名前のダミエルも同様である。Peter Handke, Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin: Ein Filmbuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.

まとい、人々のさまざまな気苦労に寄り添い、またこの街の運命を見守っている天使たちだ。子どもたちにしか、その姿は見えない。映画の中では、最初の登場のときだけは、羽をつけた姿で示されるが、あとは羽もなく、物静かな人間たちの姿で、人々の間を歩き回ったり、読書する人間の肩越しにのぞき込んだり、建物の上から街路を見下ろしていたりする。⁹ 人々の暮らしを見聞し、メモを取りながら、「永遠」を過ごしている天使のダミエルは、マリオンという空中ブランコ乗りの女に惹かれる。マリオンはベルリン中心部の空き地にテントを構えているサーカスの団員で、だれとはわからずに探している相手との出会いを待っている。ダミエルは人間になることを望み、人間となり、マリオンとの出会いを果たす。

天使が人間になることは、「イエスの昇天」の逆方向のできごとを連想させ、天から地へ「降りる」動きをイメージさせる。それは、伝統的な文学や絵画のイメージの世界の、上下の空間的な序列にならっていて、実際、『ベルリン』の映像は、垂直軸に沿って構成される。

映画の空間は垂直軸に沿って三つの領域に分かたれる。空、地上、そして地下である。導入部分では、文字を書きつける手に続いて、雲の切れ目に光が見える空、目、上空を舞うかのように鳥瞰される街、廃墟のカイザー・ヴィルヘルム記念教会の塔上にたたずみ、下を見下ろしている天使が映し出されて、上方、天を天使の領域として示す。天使を見つけ、見上げる子どもたち、翼、空を舞う鳥のショットが続き、それらに人々の心の中の声が重なり、天使が空を舞うように上空から眺めているだけではなく、人々の口に出されない声も聴いていることが示唆される。子どもたちだけは天使が見えることについて、ダミ

⁹ 映画における「天使」像については、以下の論に詳しい。Peter Hasenberg: Himmlische Helfer mit irdischer Bindung: Engel im Film. In: Thomas Bohrmann, Werner Veith, Stephan Zöller (Hg.): *Handbuch Theologie und populärer Film*, Bd.1, Paderborn : Ferdinand Schöningh, 2007, S.129–143.

エルの物語に関わるような説明はないが、映画の冒頭から流れるナレーションなどで語られる思索の断片において、他者との交流に開かれた存在としての子どものイメージが提示される。やがて、カメラは流れるような動きで、高層住宅のひとつひとつの住まいや部屋に入って行き、あるいは窓から出て、下の空き地を映し、また別の窓から入って、そこに暮らす人々を映し出す。空を飛ぶだけではなく、壁も通り抜け、人々の声もすべて聞き取る——天使は天上から見下ろすものであると同時に、境界を知らない存在である。

『ベルリン』の製作年は1987年で、フランス、西ドイツの合作、舞台はドイツ統一前のベルリンである。地上世界が東西に分断されたベルリンであることで、境界の問題は大きな現実的意味を帯びる。壁と壁に沿って続く廃墟や空き地が映し出される。人々は生活の苦勞に追われ、互いに話をしない。サーカスの団員たちがいっしょに飲んだり、歌ったりする場面はあるが、サーカスは破産して、解散する。

ダミエルと、天使の同僚であるカシエルが話をしながら歩き、ダミエルがついに人間になることを選ぶ場所は、ベルリンの壁のかたわらである。これまでダミエルは壁のあちらにもこちらにも行くことができた。人間となれば、そうは行かない。実際、人間になったダミエルが壁の監視者に捕えられないように、カシエルがダミエルを壁の向こう側へ、西側へ運ぶ。¹⁰

地下の世界は限定的で、映画の撮影現場である。地下何階にも掘り下げられた防空壕で、床面が爆撃によってか、ぶち抜かれて、ずっと下まで見下ろすことができる。第三帝国時代の設定で、SS将校やユダヤ人、さまざまな役の人間たちが演じたり、待機したりしている中、ピーター・フォーク本人がエキストラの人々の顔をスケッチしている。演じ手たちが限られた空間に閉じ込められて、場所によっては鉄格子に囲まれている地下の世界は、境界の存在によっ

¹⁰ 天使は人間世界に介入しないはずなのだが、カシエルは例外的行動に出る。

て特徴づけられる地上世界の、いわば極端な場所である。カメラは大部分ピーター・フォークの視線で、空間を上から見下ろすか、あるいは人々の顔をミディアムアングルでとらえており、ピーター・フォークと地下の世界の関係は、天使と地上の世界の関係をなぞるような具合だ。

ダミエルがマリオンの空中ブランコを見ている場面で、初めて画面が数秒カラーに変わる。次は、マリオンが自室で着換えているのをダミエルが見ているときだ。その後も何回か、カラーの場面があり、それはダミエルが人間の世界の現実を感じる時である。ダミエルが人間になると、画面は基本的にカラーになり、カシエルが見ている世界が映し出されるときのみ、モノクロームに切り替わる。「天使」という超越的な存在を、この作品は、空間および時間の境界をもたない存在として、その姿や、そのパースペクティヴを取るカメラを通し、モノクロームとカラーの切り替えを用いて映像化する。言い換えれば、すべてが画面の中に内在しているのであり、画面の外に超越的なものを示唆するような契機はない。¹¹『ベルリン』の天使は、神の教えを伝えず、何もせず、伝統的な神的なものの末裔としてはきわめて痩せ細った存在なのである。

天使の世界も人間の世界も画面の中に配置する『ベルリン』は、映画の外の領域を拒絶している。ダミエルは橋のたもとで、交通事故により死に瀕している男に遭遇するが、この映画において死は、それがどのようなものであれ、生とは異なる領域との境界であるというより、生死のある世界の境界であり、橋は境界というよりは消失点である。

地上の世界の指標は、「境界」と「重さ」である。落下が死であるということは、マリオンの空中ブランコの危うさ、事故や自殺の場面として幾度か提示される。ダミエルは「重さ」の世界へ、死のある世界へ越境する。最後の場面

¹¹ この制約は、『ベルリン』の、ほとんど宗教的と言える「内在」へのまなざしと、表裏をなす。Vgl. Egila Lex: Peter Handke und die Unschuld des Sehens : Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten, Paeda-Media, 1984.

では、マリオンがあるホールで、天井から下がっている綱につかまって空中曲芸をしている。綱の下にはダミエルがいて、綱が垂直に張られているよう、体重をかけて綱を引いている。ふたりをカシエルが眺めている。映像はカラーで、ふたりを眺めているカシエルのあたりだけが、モノクロームである。映画の冒頭で、天使として地上を見下ろしていたダミエルは、ここでは重さをもった人間として、マリオンを見上げている。上下の軸の方向性は逆転したのだ。それでも、ここで行われているのが空中の芸であり、ダミエルがそれを見上げていることにおいて、何らかの超越的なものの名残が漂っているかもしれない。

3. 『橋の上の娘』

橋は分離と結合を空間的に視覚化するものであり、「越境」というできごとを象徴するものであると言ってよい。だが『橋』は、ひと組の男女の出会いと結びつきの物語を語りながら、ふたりを隔てる距離を現出させない映画である。極端な言い方をすれば、空間のない映画なのだ。

冒頭はアデルのインタビューないし尋問の場面だ。アデルは男にだまされるばかりだった来歴を語り、自分には何もなくて、ただ何かを待っていると言う。問いかけに対してアデルが答えて行くのだが、問う者の姿は映らない。傍聴者たちがいるが、被写界深度が浅く、ぼやけて背景に沈んでいる。

次の場面では、アデルが広い川の上にかかる大きな鉄橋から飛び降りようとしている。逡巡していると、そばに立って見ていた男ガボールが話しかけてくる。ガボールはパートナーとして再出発できる相手を探していると言う。橋を「いつも渡るだけ」だったアデルは飛び降り、ガボールは後から飛んで、彼女を抱きかかえて水面へ上がって行く。次はもう救急車で運ばれていく場面になり、横たえられたふたりは保温バッグのようなものに入れられ、温められている。

ガボールはナイフ投げの芸人であり、^レ的の役をしてくれる女を探している。

アデルはガボールの的役を引き受け、ふたりは巡業の旅に出る。移動は列車や船、車で行われる。カメラはほぼガボールかアデルのパースペクティブを取り、あるいはふたりの姿を水平からとらえる。

物語は「運」や賭けによって展開して行く。最初の賭けは、ハエが砂糖に寄ってくるかどうかというもので、ここからふたりの旅が始まる。ナイフ投げの成功不成功は的役のもっている「運」にかかっているとガボールは言う。アデルが的になってから、どんな危ないナイフ投げも、ガボールは失敗しない。アデルはこれまで運がよかった例がなかったのに、ガボールのパートナーとなつてからは、ルーレットの賭けでも、驚くべきつきを見せる。

アデルが他の男と過ごしている間に、ガボールは綱渡りよろしく線路の上を歩き、前方から列車が来るのを待ち受ける。列車は別の線へ入って行き、列車の向こうにはアデルがいる。アデルはその場でナイフ投げを行うことを求め、そのナイフ投げの最中に、的のアデルが横たわってナイフを受けている映像が差し挟まれる。最初から官能的な含意のあったナイフ投げのモチーフは、はっきりと官能的なものになる。このエピソードは、道と目的の達成というひとつの小さな物語を成しているが、ガボールのしたことは賭けであり、次のエピソードでアデルがまた別の男とペアを成すことで、同様のことのくりかえしというパターンに埋め込まれる。

ふたりは豪華客船でショーを行う。船上ではギリシア人新郎とイタリア人新婦の結婚式が行われている。新婚鬱気味のタキスとアデルはボートで駆け落ちをする。残された新妻が海面を見つめているのに、ガボールは話しかけ、彼女はナイフ投げの的役を引き受ける。しかしナイフ投げは失敗する。

アデルとガボールのその後が、交互に映し出される。駆け落ちしたアデルたちのボートは、たちまち不具合が生じる。ガボールは港で船を下ろされる。アデルたちはヘリコプターで救出されてギリシア軍の基地に降り立つ。タキスは他の女に心を奪われる。アデルに優しく声をかけてくる男がいる。アクロポリ

スに見える場所で、アデルは途方に暮れている。ナイフ投げができなくなったガボールは、簡易宿泊所で一夜を過ごす。ナイフを並べて売っていると、アデルとよく似た女が通りかかり、彼女を追って、トラックにぶつかる。夜、足を引きずって、ガボールは橋に行き、欄干を乗り越えて、水面を見つめる。そこへアデルがやってきて、ふたりは抱き合う。

この映画において、垂直的な動きが示されるのは、アデルの投身の場面のみである。橋の欄干の外に立つアデルの姿が示された後、下をのぞき込むアデルの視線で水面が映り、突然、橋を下から見上げるショットになり、橋とアデルの姿が橋の下を抜けて行く船からとらえられる。続けてアデルの足元、そして欄干をつかむ手が映し出されたかと思うと、近くの遊園地のジェットコースターを上から下って行く映像が差し挟まれる。この後、アデルとガボールのやりとりがあり、それからアデルは飛び込む。かなり高い橋の上から、アデルがまっすぐ落ちて行くのが映し出される。水中にカメラが切り替わり、アデルが目をつぶったまま、まっすぐ沈んで行く。一貫して垂直の動きによって構成されるシークエンスである。アデルはそれまで、次々につきあう男が変わる生活を送ってきた。そのような、いわば同一平面上の連鎖に、くさびを打つ、自殺という大きな選択が、映像の上でも、垂直的な動きとして示されているのだ。

この第一の橋の上の場面、アデルが飛び込もうと考え、ガボールがそこへやってくる場面と、第二の橋の上の場面、ガボールが飛び込もうと考え、アデルがそこへやってくる、映画最後の場面とは、映像の上でも呼応している。ガボールとアデルが抱き合う場面では、マリアンヌ・フェイスフルの歌が流れる中、ふたりの顔がクローズアップで映し出されるが、カメラは急に切り替わって橋の欄干を映し出し、同時にアラブ風のにぎやかな音楽が歌に重なって流れ始める。そのままカメラが橋から離れていくと、抱き合っている二人の姿が小さく映り、さらに橋全体が映る。カメラは船に乗って遠ざかって行くような動きで、橋をとらえつづけ、やがて川が画面全体に広がる。

映画の冒頭のインタビューか何かの場面¹²は、超越の不在を示すものと言っ
ていいだろう。抽象的で様式化され、ほとんど審問でありうるように見える
が、アデルの顔はつねにミディアムアングルでとらえられ、またぼんやりとし
か映し出されない聴衆も、アデルと同じ平面上にいて、ここに裁く視線の構成
はない。聞き手は映し出されない。もはや神や祈ることのできる誰かはいない。
娘の話聞いてくれる神も天使もないのだ。

『橋上の娘』においては、飛行するもののパースペクティブで世界がとら
えられる印象的な場面が2箇所ある。ひとつめは、ハエが砂糖に寄ってくるか、
ガボールとアデルが賭けをする場面である。ハエは天井にとまっており、カメ
ラはハエのパースペクティブを取って、ふたりめがけて滑空する。飛び回るハ
エの目がカメラとなって、飛び回りながら、いわば下界のガボールやアデルの
姿を映し出す。次は駆け落ちしたアデルとギリシア男が救命ボートで海に漕ぎ
出す場面だ。ボート上のギリシア男とアデルの姿が上空からとらえられ、晴れ
やかな幸福感が演出されるが、それは一瞬で、ボートの不具合でふたりは慌て
ふためくことになる。助けを求めるふたりを上空からとらえる次のショットで
は、ヘリコプターの音が画面を支配し、鳥瞰する視線はヘリコプターからのも
のとなる。

『ベルリン』において、上空からの視線が天使のものであり、神と関連づけ
られうるものだったのに対し、『橋』においては、視線はハエやヘリコプター
に関連づけられていて、これらは現実のものであるばかりではなく、その動き
は不安定である。この映画には、垂直軸上の上方に人間の運命を係留するよう
な支点は一切ない。

アデルとガボールが客船で別れた後、離れ離れに別の場所にいるふたりの間

¹² パトリス・ルコント、ユベール・プロロンジョ『映画はやめる：パトリス・ルコント、
自作を語る』（桑原隆行訳）、春風社、2015年、330ページ。

で会話が交わされていく。遠く離れたところにいる相手の応答の声が入ったり、あるいは実際にふたりが口を動かして、そこにはいない相手に話したりする。この不思議な会話は、この映画が「夢の物語¹³」、現実と非現実の間の物語として作られているということを示唆するが、同時に空間の脱意味化というこの映画の特質を現してもいる。上方はもはや天を指し示さないし、偶然と運によって動いていく主人公に、目的地の概念はない。出発点に戻る物語は橋を渡ることの意味はないことを指し示す。「道」はないのだ。出会いの生起する一点と、そこに打ち込まれる垂直性が、『橋』の空間の構造と呼びうる構造である。この構造は、いかなる超越的な力によっても支えられていない。

『ベルリン』においては、天使が人間になって、人間の恋人となる。ひとりの女とひとりの男の結びつきの不思議さは、天から地へ降りてきたものの由来をまだまとっている。ヴェンダースはまだ神秘を信じているか、見せたいと思っているのだ。『橋』には、その神秘はない。下を流れる川、そして水が、画面をほほいっばいに満たすとき、川は象徴的意味を帯びそう¹⁴だが、にぎやかな音楽と船の揺れが、それを押しとどめる。

4. 道、空、橋

このように見てくると、この三本の映画はすでにその題において、近代において「超越的なもの」がたどった運命を表しているともとらえうる。『道』においては、伝統的な信仰が教会や祭礼のかたちでは画面に登場するが——あるいは、むしろそのことによって——、神はフレームの外に位置づけられている。

¹³ 『『橋の上の娘』[対談] パトリス・ルコント×大竹まこと 日常でありえないことこそが映画』、『キネマ旬報』No.1299、2000年1月上旬号、84-87ページ。

¹⁴ 水にはもちろん、混沌や原初的なものの意味がある。それにしても、カフカの『判決』において、息子が身を投じる川はどのような川だったのだろうか。カフカの作品においても、橋はどこかどどこかを結ぶものとしての意味より、橋の上と下を提示することに重点があるように思われる。

地上に人間の故郷はなく、究極の目的の場所は天であるだろうが、超越的なものは定義通り、人間の「道」と交差することはなく、ただ人間の苦しみや慰めのうちに閃くのである。『ベルリン』においては、「空」（『ベルリン』のドイツ語題は「ベルリンの上の空」）が「天使」と呼ばれるものの領域として提示される。天、あるいは上方を超越的なものの場所として提示するのは、伝統的な文学や絵画のイメージの世界の枠組みにのっとったものと言える。しかし、画面のなかに内在化されて、天使の姿で登場する超越的なものの属性は、「境界を持たない」という時空間的なものに限定されることになり、「愛する」ことができるためには人間にならなければならない。目的の場所は地上の世界となり、「道」は垂直の方向になる。天使は人間となり、目的の場所に到達するが、それでも、空中演技において上下の空間的序列が保たれることで、「愛」のモチーフになお超越的なものの名残があるだろう。

『橋』においては、もはや超越的なものの場所はどこにもないように見える。ここにおいて「橋」が、大きな意味を持つようになる。もっともここでは、ふたつの領域の間の境界、「越境」の場所という意味は背景に退き、「飛び降りる」という本来の橋の機能とは関わりのない行為が、ふたりの人間を結びつける。沈むこと、水をかいくぐることが、ある種の生まれ変わりのような意味を持たされているとすると、水や深さが天や高さに代わる役割を担おうとしているのかもしれない。そしてこのような「橋」が物語の中心に来ることは、おそらく「道」が失われたということと関連しているのだ。『橋』においてアデルとガボールのたどる道は、映像の断片で提示され、とうてい、道とは呼べないような道である。ある意味で、この映画では橋の上の出会いだけが重要なのだ。最後に橋の上でアデルは、「ふたりでいること」を続けよう、と言う。ふたりが抱き合う瞬間が数回、くりかえして映し出される。アデルとガボールの道は、何度も何度も最初の出会いに立ち戻ることしかないだろう。越境もなく、到達もない。道はないのだ。離れたものを結びつけるには、離れたものとして認識する

過程が必要である。¹⁵ 地上の道が地上の道と意識されるのは、天があるからである。天使が地に降りようとするのは、天と地があるからである。『橋』において、橋のみが重要なのは、道が見えなくなっているからで、それは天と地という空間秩序で表現される世界のモデルがついに失われたことによるとは言えないだろうか。

¹⁵ Georg Simmel: *Gesamtausgabe Bd.12*, hrsg. v. Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001, S.55.