

グリムのメルヒェンに もとづく二つの映画について

富 重 純 子*

はじめに

「何世紀にもわたって、人類にとってはこの三つの物語——トロイの物語、ユリシーズの物語、そしてイエスの物語——だけで十分でした。」このようにボルヘスは語っている。¹近代になって、われわれは無数のプロットを考え出し、語るようになったが、「この創意の発露は恐らくは一時的なものであり、それら多数のプロットは少数の本質的プロットの幻にすぎないかも」しれないとも述べている。²このことは、「グリムのメルヒェン」³にもとづく作品が、そして多くは批判的視点を提示する作品が次々と生み出されている現代において、思考の一角に置いておくべきことかもしれない。

「グリムのメルヒェン」の何が現代人の心を引きつけるのだろうか。うつくしく、気立てがよく、働き者の娘が、みにくく、意地悪で、怠け者の娘を退け

* 福岡大学人文学部教授

¹ J. L. ボルヘス『詩という仕事について』鼓直訳、東京：岩波書店、2011年、70頁。

² 同書、74頁

³ グリムの『子どもと家庭の童話集』。ここでは映画解釈の補助線として、Röllekeの編集による以下の書籍および1812年の初版から1857年の第七版までの本文各版を参照した。Heinz Rölleke (Hrsg.): Kinder- und Hausmärchen / gesammelt durch die Brüder Grimm (Bibliothek deutscher Klassiker ; 5), vollständige Ausg. auf der Grundlage der 3. Aufl. (1837), Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. Jacob Grimm; Wilhelm Grimm: Kinder- und Haus-Märchen. In: Deutsches Textarchiv. https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1812 (最終閲覧日：2021年12月15日)

て、幸福をつかむという物語だろうか。ほうっとしている若者が、なぜか幸運をつかむ物語だろうか。妖精が登場し、超自然的力で人間を不幸にしたり、幸福にしたりするという点だろうか。現在、グリム童話のなかでグローバルに受容されているのは、ひきがえると王女様や、ヘンゼルとグレーテルではなく、ディズニーのアニメによるプリンセス・ストーリーであることは、周知のとおりである。⁴ そのディズニーの映画も、近年はかなり様子が変わってきたらしい⁵ が、ここではスペインの映画『ブランカニエバス』(2012年)とフランスの映画『大人のためのグリム童話 手をなくした少女』(2016年)を取り上げ、グリムのメルヒェンをどのように変奏しているか、検討してみたい。『ブランカニエバス』はグリムのメルヒェンの「白雪姫」をもとにした、モノクロ、無声の作品であり、『手をなくした少女』は「手なし娘」にもとづき、監督自身が「クリプトキノグラフィー」と呼ぶ独特の映像表現方法で作られたアニメの作品である。両者とも、物語自体が独創的なものだが、それが特徴ある表現方法と結びついて、きわめて興味深い作品世界を作り出している。これらの映画を検討することは、グリムのメルヒェンについてあらためて考えてみることになるだろう。

1. スペインの「白雪姫」

『ブランカニエバス』⁶ は、「白雪姫」の物語に闘牛とフラメンコ、とりわけ闘牛のモチーフを織り込んだ、スペインならではの作品である。スペインのアカデミー賞と称される2013年第27回ゴヤ賞で、作品賞ほか十部門を制した。モ

⁴ ジェンダー論的観点からグリムのメルヒェンにアプローチする試みは、枚挙にいとまがないが、ディズニーのアニメを扱ってわかりやすく論じたものとして、若桑みどり『お姫様とジェンダー』、筑摩書房、2003年を挙げておく。

⁵ 本橋哲也『ディズニー・プリンセスのゆくえ：白雪姫からマレフィセントまで』京都：ナカニシヤ出版、2016年参照。

⁶ パブロ・ベルヘル(監督/脚本)(2012年)『ブランカニエバス』[DVD]日本、松竹。

ノクロームのサイレント映画で、音楽は付けられているがセリフはなく、字幕が挿入される。映画の大まかな物語の構成をグリムの「白雪姫」⁷と対比しながら見ていこう。

アントニオ・ビヤルタとカルメンは人気闘牛士と美しいフラメンコの踊り手という、人々の羨望の的とも言える夫婦である。映画の冒頭は、闘技場に向かう群衆を映し出す。闘牛が始まり、アントニオは順調に牛を倒していくが、大詰めとなる時、ちょっと間を取り、妻に礼節を示す。カルメンは立ち上がり、膨らんだ腹に手を置いて、挨拶を受ける。人びとのふたりへの注目を示す場面である。ところが、いよいよというとき、アントニオはカメラのフラッシュに目が眩み、その瞬間、牛の角に突かれ倒れる。アントニオが病院に運ばれると同時に、カルメンもショックで倒れ、赤ん坊を産み落として死ぬ。アントニオは一命をとりとめるが、半身不随となり、妻の死の悲しみから赤ん坊を愛することができない。母と同じくカルメン⁸と名づけられた子どもは母方の祖母に引きとられる。アントニオは担当だった看護師のエンカルナと再婚する。

「白雪姫」では王と妃であるものが、映画では闘牛士とフラメンコの踊り手になっているのは、まずは現代スペインの花形的職業のふたりに置き換えられているということになろう。「白雪姫」初版では妃は死なず、白雪姫を追い出すのは実の母親である妃であるが、第二版以降では妃は赤ん坊を産んで死に、継母が白雪姫を追い出すことになっている。初版では父王は登場せず、第二版以降では新たに妃を娶る記述の際に言及があるが、そのみである。「白雪姫」を始めとして、グリムのメルヒェンには「父親はどうした」と言いたくなる話が多々あるが、この映画では、父親は華々しく登場したかと思うとただちに無

⁷ Sneewittchen KHM 53.

⁸ 子ども時代のカルメンは、祖母からも映画の語りにおいても、愛称のカルメンシートで呼ばれる。

力化される。⁹

カルメンは貧しい環境ながら、祖母にかわいがられ、フラメンコ好きの女の子に成長したが、初聖体拝領の日に祖母が亡くなる。その前日、カルメンの初聖体用ドレスの裾をまつっているとき、祖母が針で指を突いて血が出るという場面がある。「いばら姫」では王女が錘で指を突き、死ぬ代わりに百年の眠りにつく。ここでは祖母が眠りにつくことによって、物語を次の段階に推し進めるということになろう。

カルメンは父のもとに引き取られるが、行ってみると、車椅子の父は部屋に幽閉されていて、エンカルナが好き放題に暮らしている。カルメンは石炭などが貯蔵されている地下室に住まわされて、下働きをさせられる。これは「シンデレラ」の引用だろう。あるとき、エンカルナの留守中に二階に上がったカルメンは父との出会いを果たす。それからというもの、エンカルナが留守の時間をカルメンは父と過ごすようになり、フラメンコを踊ってみせたりする一方、父から闘牛の奥義を教わりもする。やがて、このことはエンカルナの知るところとなり、父は完全に監禁され、カルメンは父と会えないまま、若い娘に成長していく。この時間の経過を、映画はきわめて印象的な一場面で示す。洗濯物を干す子どものカルメンが、洗濯物を広げて闘牛の身振りをしながら、干したシーツの影に入り、シーツから出てくるときは、大人の俳優に代わっているのである。

⁹ 「白雪姫」についての注釈のなかで、グリムは以下のような伝承があることを記している。夫人といっしょに馬車で出かけているときに、伯爵が、雪を見て雪のように白い女の子が欲しいと言い、血でいっぱいの穴を見て血のように赤い女の子が、黒い鴉を見て鴉のように黒い女の子が欲しいと言う。さらに進んで行くと、実際にそのとおりの女の子がいて、伯爵はその女の子をただちに馬車に乗せ、愛情を示す。夫人はそれがいやで、手袋をわざと落とし、その子、白雪姫が拾っている間に馬車は先に進んでしまう。ここから白雪姫が七人の小人たちに会おうなどの話の展開になるというのである。現在、グリムのメルヒェンとして読まれている物語の冒頭で王は登場しないのに対し、この伝承では王（伯爵）の寵愛が問題であることがはっきりと示されている。また別の伝承では、「鏡」は「鏡」という名の犬ということになっているという。Rölleke (1985) 所収の1822年の注釈による。S.947f.

エンカルナはついに、アントニオを階段から突き落として殺す。そして葬儀のために花を摘みに行くようカルメンに指示し、自分の愛人である運転手に、カルメンの後をつけて行って殺すよう命じる。このくだりは「赤ずきん」を思わせる¹⁰が、「赤ずきん」の物語とは異なり、男はカルメンを川辺に追い詰め、溺れさせて殺す。カルメンはしかし、その後通りかかった小人の若者の救命処置で息を吹き返す。

この若者は小人闘牛士団の一員だった。ここでこの映画はあらためて、闘牛のモチーフを取り上げ、それを今度は明示的に「白雪姫」の物語を結び合わせていく。記憶喪失になったカルメンは「ブランカニエバス」と呼ばれることになり、この一団の巡業に同行するうち、ひよんなことから、闘牛士として闘牛場に立つことになるのだ。若い娘と小人の闘牛士団は評判を呼び、「ブランカニエバス（白雪姫）と七人の闘牛士たち」と呼ばれるようになる。団長はカルメンの人気を妬むが、命の恩人である若者ラフィータを始め、団員たちに愛され、カルメンの無邪気に幸福である様子が示される。

2. 白と黒

この物語の展開は、「白雪姫」の物語をなぞりつつ、大きな逸脱でもある。小人闘牛士団はもともと六名であるが、人数の違いよりも、団員のひとりが女性で、このひとは闘牛をしないし、団員の食事や衣服の世話をする役割なのである。グリムの「白雪姫」では、白雪姫が七人の小人たちに受け入れられるにあたって、彼らの衣食住の世話をすることが条件になっていた。映画ではこの役割はすでに他の女性によって担われており、カルメンは他の闘牛士たちと同様に、彼女の世話を受けることになる。

¹⁰ カルメンが父親と過ごす場面で、ふたりが「赤ずきん」と思われる本をいっしょに読む場面がある。そのとき狼の役を演じ、噛みつく身振りをするのは、当然のように父親である。カルメンは基本的に、父とその庇護のもとにある娘という枠を抜け出すことはなく、そのことはカルメンが「ブランカニエバス」であり続けることと通底している。

カルメンが父のもとに引き取られたとき、カルメンの髪の毛をエンカルナが短く切る場面がある。まずは継母からの酷い仕打ちとして示されているのだが、ここでエンカルナ自身も短い、あるいは少なくとも短めの髪になっているように見える。看護師だったときのエンカルナ、カルメンの母、祖母、子どものカルメンは全員、長い髪だった。さらに、闘牛士団の唯一の女性も髪は長い。結婚後のエンカルナは短髪とは言えないが、中くらいの長さの髪型で、シャツにネクタイをしていたり、乗馬用ズボンをはいたり、伝統的な女らしいスタイルから逸脱している。短い髪は「新しい女」¹¹の系譜で見るとべきだろう。その意味では、エンカルナはカルメンの髪を切ることで、カルメンを女らしさの伝統から引き離れたということになる。もっとも、闘牛士となることはカルメンが男性の位置を占めることを意味するだろうが、後で見るように、白雪姫としてであれ、闘牛士としてであれ、カルメンは「見られる」存在であり続け、そのことはこの映画全体のテーマと関わってくる。

映画のつづきを見よう。「ブランカニエバス」の評判を聞いて、興行師が契約を求めてやってくる。字の読めないカルメンは、提案されるがままに「独占的に、永遠に」という契約をしてしまう。¹²「ブランカニエバス」の団はついに、カルメンの父アントニオ・ビヤルタ最後の闘技の場所、セビーヤの闘牛場に迎え入れられる。

ホワイトの画面の中央から円形でワイプして光景が広がっていき¹³、映画冒頭

¹¹ この映画が舞台として選んでいる1920年代はまさに「モダンガール」の時代だった。それはエンカルナにとってそうであるように、ファッション雑誌が力を持つようになった時期でもある。ベルリンについての記述に限られるが、鶯巢由美子「装う——ファッション雑誌の描く『新しい女』」、田丸理沙、香川檀編『ベルリンのモダンガール』、三修社、2004年、77-114頁参照。

¹² サイン欄には「ブランカニエバス」と印字されており、そこにカルメンが×を書き入れる。映画はこのようにして、カルメンが「ブランカニエバス」の位置に固定されることを示す。

¹³ 同様に円形でワイプするのが、エンカルナがアントニオ殺害を回想する場面である。エンカルナの瞳に車椅子のアントニオの後ろ姿が映っていて、ワイプするとエンカルナが階段の上からアントニオを突き落とす場面になり、画面がまたエンカルナの瞳に戻っ

と重なるように、闘牛場に向かう人びとが映し出される。万雷の拍手を受け、闘牛場に立ったカルメンは、自分が伝説的闘牛士ビヤルタの娘であることを思い出す。カルメンに対する嫉妬に駆られた団長は、カルメンが闘う牛が予定されていた小さめの牛ではなく、巨大で獷猛な牛になるよう、札を差し替えていた。それにもかかわらずカルメンは順調に闘い、最後は、止めを刺す段になったとき、会場から「もうそこまで」という声が挙がるというかたちで勝利を収める。満場の喝采を浴びるカルメンを、エンカルナが客席から見ていて、花束などが投げられる折に毒リンゴをカルメンに贈る。カルメンはそれをその場で齧り、倒れる。エンカルナがリンゴを持っていたのを見ていた団長は、あいつが犯人だと声を上げ、エンカルナを追う団員たちの先頭に立つ。

「白雪姫」において、母妃の嫉妬が物語の主動因であるのと同様、この映画においてもエンカルナの嫉妬が物語を動かしていく。カルメンが両手を広げた姿勢で人びとに担ぎ上げられ、闘牛場から運ばれていくさまを、カメラは上から映し出す。これは、アントニオが担ぎ上げられるのではなく、抱えられて運ばれ、カメラがアントニオの視線で運ぶ人びとの顔を下からとらえていたのと明らかに異なる。そして薄暗い牛舎に逃げ込み、追い詰められ、黒い影に覆われるエンカルナの姿と、太陽の光を受けて輝くばかりの姿で運ばれていくカルメンの姿は、対照的に構成されている。こうしてこの映画においても、白雪姫と母妃の対立が白雪姫の勝利で終わるという「白雪姫」の結末へ、物語は回収

していくような作りになっている。この闘牛場の場面の始めも、映画自体の回想、つまり同じことがくりかえされるという示唆であるかもしれない。カルメンと父がいっしょに過ごす短い期間は、日めくりカレンダーがめくられることで示され、その最後は12月14日で、「過去を懐かしむのは去った風を追うに等しい」というロシアのことわざが記されている。続く場面は、ふたりが「赤ずきん」の絵本をいっしょに読む場面で、そこでカルメンは父の動かない手を自分の肩に回し、父の腕の中に自分が入るようにする。これは父の死後、葬儀の際に、すでに若い娘になったカルメンがしようとするということと同一である。

エンカルナの館の入り口には「忘却の丘」という表札が見える。この映画では記憶と忘却の問題もテーマであると思われるが、それについては、本論では扱うことができなかった。

されていくように見えるのだが、どうだろうか。

祖母が亡くなった後の場面で、非常に印象的な箇所がある。カルメンの初聖体用の白いドレスが木桶に沈められ、引き出されると葬用の黒いドレスになっているのだ。白と黒はまずは生と死の対照を表しているが、モノクロで撮られたこの映画において、光と影はもう少し異なる思考へと誘っているようだ。倒れたカルメンが輝くばかりの白い十字の姿で運ばれていくのは、受難と勝利の輝き、「白雪姫」における母妃に対する勝利を越えて、もう少し考えてみる必要があるように思われるのだ。

3. 光と影

実際、映画はまだ終わらない。場面は暗転した後、陰鬱な見世物テントの中となり、カルメンはガラスの棺に横たえられている。カルメンと契約を交わしたあの興行師が、「ブランカニエベス」との接吻を一回いくらで売っているのだ。見物客たちが行列を作る。大半は男だが、なかには女もいる。仕掛けがしてあって、ときどきカルメンの体が起き上ったりして、接吻した者を驚かせる。その様子をラフィータが悲しげに見つめている。見世物が終わり、夜になると、ラフィータはカルメンの世話をして接吻をして眠る。カルメンの顔がズームアップになり、一筋の涙が流れるのが映し出され、映画は終わる。

「白雪姫」においても白雪姫はガラスの棺に入れられ、小人たちや王子の嘆賞の眼差しを受ける。¹⁴結果的に目覚めるにはせよ、白雪姫も一方的に見られる存在だったのだ。それがここでは、金銭授受を伴う見世物になり、しかも「ブランカニエベス」は生涯にわたる契約によりその地位に縛られている。

「接吻」で目覚めるという展開は、グリムのメルヒェンではたとえば「いばら姫」の物語にある。そこでは王子が接吻した瞬間、姫が百年の眠りから覚め

¹⁴ 初版においては、小人たちが家の中で白雪姫を守るのだが、その後の版においては丘の上に担ぎ上げられて、祀られる。言い換えれば、通りすがりの人の視線にさらされる。

ることになっている。¹⁵ 映画では、少なくとも四パターンの「接吻」がカルメンに対して試みられる。エンカルナの運転手が花を摘んでいるカルメンの首を絞める場面で、カルメンが気を失った瞬間、男は思わずカルメンの唇に接吻する。と、カルメンが息を吹き返し、逃げ出す。これが一つ目である。続いて、この男がカルメンを川で溺れさせたあと、ラフィータが川辺に漂っているカルメンを発見して、人工呼吸を行い、カルメンが息を吹き返す。これが二つ目である。三つ目はガラスの棺に横たえられたカルメンに男たちがする接吻であり、四つ目はカルメンを思うラフィータの接吻だが、カルメンは目を覚まさない。「創世記」を引くまでもなく、「息」は命そのものであり、「息を吹き込む」ことは「命を吹き込む」ことである。映画は、エンカルナの運転手の邪な接吻によりカルメンが息を吹き返し、彼女を愛する若者の接吻では目を覚まさないという物語により、ロマンチックな接吻の神話を否定し、そしておそらく、真に命を吹き込むことの難しさを示す。

そして映画では、闘牛士というモチーフにおいて、「愛される」「見られる」「支配される」という現象がみごとに結び合わせられている。カルメンが闘牛士になるということは、小人たちや王子にかしづく存在だった白雪姫が男と同等の存在になることであり、同時に、見られる存在として、見る者の支配を受ける存在であり続けることでもあった。

カルメンに父は、牛と闘うとき「決して牛から目を離してはだめだぞ」と話す。カメラは剥製の牛の目をクローズアップで映し出し、そこにカルメンの姿が映っているのが見える。続いてカルメンの瞳がアップになり、剣を構えたカルメンが牛に向かって一步を踏み出す。その顔がディソルブでエンカルナの顔になり、カットインで草の上にもうすぐまる、おびえたウサギの姿が、続いてウ

¹⁵ KHM50. グリムの「いばら姫」では、「接吻」そのものは強調されていない。ちょうど百年という呪いと解放の約束の期間の終わりにひとりの王子が訪れて、いばら姫は目を覚ますのである。先行するバジールやペローの物語はそれぞれ異なるのだが、ここでは触れない。

サギを狙う狩猟姿のエンカルナが映し出される。ウサギの目がアップになることはない。アントニオが雄牛の角に突かれたとき、カメラは牛の目をクローズアップで映し出し、それがディソルブで死に瀕したアントニオの目に移っていくというシーンがあった。エンカルナがアントニオを殺すシーンでは、クローズアップになったエンカルナの瞳にアントニオの後ろ姿が映っているが、アントニオの目は映されない。目のクローズアップの映像は、見ることを表すものと考えられよう。牛からアントニオ、カルメンからエンカルナへのディソルブでの移行は、互いに「見る」者であることを示すものだろう。のちに、セビーヤでの決定的場面で、カルメンは牛を殺さない。この映画において、カルメンはけっきょく、「見られる」存在にとどまると言える。

見世物小屋で「ブランカニエバス」の世話をするラフィータは、もはや闘牛士ではない。このカルメンとラフィータの姿は、売れることがすべてである現代の社会の状況を示しているように思われる。そして二人の不幸は、光を浴びていないことにあるのではない。カルメンが完全に売り物として、自由に興行師が扱えるものとして扱われ、言い換えれば雇い主の所有に帰していることが不幸なのであり、多かれ少なかれラフィータも同様に、現代社会においては誰もがそのように扱われていることが不幸なのである。カルメンは継母や「王子」の支配からは脱したかもしれないが、興行師の体現する構造の支配から逃れることはできない。それを示したところで映画は幕を閉じる。

この映画において、ジェンダーの問題は主要なテーマのひとつであることはまちがいない。が、それを包含するかたちで提示されるのは、伝統的ジェンダー構造を含んだ伝統的生活様式が変化した現代において、「ブランカニエバス」が幸福へと目覚めることの困難である。¹⁶ 倒れたカルメンが白く輝く姿で運

¹⁶ 大場正明はこの映画の結末を、カルメンが体現する闘牛とフラメンコというスペインの伝統文化が失われつつあることの象徴としてもとらえられると指摘している。「映像と音楽と題材が三位一体となった貴種流離譚」、日本版映画パンフレット、エスパース・サロウ、2013年所収、19ページ。

ばれていき、エンカルナが闇に沈むのは、エンカルナに対するカルメンの勝利ではなく、善の勝利でもないし、ましてやカルメンの幸福ではない。この映画において光は、カメラのフラッシュや観客のまなざしによるものだからだ。『ブランカニエベス』はモノクロを採用することで、光と影の対照を基本的構成とする世界を提示する。そこに示されるのは、つねに勝者と敗者、光と影を作り出す構造であり、その構造の一部であり、執行者であるところの観客であり、それは映画を観ているわれわれでもある。¹⁷ 現代の光は今やただの光であって、幸福とも善とも結びついておらず¹⁸、そしてそれをわれわれも知っている。エンカルナが問いかける「鏡」は雑誌であり、エンカルナを殺すのは団長であり、カルメンに光を当てるのは大衆であるとすれば、王と妃というメルヒェンのペアのこの映画での置き換えは、十全ではないということになる。闘牛士には王が担っていた権能を満たす力はない。ひとりの娘を幸福にすることであれ、裁きをつけることであれ、物語がよい結末を迎えることはできない。もう王はいないし、ひょっとすると叙事詩の精神も失われてしまったのである。¹⁹

¹⁷ リルティは「有名性」の形態について、ヨーロッパ史において長く認められてきた「(普遍的な) 栄光」と「(局所的な) 評判」という区分に加えて、近代において新たに、人物と公衆の同時代性に基づく「著名性」というものが登場したとする。ピヤルタに割り当てられているかもしれない「栄光」に対し、雑誌の表紙を飾るカルメンに与えられているのは「著名性」ということになるだろう。アントワヌ・リルティ『セレブの誕生と近代社会』松村博史ほか訳、名古屋大学出版会、2018年、6頁以下参照。西兼志『顔』のメディア論：メディアの相貌』法政大学出版局、2016年、とくに第12章、285-320頁は、パノプティコン以降の、メディアを介して読者、観客、視聴者などの多数者が「著名人」という少数者を見る権力形態の分析を試みている。

¹⁸ メルヒェンにおける「幸福」については以下の記述および論文を参照。K. Beth: Märchen. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrg. unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer u. Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin : W. de Gruyter, 1927-1942, Bd.5, 1597-1632, bes. 1623. Hermann Bausinger: Märchenglück. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 50 (1983) S.17-27.

¹⁹ ボルヘスは「物語り」について語る中で叙事詩的なものへの欲求に触れており、叙事詩的なものと倫理的な要素、幸福、成功を含む物語を重ねているように思われる。ボルヘス、前掲書、63-79頁。見通しを語り、助言を与えるものとしての「物語」、「真理の叙事的側面」である「知恵」を物語る技術が終焉に向かいつつあるとベンヤミンは述べる。ヴァルター・ベンヤミン「物語作者」、『ベンヤミン・コレクション』浅井健二郎編訳；久保哲司[ほか]訳、東京：筑摩書房、1995年、283-334頁、とくに291頁参照。助言

4. フランスの「手なし娘」

グリムのメルヒェン第七版による「手なし娘」²⁰のあらすじは、以下のようである。貧しい粉屋が森の中で老人の姿をした悪魔と出会い、悪魔は水車小屋の裏にあるものと引き換えに粉屋を金持ちにすると約束する。粉屋はリンゴの木だと思っていたが、そこには自分の娘²¹がいた。三年後、悪魔が娘を迎えに来るが、敬虔な娘は体を洗って清らかにしているので、悪魔は連れ去ることができない。悪魔に脅された父親は娘から水を奪う。娘は泣き、涙が手に落ちて、手を清める。父親は娘の手を切り落とすが、娘は手を切り落とされた腕に涙をこぼし続け、悪魔はあきらめざるをえない。娘は家を去る。王の庭にやって来た娘は、天使に助けられて梨を食べることができる。王は娘を見初め、銀の手を与え、結婚する。王が戦争に行っている間に、娘は息子を産む。王に知らせが送られるが、悪魔が手紙をすり替えてしまい、王の老いた母は、子どもと一緒に娘を殺せという手紙を受け取ることになる。殺すに忍びない母は、娘と孫を逃がす。森の家で天使に守られて暮らすうち、娘の手は再び成長する。城に戻った王は母から話を聞き、七年間、妻と息子を探し続けて、ついに娘のところへやってくる。王は自分の妻は手がないはずだと言うが、天使が銀の手を見せて、解決となる。みなで城に戻り、ふたたび結婚式を挙げ、幸福に暮らす。

天使や森への隠遁などの、聖書や神秘主義に結びつくようなモチーフによって複層化されているが、父親による娘の搾取²²と娘の独立の過程として読むと

には幸福のイメージが必要であるとすれば、そのようなものが失われているのが現代ということにもなるだろう。

²⁰ Das Mädchen ohne Hände. KHM 31.

²¹ グリムの「手なし娘」において主人公は、父親の家にいる間は親子関係における「娘」(Tochter)と呼ばれ、王と結婚してからは「王妃」(Königin)と呼ばれる。第二版以降では、果樹園で庭師と王子に発見されるとき、少女の意味での「娘」(Mädchen)と呼ばれる。本論は、映画において「娘」が一個の「人間」となっていくという解釈を行うので、遅くとも王子と結婚した後は「娘」の語を用いるのは適切ではないのだが、「女」「母」「王妃」も適切ではないので、便宜上「娘」の語に統一することにする。

²² 元となった伝承の一つでは、父親が娘に結婚を迫り、娘がそれから逃れる。Rölleke (1985) 所収の1822年の注釈による。S.918.

いうのが、まず考えられる読み方だろう。独立の過程は二重になっている。父親からの独立と夫からの独立である。²³

映画²⁴の冒頭は、一筋の流れ落ちる水の様子から始まる。水を上の方へたどって行くと、ほぼ垂直に切り立った崖（と言っても、筆のタッチの柔らかさのため、鋭角的な印象はない）の上、少し退いたところに家が一軒ある。近づいていくと、家の横に水車があって水を受けて回っている。モノクロで描かれた粉の袋をかついだ男、ベッドの上の母親と赤ん坊を抱え上げて眺める父親、小さな子どもと遊ぶ父親、花に水をやる娘、腰ほどに育った木を前に、娘の頭をなでる父親が次々に映し出されて、次の場面ではその木が家よりも大きくなっている。そこでタイトルが出る。次の場面では娘が水辺で洗濯をしており、娘が空を見上げるところが鳥瞰されると、娘は小さな丸い池の中の小島のようなところで洗濯をしていることがわかる。水が枯れて動いていない水車と木の間に紐を張って洗濯物を干した後、娘は木に登る。実が生っている。木の頂から娘は遠くを見る。鳥たちが水面に突っ込んでいって獲物をとっている。どうやら海のような。風が吹いてきて、振り向くと、水の枯れた水車が見える。コン、コンという音に引かれるように、山の中に入って行く場面となり、そこで父親が斧で薪を作っている。憔悴した様子だ。

ここまでの間に、映画の基本的枠組みがすでに差し出されている。娘は家族の小さな輪の中におり、遠くに、海で示される広い世界がある。その間には川が流れているはずだが、今はそれが枯れている。娘の誕生とともに育ってきたリンゴの木は大木になっているが、父親は木を切って薪にすることしかできな

²³ Vgl. Hans-Jörg Uther: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm : Entstehung - Wirkung - Interpretation. Berlin : W. de Gruyter, 2008, S.81.

²⁴ セバスチャン・ローデンバック (監督、脚本) (2012年)『大人のためのグリム童話手をなくした少女』[DVD] 日本、バップ。オリヴィエ・ピエの演劇作品を元にして。「セバスチャン・ローデンバック監督インタビュー」。日本版映画パンフレット、ニューディアー、2018年所収、ページ番号なし。

い。ある停滞、行き詰まりが物語の始まりの状況である。

イノシシの声のようなものを聞こえる。と、そこへ大柄の男が現れ、大金が欲しければ水車の裏のものを渡せと父親に言う。リンゴの木のことだと思った父親は、リンゴがなければ飢えてしまうと言うが、金持ちになればリンゴは必要ないと言われ、渡された薬のようなものを飲み干す。あたりは赤茶色になる。黒いイノシシのような姿のものがその光景を見ている。この後もこの動物はたびたび現れ、その都度、多様な姿を取る。悪魔というところだろう。まもなく轟音がして、川を奔流となって下るものがある。リンゴの木の上には娘が水だ、と言うと、母親が、いや、黄金だ²⁵と答える。家は宮殿のようにりっぱな館に変わる。娘は糸を紡ぎ、布を織ってハンモックを作り、土を捏ね、器を作って、木に登る。ハンモックに横になり、リンゴを齧る娘に、父親が新しい部屋ができたと言いが、娘は木の上で夜を過ごす。少し離れたところを流れる水で体を洗っていると、その姿を父親に見られ、その直後、悪魔が女の姿で現れる。娘を奪っていこうとするが、娘が清らかすぎるので、身体を洗わせるな、黄金のように汚くしておけと言って去る。

この、水と黄金の対比は、グリムの「手なし娘」にはないものだ。娘がリンゴの木の上において、降りてこようとしないので、父親は木を切り倒す。「リンゴの木、水、娘」と「悪魔、黄金、父親」が対立する組を作る。この対比を除けば、その後の展開はグリムの「手なし娘」のとおりである。三度目に悪魔が来たとき、娘は父のためと言って手を差し出し、父親は手を切り落とす。しかし傷口が涙で洗われていて、悪魔はやはり娘を連れて行くことができない。悪魔はひとまず退散する。映画では、娘が父に、父さんのいないところに行くと言って、家を後にする。

²⁵ フランス語では「水 eau」と「黄金 or」は発音が近い。母親はこの作品では、娘の側に立っている。当初から黄金がとても汚く見えると言っているし、娘のところへ水を選んで行こうとして、命を落とす。

5. 川と館

娘は山を越え、困難な道を進む。対岸に梨の生る木が見え、川に入るが、流れに巻き込まれて沈んでしまう。と、そこに川の女神が現れる。「死にたいのか」「その反対です。」梨は王子の果樹園のもので、女神は娘を梨の木のところへ運び、梨を食べさせる。それを庭師と王子が見ていて、梨の木のところにやってきて、寝入っている娘を見つける。王子と娘は愛し合うようになり、結婚する。王子は娘に金の手を贈る。しかしすぐに、王子は戦争に赴くことになる。

城に残され、自分でできることが何もないことに苛立っている娘は、作物を収穫したり、水をやったり、あるいは絵も描いたりする庭師と対照的に描かれている。子どもが生まれる場面だけは異なり、娘は生き生きとしているが、赤ん坊の世話がちょっとうまく行かないと、赤ん坊には乳母が付けられ、娘はまたもや何もすることがない状態になる。王子のところに送られた手紙も王子からの手紙も、悪魔によってすり替えられ、母子を殺せという手紙が庭師のもとに届く。庭師は殺すことができず、娘と赤ん坊を逃がす。そのとき、新世界から届いたという「魔法の種」を娘に渡す。娘が広い道を選んで森を抜けると、川に出る。川に金の手を捨て、赤ん坊のおむつを洗い、乾かし、赤ん坊をくるみ、川に沿って進んで行く。(金の手はなぜか沈まず、流れて行く。そのとき、木が枯れた丘が見える。) 娘は上流へ向かい、ついに源流にたどりつくと、水の中から川の女神が話しかけてきて、娘を人が住まなくなった古い家に導く。そこで娘は手のない腕、口で、自分のもてる力で、種を蒔き、作物を育て、子どもを育てる。

この物語が、父の家を離れ、夫の王宮を離れ、娘が自分で生きる道を見出す展開となっていることは、明らかだろう。もっとも、たった一人で生きるというのとは少し違う。娘は子どもを育てていくし、生活の糧を得られるのは庭師からもらった種のおかげだ。父や夫、守ったり、突き放したり力から離れ、そ

の距離によって得た自由を生かしていく。そのように見える。

戦争に負け、王子は力尽きて城に帰ってくる。その王子の世話をするのが、また庭師である。(庭師は老眼鏡まで用意がある。) 庭師から事の顛末を聞いた王子は、妻と子を探しに馬で出発する。あちこち尋ね歩いた末、王子はある豪華な館で男が首を吊っているのを見る。金の川が流れていて、傍らに、倒れた大木からひこばえが育っていて、リンゴの実をつけている。王子はそこで、金の手をも発見する。それを手に取ると、娘の声が聞こえ、王子はそこで何が起こったかを知る。切り落とされた手の骨もある。王子は骨のかけらを口に入れる。それから、水車に注いで金の川となって流れ出ている水の流れをせき止め、迂回させる。滔々と流れる水の中に、王子は娘の歌声を聞き取り、斧をかつぐと水の中をじゃぶじゃぶと歩いて川に沿って進み始める。

王子と娘の物語において、「娘、川の女神、子ども」に対し、「王子、館、戦争」が対立しているように見える。「金の手」を贈る王子は「父親、黄金」の系列でもあり、王子は娘の父親の犯した過ちを是正する役割をも担う。何が起きたかを理解し、過ちを正そうとすることは、歴史を作ることであれば、この映画は、よく行われるように、自然を女に、文化・文明を男に割り当てるもののようにも見える。野菜や果樹を育て、蜜蜂を飼い、娘や赤ん坊、戦争から帰還した王の世話をする庭師も、この対比のなかに組み込まれるのだろうか。

娘は物語の最初から最後まで、水と結びついていて、その水は流れる水、動きのある水である。父母の家にとときの水も、川の女神ももちろんそうであるし、娘が放尿したり、赤ん坊が生まれたときは、乳がほとぼしり出るのをおもしろがったりする場面がある。種を植えつけるために穴を掘るとき、腕から滴り落ちる血もまたそうだろう。それに対し、父親と王子はりっぱな館にいて、一方で父親は死を迎え、他方、王子は川に身を浸すようになる。ここに示されているのは、自然と文化というより、生命と事物、運動と凝固の対比なの

だろうか。²⁶

6. 所有と存在

映画の冒頭では、川の水が枯れ、家族はリンゴだけで命をつないでいる。黄金を得た父親は、食べ物は買えばいいと言う。ここですでに、所有と自然ないし育てることの対立が示されている。これがおそらく、この映画の根幹をなす対立なのだ。美しい果樹園を所有し、そこに現れた美しい娘を欲し、征服と略奪に赴く王子は、所有の原理で動いている。庭師はひとまずそれに対立するものを体現する。庭師的なものは、伝統的に「庭」がそのような場として考えられきたとおり、自然と文化の幸福な協同であり²⁷、時間とともに変化するものであるだろう。戦争から傷ついて帰還した王子は、時間の作用を受け入れることにより、庭師的なものに近づいたと言えるかもしれない。言い換えれば、所有から所有できないものへの移行である。

王子がついに娘のところへたどりついたとき、自分たちを殺しに来たと思った娘は王子に飛びかかり、隙をついて、斧を奪い振りかざす。手が生えたのだ。そこへ悪魔が姿を現し、子どもに襲いかかり、助けようとした王子をも倒しそうになる。娘が斧で悪魔の首を切り落とすと、悪魔はおまえにはこりごりだと言って、姿を消す。王子は娘をあのことと同じように愛していると言い、娘は王子のことを知りたいと言う。王子は娘に城へ帰ろうと言う。娘はここにはいたくない、城にも戻りたくない、私たちの家を一緒に探したいと答えて、子どもといっしょに鳥のような姿になって空高く舞い上がる。山壁に囲まれて、

²⁶ ローデンバック監督は、アニメーションで身体を描くのに、液体は非常に重要だったと語っている。「セバスチャン・ローデンバック監督インタビュー」、前掲書。悪魔が娘の姿になってスケートをする場面がある。水が凍る冬は、悪魔の季節であるのだろう。

²⁷ Vgl. Gertraud Meinel: Garten/Gärtner. In: Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. v. Kurt Ranke; zus. mit Hermann Bausinger ... [et al.] : Berlin : W. de Gruyter, 1977-2015. Bd.5, 699-711, hier S.699f.

火口の出口のように開いた円形の空へ、少し遅れてもう一羽が後を追って舞い上がり、三羽の姿は消えて行く。

グリムの「手なし娘」では、娘の信心深さのゆえに天使が助けてくれ、手も生えてくる。それに対して映画では、娘が子どもを守ろうとすると、手が生える。これは能動性の表現として、娘が自律的、主体的な人間となる過程として提示されているように見えるが、ここでは斧に注目してみたい。この斧は、父親が娘の手を切り落とした斧である。悪魔との契約において、父親は娘を譲り渡すことのできる物として扱っている。手を切り落とす行為は、その極限の表現だろう。娘が子どもを救おうとする瞬間、手が生え、手が斧をつかむ。このときの身体は、心と身体、あるいは「私」と「私の身体」などと呼ばれる二つのものが完全に一体となった動きそのものであり、物としての身体からはかぎりなく遠い。そして斧もまた手の延長となっている。「手が生える」というできごとは、なくした手が戻ってくるのではない。切られたのは所有されるものとしての手であり、そのようなものとしてあった身体が、活動している、生きている存在としての身体に変化したのだ。この身体は主体によって支配される身体ではないだろう。

この映画は「存在と所有の緩衝地帯」²⁸としての身体を示す。悪魔は富の所有により人間を誘惑し、人間を所有しようとする。これは、親や夫が妻や子どもを所有するという考え、他の人格を所有できる、あるいはその身体を自分のものとして使用、拘束しようという考えに通じるが、この映画は独自の表現技法により、さらにその先を指し示す。人物を孤立したものとして描かないこと

²⁸ ガブリエル・マルセル『存在と所有・現存と不滅』信田正三〔ほか〕訳、東京：春秋社、1971年、80頁。身体を自由にできること、それに対して力を所有すること、このことを逃れるものが「私」の構造にはあることをマルセルは指摘する。生は測ることができず、管理することもできないことから、自律と他律の双方を越え出る。「私たちは存在の中にいるかぎり、自律の彼方にあるわけである。」(同書140頁)「所有」の問題圏の広がりについては、大庭健、鷲田清一編『所有のエチカ』、京都：ナカニシヤ出版、2000年参照。

で、各人が自律し、みずからの能力と身体を自由に扱える主体として扱われるべきだ、あるいはそのようになるべきだという考えをも、否定するのだ。このようにとらえるなら、グリムの「手なし娘」とこの映画に共通点を見いだすこともできるかもしれない。グリムにおいては信仰の局面が強調されているので、違いが大きく見えるが、所有の対象であった身体が、神に祝福されたものとしての身体に変化することと、存在に開かれた身体へ変化することとは重なり合うかもしれないからだ。

この映画はクリプトキノグラフィという独自の作画法により作られている。絵が手がきで描かれていく様子を表すように、線と形が現れ、それがまた消えていく。登場人物の姿が現れたかと思うと消え、しかしそこに一瞬影のようなものが残る。形は絶え間なく変化する。この技法について、監督は次のように述べている。

この映画の物語は軌跡でもあり、同時に動きでもあります。というのも、娘はあちこちいろいろな場所を移動するわけです。[...] 動きの物語でありつつ、存在についての物語でもある。ご指摘の技術は、その意味において非常に興味深いものになると思います。物語をそのまま表しているわけですから。[...]

アニメーションでは肉体を描けません。そこにあるのは、線と色だけです。でもこの技術によって、少なくとも、存在することと存在しないことの間を描き出せる。²⁹

クリプトキノグラフィの描き出す世界では、孤立した存在はない。斧が父親の手から王子へ、王子から娘の手に渡されていくことは、結びつくことで変

²⁹ 「セバスチャン・ローデンバック監督インタビュー」、前掲書。

化がもたらされ、それが善いことなのだという映画の確信を示しているだろう。すべてが絶え間ない変貌と交流のうちであり、同時に個々の事物や人物は形を与えられ、生き、感情を持ち、働くことができる。このように開かれた存在を生きることへと、「手なし娘」は王子を誘い、この映画は観客を誘っているのだと言えよう。

おわりに

映画『ブランカニエバス』は大衆のまなごしを光とする光と影の世界により、現代社会における「注目」の問題を提示すると同時に、他の人格を所有し、あるいはその身体を自分のものとして拘束して使用する現代社会の構造をも提示する。「ブランカニエバス」は継母の支配から逃れることはできたが、光と影の構造から逃れることはできず、また興行師の支配からは逃れることができない。それに対して、父や夫の支配を脱し、新たに夫とともに家を作ろうとする、映画の「手なし娘」は、現代社会の隘路から脱出する希望を指し示しているようにも思われる。もともと別々の物語であるからと言えればそれまでだが、あえて問うとすれば、何が異なるのだろうか。

「手なし娘」は親からも夫からも離れ、子どもと二人きりになる。ひとりでやってみたり、工夫したりする余地、「かまわれないでいる自由」³⁰、これが「手なし娘」には与えられ、「ブランカニエバス」にはなかった。「手なし娘」は子どものときには愛されて生まれ、若い娘となったとき、それが必要となったとき、そうせざるをえなくなるかたちで、一人になることができた。娘が赤ん坊を育てながら生きていくにあたっては、庭師と川の女神の助けがあったのだが、「かまわれないでいる自由」が与えられたことにちがいはない。美しさを

³⁰ これはバーリンの言う「〈消極的〉自由」、一定の領域内で「一個人あるいは個人の集団」が「いかなる他人からの干渉も受けずに、自分でしたいことをし、自分のありたいものであることを放任されている」という自由であるだろうか。I. バーリン：『自由論』小川晃一〔ほか〕共訳、新装版、東京：みすず書房、1997年、303-304頁。

継母と争い、闘牛士として光を浴び、「ブランカニエバス」として働き続けることを強いられたカルメンが得ることのなかったものだ。

映画の最後で、娘は王子に、城へ帰ることも自分の家となった場所に留まることもいやだ、いっしょに私たちの家を探そうと言い、鳥のような姿になって舞い上がる。息子と王子も続き、3人のその舞い上がる姿を追っていくと、山肌が迫るなかに丸く空が見え、火口から出るような具合に3人は空へと消えていく。この場面は、冒頭の娘が池で洗濯をしていた場面のいわば裏返しになっている。冒頭の場面では小さな円のなかにいる娘が鳥瞰されていた。この最後の場面では、飛び去る姿が下からとらえられている。色調も同じで、小さな庭のようなものからの脱出の反復のようにも見える。もちろん、いわば文字どおりに取る必要はないだろうが、父の庭からも、夫の庭園からも、自分の庭からも脱出しなければならないということなのだろうか。

「自分の庭」とはどのようなものだろうか。作物を育て、蜜蜂の世話をし、収穫したものを食し、種を残し、また植え、他の人間の世話をする庭師は、一個の人間でありながら、世界の一部として働く。ローデンバック監督は庭師について「男性であって、なおかつ女性的な性質を持つ存在」であり、「優しい存在」にしたかったと述べている。³¹ 庭師が敬意をもって娘を遇し、助け、傷ついた王子をも助けることができるのは、自分を持ちながら、他者との交流のなかにあることによってであるとひとまずは言えよう。ただし、庭師的なものはいつでも管理者に転じうる。³² というよりむしろ、庭師的なものはつねに配慮と

³¹ 「セバスチャン・ローデンバック監督インタビュー」、前掲書。

³² バウマンはゲルナーによる「野生種」の文化と「栽培種」の文化の区別を踏まえて、「猟場番人」と「庭園師」を対立させている。この区別において、「庭園師」は設計、管理を行う近代的な存在である。グリムの「手なし娘」では、王の果樹園の梨の数が数えられていることが語られており、庭師の管理者としての側面が示唆されている。ジグムント・バウマン『立法者と解釈者：モダニティ・ポストモダニティ・知識人』向山恭一〔ほか〕訳、京都：昭和堂、1995年、とくに68-92頁参照。アーネスト・ゲルナー『野生文化と園芸文化』、『民族とナショナリズム』加藤節監訳、東京：岩波書店、2000年85-89頁参照。

管理の間に位置する。赤ん坊の世話をするのがうまく行かないとき、庭師は娘を助けることで、娘から赤ん坊を引き離してしまう。娘が王宮を出ていくのは、庭師の庇護、庭師の圏域から出ていくことでもある。再会した夫と新しく家を探したいと娘が言うのは、夫を自分の家に迎え入れれば、自分の力の圏域に引き込むことになると思ったということなのだろうか。どのような庭にも家にも庭師的な存在はいるとすれば、それはどこまでも逃れるべきものなのだろうか。それが自由の追求であり、もし現代において幸福がそのようなかたちでしか想像できないとすれば、それはグリムのメルヒェンから遠く離れており、そのことについて考えてみる必要がある。