

## 「遍歴」の行方—ヴェンダースの2、3の映画について

富 重 純 子

希望とは本来あるとも言えないし、ないとも言えない。これはちょうど地上の道のようなもの。実は地上に本来道はないが、歩く人が多くなると、道ができるのだ。<sup>1</sup>

人生は探求である。生まれた場所の、否応なしに入学させられた学校の、新しい知り合いの、恋人の、新しい家族の、新しい土地の、年を取るということの探求である。生まれ落ちたこの世界の、生きる意味の探求である。この探求は、歴史的にしばしば、「道」「旅」「歩くこと」として表象されてきた。そしてそれは、「遍歴」あるいは「巡礼」のかたちで遂行されもした。さまざまな宗教に「聖地巡礼」の伝統がある。人びとは何かを探し、求めて、歩いた。<sup>2</sup>徒歩の旅が馬による旅になり、車や鉄道による旅になり、さらに飛行機によるものとなったのが、現代である。宇宙旅行の扉もすでに開かれたと言えるかもしれない。

ヨーロッパ中世には職人の「遍歴」という修行ないし求職の慣習があり、<sup>3</sup>ドイツ・ロマン派の想像力の糧にもなった。十八世紀以降、ドイツ文学は多数の「遍歴者」を生む。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』、『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』、ティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』、アイヒェンドルフの『のらくら者日記』など、枚挙にいとまがない。<sup>4</sup>これらの遍歴者たちが飛行機の時代<sup>5</sup>にどのような変貌を遂げたか、これは大きな問題だが、ここではその関心をヴェンダースの三本の映画に向け、今後の「探求」のささやかな手がかりとしたい。

ヴィム・ヴェンダース（1945年—）はドイツのある世代を代表すると言ってよい映画監督だが、初期のハントケとの共同作業やロード・ムービーによって知られ、その後、ハントケの脚本による『ベルリン 天使の詩』で世界的な評価を得た後は、ドイツ語の映画はほとんど撮っていない。ニュー・ジャーマン・シネマと称されることになる1960年代以降のドイツ映画を担った作家たちのなかで、ファスビンダー（1945年—82年）が若くして世を去り、ヘルツォーク（1942年—）、ヴェンダースは英語での仕事が多く、シュレーンドルフ（1939—）も日本ではドイツ語での仕事は紹介されることが少ないの

は、さびしいとも言える。ヴェンダースは監督としての出発当初からずっと、アメリカの大衆文化の影響、アメリカ映画の受容とそれに対する批評の作業が、その映画制作に大きな比重を占めていたことが指摘されており、ロード・ムービーはもちろんこの関連抜きに考えることはできない。が、本論の関心は、ある意味でドイツ的な系譜、1970年代の『さすらい』や『まわり道』などのロード・ムービーに示された「遍歴」のテーマにある。このテーマが『ベルリン 天使の詩』（以下『ベルリン』と略記）、そして『世界の涯ての鼓動』（以下『世界の涯て』と略記）にどのように結びつくのかという問いである。というよりむしろ、「遍歴」のテーマとこの二作品を結びつけることで見えてくるものを検討してみたいのである。半世紀におよぶ映画制作のなかで、ヴェンダースは雑多と見えるほど多種多様な映画を撮っており、それらを一人の監督の「発展」として位置づけることが目的ではない。ただ『まわり道』と『ベルリン』『世界の涯て』という三本の映画を並べてみたとき、以下のような仮説に誘われる。『まわり道』は「動くこと」、「道」の映画である。『ベルリン』は映画内に「天」、「超越」を構成する、「動かぬもの」の映画である。『世界の涯て』は映画内に「超越」的なものとして「海」を提示しようとする、「動けぬこと」の映画である。<sup>6</sup>

### 1. 「遍歴」と超越の探求

#### 巡礼

まだ人生の春のただなかに  
私はいたが、出て行った  
若者のたのしいダンスは  
父の家に置いて

私の取り分、私の財産を  
心たのしい信仰のうちに投げ捨て  
軽い巡礼の杖を頼みに  
子どもの心で進んで行った

なぜなら力強い希望と  
難解な信仰の言葉が私を駆り立てたのだ

「歩め」とそれは叫んだのだ。「道は開かれている  
つねに日の上の方をめざせ

黄金の門に  
到るまで。そこに歩み入るのだ  
地上のものはそこで  
天の不滅のものになるのだから」

夕になり、朝になった  
決して、決して私は止まらなかった  
だが、ずっと、隠されたままだった  
私が探すもの、私が望むものは

山が私の道を塞ぎ  
川が私の足を遮った  
奈落に私は板路を  
奔流に橋をかけた

ある流れの岸辺に  
私はやってきた。流れは東に向かっていて  
うれしくその糸筋を信頼して  
私はその懷に身をゆだねた

大海へと  
その波の戯れは私を運ぶ  
私の前には空虚が広がり  
目標には近づいていないのだ

ああ、どんな道もあそこには通じていない  
ああ、私の上の天は  
地に触れようとはしない  
彼方は決してここではない<sup>7</sup>

シューベルトの歌曲でも知られるこの詩の中で、シラーは「巡礼者」が「信仰の言葉」の呼びかけによって、身の回りのもの、それまでの生活、将来の約束や義務を捨てて旅立つことを述べている。「巡礼」という形式においては、ひとつの場所からの、地域社会からの離脱は伝統的に認められていた。しかし、シラーの巡礼者は「大きな海」に向かい、聖地ではなく「空隙」に到る。「彼方」は決して辿り着くことはできないという認識で終わるといって、シラーの巡礼者はカント以降の現代的な人間であると言えるかもしれない。個々の事例を見れば、伝統的な巡礼者もこのような認識をもつに到る場合は少なからずあるだろうが、元来、巡礼は「彼方」の地上への何らかの顕現をみとめ、ソルニットが述べるように、聖なるものと地上の結びつきを、身をもって生きる存在だろうからだ。

巡礼の足取りは、物語とその舞台に光をあて、精神と物質のきわどい分断線を進む。霊的なものを希求しながらも、その手がかりになるのはきわめて物質的なディテールだ。仏陀が誕生した場所。キリストが死んだ場所。聖遺物の在処。聖水の流れる場所。これは霊性と物質性をふたたび和解させること、といえるかもしれない。なぜならば巡礼へおもむくことは、魂の求めや信を身体とその運動によって表すことなのだから。<sup>8</sup>

赦しや救いや真実や意味を求め、何らかの希望を「歩くこと」で生きるのが巡礼の達成であろう。

シラーの詩は巡礼の不可能の認識を書き留めるが、「彼方」の条件は、まさしくそこに到る地上の道はないということだ。「彼方」は地上の地平をなし、地上世界の根拠を構成する。これこそ、長い歴史の経過のなかで、また多種多様な宗教の枠組のなかで、一貫して守られてきた区別、すなわち超越と内在の区別である。<sup>9</sup>区別によって、超越は保たれ、地上の世界に根拠が与えられる。

本論で扱うヴェンダースの映画では、超越と内在の区別のバリエーションと考えられる意味論的区別が前景化され、映画の空間構成と結び合わされている。「遍歴」のモチーフの変化と合わせて、それを以下、三本の映画に見ていこう。

## 2. 『まわり道』あるいは「動くこと」

ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』と『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』は、ヴィルヘルムの各地での経験や思索、また挿入されるさまざまな手紙、物語、断章群の内容はともかく、ヴィルヘルムが旅をすること、何かを求め、探して「動く」ということがすべての幹である。『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を下敷きにしたハントケの脚本を得て、ヴェンダースが1975年に撮った映画『まわり道』は、この幹を映画にしたものだ。<sup>10</sup>ハントケは次のように述べている。

「私はただ、ある人間が何かを学ぶため、何か別の存在になるため、とにかく何者かになるために旅立ち、さすらうという歴史的シチュエーションを、つまりこのような運動そのものをシナリオに取り入れたいと思いました。それがまた […] ゲーテにとっても重要な点だったと思います。つまりは、運動すること、あるいは運動を企てようと力を尽くすということそのものが。」<sup>11</sup>

実際、旅というテーマを除けば、映画と原作との関連は、ヴィルヘルム、ラエルテス、ミニョンという主要登場人物の名前、ヴィルヘルムが芸術家志望であることくらい

である。

映画の時代は現代で、小さな町でおそらく母との二人暮らしをしている主人公ヴィルヘルムが、旅に出る。作家になりたいと考え、何かを探し求め、つねに何かを記していて、日常の世界には係留点を持たない人物である。アイヒェンドルフの『のらくら者日記』とフローベールの『感情教育』とノートを携え、言葉を記し、作品を執筆しようとする。読むことや書くことについての映画でもあるが、それは観察しながらだらだらと旅することと重ねられている。成り行きで、元ナチの初老の男ラエルテスと男が連れている少女ミニョン、それから女優のテレゼといっしょに旅をすることになる。ミニョンとテレゼはそれぞれのしかたで、ヴィルヘルムに愛着を示すが、ヴィルヘルムは「書くこと」にしか興味がない。事件めいたものも起こるが、けっきょくヴィルヘルムはひとりになり、ツークシュピッツェへ向かう。

ヴィルヘルムの記している言葉は、ヴィルヘルムの声のナレーションで語られ、ヴィルヘルムが何かを書きつけている場面だけではなく、随所で映像に重ねられる。個々の映像と音声の分離、あるいはまた場面と場面の接続は、ときに唐突な印象を与える。「映画というメディアに利用しうる要素や表現手段をばらばらに切り離し、それらを統括して最終的な映画とその意味の体系を作り上げるという原則」による映画であるとも言われる<sup>12</sup>が、全編を通じて、さまざまな移動手段と移動による構成が注目される。

ヴィルヘルムが旅立つまでのシークエンスを見よう。まず音楽とともに、ほぼ画面いっぱいの水面が映し出され、ゆるやかな動きで河口の地形を鳥瞰する。カメラが右に振られて、支流に入って行きながら徐々に下降し、街の広場に向かう。音楽が途切れ、ヘリコプターの音が聞こえてくる。カメラが切り替わって、ヘリの姿をほぼ真横から追って行くと、窓枠が映り、ロックが聞こえてきて、室内からの眺望であったことがわかる。窓を閉める手を映し出したカメラが退いて、ヴィルヘルムの姿を捉える。広場が映し出されたかと思うと、手がガラスを破る。母との会話の後、ヴィルヘルムは自転車で出かけ、草地や砂浜を走る。川辺の船渡し場にも立ち寄る。旅立ちを決めたヴィルヘルムは、駅から列車に乗る。車中のヴィルヘルムの姿が映し出され、走る列車の鳥瞰ショットになる。

冒頭の鳥瞰ショットはのちの『ベルリン 天使の詩』の冒頭と似ているが、『まわり道』のショットはヘリコプターと結びつけられている。この冒頭部分は、物語と何の関わりも持たない場面で、登場人物の主観ショットではない数少ないショットである。続く自転車、船、鉄道の場面とともに、乗り物と移動とにこの映画が関心を持っていることを示しているだろう。並走する二本の列車の窓からヴィルヘルムとテレゼが見つめ合い、列車

がそれぞれの行先に向かって離れていくとともに互いが見えなくなる印象的な場面がある。乗り物は人を新しい出会いへ導き、また別れさせるものでもあるのだ。ヴィルヘルムの旅は鉄道、車と続き、長い散歩の場면을挟んで、さらに車での旅が続く。

家を出、河口周辺の低地から始まった旅は、ヴィルヘルムが旅仲間とも別れ、ひとりになり、ツークシュピッツェ山頂に立つところで終わる。山頂へ到る道のりは示されない。あたかも、映画は「動くこと」に対する興味をすっかり失ったかのような。山々を見はるかすヴィルヘルムが背後からとらえられ、ヴィルヘルムの声が重ねられる。

「ツークシュピッツェに立って、奇蹟を待つように経験を待った。が、雪嵐は来なかった。[……] 何かを逃してしまったかのような、新しく動くたびに何かを逃しているかのような気がした。」<sup>13</sup>

「雪嵐」<sup>14</sup>は『魔の山』におけるハンス・カストルプの経験を想起させる。そしてこの場面は、「動くこと」の終了を思わせる。ヴィルヘルムは山を降るのだろうが、これは何かを求めて、続けてきた移動の、「道」の終着点なのだろうか。

『まわり道』は『都会のアリス』（1973年）、『さすらい』（1976年）と合わせて、ヴェンダースのロード・ムービー三部作とも呼ばれる。いずれも、リュディガー・フォーグラウが主演を務め、故郷と異郷の弁証法的関係を生きる。『都会のアリス』では、作家のフィリップが空港で偶然出会った少女と旅をする。母親が姿を消してしまったその少女の記憶を頼りに、祖母の家を探して送り届ける。『さすらい』では、独り者のブルーノがさびれた映画館の映写機の修理をして、西ドイツの各地を回る。妻と離婚したばかりで、自殺願望を抱いているというロベルトが、ブルーノの旅に同乗することになる。『さすらい』では「女」との関係がひとつのテーマで、一方でロベルトは自分自身を見出し、旅を離脱することで、移動の、旅の着地を予感させる。他方、トレーラーで旅するブルーノは、自分自身に満足しており、何も探していない。<sup>15</sup> 祖母の家を探す少女や、妻との離婚や父親との軋轢の問題を抱えるロベルトという、現実的な必要をもつ相棒がいる二作品とは異なり、『まわり道』のヴィルヘルムは自分の「遍歴」を遂行する。「巡礼」は、「移動」すなわち場からの離脱と「到達」から成るとすれば、ヴィルヘルムは「移動」のみを追求して袋小路に入ったようにも見える。ヴィルヘルムが追求しているものが何かはわからない。しかしそれは、つねに「これではない」何か、つまるところ究極の何かでなければならないという点で、超越の探求に似てくる。<sup>16</sup> これは「巡礼者」になることのできない、神を失った「遍歴者」の困難である。

もっとも『まわり道』の焦点は、この、すでによく知られた困難ではなく、「動くこと」の方にある。

### 3. 『ベルリン 天使の詩』あるいは「動かぬもの」

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』も、『まわり道』と同様、書くことと言葉が大きなテーマのひとつである。文字を書きつける手のショットから始まり、国立図書館の内部の重要な場面があり、ホメロスと呼ばれる老人も登場する。しかし地上の道を歩み、山の頂に登るが、高揚もなく何も見出せないとする『まわり道』とはいわば逆に、『ベルリン』は「彼方」、空／天から出発する。

冒頭の文字を書く手元のショットから、カメラは浮遊するように動いて、さまざまな高さから街路、歩く人、ベビーカーの子ども、あるいは建物の窓から入って部屋の中にいる人、また窓から出て、道端の草叢などを映して行く。そしてカイザー・ヴィルヘルム記念教会の廃墟の上から地上を見下ろす「天使」の姿が示されて、カメラの動きが「天使」に結びつけられる。『ベルリン』の「天使」たちは黒っぽいコート姿の男たちで、しかしどこにでも行くことができ、人間の心の声を聴くことができる。事故で死に瀕した男に寄り添い、サーカスの空中ブランコ乗りの女を見つめる。「天使」のひとり、ダミエルはこの女に恋をして、見つめて記録することしかできない「天使」であることをやめ、人間になる。

原題は „Der Himmel über Berlin“ で、ヴェンダースは Himmel が空でもあり、天でもあると述べている。

このタイトルは他の国語に翻訳できないのです。[…] „Himmel“ には「空」の他に「大屋根」「天蓋」という意味がありますし、神のいる場所という意味では「天国」ですが、神のことを夢想する場合でも、それは「大空」として想像されるわけです。また同時に、ベルリンの街並を上方から見おろしている、という意味が含まれており、これはフランス語の直訳 “Le Ciel au-dessus de Berlin” ではうまく表現できないのです。ドイツ語のタイトルはかなり複雑なもので、ここには二つの運動が、つまり上を見上げる視線と、下を見おろす視線があらわれているわけです。<sup>17</sup>

ヴェンダースは「二つの運動」と言っているが、映画では、天使たちの領分は上空であると同時に「遍在」でもあるものとして示される。人間からすれば見上げ、天使からすれば見下ろすことになると同時に、すべてをみそなはすのが「天」、どこにでも入って行き、何でも聞いているのが「天使」である。

この映画の独創性は、天使を登場させたことではなく、

天使の領分を知覚で提示しようとしたことにある。映画は中盤に到るまで、天使のダミエルが見ている世界を、映像はモノクロで、音声はさまざまな音楽や音や人間の声を重ねた独特の響きで提示する。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替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、それは天使が人間の世界の現実を感じる時のようである。ダミエルが人間になると、ダミエルが見ている世界はカラーになり、仲間の天使の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。

ドルビーを用いない一般の映画のように、われわれは映画の直接音はことごとく中央に集め、ドルビーのサウンド効果は、天使の知覚を形づくるための、声と音楽にのみ使用しました。ドルビーを使ってできることを、映画のイメージにアクセントをつけるためにはけって用いず、天使の世界の表現のためにのみ用いたのです。<sup>18</sup>

天使の主観ショットにおいては、映像はモノクロで音声はドルビー音声であり、人間の主観ショットでは、映像はカラーとなり、ドルビーではない音声となる。このように、天使の領域を映画の中に現出させることによって、ヴェンダースも述べているように、この映画は映画の中に「超越」の領域を示そうとしていると言えるだろう。

この映画にはいろいろな音楽が響いていますが、それはどれも断片的で、本当の音楽は川の流れるような人間の声です。それが、天使の休息地である図書館では、コーラスのようなものにまで高まります。それは、もちろん、ある種の宗教的な観念と関係をもつものでしょう。<sup>19</sup>

「超越」の領域の表現という点では、もちろんわれわれは造形美術に長い歴史を持っている。地上界と天上界を描こうとするキリスト教絵画についての、たとえば以下の指摘は、『ベルリン』の構成を理解する出発点になりうる。

透視図法に従う構図の中に聖なる集団もしくは象徴を群雲を介して導入することは一六世紀から一七世紀の宗教画には最もよく広まった作品構成方法の一つであった。「現実」の場面と秘蹟の光景を同時に観者に示すという形で、出現を描いた画像に関して、こうした構図が興味を惹くとしたら、空間的な二項対立というよりむしろ、地上界と天上界の間に、そしてそれぞれの領域においてそこに集う人物たちの

間に確立されるコミュニケーションのあり方に他ならない。ある場合は、選ばれた者が大地、地上に結び付けられているが（この世界に満足しているのだろうか）、自らが立ち会う栄誉に属しているところの幻視を受け入れ、観者たちにそれを示している。観者は選ばれた者の仲立ちを介してその幻視に近づくことが可能となる〔…〕またある場合は、聖人が空で喜びに満ちているか、共通の空間へと一時的に引き上げられ、最後に（この点においてスルバランは卓越した一つの劇作法を確立していた）、幻視による祝福はただ一人に限られ、それを取り巻く人々は排除される。そして観者は図像のおかげをもって、同時に二種類の知覚に参加する特権を得る。<sup>20</sup>

映画の中で、天使は天使の世界しか見ることができない。人間は人間の世界しか見ることができない。人間になったかつての天使たちも、人間になった以上、人間の世界しか見ることができない。また、天使の姿を見るのは子どもだけである。映画のおかげをもって、観客は同時に二種類の知覚に参加する特権に浴するのである。

『ベルリン』は東西に壁で分かれたベルリンが舞台である。そこで、窓から出入りしたり、壁を越えたりする、天使の視線を担うカメラの動きが全編を満たす。しかし、それは境界を知らない天使のありようを表すのであって、人間的な意味での「動くこと」ではない。<sup>21</sup>天使は変化を知らぬもの、「動かぬもの」である。ダミエルは人間になりたいと願うが、それは当然のことながら、「道」や「歩く」というかたちにはならない。天使が人間になることは、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即しているが、この映画においては、天使の空間的特性は「遍在」として構成されている。「超越」の「場所」と言うことができるのであれば、それは上ではなく、現実の背後か向こう、「内在」を取り囲むか、あるいは張り合わせられているのが「超越」なのである。となると、「超越」と「内在」の間の行き来も、一步一步、道を歩むというようなものではなく、突破か偶発のようなものになるだろう。実際、人間になることを決めたダミエルはベルリンの壁の中間地帯に、突然人間として「出現」することになる。

人間とは言えば、動きはたいへん限られている。マリオンの空中ブランコとホメロスと呼ばれる老人の覚束ない足取りの歩みが思い起こされるが、そのほかは映画の撮影現場やコーヒースタンドに屯したりしている人の姿ばかりだ。たいていは、地下鉄の乗客やトレーラーハウスのマリオンのように、物思いにふけっている人物に対して、天使の視線が動いていくのだ。

『ベルリン』は天使に人間の内面の声を聴かせる。そ

のときの人間は止まっている。人間が車に乗っていても、『まわり道』ではそれがヴィルヘルムの「冒険」<sup>22</sup>の一部を成していたのに対し、『ベルリン』では天使に見守られ、心的心声を聴き取られる一場面なのである。『ベルリン』の人間たちは孤独である。それに天使がやさしく触れることで、特権的な位置にいる観客のみならず、触れられた人間も何かを感じる。『ベルリン』において起こる交流はこのようなものであって、人間同士の交流ではない。

壁に囲まれたベルリンの人間のありようかもしれない。『ベルリン』では人間は「動かない」のだ。ダミエルは食べ物を味わったり、話しかけたり、手を触れたり、愛したりすることのできるようになりたいと願い、人間になる。その世界は色彩に満ちた世界として示される。しかし、そこにいる人間たちは、何をしているだろうか。彼らもたしかに、何かを希求している。しかし、彼らの動きとして、それは示されない。マリオンとダミエルが「動く」わずかな箇所が、彼らが地上に降りてきた後——ダミエルは天使であることをやめ、マリオンはサーカスが興行を終え解散して、空中ブランコから降りている——の場面であることは象徴的である。マリオンが画面の右から左に向かって「誰か」を探して歩く場面が続いて、ダミエルがマリオンを探して画面の左から右へ歩く場面が示される。ただし、その後のふたりのバーでの出会いは、天使が見つめ、聞き取る内面の会話の延長のように、見つめ合うこととマリオンの長い語りによって遂行される。最後に、天井から吊り下げられた綱でマリオンがさまざまな動きの技を行い、ダミエルが綱を自身の重みで揺れないように支えている場面となる。これは重力のある世界にふたりがいることの確認であろう。

このように見るなら、『ベルリン』で「動き」「歩いていく」のは、唯一、ホメロスと呼ばれる老人だけだ。老人はかつてのポツダム広場を求めて歩く。過去を語ろうとすると同時に、「物語りながら未来へ向か」おうとする。『ベルリン』における「動くこと」の縮減と、「見ること」「聞くこと」の拡張としての天使の領分の出現とがどのように関わるのか<sup>23</sup>は、単純な問題ではないが、「歩くこと」と「物語ること」が結びつけられていることは、見ておく必要があるだろう。

図像学によっても神学によっても支えられていない「天使の知覚」、映画内の「超越」が、現代のテクノロジーと同調するものであることを観客は感じるだろうか。もちろん映画は、ハントケの美しいドイツ語や美しいカメラワークによって、この「超越」を支えている。しかしそれがテクノロジーの万能と重なることは、映画にとって大きな問題であることは確かだろう。

視覚的に、あるいは視覚的連想を介して空間を把握

するという、いわば視覚中心主義的な見方を強いるのが伝統的な映画の限界であったとすれば、ヴェンダースにとって初のドルビーステレオ作品である『ベルリンの上の天』は、「見られた顔」の視覚映像と「聞かれた声」の聴覚映像の象徴的連動によって抽象的な空間を表象する新時代の映画である。この映画は「…」、距離の廃棄された情報通信網の実現する非実体的空間を表象する<sup>24</sup>

ここで人間の世界を見守る「やさしさ」<sup>25</sup>と結び付けられている天使の知覚は、現代のさまざまな技術、場合によっては空爆やドローンによる殺傷、情報収集と同じものになりかねない。『世界の涯て』について後で見るように、現在の空や宇宙は巨大システムに取り込まれ、もはや「天使」の場所とはなりえない。

#### 4. 『世界の涯ての鼓動』あるいは「動けぬこと」

ヴェンダースの2017年の映画『世界の涯て』は、「極限の愛」というような宣伝文句を引き寄せそうな物語を持ち、劇的な映像表現とは無縁の『まわり道』や『ベルリン』とまったく異なる印象を与える。ただ、原題は“Subemergence”、「水没」ないし『潜水』、ドイツ語タイトルは „Grenzenlos”、「果てしなく」「境界なく」で、海についての省察を含み、ある意味で「超越」をめぐる映画である。「天」という、伝統的に「超越」が位置づけられてきた場が、テクノロジーによって占有される中で、「超越」の場を「海」に新たに構成しようとする一つの試みとして、この映画をとらえてみたい。

グリーンランドの深海に潜り、地球上の生命の起源を解明する調査の準備中である生物数学者であるダニー、そして南ソマリアに潜入して爆弾テロを阻止する任務への出発を目前にしたMI-6の諜報員であるジェイムズが、フランス・ノルマンディの海辺にあるホテルで出会う。ジェイムズはもちろん、自分が何者であるかを明かさないが、ふたりは情熱的な恋に落ちる。五日間の滞在後、務めを果たすため、ふたりは別れる。やがてダニーは潜水艇が海底で操縦停止となる事態に遭遇し、ジェイムズは武装組織に拘束されてしまう。けっきょく、ダニーは無事帰還し、ジェイムズは殺されるのだが、この間、映画はダニー、ジェイムズそれぞれが相手のことを思う様子と彼らの幸福な数日の記憶を、細分化されたショットを積み重ねて示す。

注目されるのは、すべてが「水」に関連づけられていることとテクノロジーの両義性への視線である。映画の冒頭では、水中の様子とおぼしき美しい映像の後、それを見ている潜水服のダニー、続いて、この場面が訓練用の施設の内部であったことが示される。続いて、囚われているらしいジェイムズの姿のショットとなり、ジェイ

ムズが想起するC. D. フリードリヒの「海辺の僧侶」の絵が映し出され、そこに映画のタイトルが浮かび上がる。そして、ジェイムズがこの絵を、ベルリンの美術館で、諜報活動の打ち合わせの際に見ているという場面になる。ジェイムズはソマリアに派遣されるとき、水道施設の技術者として現地に入り、囚われてからは water と呼ばれる。そしてダニーは海洋数学者である。

ふたりの仕事が現代的なものであることに応じて、さまざまなテクノロジーが登場する。ダニーの乗る潜水艇やジェイムズが移動するときに使う飛行機がある。これらは彼らの任務には必要なものであり、彼らの任務はそれぞれ意義があるものとされているのだが、しかし飛行機も潜水艇もダニーとジェイムズの孤独を形成する働きをする。ジェイムズは飛行機でソマリアへ向かうし、潜水艦はダニーをジェイムズから切り離す。携帯電話も、ダニーがいくらかけてもつながらないものとして、登場する。そしてGPSは、囚われたジェイムズが発見されて救われるためではなく、発見されて武装組織もろとも爆撃される目的のために用いられる。ソマリアの医師のモニターと爆撃機のモニターとが一瞬映し出されるが、それは処刑完遂の確認のためであり、また空爆のためである。テクノロジーは距離のあるものを結びつけるが、人間と人間を結びつけはしないのだ。

それに対して「海」には、ふたりがそれぞれにする「海」についての話によって、個人を超えるものが担わされている。ジェイムズはダニーに、ヘミングウェイの『誰がために鐘は鳴る』の劈頭に置かれてもいるジョン・ダンの詩を読んで聞かせる。

何びとも自立した孤島ではない  
皆が大陸の一片であり  
全体の一部をなす  
何びとの死であれ  
私の一部も死ぬ  
私は人類の一員なのだから  
ゆえに問うなかれ  
誰がために鐘は鳴るのかと  
あなたのために鳴る<sup>26</sup>

自身の仕事に使命を見出しているジェイムズに対し、ダニーは人類や世界の運命に関心を抱いていない。ダニー自身が海について考えるのは、少し異なる観点からだ。

無名の微生物たちの群れの中へと、すべての命の元となる、あなたはハデスへ、忘却の中に溺れる。体に水が入り、すべての記憶が消え、水没していく(subemergence)。水葬について考えた。「塵から塵へ」ではない。「水から水へ」よ。人は水で出来て

いる。<sup>27</sup>

ダニーは冥府の神「ハデス」の名や「忘却」に言及することで、人間と死、文化と自然についての理解と、個体と生命の関係を結びつける。ダニーが深い水域について語り、「あなたが好きな水域は？」とたずねると、ジェイムズは「ウォーターボディ人 体 だ」と答え、人体も大部分は水だと付け加える。<sup>28</sup>人類とその連帯を語るジェイムズは海面の話をしており、死と生について語るダニーは深海の話をしているのは、海というものの性質に即している。つまり、水には水面と深さがあるからである。

深海の潜水艦内で、不具合を起こした機械の復旧を待つダニーと、ソマリアで囚われているジェイムズは、光の差し込まない闇の中に閉じ込められている。いかにも並行するように作られた状況だが、解放の条件は大きく異なる。ダニーは自身を閉じ込めている潜水艦から出れば、呼吸はできず、水圧に押しつぶされて死ぬ。解放は潜水艦からの脱出ではなく、深海からの脱出である。ジェイムズは閉じ込められている房から出ることが、武装組織から逃れることも含めてではあるが、解放である。このズレが、映画最後の「解決」を難しくする。

最後の場面でジェイムズは自身を派遣した側の爆撃で死ぬ。ジェイムズが砂浜から海に入っていく。正面からのミディアムショットになり、さらに顔のアップになって、ジェイムズが「また会おう」と言ったところで、後ろ姿のミディアムショットになる。ジェイムズは海に潜ろうとし、そこで爆撃が始まる。攻撃機のモニターの映像、爆弾がさく裂する浜辺の様子が示され、それからカメラは潜って泳ぎ続けようとするジェイムズの顔をアップでとらえる。ジェイムズが水中で叫ぶ。そして、窓からダニーの顔がほの暗く見える潜水艦の、暗く静謐なショット、海面に浮かんでいるジェイムズの姿を下からとらえたショットが続き、画面はだんだん明るくなってホワイトアウトする。それからジェイムズの顔が映し出され、ジェイムズが目を閉じると、映像はジェイムズが見ているであろう、うっすらと浮かぶダニーの顔になって終わる。

この場面は、ジェイムズとダニーの結びつき、個体の生を超える交流が示唆されるという点で、何らかの超越を志向しているように思われる。深海から浮上するダニーと水中に潜って行こうとするジェイムズが出会うかのような——深さと水面、深海と海辺——訓練施設とフリードリヒの絵画による映画冒頭の場面が、今度は現実のものとしてくりかえされる——ふたりが「海」を介して結びつけられるかのような構成は、地上で結ばれないふたりを再会させる「彼方」の役割を「海」に担わせようとしているかにも見える。しかし、水中に向けられているはずのジェイムズの顔を満たす光はどこから来るのだろうか。ジェイムズの顔を映し出す最後のショットは、

どうしても上から光が注いでいるように、つまり水中に向けられていないように見えてしまう。あるいは、生きた人間が脱出せざるをえない、暗い水中に、この映画はジェイムズに寄り添う「天使」を住まわせるのだろうか。いずれにせよ、画面を光で満たすという解決は、「海」とは別の解決が選ばれざるをえなかったことを示すように見える。

『世界の涯て』において、ダニーもジェイムズも自分の仕事は何らかのかたちで人類の幸福に寄与すると考えている。しかし、彼ら自身にもその道筋が明確ではないほど、世界は複雑で、あるいは空虚になっている。世界はもはや伝統に支えられ、理解されうような場所ではなくなり、ひとりひとりの人間が反応し、経験し、行動することが困難な空間の時代なのだ。空は空爆の領域である。ジェイムズの姿を「やさしく」とらえる「天使」を住まわせることはもはやできない。「海」は永遠の生命の場所だが、人間は其中で生きることはできない。潜水艦から暗い海中を見るダニーの顔は期待や失望などの感情を示すのではなく、ただ厳粛である。潜水艦中のダニーは事実上、動けないのだが、それは、「海」という変わらぬもの、「動かぬもの」と相対したとき、人間は「動けない」ことを思わせる。それはある意味で人間の普遍的経験でもあるだろうが、同時に、この経験は潜水艦というテクノロジーによってもたらされているものでもある。この深さ、「動かぬもの」との対峙は、直接的な、身体的なものではなく、まさしく現代的なものなのである。ふたりがまだノルマンディにいたときに、ジェイムズが爆弾テロを報じる新聞を読めとダニーに言い、問題が複雑すぎて私たちは何もできないとダニーが返す場面がある。<sup>29</sup>ダニーの「海」は現代の状況と無関係ではないのだ。

それに対して、映画が最後に、ジェイムズを歩かせていることに注目したい。死に直面しながら、ジェイムズは海に向かって歩く。この歩こうとする態度、人間の努力を、『世界の涯て』はかろうじて提示するかに見える。

## 5. ふたたび、「遍歴」について

彼らにとってはどこかに到着することが重要なのではない、ということです。大事なのは、途上にあるという「態度」を正しく取ることです。それこそが彼らが懸命に行おうとしていることです——まさにこの途上にあるということが。[…][「到着する」]ではなくて「進んで行く」こと、つまり移動しつつあるという状態、それが私には重要なのです。<sup>30</sup>

何を求めているかはわからなくとも、何かにたどり着くことはなくとも、進んで行く——言い換えれば、「彼方」を手放すことなく——地上と「彼方」の絶対的区別を理

解しつつ——「彼方」を求める旅に意味を見出すこと——目的への手段であると同時に目的でもあるような「遍歴」である。1982年に「途上にある」ことについてこのように語っていたヴェンダースだが、『ベルリン』や『世界の涯て』では「動くこと」は著しく小さくなっているように見える。

『ベルリン』では動いているのは「天使」の視線、カメラであって、人間たちは見つめられ、聞き取られる存在になっている。『世界の涯て』では、人物はバカンスにノルマンディの海辺に行ったり、深海に潜ったり、アフリカに飛んだり、「グローバル」な動きの渦中にあるが、閉じ込められた場所や、あるいは孤独からの脱出は「海」に託され、その「海」は生命の源でもあるが、暗い、死の領域として人物の前に横たわっている。「天使」の視線や「海」の永遠性は、ある種の「超越」であろう。「遍歴」が「彼方」、「超越」の探求と不可分であるとすれば、映画内に「超越」が「現出」してしまえば、映画の人物は「遍歴」はできない。歩いていくためには、「彼方」は遠くになければならない。一方で大きな身振りの物語を導入しながら、他方でヴェンダースは「超越」の場と

しての「天」や「海」の構成を通じて人間の「動くこと」を縮減しているように思われてならない。

『ベルリン』では、天ではなく地上の生を選ぶという選択が提示される。これは「彼方」の否定というヨーロッパ近代の道程——少なくともその大きな要素——であるとも考えることもできるが、『ベルリン』は「彼方」を取り戻したがっていてもいいのだ。この考えをさらに押し進めるなら、『世界の涯て』では「否定されたものが回帰」するということにもなる。生と死が一であるもの、あらゆる区別を知らぬもの、われわれの理解を超えたものとしての「彼方」はこのとき、はるか遠くにあるのではなく、ダニーの面前にあり、ダニーはそのとき、動くことができない。「遍歴」のモチーフの消失である。

距離の消失——ヴェンダースの映画における「遍歴」のモチーフの消失は、現代のテクノロジーに占有された世界と重なっている。それは、身体が環境からの隔離の度合いを深め、「歩くこと」「動くこと」を失い、われわれがその点において著しく受動的な存在となってきたことを示唆している。

<sup>1</sup> 鲁迅『故郷：阿Q正伝』藤井省三訳、東京：光文社、2009年、68ページ以下。

<sup>2</sup> ウド・トゥウォルシュカ『遍歴：約束の土地を求めて』種村季弘訳、東京：青土社、1996年。

<sup>3</sup> 阿部謹也『中世を旅する人びと：ヨーロッパ庶民生活点描』東京：平凡社、1978年。

<sup>4</sup> 十八世紀は、ヨーロッパが山登り、海水浴などと並んで「歩く」ことの楽しみを発見した世紀である。旅行記の流行も始まっている。カール・フィリップ・モーリッツは一七八二年、イギリスを徒歩で縦断し、その際、徒歩旅行者が奇異な目で見られたことを記している。道を歩く者は憐れまれ、蔑まれ、ときには宿泊を断られたというが、モーリッツの旅行記は新しい感性の先駆的証言でもある。Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782. Hrsg. von Jürgen Jahnke und Christof Wingerzahn (Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke: kritische und kommentierte Ausgabe; Bd.5. Reisebeschreibungen; T.1) Berlin: De Gruyter, 2015.

「歩くこと」が人間にとって持つ根源的意味について、「歩みつつ」、思索を深めるソルニットの書物は示唆に富む。レベッカ・ソルニット『ウォークス 歩くことの精神史』東辻賢治郎訳、東京：左右社、2017年。本書の副題にはWanderlustというドイツ語由来の語が掲げられている。「歩いて行きたいという欲求」を表す語で、ドイツ人の「歩くこと」への愛着が広く知られていることを示していると言えるだろう。

<sup>5</sup> 速度の変化、情報通信技術がわれわれに強いる知覚の変容については、遅くともヴィリリオ以来、さまざまな研究があるが、本論ではヴェンダースの作品における「遍歴」の衰退に注目し、その背景をなしているこの問題には触れない。

<sup>6</sup> Wim Wenders (Regie) / Peter Handke (Drehbuch) (1975) Falsche Bewegung. [DVD] ヴィム・ヴェンダース (監督) / ペーター・ハントケ (脚本) 『まわり道』デジタルニューマスター版、東京：東北新社、2005年。Wim Wenders (Regie) / Peter Handke, Richard Reitinger, Wim Wenders (Drehbuch) (1987) Der Himmel über Berlin. [DVD] ヴィム・ヴェンダース (監督、脚本)、ペーター・ハントケ、リヒャルト・ライティンガー (脚本) 『ベルリン 天使の詩』デジタルニューマスター版、東京：東北新社、2005年。Wim Wenders (Regie) / Erin Dignam (Drehbuch) (2017) Submer-

gence. [DVD] ヴィム・ヴェンダース (監督) / エリン・ディグナム (脚本) 『世界の涯ての鼓動』東京：キノフィルムズ、2020年。映画からの台詞の引用は、特記した場合を除き、字幕に拠った。

<sup>7</sup> Friedrich Schiller: Gedichte. (Sämtliche Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Hans-Günther Thalheim ... [et al.], Bd.1), Berlin: Aufbau-Verlag, 2005, S.529.

<sup>8</sup> ソルニット、前掲書、86ページ。

<sup>9</sup> ニクラス・ルーマン『宗教論：現代社会における宗教の可能性』土方昭、土方透訳、東京：法政大学出版局、1994年、とくに第二章参照。Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987, Kap.IV, Religion.

<sup>10</sup> 映画冒頭と最後に、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の自由な翻案。frei nach Wilhelm Meisters Lehrjahre とある。

<sup>11</sup> 「主人公は他の人々たちである。『まわり道』についてのハントケとヴェンダースのインタビュー」、ヴィム・ヴェンダース『映像 (イメージ) の論理』三宅晶子、瀬川裕司訳、河出書房新社、1992年所収、24-32ページ、25ページ参照。

<sup>12</sup> ラインホルト・ラオ『ヴィム・ヴェンダース』瀬川裕司、新野守広訳、東京：平凡社、1992年、222ページ。

<sup>13</sup> 筆者による訳 („Ich stand auf Zugspitze und wartete auf ein Erlebnis wie auf ein Wunder, aber der Schneesturm blieb aus. <...> Es kam mir vor, als hätte ich etwas versäumt und versäumte ich mit jeder neuen Bewegung.“ Kapitel 18, 1:37:30-37:50) 映画字幕、またラオ、前掲書に収録された「採録『まわり道』 (267ページ) を参照した。

<sup>14</sup> 当初ハントケの原作では、「雪」が降ることになっていた。それをヴェンダースが変更したのである。Peter Buchka: Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer, 1985, S.72. ブフカはまた、この場面とC.D. フリードリヒの絵「霧の海の上の旅人」(1817-1818)との類似を指摘している。『まわり道』はドイツ・ロマン派についての作品でもあるのだ。Buchka, ibid. 70f.

<sup>15</sup> ブフカはブルーノが、「つねに途上にありながら、つねに家にいる」存在であると指摘している。Buchka, ibid. S.74.

<sup>16</sup> 現代において「何かを求める」ことが、絶対的な意味合いを帯びることのメカニズムをMarquardは分析している。Odo Marquard: Zur Diätetik der Sinnerwartung. In: Apologie des Zufälli-



gen. Philosophische Bemerkungen. Stuttgart: P. Reclam, 1986.

<sup>17</sup> 「天使のまなざし ヴィム・ヴェンダース・インタビュー」、中条省平『映画作家論』、平凡社、1994年所収、316-335ページ、319ページ。

<sup>18</sup> 同書326ページ。

<sup>19</sup> 蓮實重彦編著『光をめぐる：映画インタビュー集』東京：筑摩書房、1991年所収、262ページ。

<sup>20</sup> ユベール・ダミッシュ『雲の理論』松岡新一郎訳、東京：法政大学出版局、2008年、61ページ以下。

<sup>21</sup> 阿部和重は70年代のロード・ムービーについて、「“外”を目指し進む緩やかな『罫線』上の運動」が「国境と歴史（横線と縦線）の可視化へと至る過程として物語られる」と述べ、次のように指摘する。『ベルリン』の「二人の天使は […] 歴史をどこまでも遡り、様々な過去の出来事を視界に浮上させる。『ベルリン・天使の詩』もまた「ロード・ムービー」＝「旅」の映画なのだ。大きな移動を必要とせずに、国境＝歴史という“線”を可視化し得る都市こそが87年当時のベルリンであり、その媒介役を担うのは「天使」しかいない。そのような意味において、『ベルリン・天使の詩』は『さすらい』のリメイクと考えるべきであり、その徹底化と見做し得る。」阿部和重「線上の運動『さすらい』から『ベルリン天使の詩』へ」、青山真治責任編集、『ヴィム・ヴェンダース』キネ旬ムック フィルムメーカーズ 11 期待の映像作家シリーズ、キネマ旬報社、2000年所収、58-61ページ、59ページ以下参照。この指摘にあるように、『ベルリン』においてロード・ムービーとしての映画を担っているのは、「天使」の視線であり、しかしそれは、人間的動きではないのだ。同じところで阿部は、「天使」の役割が

後の「『エンド・オブ・バイオレンス』（1997年）の監視カメラの視点を先取りしていた」ことも指摘している。

<sup>22</sup> Kapitel 18, 1:37: 30-37:50.

<sup>23</sup> ドゥルーズは、戦後に「感覚運動的図式の断絶」が見られ、映画が「行動の映画」ではなく、「見る人の映画」になったと論じる。本論で扱う「遍歴」のテーマの消失との関連については、いずれ稿を改めて検討することにした。ジル・ドゥルーズ『時間イメージ』宇野邦一〔ほか〕訳、法政大学出版局、2006年。

<sup>24</sup> 細川晋「映画における視線劇の破局」、遠山純生編『ヴィム・ヴェンダース』（E/M books ; Vol.1）、全面改訂新版、東京：エスクァイアマガジンジャパン、1999年、109-124ページ、124ページ。

<sup>25</sup> ヴェンダースは次のように述べている。「カメラは、やさしさをこめて存在や事実をながめることを改めて学ぶべきなのです。そのようなカメラがかつてまぎれもなく存在したのであり、そのために、この映画は小津とトリュフォーに捧げられているのです。映画はまた、形而上学的な問題を提起することもできたわけで、タルコフスキーにこの映画が捧げられているのはそのためです。

そうしたものは、いまの映画が失ってしまったもので、それを改めて発見しなければならない。」蓮實重彦編著、前掲書、261ページ。

<sup>26</sup> Kapitel 7, 1:17:40-1:18:03.

<sup>27</sup> Kapitel 9, 1:40:54-1:41:43.

<sup>28</sup> Kapitel 3, 0:29:09-0:29:19.

<sup>29</sup> Kapitel 4, 0:43:48-0:43:50.

<sup>30</sup> 「映画泥棒」、ヴェンダース『映像（イメージ）の論理』前掲書所収、83-94ページ、89ページ参照。