

フェミニニスト的観点から欲望を書き換える

——古典的映画の物語と『幽霊と未亡人』(1947)

アリソン・マッキー

川口恵子訳

古典的ハリウッド映画の物語、特に一九四〇年代の女性映画について私は長い間、関心を抱き続けてきました。特に、欲望の機能に対して関心を持っています。欲望という言葉は精神分析的意味を含み、一九八〇年代後半、西洋のフェミニスト理論家や批評家たちが特に関心を寄せた用語ですが、私の関心は、欲望がどのように物語の動きに対し触媒的機能を果たすか、また固定した主体ではなく、流動的主体の力学的な意味表現として機能するかに置かれています。いくつかのアメリカの古典的ジャンル映画と映画運動は欲望の考察対象となることが多いのですが、それは、たとえばメロドラマや女性映画のように、欲望をあらかじめ主題や筋に取り入れているためです。とはいえ、ジャンルを問わず、あらゆる古典的物語を突き動かすのは欲望であり、欲望が、主体性として映画の筋の中に現れ、ま

た筋が進行する動きとして姿を見せ、観客と物語が出会う漠然とした域の中で合体すると私は信じています(ただプロジェクターの光だけが照らし出す映画館の暗がりと、スクリーン上には、映画製作面でも、映画を見る行為においても、遙か彼方に過ぎ去った時代、ビデオやデジタル技術により、リモコンの操作一つで物語の動きを一瞬にして凍りつかせることが可能になる以前の話ですが。つまり、もはや遠い過去の話となったはいえ、いまだ、物語が時の中で繰り返し広げられ、そして時の中に消えてゆく映画体験が観客にとり憑いていた、そんな時代の話です。

物語、欲望、主体に関する今日の私の話は、一九四〇年代アメリカ映画の小さなサブ・カテゴリーに限定するつもりです。

女性映画の境界と重なり、欲望、主体、時間性との関連で格別注目に値するサブ・カテゴリーです。ロマンチック幽霊映画として公式化されているこのサブ・カテゴリーに属する映画は、(全てとはいわないまでも)ほとんどが第二次大戦後に作られ(その理由については後で考察しますが)、四十年代の女性映画同様、女性の欲望、願望、喪失を語る物語ナラティブです。それらの映画の前提、それはまさに幽霊にとり憑かれている状態だと言えますが、それこそ、身体性、時間性、喪失の諸問題に焦点をあてるものであり、欲望、主体、ジェンダーの今では因習コンヴェンションと化した理論的概念への疑問を浮き彫りにするものです。本発表では、『幽霊と未亡人』という一作品だけを取り上げますが、この映画が、別の論文で、私が論じてきた女性映画と呼応し、なおかつそこからの出発点となつている点を詳しくみてゆくことにします。

過去十年、ロマンチック幽霊映画と(ホラーとの対比で言うところの)コメディー幽霊映画に対する批評的関心が高まってきました。フェミニズムとジェンダーの問題に関する最も興味深い研究がこの分野でなされてきたのです。例として、フリーダ・グラフ、キャサリン・フォークス、リー・コヴァツクスの論文が挙げられます。最も重要なものは、パトリシア・ホワイトによるもつとも不気味な幽霊映画の一つである『呪いの家』(Allen, 1944)に関する詳細な研究です。ホワイトは、古典映画におけるレズビアン表象に関する著作の中で、幽霊映画と

女性映画を複合的なジャンルとみなしています⁴。今昔を問わず、幽霊映画は理論的考察対象の豊様な地盤です。なぜなら、幽霊映画は、時間、空間、ジェンダーを決定する境界に出現し、なおかつ、物語の意外な展開が、映画的な主体とジェンダー構築に関する今ではよく知られた理論に挑戦する形で、それらの境界を浮かび上がらせるからです。数としては比較的少ない戦後の幽霊映画に私が関心を抱くのは、それらが、同時代の他の女性映画や古典映画では一般的に暗示するに留まっていたことを露呈するからです。すなわち、ジェンダー化された主体と物語ナラティブの動きが、一九七〇年代から九〇年代にかけて構築された理論によるものより、もつと豊かなものであることを明らかにしてくれるのです。とりわけ、もし、古典映画の物語を映画テクストと劇場空間内で繰り広げられる一連の視線としてだけでなく、重層的に競い合う多様な声を持つ言説の配置としてみなすならば、古典的ハリウッド映画における欲望と主体の諸問題はこれまで理論化されてきたものより遥かに複雑かつ多様に解釈可能になることでしよう。物語を単にその映像的構造の観点からだけでなく、時間における、そして時間を通しての力学的な動きの観点から考察する時には一層明白になります。

タニア・モドウレスキーとメアリー・アン・ドーンがそれぞれの著書で女性映画に関して記している「あのメロドラマ的すれ違い」を幽霊映画もしばしば召喚することに着目すると(モドウレスキーは、「メロドラマの基本的快楽の一つ」(根本的に果

たせない出来事についてのもの）果たされなかった結婚式、果たされなかった公園での出会い、そして、とりわけ、語られなかった言葉⁵⁾。に言及していますが、フォークスは、現代のコメディ―幽霊映画は究極的にこの悲哀の逆転であると反論しています。ドーンを引用し、フォークスは次のように述べます。

メロドラマが「とりわけ、時間のとりかえしのつかなさ（不可逆性）」を示すのに対し、幽霊物語が示すのは、まさに驚くべき時間の巻き戻し可能性（可逆性）である。幽霊の仕掛けは、メロドラマ的物語の悲哀の裏をかき、物語の軌跡をまったく別方向へ仕切り直すことにあるように見える⁶⁾。

こうした議論は、フォークスが取り上げるような、ビデオやデジタル技術に影響された新しい時代のコメディ―にはあてはまるでしょうが、私が関心を持っている四〇年代のロマンティック幽霊映画は、あくまでも女性映画に属し、幽霊の特別な仕掛けは、百%メロドラマ的悲哀に一致しています。たとえ、『幽霊と未亡人』に登場するカップルが（再）会することで、一見したところでは「ハッピー」エンドに終わるかのように見えるとしてもです。「映画の幽霊は、物語内で遅延と反復の姿となる」というフォークスの指摘、また、彼女の考察対象である幽霊映画が「ジェンダーの諸問題に関する文化的な混乱の象徴

であり、あるいは、ジェンダーの諸問題に取り組むことを強調するもの⁷⁾」であるという彼女の議論も興味深いものです。ただ、フォークスは最終的に、コメディ―幽霊映画が「関心を示すのは、性差を描きたす欲望というよりはむしろ、性的な同一性（sexual sameness）を獲得したいという欲望である⁸⁾」と結論づけます。私の考察対象である幽霊映画では、性的な同一性は目的でも効果でもありません。これから見えてゆきますように、代わりに、これらの映画は、差異の中における類似性（similarity in difference）を提唱するのです。しかし、その核心部においては、これらの幽霊映画はこれまで私が別の論文で考察した他の女性映画よりも明確に性差の構築を複雑化し、疑問視していることは確かです。

フォークスは、ゲイリン・ストウドウラーとピーター・ブルックスの作品を取り上げ、ストウドウラーのマゾヒスティック美学に関する研究に、マルヴェイ以後引き継がれた、古典映画により構築された感情的同一化の唯一可能な位置はフェティッシュ化と対象化を行なう男性の視点だと強調する不動の観客モデルとは異なる別の選択肢を見出しています。ピーター・ブルックスに関しては『プロットを読むReading for the Plot』における物語研究に着目し、すでに他の批評家も指摘しているように、ブルックスの洞察力を賞賛しつつも、フロイトの『快樂原則を超えて』に基づく物語の欲望という精神分析的モデルは、サディズムと不快というエディプス原則の概念に依拠しすぎて

おり、結末の重要性に頼りすぎていると批判しています⁹⁾。

しかし、ブルックスの醍醐味は、まさに彼が、結末同様、物語の始まり、中間も含んだ物語の作用に魅入られていることであり、あらゆる物語に内在する時間性の問題に魅入られているということ¹⁰⁾です。『プロットを読む』の半分は、十八世紀、十九世紀の仏文学、英文学の研究にあてられており、それらが、最初は、新聞で章ごとに区切った形で出版され、次に安物のブックレットの形で出版されたことを、チャールズ・ディケンズやシャーロット・ブロンテ、ウィリアム・サッカレーほかの英国連載小説や、ヴィクトル・ユゴーの新聞連載小説 (roman-feuilletons) を例に出しつつ論じています。こうした出版形態は、大量消費を新たに可能にした都市化と産業社会化の進展に根ざし、ヴィクトリア朝の英国では当時無名だった長編小説の勃興をもたらしました。そして、利益優先のため、結末に重要性を置くというよりはむしろ、結末を遅延させることが重要だったのです。フランスでも同様でした。「連載物各一回分は割り当て分のスペースを満たさなくてはならず、無論、新たな宙吊り^{サスペンス}と期待へと物語は進まねばならなかった……さらに、新聞の予約購読は年四回更新可能だったため、更新日直前には読者の再契約を狙って、筋を緊迫した崖っぷち状態にもってゆかねばならなかった」とブルックスは記しています¹¹⁾。ブルックスは、物語の中身としての筋の「中間」の重要性を、意味が時間の経過と共に出現する領域とみなしています。ブルックスが結末を特権

的位置とみなすとすれば、十九世紀イギリスの小説であれフランスの小説であれ、古典的ハリウッド映画であれ、古典的物語においては、結末というものは、常にはではないにせよ、しばしばエビファニー（聖なるものの顕現）として作用し、結末が事後的な決断で意味が構築されないまでも、意味を与えるものだからでしょう。ブルックスの物語モデルの利点は、中間部と結末部を説明するためだけでなく——物語構造の細部のためだけではなく——、時間と共に繰り広げられる物語化のプロセスによって変容し、またそのプロセスを通して意味あるものに解釈されるよう、各部と各部が相関関係を持つニュアンスを有している点にあります。

『幽霊と未亡人』の分析に入る前に申し上げておきたいのは、一九四〇年代幽霊映画の大半が、第二次大戦以後に現れ、一般的に、大戦後の現象の一つであったということです。それ以前に幽霊映画が存在しなかったと言っているわけではありません¹²⁾。しかし、戦中および戦後に出現した幽霊映画は、共に、言葉にできない喪の感情を示しており、また、それ以前の幽霊映画には見られない主体とジェンダーの複雑な解釈を示しています。『幽霊と未亡人』は、二十世紀初頭を舞台に魅力的な未亡人と力強い船長の幽霊の関係を描くロマンチック・コメディですが、それすら、繊細なカメラワーク、編集、バーナード・ハーマンならではの有名な音楽によって、ニュアンスと陰影に満ちた主体の脱ジェンダー化が行われます。この映画は、過去に対

する集合的かつ拡散した畏の感情を表す場となっております。そしてその過去とは、究極的には、決して取り返しのない程に失われた、とはいえ、それを(再び)語る物語空間ナラティブにおいては再生可能な過去です。実際、私は、この映画は、あらゆる古典映画の核心に潜む魅惑を語るものと考えています。投影と受容の時空間においてだけ、逃げ去るようにしか続くことのない時の中で、そしてその時を通して動く古典映画の核心に潜む魅惑について語っているのです。

原作者ジョン・レズリー「Jan Leslie」の小説¹²、『幽霊と未亡人』に関する書評で、マーガレット・スタイツは、戦後の現実の女性たちの経験という観点から幽霊の登場を説明しています。

確かに、第二次大戦の悪夢から醒めた多くの女性たち、特に、先の第一次大戦も生き延びてきた女性たちは、自らを……ほとんど知覚できない世界、幽霊のとり憑いた場所に捉えられていると感じている。こうした女性たちにとって、ゴシック文学のしきたりとメタファーは、そうした精神状態を説明し、その奇妙さをより親しみのあるものに翻訳する言葉と同義のものを与えてくれる。しかし、こうした「とり憑かれた」状態を認めつつもなお、それを再認識する恐怖の余地を残す、最も安全な枠組みを提供してくれるのは、ゴシック調コメディ、あるいは、擬似ゴシック調物語ナラティブである¹³。

スタイツの解釈は、女性向け擬似ゴシック小説としてのレズリーの原作に焦点をあて、二度の大戦がもたらした幽霊と移り変わるジェンダー役割の恐ろしい幻影に取り憑かれた女性の主体解釈という、より大きな複雑さの中で、女性が何を見るかに焦点をあてています。原作では、船長は決して物理的に姿を現したり、あるいは声としても未亡人ルーシー・ミューアの前に現れることはなく、むしろ、彼女の脳裏にとりついた一連の思いとして登場します。が、無論、映画では、グレッグ船長の幽霊は、俳優レックス・ハリソンの体と声を与えられています。しかしながら、女性たちが二度の世界大戦を生き延び、社会的・文化的・個人的有為転変を経験してきたというスタイツの指摘は的を得ており、そうした有為転変の感覚は、部分的ながらも映画と映画が扱う性差に形を変えて現れています。

映画のポスターを一瞥しただけでも、『幽霊と未亡人』は、元々、「女性映画」として宣伝されたのではなく、むしろ、伝統的なジェンダー・ステレオタイプを擁護する軽いロマンチック・コメディとして宣伝されたことが判ります。一九四〇年代の髪形と衣装を身につけたジーン・ティアニーの写真が前景化され、ハリソンとジョージ・サンダースの写真はより小さく掲載されたポスターには、ティアニーの笑顔の横に次のような宣伝文句が謳われています。「肉体……かくも弱きもの！」ハリソンの写真の上には「精神……かくも強きもの！」という文字が書かれています。ポスターには、スターの名前が連なっ

いますが、その内容は映画を完全に誤解させるものです。「ジーン・ティアニー、嘲るような微笑み。レックス・ハリソン、その忘れがたき口づけ、ジョージ・サンダース、わずかな見込みさえない男 (without a ghost of a chance)」。現代的かつ誘惑的なティアニーを描きつつ、ポスターは、二十世紀初頭の冒険好きながらも上品なルーシー・ミューアという役柄には言及せず、代わりに、美しく、魅惑的な、謎に満ちたローラ・ハント役を演じた『ローラ殺人事件』(1934)や、同じように美しく魅惑的だけれど悪女のエレン・ベレント役を演じた『哀愁の湖』(1935)でティアニーがあげた成功に乗じています。映画のロマンチックな要素をセンセーションナルに宣伝しつつ、また、プロダクション・コードが当然ながら禁じていたセックスを仄めかしつつ、ポスターの宣伝文句は、ティアニーの強烈な誘惑者としてのペルソナ(「ジーン・ティアニー、嘲るような微笑」と、墮落しやす弱い女性としてのペルソナ(「肉体……かくも弱きもの!」)の両方を活用しています。ハリソンの宣伝文句(「精神……かくも強きもの!」)とティアニーの宣伝文句を並べることで、ポスターは、ヒロインとは対照的に、男性主人公が典型的に活動的で力強いと示唆していますが、後に示すように、それはまったく映画の中身とは異なります。映画は実際、このような主役間の整然たる区別をただでなく、ステレオタイプ的なジェンダー差をも積極的に曖昧化するのです。ハリソンの「忘れがたき口づけ」についても、他の映画では見られるで

しょうが、この映画の中で観客が目にする唯一の口づけは、ティアニー演じるルーシーとジョージ・サンダース演じるマイルズ・ファリーの間で交わされるだけです。実際、ポスターが映画を忠実に反映するのは、ジョージ・サンダースの役柄の宣伝箇所だけでしょう。マイルズ役はグレッグ船長と並ぶと観客の愛情という面では、「運という亡霊に見放され」ているのですから¹⁴⁾。

ポスターや純コメディ路線のライト・タッチの宣伝戦略にもかかわらず、この作品は、愛、ロマンス、家族を強調したおかげで、一九四〇年代の女性映画の関心事に大いに参与しています。しかし、何よりもこの映画を女性映画たらしめているのは、こうした特徴的テーマを持つているからではなく(もちろん、それらは否定しようもないことですが)、むしろ全編を覆うとり憑かれたように物憂いバーナード・ハーマンの音楽にあるのです。他の何にもまして、ハーマンの映画音楽は、女性映画全般の、そして特にこの作品の悲哀と欲望を観客に伝えます。「メロドラマ」という言葉そのものに、音楽(メロ)とドラマの本来の親密さが表れていることは既に多くが指摘するとおりです。ドーンは一九四〇年代のラブストーリーというメロドラマの特定の形式における音楽の機能について雄弁に語っています。

音楽は、この種のテキストに最大の責務を負う記号の使用域 (register) となっている——その機能は、表象不可能な

もの、すなわち言葉に言い表せないものを表象するという機能にはかならない。欲望、感情——これこそがラプストリーアの真の内容であるが——は、視覚的言説にとつては接近不可能であり、楽譜という補足的出費を要求する。

音楽は、映像がやめてしまったところから引き継ぐのだ——映像との関係において過剰なものとは、合理的なものとの過剰と同義である。常に、意味以上のものがあること、欲望が存在することを一貫して示している遡及指示的(anaphoric)な機能を、音楽は持っている。(強調、引用者)¹⁵

ドーンの音楽に関する議論は、少なくとも三つのことを示唆しています。一つは、女性映画に(女性の)欲望を見出すためには、我々はまさに、視覚言語使用域(the visual register)を超えて、他の言説レベルも見なくてはならず、このより大きな点こそ、私が他の論文でも主張している点です。視覚言語使用域を従来とは異なる形で読むことにおいて(すなわち、切り返しショット(shot/reverse shot)／主体／客体／男性／女性という理論的パラダイムに厳密に沿うことを越えて)、欲望は、厳密なジェンダー分割の束縛を受けることなく、視覚的領域にも見出されるのです。ドーンは最終的に、ラプストリーアの音楽への依存が「意味との関連において自らの不十分さをたえず宣言している」と結論づけ、この不足を女性映画の反復的かつ

「女性の視線の積極的な否定とその結果もたらされる女性観客の否定と懲罰」とみなすものに結びつけます。ドーンが最初に述べた、欲望を見出すには映像を超えて見なくてはならないということは、かなりのを得た指摘であり、意味深いと私には思えます。たとえ、この問題についてドーン自身はそれ以上追求していないにしても。第二に、女性映画における音楽の機能と過剰(父権制における女性性と関連する感情的、非合理的過剰を指しています)との関係についてのドーンの議論は、『幽霊と未亡人』の男性幽霊にも同様にあてはまります。その幽霊の存在は、慣習的な合理的秩序に抗うもので、だからこそ、この映画においてこの幽霊は男性性と同じくらい女性性にも結びつき、それゆえに、伝統的ジェンダー分割を曖昧化するのです。第三に、ドーンの議論は、十九世紀小説と舞台メロドラマに関するピーター・ブルックスの身振りに関する議論を思い起こさせます。¹⁶ブルックスは、メロドラマの謎めいた姿態は無言性にあると示唆しています。なぜならメロドラマはコミュニケーションの無言性と照らし合わせる、身振りは意味表現シニフィアンの機能を帯びると述べます。

言葉は、いかに抑圧されず純粹であっても、いかに基本的関係や真理を表現する媒体として平明であっても、意味を表象するには完全に十全ではないようだ。したがって、メ

ロドラマ的なメッセージは、記号の別の使用域を通して考案されなくてはならない¹⁷。

ブルックスの身振りに関する議論は、本発表の範囲を超えていますが、ドーンとブルックスの二つの議論を合わせ考えれば、四十年代女性映画にとって音楽は、十九世紀メロドラマ演劇、小説にとつての身振りと同じであることが明らかになります。つまり、言葉や映像と同じ重要性を帯びた意味と主体性の運び手／産出者 (bearer) であり、作り手であると。

『幽霊と未亡人』が、いかに多層的な見方を示すかについて、より直接的な方法のいくつかを挙げることにしましょう。作品を読解し、ジェンダー分割を超えて発話される、男性的であると同時に女性的である異なる主体を経験するための見方です。

まず一見すると、物語は、ルーシーを男性の視線の対象とする受動的女性の範疇に首尾良く収めているシナリオを作り上げています。グレッジ船長の指示により、彼女は別荘での最初の夜、寝室の壁に彼の肖像画を飾ります。鏡の前で彼女が衣服を脱ぎ始めると、彼女は、鏡に映った肖像画が気にかかり、布で鏡を覆い、さらに脱ぎ始めます。安心してベッドに入ると船長の声が響きます。「愛しい人よ、あなたの姿を恥じらえなどと誰にも言わせてはいけません」。この場面から明らかなどおり、幽霊は彼女に見える見えないを問わず、常にそこにおいて、彼女を見つめています¹⁸。映画の後半では、突然姿を現した船長が、

彼女がマイルズに崖でキスされたことを知っているとわかり、彼女は「あなたは私を見張っていたのね」と怒って彼を責めます。さらに、彼女を視線の対象にしている男性は、船長だけではなくありません。マイルズもまた、同様に彼女を見ています。マイルズが自分の泳ぐ姿を絵に描いているのを見て、半ば喜びつつも威厳を傷つけられた様子で「私が泳ぐのを見ていたのね」と彼女は声をあげます。「もちろん、適切な距離を置いた位置からですよ」と彼は言い訳をします。あたかもその言葉で覗き見るといふ行為を和らげようとするかのように。実のところ単なる視覚快楽嗜好にすぎないのですが。

とはいえ、見方を変えようと(登場人物、男性、女性、カメラの)視線は微妙な陰影を与えられ、多層化されていますし、女性映画、古典映画一般的にもそうであると私は考えています。実際、物語は、性差に沿った主体性の明確な分割に抗う形で能動的に作用します。第一に、視線は常に能動的で対象化を伴うものであるとは限りません。そうである時には、女性に対して同様、男性にも向けられています。例えば、最初に船長とルーシーが同じ空間に、あたかも「身体的に」一緒にいる姿を観客が見る時、船長はもともと彼自身の視点ショットとして始まったショットの中へと歩いてゆき、寝ている彼女を覗いています。移動カメラで模倣される彼の視線は、部屋の中をぞろろ歩きつつルーシーだけでなく、犬やら壁掛け時計やら、部屋の空間を長廻しで捉えますが、それは妙にあてどなく、対象化

するようなものではありません。船長がより盗み見視線を送るときには、ルーシーに対してだけでなくマイルズを見張る場合にも見受けられます。もちろん、マイルズはダンディーな仕草だけでなく、児童文学作家という職業においても女性化されており、それによって、グレッグの視線の対象となりやすい存在になっているわけです。しかしながら、マイルズの女性化は、物語全体の性差の曖昧化と整合性を持ちます¹⁹。時には船長自身が我々観客の視線の対象となります(幽霊である彼をいつ見るように「なれる」か観客は待っているわけです)、また、レックス・ハリソンはこの映画で、少なくともテイアニー同様、「見られるべき存在 To Be Looked at Pass」を暗示しているのですから²⁰。彼がルーシーを支援するためだけでなく、普通の船員の生活を無理解な人々に知ってもらうために彼女と本を書きたいと説く場面で、カメラは彼の顔をクローズアップでとらえます。『忘れじの面影』でレイ・ジュエルダン演じるステファンがこれとほぼ同じようなショットで撮られますが、そのショットをモドゥレスキーは次のように描写しています。

「我々は、ソフト・フォーカスのかかったステファンのクローズアップを瞬間的に見る。これは美女を撮影する時の典型的な手法だ。その映像はグレーの背景に浮かび上がるが、そのために物語上の位置づけが不安定になる」²¹。船長が海に向かう私たちを理解してくれるよう懇願するように呟く場面ではハーマンの音楽が流れます。この瞬間、女性化されるのは船長であり、

それは撮影方法においてだけでなく、彼の言葉が言いたいことを伝えるのに十分でないという事実においてなのです。彼の欲望を伝えるのにハーマンの音楽が必要なのです。

男性の身体がこの物語において、見ると同時に見られる対象であるとすれば、女性たちもまたこの種の視線を共有しています。映画の冒頭、ルーシーの娘アンナが、何かを見ている姿で現れますが、これは、物語を通じて、常に繰り返される仕草です²²。ルーシーが頑固な親戚たちに向かつて海岸へ引越す意志を告げる場面でも、カメラは母親からアンナに切り替わり、ルーシーと親戚たちの姿を台所の戸口の陰からのぞき見つつ聞き耳をたてている姿を映します。船長がルーシーに最初に「お嬢さんに私の存在が知られることは決してありません」と約束したにもかかわらず、後にカメラは、船長が、ルーシーを訪ねてきた親戚たちの腕をつかみ家から追い出すさまをアンナが見ていることを明らかにします。玄関脇の部屋から見ているアンナの背中が映し出されるのですが、次の瞬間、彼女は玄関の傍らの窓から見ようと走り出すのです。カメラはしばらく彼女にとどまり、やがて場面はフェイド・アウトしてゆきます。

別の場面では、アンナは船長の真鍮製の望遠鏡を覗きますが、それは海を一望できる主寝室の窓に置かれており、明らかに男性権力と窃視的特権の象徴です。あわてることなく、彼女は母親とクーム氏が別荘に続く道を車で下ってくるのを望遠鏡で眺め、「ママが自動車で帰ってきた！」と声をあげます。後に、

スクローギン氏がアンナの名前を海岸の埠頭の柱に刻み、彼女は「永遠と一日」そこにいるのだよと告げる時、アンナは母親に興奮気味に話します。「スクローギンさんたら、あたしがずっとそこにいられるっておっしゃるの。それで船の船長さんたちはみんなあたしのことをのぞき眼鏡で見えるようになるんですって！」フェミニストには不吉に響く発言に思えますが、すぐにも、アンナの名前は柱の海岸側に彫られており、海に面してはいないので、いかなる船長の強力な望遠鏡であれ、彼女に指一本たりとも触れることはできないことがわかります。

全般的に、『幽霊と未亡人』は視ること、凝視すること、待つことの三者関係に、威嚇的でなく、むしろ媒介的な関係性を互いに共存可能なものとして構築し維持しています。重要な瞬間、視線を前景化するシークエンスは、ショット／リバーズ・ショット（つまり主体／客体）の縫合的關係に常に依存するのではなく、むしろ、身体同様、空間に関しても拡散的な、性的に無関心な視点を構築します。そして、その視点をカメラワークとハーマンの音楽が性差の分割を超えて明確に表現します。『幽霊と未亡人』に関するフリーダ・グラフの論文は、特に映画の意味構築における音楽の重要性を強調しつつ、映画音楽の機能について鋭く詳細に論じています。

タイトル・クレジットから、バーナード・ハーマンの音楽が耳に響いてくるが、異例のことには、フォックス映画の始

まりを告げるお決まりの音楽に代えて挿入されている。その音楽は後のシークエンスでは非常に曖昧化されている何かを称えている。映像と音の通常の関係が逆転し、聞こえているものと見られているものの間の溝を強調しつつ、音楽は時に優勢を占めつつ、カメラによる場面構成よりもさらに緊密に場面を見る視点を決定づける。音楽はナレーシヨンの役割を果たし、『画面外の声』のように、切り離された世界、切り離された空間概念を示唆する²³。

グラフの論点はすばらしく明晰ですが、私は、映画の中で最初はカメラとサウンドトラックの共同作業が行なわれていると付け加えたいと思います。まずグレッグ船長に理想化された身体なき位置を与え、次にグレッグ船長とルーシーの主体性を区別する代わりに結びつけ、そうして、二人を、視線のリレーを通してというよりは、空間と音で結合していくのです。

このような例を示す最初のシークエンスは、グレッグ船長が、まだそうとは悟られないものの、クーム氏とルーシーを彼の家から追い出すことに成功し、前者には恐怖を、後者には喜びを与えるところ（「幽霊にとり憑かれていますのね。なんて素敵に魅惑的だこと！」）。この瞬間まで、幽霊の存在は、それぞれサウンドトラック上の音楽の不協和音を伴う三つの場面で示唆されています。(1)ルーシーがドアをあけるとグレッグ船長の肖像画の上に光が差し込む場面。(2)ルーシーが窓から船長のチ

リマツの木を見つけ（「なんておそろしい木なの。切り倒さなくちやいけないわ」）、そして、何か聞こえたような気がする場面（「何かおっしゃいますか？ クームさん」）。③四年間人が住んでいなかった家の埃だらけの台所の食卓に、急いで離れたらしき昼食のあとを見つめる場面。第一と第三の例では、不協和音は潜在的に気味悪い場面であるという物語世界外の表現として機能しますが、第二の不協和音の例は、グレッグ船長の声の代わりを務めるものです。チリマツの木を切り倒す話をしていた時に彼女が聞いたのはクーム氏ではなく、グレッグ船長の不快を表す声だったというわけです。

船長の声と映画音楽は、クーム氏がルーシーを渋々二階の寢室に案内する数分後にも一致します。「でも何ですって？」と彼女は窓の前の望遠鏡を見ながら叫び、指先でそれに触れるとさです。「それだわ。あなたは清潔よ！」彼女は小さなバルコニーに通じるフランス窓を開けます。明らかに男性のものとなる「くつく」と笑う声が聞こえ、振り向いた彼女をカメラがミディアムショットでとらえます。「今の声、クームさんですの？」その瞬間、くつくと笑う声は大きな笑い声にかわり、うなり声となり、俯瞰からのクーム氏の切り返しのリバース・ショットに切り替わると、彼は部屋を急いで出ようとしていきます。ドアが閉まり笑い声が続く、ドアが閉まった時から続くスタックカート音楽が響き、映画はルーシーのミディアム・ショットに切り替わり、「クームさん！」と呼ぶ彼女の声が聞

こえます。もう一度俯瞰からのリバース・ショットが続く、今度はルーシーが部屋から去り、その場面は家の外で二人が一緒にいるところで終わります。

これまで私は二つの俯瞰ショットを「リバース・ショット」とよんできましたが、古典的ハリウッド映画の論理では、通常そう呼ばれるているためです。クーム氏とルーシーが部屋で会話を交わしている場面での会話のやりとりは通常、切り返し、つまりショット／リバース・ショット構造を用いて伝えられるからです。しかし、ルーシーのミディアム・ショットは古典的編集方針と一致した高さ位置から撮られています、彼女がクーム氏を見る視線の方向、いわゆるリバース・ショットは、論理的には彼女の観点と同じ位置から切りかえられるはずが、実際にはそうではありません。もちろん、次のショットは、クーム氏の戸口から逃げてゆく姿ですが、直前のルーシーのショットよりも遥かに高いアングルから切り返されています。つまり、本質的に二つのショットは反復されているのです。カメラは次のルーシーのミディアム・ショットに代わり、また俯瞰ショットが続く、今度は彼女が部屋を出てゆくとところが映ります。しばらくの間、俯瞰ショットは人のいなくなった部屋にとどまり、グレッグ船長の笑い声と音楽がサウンドトラックを満たし、次にルーシーとクームが逃げてきたばかりの家の前で話している場面に切り替わります。

このシークエンスの詳細こそ、グラフが雄弁に論じたサウン

ドトラックとカメラワークの共生的な関係であり、ここで示唆されているのは、ルーシーの視点と船長の視点が換喩的であり、空間的に接続している点です。ルーシーの視点を表象すべきリバス・シヨットは、代わりに、彼女の位置からではなく、実際にはあり得ない、高い角度から撮影されています。つまり、誰もどのような身体も、その位置を占めることはできないのです。それは、空間と音の召喚を通して明確にされる主体の表象であり、ルーシーにも船長にも同時に関連づけられています。ブリッタ・シヨグレンは一九四〇年代ハリウッド映画の女性の声に関する素晴らしい研究で次のように述べています。

画面外の声の主の「身体」は、実際、それを事後的に「つなぎとめる」映像よりも、空間により適切に「所属する」と受け止められる。というのも、声の身体は、物語の論理を通してのみその声にくっついていて、映像とはではなく、空間と一致しているからだ²⁴。

音楽、声、カメラワーク、編集の繊細な組み合わせにより、この作品は、性差の分割を超えて共有される主体を喚起するのです。

物語が進むにつれ、ルーシーはとりすまして上品に振る舞い、船長はあからさまにエネルギッシュなセクシュアリティの持ち主であるという慣習的な表現にもかかわらず、物語は、性差の

厳格な構造を主張すると言うよりはむしろ、ルーシーとグレッグ船長を強固に結びつけます。フォークスは、一九七〇年代から九〇年代にかけての幽霊コメディに広がったジェンダー交換に言及し、性的な同一性を求める一環であると主張しています。『幽霊と未亡人』にはあてはまりません。ここで強調されているのは、差異における類似性なのです。ルーシー自身の上品な言葉遣いに、荒っぽい「ちくしょう！」といった罵倒語が混じり、船長の言葉もルーシーの特徴が入り込みます。ドーンは、「ラブ・ストーリーにおいては、男性は一種の汚染による女性化を経験する―言い換えれば、彼は、女性化されたジャンルにいて、いままさにそのことによってある程度去勢される」²⁵と述べています。船長もまた、女性映画のヒロインのありふれた行為、つまり待つ、見続けるという行為を遂行します。しかし、船長は、見続けることはできませんが、物語の主要な流れに介入することはできません。他の登場人物よりも多くを見て、多くを知ってはいませんが、自分になすべはほとんどないことをわかまえており、彼は、ルーシーの人生に生産的に介入することなく、結局は消えてしまうのです。

先に強調したように、四〇年代女性映画の因習に参加する幽霊映画は、フォークスが現代の幽霊映画に見出したような時間の可逆性を共有しません。『幽霊と未亡人』は、決して後戻りのできない、不可避の時の流れに対する言及に満ちており、それ自体で、古典的映画の物語が時間と共に繰り広げられ、消え

てゆく経験であることを象徴しています。この作品は、時の重荷とその変遷を明白なものにしてゆきますが、それは、映画全体、特に映画の最後の三分の一（つまり、グレッグ船長が去り、マイルズが裏切り、ルーシーが孤独な人生に戻った後）に見られる音楽と映像の組み合わせによって（例―波の音、アンナの名前を刻んだ古びた埠頭の柱）行われます。グラフはこう記しています。

反復的ライトモチーフのように潮の流れを模倣する音楽を通じて、物語の時間^{ナラティブ}もまた、その直線的な目的論の流れから逸れる。ライトモチーフ（この音楽における）は特定の人にも場所にも言及しないために、主観と客観の境界を消し去るのに役立つ。音楽は異なる時間の層を合体させつつ、時間を時間の感じに敷衍するのだ。²⁶（強調、引用者）

その「感じ」こそが、巻き戻すことも急がせることもできない時間への言及にとり憑かれた映画において残り続けるのです。そして、音楽、言葉、映像と一体化して、喪失と喪の感情の主題を浮かび上がらせるのです。ルーシーの寝室の暖炉の上の飾り棚に置かれた小さな時計のたてるチャイムのように……：「こんな時間だなんて、気が付かなかったわ」（ルーシー）……：「人生はあまりに短いわ」（ルーシー）／「あなたの人生は短

いかもしれない。私には自分の自由にできる無限の時がある」（グレッグ船長）……：「わたしはどうにもならない。すべては起きてしまったんだ―起こりうるすべてのことは」（グレッグ船長）……：「あの方が急いでくださればいいのだけど」（ルーシー）／「今はもう急ぐ必要はないさ。その内にたどり着くさ」（マイルズ）。もちろん、そのうちに、彼らは「たどり着きます」。すべての物語に終わりがあるように、この物語も未亡人が亡くなった後に訪れる船長との再会で（ほぼ）ハッピーエンドで終わります。けれど、ルーシーとグレッグ船長の二つの幽霊が共に別荘を去り、新たな朝へと旅だった後でも、船長のルーシーへの真夜中の別れの言葉がハーマンの物憂い調べと共に響き渡るので。「私たちが逃してしまったもの、ルシア。私たちが二人とも逃してしまったもの……」

『幽霊と未亡人』は二十世紀初頭に設定され、新しい一日の夜明けで終わります。そしてその台詞はあからさまに無邪気な近代性への自意識的言及に満ちています。フラッシュバックといった形式的工夫が構造的に組み込まれていないにもかかわらず、物語が与える主な印象は、回顧とメランコリーの感情です。第二次大戦終結の二年後に公開された本作品は、二十世紀初頭のもっとシンプルだったであろう時代へのノスタルジックな願望を示し、亡くなった人や物の観点からではなく、時間の観点から主として経験される喪失の感覚を強調します。結論的に言えば、『幽霊と未亡人』にとり憑いているのはグレッグ船

長ではなく、喪失それ自体の予感と不可避性です。そしてそれは、第二次大戦後の観客であれば確かに感情的に同一化できたであろう経験であったし、また、モドゥレスキーが論じたように、メロドラマの基本的快楽の一つだったのです。他の女性映画と同様、この映画は、欲望の観点から喪失を物語化します。

その欲望というのは、究極的には、ジェンダー分割を超えて分割化される欲望です。そして、男性、女性という分割にきれいに整理された主体性を取り崩し、映像から映画の物語の息吹と動きへとその重要性の度合いを置き換えるのです。言い換えれば、時の流れの中で繰り返し広げられる映画の言説の多重性の中で、と同時に、それを通して表現される、物語性(ナラティブイテイ)に重要性を置くことなのです。

註

- 1 *The Invited* 『呪いの家』(アレン、1944)、『幽霊と未亡人』(マンキーウィッツ、1947)、『魅惑』(ライス、1948)、『シェニの肖像』(ディターレ、1948)が挙げられる。また議論の余地はあるが、『*Smilin' Through*』(フランク・ボゼーギのリメイク、1941)、『泣れじの面影』(オフェルス、1948)も同類である。

2 Alison McKee, *To Speak of Love: Narrative, Desire, and the Woman's*

Film of the 1940s, UCLA dissertation, 2003.

- 3 Friede Grate, *The Ghost and Mrs. Muir* (London: British Film Classics, 1995); Katherine Fowkes, *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films* (Detroit: Wayne State University Press, 1998); Lee Kovacs, *The Hunted Screen: Ghost in Literature and Film* (Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., 1999) を参照のよう。

- 4 Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999).

- 5 Tania Modleski, "Time and Desire in the Woman's Film," in *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill (London: BFI Publishing, 1987), p. 335; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988). 翻訳はメアリ・アン・ドーン『欲望への欲望：一九四〇年代の女性映画』、松田政男訳、勁草書房、1999年

- 6 Fowkes, p. 29.

- 7 *Ibid.*, p. 12.

- 8 *Ibid.*, p. 32.

- 9 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Random House, 1984).

- 10 ブルックス、一四七頁。フォークスはさらにモドゥレスキーのノー・オビタ論を喚起し("The Search for Tomorrow in

Today's Soap Operas," *Film Quarterly* 33, no. 1 (Fall 1979).¹¹ それを「完璧なマンヒスト的美学——ドラマ的サスペンスと完璧な脱——強調的結末」とみなす。彼女が、ブルックスが研究する多くの物語形成において果たした連続化の役割を見逃しているのは興味深い。ブルックスは、その中で、中間の魅力と、結末の遅延を認識している。

- 11 フォックスが指摘するように、ピーター・ヴァランティは、「フィルム・ブラン」(Film blanc)という用語を用いて一九三〇年代、四十年代幽霊映画を描写している(Peter Valenti, "The 'Film Blanc': Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940-45," *Journal of Popular Film* 6, no. 4 (Winter 1978: 295-303))。同論文でヴァランティはフィルム・ノワールとこれらの映画を比較し、前者が戦争中と戦後に生じた人生、死、ジェンダー化されたアイデンティティを取り巻く根深く文化的苦悶に声を与えているのに対し、後者は、観客に安心させるファンタジーを提供したために大衆的人気を得たと論じている。ヴァレンティの議論は説得的だが、こうした映画の中でも同様に作用している欲望、ジェンダー、歴史の非常に複雑な交渉のいくつかを見逃す傾向が見られる。
- 12 映画の原作もジェンダー化された主体を探求していることを考慮に入れると、ジョン・レズリーが、映画の冒頭のタイトルシークエンスでR.A. Dickという非ジェンダー的仮名を使用している点は興味深い。

13 Margaret D. Seitz, "The Ghost and Mrs. Minn: Laughing with the

Captain of the House," *Studies in the Novel* 38, no. 1 (Spring 1996): 20.

- 14 マーサはルーシーに「彼は慎み深い女性が交際する男性ではないわ」と言い、数年後、アンナは母親に「あの人と結婚しないようになっていつもお祈りしてたわ」と言う。若い頃の映画を見て、私自身もマイルズに対し同種の嫌悪感を抱き、俳優ジョージ・サンダースへの感情にまでそれは影響し、長い間、彼の出演する映画は避けていた。年と共に私の過ちは正されたが。

15 ドーン、p. 97 (翻訳は一五二頁)。

16 ピーター・ブルックス、『メロドラマ的想像力』、四方田大彦・木村慧子訳、産業図書、二〇〇二年。

17 ブルックス、同前、p. 36 (翻訳九〇頁、訳は文脈に従って若干改訂してある)。

18 『忘れじの面影』(オフェルス、1948)中のオペラ・シークエンスで、リザ(ジョン・フォンテイン)の上ずった声が語る「どこかにあなたの視線があったわ。その時知ったの。逃げられないって!」

19 ルーシーの亡夫、エドウィン・ミューアについては、ルーシーは船長に「可哀想なエドウィン、彼は何もしなかった人よ」この映画の男性は船長すら物事を実行できない。

20 ローラ・マルヴィの用語は、彼女と他のフェミニニストたちが、古典的ハリウッド映画に適切な観客性(spectatorship)を説明するモデルとしてたてた主体/客体構造と力学から派生

- している。レックス・ハリソンの四十年代、五十年代の渾名は「セクシー・レクシー」で、この物語の中でも男性性と女性性の両方の観点から理想化されている。「女性化された男は魅力的……彼が女性に与えるように見える自由のゆえに：彼女自身の欲望と触れ、それを行使する自由、そして父権主義的権力を拒否する自由のゆえに」(Modleski, "Time and Desire in the Woman's Film," p. 334) 女性映画に登場する女性化された男性は、父権主義下にある女性の異性への性的志向経験へ相対的に安全な扉を開いてくれるため、思春期以前の女子には特に魅惑的かもしれない。
- 21 Modleski, "Time and Desire," p. 332.
- 22 グレック船長に心を奪われる若い娘のリストにはアンナも入る。成長したアンナは微笑みながら母親に告げる「私も絶望的に彼に恋してたわ」。
- 23 Grate, p. 40.
- 24 Brita H. Sjogren, *Sustaining Difference: Female Voice—Off in Hollywood Films of the 1940s* (Ph.D. dissertation, UCLA, 1997), p. 63. Published as *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film* (University of Illinois Press, 2005).
- 25 Doane, p. 97 (翻訳「一五二頁」)。
- 26 Grate, p. 42.

●コメント

野沢公子

アリソン・マッキー氏の『幽霊と未亡人』(マンキーウイツ監督、一九四七)のテキスト分析は、これまでフェミニストによる「女性映画」研究の中でもあまり論じられることがなかった「幽霊映画」を通して、女性の欲望と主体の新しい可能性を示唆した点で非常に興味深いものでした。第二次大戦後に製作された幽霊映画を含む「女性映画」における女性性のアイデンティティーの問題が、同時期のフィルム・ノワールにおける男性性のアイデンティティーの危機ほどの批評的関心を得不ったのは、まさにジェンダーの二重基準そのものといっていいでしょう。

「女性映画」を父権システムに取り込まれた隠花植物とみるモリー・ハスケルの『崇拜からレイプへ』(一九七三)を引き継いで、メアリ・アン・ドーンは四〇年代の「女性映画」を総括する「欲望から欲望へ」(一九八五)において、マゾヒズム、ヒステリー、神経症、パラノイアといった精神分析の臨床例と女性性を結びつけ、病む存在としての女性像を通してハリウッド映

画の反動性と抑圧の構造を明らかにしたことは周知の通りです。

主体は常に男性にあって、女性には不在であり、主体を持ちたいという幻想、欲望を得たいという幻想があるだけだとするドーンの主張には、フェミニズム映像批評に大きな衝撃を与えたローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」(一九七五)の強い影響が窺われます。マルヴィのエディプス期に依拠した精神分析理論では、主体を構成する視線は男性のもので、女性を主体を奪われたまま、男性の覗き見とフェティシズムの対象でしかないからです。ドーン自身は女性の視線の可能性を否定していません。しかし、父権システムにおける二重基準では、女性の視線は否定され罰せられるというのがドーンの結論です。

八〇年代の観客論争は、視覚的快楽が男性観客の占有ならば女性観客は男性の視線に一時的に同一化したマゾヒズムのポジションしかないのか、女性観客とヒロインの主体は何なのかというものでした。「女性映画」の製作、監督、配給のすべてを支配するのが男性、すなわち父権であるにもかかわらず、一方で、「女性映画」の前提条件が女性の人生に関わる主題、女性主人公、女性観客という三つの条件を満たしたものであるという事実は、テクスト自身に父権イデオロギーに内在する様々な矛盾や割れ目、あるいは、マッキー氏の主張にあるような、ひそかに書き込まれた女性の欲望やファンタジーをもたらし、マッキー氏が、ドーンに言及しつつ、「女性映画」にドーンのパシビズムとは異なる意味を発見しようとしたのもこの可能性

を積極的に認めたからだと思っています。

『幽霊と未亡人』をめぐるマッキー氏の論点が、すでに述べた理論で支配的であり続けたジェンダーの二項対立のパラダイムを超える可能性にあることは非常に重要なことだと思います。幽霊映画の場合、幽霊が殆どの場合男性に設定されていることは、ジェンダー区分の問題性を明示しています。幽霊映画において、女性が、存在しない男や男の声にとり憑かれるという設定は、男性が、身体を持たない女や女の声にとり憑かれるという設定の侵犯性と危険性を回避する意図があったのではないかと思います。『幽霊と未亡人』もまた、ドーン流の解釈では、マゾヒスティックな妄想の犠牲者というシナリオ性もち、パノニア・テクスト、あるいはヒステリカル・テクストとなるに

違いありません(ドーンはこの作品に全く言及していません)。七〇年代以降の幽霊映画を論じたキャサリン・フォークスは、男性幽霊が登場する幽霊映画を、安定したジェンダー区分が困難なアメリカの文化的混乱状況を要因としたマゾヒスティック・ファンタジーとして位置づけると同時に、前エディプス期の精神分析理論を援用して、男性幽霊の前エディプス期の母子一体化への欲望が「性的同一性」(sexual sameness)あるいはジェンダー変換への欲望を導くと結論づけています。つまり性的同一化への欲望は、フィルム・ノワールに通じるジェンダー区分の不安定性、とりわけ男性性の危機が招いた病的な症候であることとなります。フォークスが男性性に焦点を当てたのに

対して、マッキー氏は男女両性の相互関係性に焦点を当て、そのジェンダー区分のあいまい化を逆に肯定的に捉えます。この点がマッキー氏の対抗的な読みを最も明らかにするところです。氏は、多くの幽霊映画が第二次大戦後の人々が共有した「喪の感情」と密接な関係を持つことを認めながらも、幽霊の船長グレッグと未亡人ルーシーが共に男性的であると同時に女性的である「性的差異における類似性」(similarity in difference)への欲望を実現することに積極的な位置づけを与えます。男性にも女性性があり、女性にも男性性があるために、そのアイデンティティーは二者択一性をもつ本質主義のものではなく流動的なものであることとなります。女性化された男性を「去勢された男性」あるいは「女性性による汚染」と見なすドーンにあつてはジェンダーと異性愛主義の二項対立はどこまでも強化され続けますが、マッキー氏はこの二項対立をむしろあいまい化します。第一、幽霊の船長グレッグを愛する未亡人ルーシーには性的抑圧もなければ病的な要素もありません。従って、作品の設定である二十世紀初頭を「もつとシンプルであつただろう時代」と氏が述べるのは、男性的であると同時に女性的であることが可能だった時代を肯定的に捉えることの証左となり、だからこそ、失われた主体としてノスタルジイの対象となるのです。

男性性と女性性が混じりあつた主体、「流動的の主体」が可能であるのは、テキストを構成するカメラ、視線、人物などのすべての要素が固定化されず「流動性と可変性」が与えられて

いるからだ」と氏は主張します。氏のショット分析で明らかのように、事実、カメラは実によく移動します。ルーシーとグレッグの関係のみならず、他の多くの人物登場場面でも、縦横自由に移動し、言い換えれば、遊戯性を獲得しています。まるで好奇心旺盛な子供の目のようです。また、カメラの視線は、当然、主観カメラのジェンダー性を持つているはずの場面でも、明確なジェンダーは不在です。グレッグの視点であるはずなのにさ迷うように空間を浮遊するカメラは、幽霊そのものの主体といえるかもしれません。カメラの視点の流動性はジェンダーの流動性と結びつくことによって、ジェンダーの二項対立を侵犯し、主体のジェンダーは男性性と女性性と混じりあつたものに導かれます。同様に、主体を構成する人物の視線は、男女ともに与えられますが、その関係はマルヴィが主張した支配・被支配の構造を持ちません。一見してルーシーを性的対象物とみなす男性たちの視線があつても、それははぐらかせられるか、ルーシーの抗議によって支配的視線たる力は無効化されます。氏が述べているように、幽霊であるグレッグの身体が、本来存在しない身体であるからこそ、ルーシーと女性顧客の視線を浴び、見られる対象となることは、当然マルヴィの主張を覆すこととなります。女性にも見る快楽はあるわけです。

氏も述べているように、二人の話す言葉の相互浸透性は、とりわけ、ルーシーに男性性そのものの「罵倒語」の開放感を与えますが、それは、多くの男性幽霊が最初から女性的存在であ

るのに対して、グレッグが例外的に男性性のステレオタイプ性を強く持つ存在であることを裏付けるだけでなく、自己主張する近代女性ルーシーの言い返す言葉の応酬(対話のシナリオを得意とするマンキーウイツ監督の冴えが見られます)を通じて彼らに同等のコミュニケーションをもたらし、ひいては、二人で本を書く共同行為を導くこととなります。補足しますと、「なぜ男たちは海に行くのか」というルーシーの率直な問いが彼の口を開かせ、自身の人生を語り残す契機となりますが(フリーダ・グラフはこの問いをフロイトの「女は何を望むか」に對抗する言葉だと解釈しています)、グレッグは正しい文法(男性性)を獲得している言葉の法律家ルーシーの助けと彼女の様々な問いに答えることで、いわば「談話療法」あるいは感情教育を受けたとも言えるかもしれません。グレッグは、船員という男だけのホモソーシャルな世界を、女だけの世界から現れたルーシーとともに再生する創造的行為で、自己の感傷性(女性性)を率直に表現するからです。ドーンが述べた、男の医者が女の患者を診断し、その治療が結婚となる結末とは異なり、グレッグはルーシーによって治療された患者となります。ルーシーもまた、グレッグが口にする性的な四文字に直裁さと開放感を経験し、念願だった本を書くという行為に創造的に参加しますから、医者と患者の関係といっても支配・被支配の関係とはなりません。そして、本を書くときの二人の言い合いそのものがエロティックな交歓となつていきます。

またマッキー氏はメロドラマに必須のメロディー(サウンドトラック)の機能が、ドーンが指摘するように、言語化されない、すなわち意味を持たない過剰な感情的同一化を促すために女性性に連結されることを認めますが、しかし、クローズ・アップされ、女性性を獲得したグレッグにもまた同じメロディーが与えられていると指摘しています。「待つ」という女性的な行為もまた、グレッグは共有します。

最後に、マッキー氏が最初のところで指摘した「多様な解釈」の可能性に触発されて、私にとつての一つの読みの可能性を述べたいと思います。まず、ジェンダー・アイデンティティーの流動性というときに、やはりコメディ性は重要な役割を果たしているのではないかという点です。実際、ロマンティック・コメディとしてこの作品を見ると、十九世紀的幽霊語のパロディではないかと思える程です。ジュディス・パトラーが指摘した通り、パロディ性は、本質的なものとして「自然化されている」ジェンダー区分を「脱自然化」する機能を持っていますので、有効なのではないかと思えます。まず、ゴシックらしくない海の側の開放的な船に似た家(グレッグの家)の設定があります。そして暗く古い屋敷の前で怯えるはずのゴシックのヒロインは、ここでは、「二十世紀に幽霊なんているはずがない」と断言するだけでなく(エリック・ロメールは「幽霊を信じない唯一の幽霊映画」と呼びました)、娘アンナを自分の意志とは無関係に「偶然でできた存在」と呼んで母性主義

と父権的ジェンダー役割を否定し、男のように自由に自己決定したいと望む近代的な女性(ルーシー)です。そして彼女は幽霊のである家に閉じこめられるヒロインではなく、「家が私に守ってくれ」と嘆願していると述べて喜んで家に入り、幽霊のグレッグに「幽霊のくせに臆病ね」と言つて丁々発止の対話を始めます。幽霊に取り憑かれる犠牲者ではなく、幽霊と言語で戦うのです。この言語がすでに述べた本を書く共同行為となり、亡夫(父権)を悼む喪服を自由と解放の記号に変換して、黒い裾とベールをひらひらさせながら喜々としてグシックを転覆させ、家を船に変え、彼女自身が船長となります。グレッグもまたグシックを転覆させます。彼の死も難破でも自殺でもなく単なる不注意によるガス漏れ事故による死です。こうした変換性はジェンダーにもつながるのではないかというのが私の仮定です。グレッグの男性性もルーシーの女性性も、本来のものとして自然化されているだけで、実は、単にそれぞれのジェンダー規範でステレオタイプ化されたアイデンティティーの反復、模倣だったかもしれません。ルーシーはヴィクトリアンの優等生を模倣することを教育されただけで女性性を身につけたかもしれませんし、グレッグも威張れば男だということをただ模倣しただけだったかもしれません。

もう一点述べたいのは娘アンナの存在です。アンナは子供の

頃、大学生になって婚約者を連れて来る場面という非常に少ない場面ではか登場しませんがその役割は意外と大きいのではないかと思います。グレッグが自分の無力を知つてルーシーの前から姿を消し、ルーシーが結婚しようとした児童文学作家フェアリーに裏切られ沈黙する、物語の後の三分の一を、マッキー氏は、「喪失と喪の感情」と解釈しています。物語の三分の二を占める二人の豊かなコミュニケーションはこの三分の一によつて、いわば夢の出来事として否定されるからです。物語の最後近くになって登場するアンナはこの喪失に挑戦する存在となつていてのではないかと思います。明確なクロス・アップを与えられたアンナは、驚くべき事実、実は彼女もまた、子供の頃、幽霊のグレッグと多くの対話をし、夢中になつたと母ルーシーに語り、「私たちは一緒に幽霊の船長を愛していたのね」と晴れやかに言い、「あれは幻想だつた」というルーシーに、「いやリアルだつた」と語ります。こうしてアンナは母の欲望を引き継ぎ、アンナの娘はルーシーという名を与えられ、母から孫娘三代に涉つて、グレッグへの欲望が継続されます。アンナの存在が、この物語を取り返しのつかない時間と喪失でもないものにしていてのではないかと考えられます。

(付記：シンポジウムでのコメントに加筆したものです)