

Écran / miroir / vitre
— **Essai sur le *Paris, Texas* de Wim Wenders**

Daisuké Nakamura

Résumé

Dans ce court essai, nous analyserons deux séquences du film *Paris, Texas* réalisé par Wim Wenders. Premièrement, il s'agit de la séquence du « peep show », où se revoient un homme et une femme qui avaient été séparés. Un miroir diaphane se superposant à l'écran d'une salle de cinéma, nous, spectateurs, sommes conduits à regarder cette femme comme si nous entrions dans cette œuvre même. Deuxièmement, nous traiterons de la dernière séquence du film, à savoir celle des retrouvailles de la mère et de l'enfant dans une chambre d'hôtel. Une grande vitre fonctionnant, cette fois-ci, comme un miroir qui reflète le dehors et le dedans de la chambre, le personnage principal, joué par Nastassja Kinski, se révèle enfin une personne *agissant*, et non plus seulement un objet *regardé*. Ce changement retentira aussi sur les spectateurs *regardant* ce film.

そしてこの変化は映画をここまで観てきた観客にも反響することになる。「見られる」立場の人間がこのように行動し始めた以上、われわれもまた単に「見る」だけの存在ではありえない——映画を最後まで見届けたわれわれはその確かな手応えと共に、席を立つことができるのである。

意識』と関わる仕事とみなしていることを踏まえている。ヴェンダース『映像（イメージ）の論理』、前掲書、二七二―二七三頁。

スクリーン／ミラー／ガラス

ことを約束することで終わる。そして、これに続く、ホテルの一室でのジェーンとハンターの再会のシークエンスこそ、本稿が取り上げるもう一つの場面である。

このシークエンスは、覗き部屋における先の演出のようにわれわれを激しく揺り動かすわけではない。しかしそれは、われわれの奥底を静かに波立たせる。ジェーンがホテルの部屋に入っていくと、ハンターの遊んでいる声が聞こえる。彼女が画面右から左へ、部屋の奥へ入っていくのに合わせてカメラもパンし、ハンターがフレイムインする。やがてハンターが彼女に近づき、「ママの髪濡れてるよ」と言っただけでしかりとしがみつく。そしてジェーンが彼を抱き上げると一緒にくるくると回転する……。言葉で書くことありふれたシークエンスのように思える。しかし、この再会が大きなガラスの前でなされていること、そこにヴェンダースの繊細な作劇がある。

ここでのガラスは室内と屋外を隔てる単なる透明な膜ではない。先のマジックミラーが一方通行的なガラスであったことのいわば反作用として、ここでのガラスは内と外を映し合う鏡なのである。私たちは実際、ジェーンがホテルの一室に入ってきてしばらくの間、彼女の姿がちらちらと何度がガラスに映るのを目にする。彼女の姿が外の風景と重ね合わされるのだ。もしこの再会が四方を壁で囲まれた部屋の中でおこなわれていたら、あるいは逆に開放的な屋外でなされていたら、われわれをかくもゆらめかしはしなかっただろう。マジックミラーの前に座っていた彼女は、今度はガラスの前に立たなければならぬ。なぜなら、自分がもはや単なる被写体でないことを示すのに、内と外

を重ね合わせる（鏡としてのガラス）の前以上に適したトポスなどないからである。自分のいる内と切り離されていながらもしかしそれと浸透し合っている外、それを非常に月並みな言葉で「世界」と言うことにすれば、この場面は狭い部屋に閉じ込められていた彼女がその世界の中に再び入っていくことを、少なくともそのことの子兆を、否応なく示す。見られる被写体としての女性から行動する一人の人間へ、言葉にしてみれば陳腐きわまりないこのような事象を、ヴェンダースは鏡とガラスを用いてひそやかに、しかしそれゆえ確かな説得力で描き出すのだ。この映画監督自身が後に、自分のそれまでの仕事の完結を認め、「肯定的なものを思い描こうとすることに心を開き覚悟すること」の始まりとみなしたこの再会の場面、映画はこの再会をホテルの外、はるか下からガラス越しに見守り、ヒューストンを去っていくトラヴィスの姿で締めくくっている。親子三人で共に新たな人生を歩み始める、という物語的なカタルシスを回避しつつも——もしそのような終わり方をしたならばわれわれはその筋立てにこそ涙を流すかもしれないが、映像から何かを感じることを簡単に放棄するだろう——、確かに一つの映画が終わった、という手触りをこの作品が残すのは、われわれ観客が無意識においてではあれ、一人の女性の大きな変化を映像として感得するからに他ならない。

8 ヴェンダース「映像（イメージ）の論理」、前掲書、二七一頁。

9 映画と無意識の結びつきは、ベンヤミンが論考「複製技術時代の芸術作品」（一九三六）でクロスアップやスローモーションといった技法をフロイトの精神分析と関係づけて以来、現在まで繰り返し論じられるテーマである。ここでは特に、ヴェンダース自身が映画を自分自身の、そして観客の「無

らジェーンが捉えられ、彼女は「トレーラー？」と呟く。対話相手が自分の別れた夫ではないか、そうジェーンが思い始める瞬間に、われわれはその彼女の姿を間近で観ることができるようになるのだ。その後、カメラはマジックミラー裏面の鏡に映った不安な面持ちのジェーンを捉え、改めて男性側のブースから二人の姿を映してから、再度女性側のブースに切り替わる。そして、ここから三分以上に及ぶ、ジェーンをクロースアップで映し出す長いワンショットが始まることになる。トレーラーで起きたことをトラヴィスが語り、相手が別れた夫であることを確信したジェーンが涙を抑えられなくなっていくこのワンショットは、観る者の心を激しく揺さぶる。それは、トラヴィスの話の内容やここに来てようやくわかるライ・クーダーのギターの手力以上に、「スクリーン上の映像を観る」という映画固有の形式を作品内で巧みに用いる、精妙なカットティングと演出によるものだ。おそらく、ここでナスターシャ・キンスキー演じるジェーンは、映画史上類例のない近さ⁶でわれわれ観客に相対している。映画を観るということが愉悦に満ちた一つの特別な経験であること、このシークエンスはその当たり前だったことをわれわれに改めて教えてくれる。

*

しかしここでマジックミラーという装置についてもう一度考えを巡らせれば、それが他ならぬ「覗く」という、それ自体スキャンダラスな行為と一対のものであることに気がつく（まさしく、先の場面で使わ

スクリーン／ミラー／ガラス

れた部屋は「覗き部屋」、あるいは「ピープ・ショーの小屋」とでも言うしかないものである。しかもここで映し出されるのは一人の女性の姿、しかも類い希な「美女」の姿なのだ。とするならば、ジェンダー論の観点から次のような疑問が浮上するかもしれない。ここでの彼女は、「見られる」被写体としての女性に還元されているのではないか、もつとあからさまに言ってしまうえば、窃視的欲望の対象としての女性の姿をここにむしろ見て取るべきではないか。簡単には否定しがたい疑問である。しかしこの映画は、そう単純ではないのだ、ということ映像として確かに示しているように思える。それが、これから分析する二つ目のシークエンスである。

先の長いワンショットの後、ジェーンはトラヴィスの名を呼び、彼の「電気を消せばこちらが見えるか」という言葉にしたがって今度は自分がいる女性側のブースの照明を落とすことで、ようやく彼の顔を見ることができ⁷る。顔を見た後、今度は彼女がトラヴィスに背を向けて語り出す。トラヴィスと別れてからも一人で彼に話しかけてきたことを、また、覗き部屋で仕事をするようになってからはどの客の声もトラヴィスの声であったことを。この覗き部屋の場面は、自分はジェーンに会えないこと、しかしハンターがジェーンに会いたがっていることをトラヴィスが伝え、彼女が教えられたホテルの部屋に行く

7 念のため述べておけば、このジェーンによる独白の場面——これも比較的長いワンショットである——では、話を聞くトラヴィスも語るジェーンも、どちらもフレームに収められている。トラヴィスが語る場面が、聞き手ジェーンのみを長く収めるワンショットを含んでいたことを踏まえれば、これら二つのシーンは対称的な仕方⁸で演出されている訳ではない。

五

回目の覗き部屋のシークエンスでは、スクリーンと類似的な第一のマジックミラーの機能をヴェンダースは巧みに用いている。実際そこでは、この機能に関連する二つの決定的瞬間があるように思えるのだ。

第一の瞬間は、このシークエンス開始後一分も経たないうちに現れる。それは、男性用ブースに入り腰掛けたトラヴィスが、話しくせうにジェーンに背を向ける瞬間である。これが決定的であるのは、これ以降、ジェーンの姿を見る者が映画内には存在しなくなってしまうからである。では誰が見るのか。勿論、われわれ観客以外にない。われわれはトラヴィスに代わって彼女を見つめる役を引き受ける。いわば、われわれはトラヴィスの〈眼〉になるのだ。マジックミラー越しの最初の会話で、トラヴィスはジェーンを見つめながら話すことで、会話に失敗していた。そのため、背を向けるこの仕草は映画内の物語力学にしたがえばきわめて自然なものと受け止められる。しかしこの仕草を介して、トラヴィス／ジェーンの対と観客／登場人物の対とが重ね合わされ、われわれ観客はスクリーン上の、ではなくマジックミラー越しのジェーンを眺めるよう導かれることになる。

トラヴィスが背を向けて話し出してからこのショットをしばらく追ってみよう。トラヴィスは自分たち二人のことを、「話には二人出てくる」と、他人のこのように前置きしてから話し始める。以降、二分ほどは男性側のブースから、ショットごとに二人が交互に四回ずつ捉えらる。車は窓から中が見えないようになっていた。それが僕の求めていた解決策だったというわけだ（『天使のまなざし』— ヴィム・ヴェンダース、映画を語る』、フィルムアート社、一九八八年、一九七頁）。

れる。トラヴィスは左斜め下から、ジェーンはほぼ正面から。ここで注意すべきは、トラヴィスはほぼミドルショットとクロスアップの中間ほどで捉え続けられるのに対して、ジェーンはショット毎にミドルショットから徐々にクロスアップされてくる、という点である。そしてここにもう一つの決定的瞬間が訪れる。それは、これまで男性側のブースから捉えられていたジェーンの姿が、マジックミラーをまたぎ、女性側のブースから捉えられる瞬間である。その瞬間、これまでより大きく、ジェーンの姿はバストショットで映し出されることになる。徐々にクロスアップする流れを使うことで境界をまたぐ違和感を消してしまう、という技法そのものはありふれたものかもしれない。しかし、ここで与えられる効果の大きさは決してありふれた、月並みなものではない。われわれはトラヴィスの眼となることで、ここまでマジックミラー越しにジェーンを眺めるよう導かれていた。ところがマジックミラーをまたぐこの瞬間、観客はあたかも目の前で生身のジェーンを目撃しているかのような感覚に捕らわれる。（トラヴィス＝観客／ジェーン＝登場人物）という先の重ね合わせを踏まえてここで与えられるのは、この分割線（／）そのものが踏み越えられてしまったかのような驚き、つまり、あたかも作品そのものの中でわれわれが登場人物を見ているかのような効果なのだ。

脚本も勿論、この決定的瞬間と同期するようにして進行する。ショットが切り替わる瞬間、トラヴィスは二人——先に述べた通り、彼はまだ自分たちのこととしては話していない——はトレーラーに住んでいたと述べる。そして直後、画面が切り替わって女性側のブースか

本稿では、『パリ、テキサス』における二つのシークエンスを分析する。最初に扱うのは、この作品の有名な「覗き部屋」の二回目の場面である。だがまずそこに至るまでの「あらすじ」を紹介しておこう。一人の男がテキサスの荒野を歩いている。彼はガンリン・スタンダード突然倒れるが、医者が彼の服から一枚の名刺を見つけ、電話をかける。名刺の主は倒れた男トラヴィス（ハリー・デイン・スタントン）の弟ウォルトであり、彼は住んでいるロスアンゼルスからテキサスまでトラヴィスを迎えに行く。ロスへの帰途、ウォルトはトラヴィスの別れた妻ジェーンのこと、そしてウォルトが自分の妻と共に預かっているトラヴィスとジェーンの子ハンターのことを聞くが、トラヴィスの口は閉ざされている。彼はただ、「パリ、テキサス」という自分が昔買った土地——そこは彼の父母が初めて愛を交わした場所だという——の名を呟くだけだ。二人はウォルトの家にたどり着き、トラヴィスは息子ハンターと再会する。最初はぎこちなかった息子との関係も、過去のハミリフィルムを見たことをきっかけに徐々に打ち解けたものとなっていく。やがて、トラヴィスとハンターは二人でジェーンを探す旅に出ることを決意する。彼女のハンターへの送金がヒューストンからおこなわれていることが分かったのだ。ヒューストンに向かった二人は、送金を終え、銀行から出てきたジェーン（ナスターシヤ・キンスキー）を発見し、車で後を追う。そこで彼女が向かった仕事先こそ「覗き部屋」である。「覗き部屋」とは、二つのブースがマジックミラーを挟んで向かい合っている部屋であり、暗がりにある男性客のブースからのみ女性ホステスのいる明るい対面のブースが見えるようになって

スクリーン／ミラー／ガラス

ている（一方女性のほうは鏡に映った自分の姿を見ることになる）。そして男女の会話は電話とマイクを通しておこなわれるのだ。ジェーンを尾行した日、トラヴィスはジェーンとこの覗き部屋の一室で向かい合うが、会話はうまくいかず、自分が彼女の別れた夫であることを言い出すことができない。そして翌日、トラヴィスは息子をホテルにおいて再び彼女の許に向かう。

二回目の覗き部屋の場面はここに登場する。だがショットの分析に入るより前に、まずは二人を隔てる「マジックミラー」——より直截には「ミラーガラス」とも呼ばれる——という装置について考えてみたい。マジックミラーは一面では、映画のスクリーンそのものの隠喩として機能する。暗い映画館の中にあるわれわれ観客が、光に照らされたスクリーン上の人物を一方的に眺めるのと同様、マジックミラーにおいてもまた、暗い部屋の側にいる人物だけが対置された明るい部屋の側にいる人物を見ることができるとは異なる。しかし他面では勿論、マジックミラーはスクリーンの単純な相同物ではない。それは、マジックミラーが「見られることなく見る」ことを可能にする装置であるのに対し、映画においては、観客がスクリーン上の人物から「見られる」おそれなど端的にないからである。ともあれ、この『パリ、テキサス』の二

6 ヴェンダースは『パリ、テキサス』に先立つ二作品でも、マジックミラーへの関心を示している。まず『ハメット』では主人公の探偵ダシル・ハメットが殺人現場を目撃するシーンで用い、続く『ことの次第』（一九八二年）では、マジックミラーを劇中で直接使っている訳ではないものの、ヴェンダースは次のように述べている。「……朝早く車でホテルに戻るとき、キャンピングカーの後ろになってしまったんだが（追い抜かせてくれなかった）、そ

三

今、「ドイツの映画監督」と書いた。このことは西ドイツで生まれ育った彼の出自を考えれば無論、間違いないことである。しかし彼の映画的な出自は、と問えば、むしろ「アメリカ」であると答えるべきだろう。『パリ、テキサス』の日本公開に先立っておこなわれたインタビューで、彼は自分自身を「最後のアメリカ映画作家」と規定している。³ 今やテレビと同じ表現しかしようとしませんが、かつてはサミュエル・フラーやニコラス・レイといった優れた作家を産み出したアメリカ映画、彼はそれを、こうした映画作家の作品群に憧れて新たな映画運動を起こそうとしたフランスのヌーヴェル・ヴァーグをさらに展開することで、継承しようとした。アメリカの中にあるフランス、とでもいふべき本作のタイトル——それは文字通りには、実在する「テキサス州パリ」のこと——はそれゆえ、ヴェンダースの創作姿勢を象徴するものとひとまずは見える。

そんなヌーヴェル・ヴァーグの子であるヴェンダースが、とりわけ「物語」について両義的な考えを抱いているとしても何の不思議もないだろう。以下は一九八二年の彼の発言である。

「私は物語を完全に拒絶します。何故なら、私にとって物語は唯一嘘しかもたらさないからです。〔…〕そして中でも最大の嘘は、関連など何もないところに関連を生み出してしまうことです。しかし他方では私たちは皆それらの嘘をあまりにも必要としている。3 ヴィム・ヴェンダース『パリ、テキサス』で私は最後のアメリカ映画を撮ったつもりだ」、『リュミエール』第一号、一九八五年、一五頁。

るのです。それに逆らい、嘘なしで、物語という嘘なしで一連の映像を組み立てていこうとしても、それは全く無意味です。」⁴

物語は映像の生々しさや自然さを殺すゆえに拒絶すべきものであるが、しかし物語のない映像を見ることが耐え難く、無意味である。自ら言うところのこの「パラドックス」、彼はそれを引き受けた上で、一方に脚本なしにその場で撮影していく作品群を、他方に最初から固定されたドラマをもった作品群を、交互に作り続けてきた。『パリ、テキサス』もまたこのパラドックスに明確な答えを出す訳ではない。しかしこの映画の最後でわれわれは、彼が格闘してきたこのパラドックスが、どれほど美しい映像表現をもたらすことになったのかを目にすることになる。そしてそれは、スクリーンの機能に重ね合わされる鏡とガラスによって組織されたものである。⁵

*

4 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、一九九二年、一四六頁。

5 本稿と通底する論として以下がある。蓮實重彦「ガラスの陶醉——ヴィム・ヴェンダース論」、『リュミエール』第一号、一九八五年、二二—三三頁。筆者は、物語批判の物語を産出する当時の彼の文学論に対しては、笠井潔にない端的に批判的であるが、映像に対する確かな感覚に裏打ちされ、またその感覚を巧みに映し出す言葉に綾取られた彼の映画論については、勿論事情は別である。

スクリーン／ミラー／ガラス

—— ヴィム・ヴェンダース『パリ、テキサス』小論

中村大介

映画というものが、スクリーンに映し出された映像を何よりも鑑賞する芸術であること、本稿の出発点となるのはこの基本的な事実である。なるほど、今日では各自の家で映画を観ることがありふれたことではあるものの、われわれはそのときでもテレビ画面やパソコンのモニターをまづもって一つのスクリーンとみなして映画を観るのではないか。とするならば、スクリーンを見るとき、映画に固有の形式¹、そのものを映画内で再現すること、そこに、映画でのみ可能な表現あるいは映画的な出来事とでも言うべきものが現れる、一つの契機があるように思われる。ここでは、そうした優れた〈形式の二重化〉に成功した、一人の映画作家の、一本の映画を取り上げることで、映画的な表現とは何かということに対してささやかな考察を試みたい。この小論はまた、まづもって「観る」芸術であるところの映画が、その「観る」ことを通して何をなしているのか、という点を巡る、一哲学研究者による覚え書きめいたものともなるだろう。

1 とりわけ、パソコンのモニターには映画館のスクリーンと同一視できない要素が多々あるが、以下の論には影響しない。また、VRなどの新たな映像技術が映画の鑑賞形態に与える影響—— 勿論興味深いテーマ—— についても、本論の射程外である。

*
その取り上げる映画とは、ドイツの映画監督ヴィム・ヴェンダースの作品『パリ、テキサス』(Paris, Texas)である。一九八四年に製作された西ドイツ・フランス合作のこの映画は、『都会のアリス』(一九七三)以降ヴェンダースが探究してきたロード・ムーヴィーの一つの到達点を示す作品であり、カンヌ国際映画祭でパルム・ドールを獲得した。『ハメット』(一九八二)の主役候補でもあったサム・シェパードの原案を元に、長らくヴェンダースと組んできたロビー・ミュラーが撮影、さらにライ・クーダーの印象的なギターが彩りを添えるこの作品は、主演にハリー・ディーン・スタントン、そして監督自身が『まわり道』(一九七五)で見出したナスターシャ・キンスキーの二人を据えている。

2 ロード・ムーヴィーというジャンルにおけるこの映画の批評的ポジションを扱った論文として以下がある。塚田幸光「ナショナル／ファミリー・ポートレイト——『パリ、テキサス』とロード・ムーヴィーの政治学——」、杉野健太郎編著『映画とネイション』、ミネルヴァ書房、二〇一〇年、一七七—二〇六頁。