

英詩と映画におけるファム・ファタール—— キーツの『冷酷な美女』 & キューブリックの『ロリータ』

今 泉 容 子

男性を性的に魅惑し、その運命を狂わせて破滅においやる。そんな強い性的支配力を持ち、男性にとって脅威で危険な女性は、「ファム・ファタール」あるいは「運命の女」とよばれ、文学や映画のなかにしばしば描かれる。

ファム・ファタールはイギリス文学においては、ロマン主義の時代に噴出した。¹ 例をあげるのに不自由はしない。たとえば、ブレイクの詩のなかで「女性的意志」という呼称でくられる女性たち。彼女たちは強靱な意志をもっていて、男たちを支配しようとする。性的な魅力をじゅうぶんに自覚した彼女たちに、男たちはあつけなく屈服する。コウルリッジの詩に登場するジェラルダイン（『クリスタベル』）やキーツの詩に登場するレイミア（『レイミア』）もファム・ファタールの例である。

イギリスロマン派のなかでもキーツは、「ファム・ファタール」と同義語の「冷酷な美女」（ラ・ペル・ダム・サン・メルシー）と題する詩を書いて、ファム・ファタールのテーマと強く連想されるようになった。この詩のためばかりではない。キーツは短い一生（26才で肺結核のため死亡）においてファム・ファタールのとりこになった。相手の女性はファニー・ブローン（Fanny Brawne）。1818年の晩秋、23才のときにキーツはファニーに会った。「かわいく元気で、すこし媚びるそぶりの18才の娘」² に、キーツは「絶望的に、意志にはんして、どうしようもないほどに惚れてしまった」。³ 彼女にあてた手紙の数々は、キーツがどれほどファニーのとりこになっていたかを伝えてくれる。⁴ 翌年の1819年は、キーツの「驚異の年」（*annus mirabilis*）とよばれ、後世にのこる詩の傑作がいくつも生み出された年である。『レイミア』とならんで『冷酷な美女』も、この「驚異の年」につくられたが、ファム・ファタールとしてのファニーの影が色濃い。キーツはこのとき、すでに肺結核におかされていて、自分の死期が近いことを知っていた。母と弟がおなじ肺結核で死んだのをまのあたりにしたあとで、自分も逃れられないことを悟っていた。鮮血を吐くこと、

キーツはそれを「ぼくの死亡保証書」⁵とよんだ。結核とは当時、死にいたる病だったからだ。ファニーへの情熱は、だから絶望的にならざるをえない。それは、保養先のイタリアのローマで26才のみじかい人生を閉じるまで、キーツを苦しめ続けた。

もっともおおざっぱないかたをすれば、性的な支配力をもつ強い女性は、いつの時代の文学にもあらわれた。チョーサーの『カンタベリー物語』に出てくるバースのかみさん。自慢のセックスを武器にして、結婚した男性を五人をみな尻にしいたばかりでなく、その夫たちの死後、さらにほかの男に食指をのばす。おなじ『カンタベリー物語』の若い妻メイも、セックスによって老いた夫ジャンユアリを魅了し、そのうえ話術の巧みさでもって、現実におこっている自分の不倫さえも夫の錯覚だと信じこませてしまう。ミルトンの『楽園喪失』のなかのイヴも、蔭からのぞき見していたセイタンがねたみで絶望的になるほど、アダムと官能的な生活を展開している。やがてアダムはその官能におぼれ、致命的な選択をすることになる。

こうした性的魅力にあふれた女性たちは、しかしながら、ファム・ファタールではない。ファム・ファタールとよばれる女性の特徴は、その表象が男性の視点から一方的にとらえられていることである。男性という主体にとって「ファタール」(致命的)なのである。そうした女性がロマン主義期に出現した。もっともチョーサーやミルトンの女性たちも、男性作家の手によって造形されたものであり、その意味では男性の視点から描かれたものである。しかしここでは、女性の心のうちが彼女のセリフで描き出されている。これがロマン主義には欠如している。ロマン主義文学が描くジェラルダイン(コウルリッジの『クリスタベル』に登場)にしても、「冷酷な美女」(キーツの『ラ・ベル・ダム』に登場)にしても、彼女たちがほんとうはなにを考えていたのか、最後までわからない。あくまでも男性の側から観察した、あるいは推測した女性なのである。彼女の視点はもちこまれていない。ファム・ファタールが脅威で危険だというのは、男性の視点からみた評価であって、主体は男性なのである。しかも女性をそのセクシュアリティによってとらえようとするのは、彼女を欲望の対象物としてしか見ていないことを意味する。女性は主体になりえず、見られる対象物、フェティッシュ、モノとしてとらえられているのである。するとファム・ファタールは、女性の支配力を物語るということよりもむしろ、男性優位というロマン主義のイデオロギーを色濃く反映しているということになる。

ファム・ファタールは映画にもあらわれる。とくにフィルム・ノワールとよ

ばれる映画において、集中的にあらわれる。⁶ フィルム・ノワールの世界では、「女は男たちにとって危険な欲望の対象であると定義されていて、男たちの目標達成にとって障害物であると位置づけられている。ヒーローが成功するかどうかは、彼が女のさまざまな企みや支配から、どれだけ身を引き離していることができるかにかかっている。」⁷ このような女性たち、すなわちファム・ファタールはたいていの場合、男性主人公を破滅させて、死にいたらしめる。それほどのパワーは、女性のセクシュアリティから生じている。その肉体が男性を破滅にみちびくのである。「女性の肉体のこの圧倒的なセクシュアリティが、男たちにとっての脅威と危険であり、彼らを支配するものである。」⁸

「フィルム・ノワール」という呼び名は、1946年にフランスの批評家ニノ・フランク (Nino Frank) によって、アメリカ戦後の40年代と50年代につくられた一群の映画をさすためにつくられた。これらの映画はそれ以前の映画とくらべて突然「暗く」(ノワールに) なった。だからフィルム・ノワール (暗い映画) だとも考えられるが、フランクは「ノワール」という言葉を、べつのコンテキストからとってきたのだ。フランクが命名した一群のアメリカ映画は、そのテーマがハードボイルド小説 (たとえばジェイムズ・カイン、レイモンド・チャンドラー、ダシエル・ハメット、コーネル・ウルリッチ) からとられていた。フランスではこれらのハードボイルド小説は、ガイマー社の「ノワール・シリーズ」というシリーズ名のもとに出版されていたので、そこから「ノワール」という言葉を拝借したのである。⁹

ハードボイルド小説の影響のほかに、戦後40年代、50年代のアメリカ映画を暗くした歴史的要因がある。インフレによる不安定な時代。戦争から帰還した兵士を苦しめたものは、目的の喪失感にくわえて、「戦争にいつているあいだに自分の仕事は女性たちがこなしていた」ことの認識だった。つまり妻あるいはガールフレンドが自活して経済力を身につけたため、男性はそうした自信をもった強い女性たちと折り合いをつけていかなければならなくなったのである。フィルム・ノワールに登場する男性は、30年代のギャングスター映画における男性(ジェイムズ・ギャグニー、ジョージ・ラフト、ハンフリ・ボガート、エドワード・G・ロビンソンなど)とちがって、「不安定で、弱く」¹⁰ なった。それと裏腹に、「強くて、意志がかたく、性的に力をにぎり、相手を思いのままに動かす」¹¹ 女性がスクリーンに登場した。これは1910年代や20年代の映画が描いた悪女(パンプ)のはるかに強力な再現(再来)ともいえる。フィルム・ノワールの時期は、「女性が性的魅力にあふれた力強い存在として描かれた、

アメリカ映画における唯一の時期¹²であるとされる。その代表的な作品としては、つぎのようなものがあげられる。『マルタの鷹』(*The Maltese Falcon*)、『深夜の告白』(*Double Indemnity*)、『ギルダ』(*Gilda*)、『深夜の銃声』(*Mildred Pierce*)、『私は殺される』(*Sorry, Wrong Number*)、『郵便配達は二度ベルを鳴らす』(*The Postman Always Rings Twice*)、『復讐は俺に任せろ』(*The Big Heat*)、『サンセット大通り』(*Sunset Boulevard*)、『黒い罟』(*Touch of Evil*)など。

フィルム・ノワールが1941年のジョン・ヒューストン監督の『マルタの鷹』にはじまり1958年のオーソン・ウェルズ監督の『黒い罟』におわる、とする批評家たちが多いなかで、それをある時期に限定された現象あるいは運動(ムーブメント)と考えずに、ひとつのジャンルとしてとらえようとする批評家たちがいる。彼らはフィルム・ノワールと呼びうる映画には、「テーマへの関心やプロットの組み立てや映像の構成などに共通した定型がある」と考える。¹³ フィルム・ノワールがもつ「定型」を、クリスティン・グレンヒルにはつぎの五つにまとめる。

- 1 物語が捜査という構成をもっていること。
- 2 フラッシュバックやヴォイス・オーバーを多用してプロットを構成していく手法であること
- 3 多くの視点をもつこと
- 4 ヒロインの性格描写がしばしばあいまいであること
- 5 表現主義的な映像による女性のセクシュアリティの強調

グレンヒルのまとめかたはおおかた正しいのであるが、ひとつ重要な要素が抜けている。ファム・ファタールである。「女性のセクシュアリティの強調」というだけでは、じゅうぶんではない。フィルム・ノワールの女性は「ファム・ファタール」として、男性にとって致命的な存在として登場するのである。つぎに箇条書きにするのは、わたし自身がまとめたフィルム・ノワールの「定型」である。

- 1 ファム・ファタール (*femme fatale*) の存在

男を性的に魅惑する女が事件の発端となるので、女性のセクシュアリティが強調されることになる。

- 2 サスペンスと探偵 (detective) の要素
 - 殺人などの事件がおこり、その真相を究明するというかたちでプロットが展開する。
- 3 一人称の語り手によるヴォイスオーバー (voice-over)
 - 主人公 (たいていファム・ファタールの罠にはまった男) が一人称で語る声が映像のうえにかぶせられる。
- 4 フラッシュバック (flashback)
 - 事件の真相究明のために、時が現在から過去へもどる。
- 5 主観的なカメラの動き (subjective camera)
 - カメラの動きが一人称の語り手の視線を表現する。
- 6 明暗をきわだたせたライトの使い方 (chiaroscuro)
 - 人物がしばしば暗い影のなかから登場して、強いライトで白く照らしだされる。

このほかにも、いろいろな用語や表現でフィルム・ノワールの「定型」をあげることが可能だろう。たとえば、シルヴィア・ハーヴェイは「家族の不在」をフィルム・ノワールの顕著な「定型」のひとつとしてあげている。彼女はいう、「フィルム・ノワールを評価する明確な尺度の一つは、通常この家族関係(父親、母親、夫、妻、息子、娘といった関係のネットワーク)が不在だということである」¹⁴。家族関係が不在なのは、とうぜんだ。ファム・ファタールの誘惑が家族のつながりに亀裂を生じさせ、ついには崩壊させるからである。

フィルム・ノワールをこのようにジャンルとして考えると、たとえ1941年から1958年のあいだにつくられた映画でなくても、フィルム・ノワールの特徴をそなえているものがあることがわかるだろう。わたしはこのフィルム・ノワールの定義を、1961年にスタンリー・キューブリックが監督した『ロリータ』に応用したい。ハーヴェイが強調した「家族の不在」もふくめて(夫と妻は通常の夫婦ではないし、父と娘はセックスをくりかえしながら各地を車で移動する)、うえにあげたフィルム・ノワールの「定型」がことごとく『ロリータ』にはみられるのである。映画『ロリータ』をフィルム・ノワールとみなし、ファム・ファタールのおちた男の物語という点にとくに注目しながら、キーツの『冷酷な美女』のおなじような物語と比較していこう。

映画『ロリータ』を考察するとき、気になるのがその原作ヴラジミール・ナボコフの『ロリータ』である。映画は原作をかなり自由に翻案している。ナボ

コフはキューブリックの映画のために、みずから脚本を書いた(オープニング・クレジットでも「脚本 ヴラジミール・ナボコフ。彼自身の小説が原作」となっている)が、完成した映画は原作からだけでなく、その脚本からもずいぶんかけ離れたものになった。しかしその結果、映画『ロリータ』はキーツの『冷酷な美女』とテーマやプロットの展開や作品の構成において、共通項の多い作品となった。ナボコフの『ロリータ』の舞台はアメリカ。しかし映画のロケーションは、イギリスで行われた。車は右側を走るし(アメリカでは左側)、イギリス式建築の家は並ぶし、壁にかかるのはイギリス風絵画。アメリカがイギリスにすり替わったとき、映画『ロリータ』はすこしイギリス産の『冷酷な美女』に接近したかもしれない。しかしキーツの詩とのもっと本質的な共通項は、映画『ロリータ』の主人公ハンバートの語りにみられる。語り声は、ヴォイスオーバーとして映像のうえにかぶせられ、映像に解説を加えていく。落ち着いた冷めた声である。小説『ロリータ』のハンバートの熱っぽくしつこい語りとは、異質である。キーツの詩の主人公の声も、必要最小限の情報しか相手にあたえない。やはり解説的である。いっぽう小説『ロリータ』はその全体が熱い告白である、副題に「白人の男やもめの告白」とあるように。ハンバートという男性がロリータという女性にたいしていただく偏執的な情欲が、語りつらねられている。一人称で語られたこの告白記を、博士号をもつジョン・レイという男がハンバートやロリータの死後に出版する、という体裁をとっている。ハンバートはロリータの肉体の細部をねっとり観察して、そのひとつひとつの動きに刺激される欲望をつづる。彼女が歩くだけでも「こんなにもいまわしくほくを興奮させる」¹⁵ のであるが、ロリータが両足を彼のひざのうえにのせるにいたって、「ぼくは性的な興奮状態にあつて、狂気にちかかった」¹⁶ という。ハンバートの「肉体のもっとも秘めた感じやすい琴線」¹⁷ はロリータににぎられ、「運命的な肉欲」¹⁸ に苦悶するのである。ハンバートがロリータにいただく性欲をあらわす言葉、「肉欲」(lust)、「欲望」(desire)、「情熱」(passion)、「興奮」(excitement)などは、読者が消化不良をおこしそうになるくらい、ページを埋めていく。小説の一行、一行からほとぼり出てくるハンバートの欲情は、映画では冷めたスープのように処理されている。しかしこちらのほうが、キーツの詩との類似性が高まる。小説が噴射する性の興奮は沈静されて、ファミ・ファタールに裏切られた男の失恋物語が低い声で語られるからだ。

映画『ロリータ』のハンバートの語りが小説の興奮を失ったのは、その独特な語り映画というメディアに翻訳できない、という制約のためだったといえ



図1



図2



図3



図4

る。制約はほかにもあった。「検閲」である。ナボコフが小説『ロリータ』を英語でかいた自分の一番よい作品とよんでいるのにたいして、キューブリックは映画『ロリータ』を自分の失敗作として、その原因を「検閲」だといっている。「もし[検閲による]制約がこれほどひどいものだとわかっていたら、きっとこの映画はつくらなかつただろう。」¹⁹ できあがった映画には、ヌードはおろか官能的なキスすらもない。主人公ハンバートとロリータのあいだに交わされるキスと抱擁は全部で四回だが、いずれも官能性を排除したキス・抱擁ばかりである(図1-4)。

小説から映画への『ロリータ』の変化が、映画『ロリータ』をキーツの詩に接近させることになったことについて、あと四つの要素を指摘しておきたい。まず、ロリータの年齢。小説では12才のロリータが、映画ではどう見ても17、18才に見える。もっともロリータを演じたスー・リオンはじっさいには15才だったが、年より成熟して見えるのだ。このため、小説でくりかえし出てくるキー

ワード、「ニンフェット（セクシュアルな魅力を持つ少女）」は、映画ではハンバートの日記に一度出るだけで、あまり強調されない。しかしロリータの年齢が小説の12才であるよりも、映画のティーンエイジであるほうが、映画『ロリータ』とキーツの詩との比較がしやすい。キーツの詩の女性は「レイディ」なのであって、小学生ではないのだから。

小説で重要な役割をはたすアナベル・リーという少女が、映画で削除されてしまったことも、映画『ロリータ』とキーツの詩の比較にはプラスに働く。ハンバートがロリータに対して致命的な情欲をいだくことになるきっかけは、小説ではアナベルである。ハンバートが12才のときに、情熱的に恋をした相手アナベル。当時ハンバートと同じ年齢だったアナベルは、発疹チフスで急死したのちも彼の心にきざみこまれ、それ以来24年ものあいだハンバートはアナベルのイメージをさがし求める。そして匂いまでがおなじロリータを発見したのだった。アナベルがいてこそ、ロリータがハンバートにとって運命となるのである。アナベル・リーが削除されたあとでは、ハンバートがロリータにエドガー・アラン・ポーの詩『アナベル・リー』を読んでやる映画のシーンは、あまり意味をもたないだろう。しかしアナベルが映画から削除されたことは、映画『ロリータ』とキーツの『冷酷な美女』との比較を容易にする。なぜならアナベルが欠如することによって、ハンバートとロリータの出会いが一对一の直接的なものになり、キーツの詩のなかの騎士と女性の出会いに類似してくるからだ。

アナベルが映画で削除されたことと関係があるが、ハンバートの過去も映画からいっさい消失している。小説ではハンバートの素性や過去の生活・精神状態などが、こくめいに語られていくのだが、映画ではハンバートがパリで離婚を経験した、ということがかろうじて言及されているだけである。ハンバートの現在の身分が作家であり、これからアメリカの大学で講義をすることになっているということが、この主人公についての情報のすべてである。キーツの詩においても、主人公の男性が騎士という身分であるということ以外、なにもわからない。どんな素性の人間なのか、映画『ロリータ』のハンバートよりももっと謎につつまれているくらいだ。映画『ロリータ』において主人公の過去が削除されたことは、キーツの詩との共通性を増すことになる。

最後に指摘したいのは、殺人事件が映画では冒頭におかれたことである。小説『ロリータ』では時間は基本的にクロノジカルに進行する。ハンバートのキルティ殺害は、彼がロリータと決定的に別れたあとにおこる。つまり最後にお

こるのである。ところが、映画ではこれは冒頭に移動されている。殺人事件のあとフラッシュバックがおこって、時は「四年まえ」にもどり、なぜ殺人事件がおこることになったかの探求がはじまる。映画は展開していき、最後にもういちど殺人事件のシーンにもどったところで幕がとじる。終わりがはじまりにもどるといふ円環の構成になっている。それは『冷酷な美女』の最終連の二行が最初の連の二行のくり返し、つまり終わりがはじめにもどるところにもみられる。もっともキューブリックが小説の最終部分を映画のはじめにもってきたのは、円環の構造を意識してではなく、サスペンス効果を出したかったからだろう。フィルム・ノワールにつきもののサスペンス。いきなり殺人がおこる。そのあとフラッシュバックとなり、観客はハンバートのヴォイスオーバーに導かれて、殺人がおこるにいたった背景をさぐっていく。観客が探偵の目をもつのである。映画には探偵は登場しないが、観客がその役割をになっている。

さまよう騎士——『冷酷な美女』

キーツの『冷酷な美女』は、「わたし」が騎士へ語りかけることからはじまる。騎士のようすが尋常ではないことに気づいた「わたし」が、いったいなにが原因なのか、とたずねるのである。語りかけは三つの連にまたがっている。

なにがあなたを悩ませるのか、鎧をつけた騎士よ。
 ひとりで青ざめてさまよっているなんて。
 スゲは湖から枯れてしまい、
 鳥は歌っていない。

なにがあなたを悩ませるのか、鎧をつけた騎士よ。
 そんなにやつれて苦悶して。
 リスの穀倉はいっぱい、
 収穫は終わった。

わたしはあなたの額にユリを見る。
 苦悩に汗ばんで熱っぽくジトツとして。
 そしてあなたの頬には色あせゆくバラが
 はやく枯れていく。

語り手「わたし」がどんなひとなのか、騎士とどういう関係にあるのか、たんなる通行人のなか、いっさいわからない。しかし「わたし」の目をつうじて読者は騎士のようすを知ることができるから、「わたし」はいつてみれば、映画におけるカメラのようなものだ。カメラの目が騎士にむけられ、騎士の苦悩にみちて憔悴したすがたを映しだす。カメラが視覚的に描写するところを、「わたし」は言葉で描写する。

その言葉はとても映像的で、読者には枯れたスゲの湖水が見えてくる。そこをさまよう青ざめた騎士は、枯れたスゲと重なりあう。人間のやつれた状態が、自然の枯渇した情景によってたくみに表現されている。さらに、秋の収穫を終えたリスが豊穡な蓄えに囲まれてヌクヌクしているのにたいして、枯渇した騎士の憔悴のようすが強調されて、リスの豊穡さと騎士の悲惨さがくっきりとコントラストをなしている。

一連と二連が、騎士の状態を自然の情景と重ねあわせて描写したあと、三連は騎士の顔にフォーカスをあわせる。映画のショットでいえば、それまでロング・ショットかミディアム・ショットでとっていたのが、ここでぐっと騎士の顔がエクストリーム・クローズアップ・ショットになったかんじだ。彼の額にはユリの花、頬には枯れゆくバラの花。つまり、額はユリのように青白くて血の気がなく、顔もバラ色が失せている。しかもジトツと熱っぽく汗ばんでいる。

ここまでがイントロダクションで、現在の騎士のようすが「わたし」という語り手によって視覚化される。四連ではいよいよ騎士自身が口をひらくことになる。騎士が語る内容は、過去に彼の身におこったこと、つまり「わたしは女性に出会った」ということ。ここで、フラッシュバックがおこるのである。そして騎士の過去の物語が展開する。なぜ彼がそうなってしまったのか、という物語が。このイントロダクションとフラッシュバックという流れは、映画『ロリータ』にもみられる。

とつぜんの殺人——『ロリータ』

『ロリータ』は霧のなかを走る一台の車ではじまる。その車を運転していた男がおおきな屋敷へ入る。このときまでに観客の視点は、この車の男の視点と同一化されて、男といっしょになって屋敷のなかを見わたす。人気がない部屋では、家具類が白い布をかぶせられ、あたりは荒れほうだいになっている。突然白い布をかぶったソファが動き、そこから男が白い布を身にかまらせて立ち



図 5



図 6

あがってくる。車の男は白い布の男を「キルティ」とよび、ピンポン台をはさんで質問したあと、「きみの死刑宣告文だ」といって紙をわたす。このあと、逃げようとするキルティに車の男は一発ずつ銃弾を撃ちこみ、殺害する。ここではなぜ車の男がキルティを殺さなければならなかったのか、わからない。ただ、ピンポン台をはさんで質問されていたのは、ある少女のこと。「きみは覚えているか、少女を……ドロレス・ヘイズという名の。」「ドロレス・ヘイズ」の名を口にするとき、車の男はとてもつらそうにうつむいて、やっと発声すると、おそろおそろ顔をあげる。しかしキルティはいっこうに反応しない。そこで車の男は「ロリータ」という愛称にかえる。これにキルティは反応する。ここで車の男は拳銃を取り出すのである。ロリータが殺人のカギをにぎっているらしい。

殺人の場面は印象的である。足を撃たれたキルティが二階へ階段をはってのぼりつめ、おおきな女性の全身の肖像画の背後にかくれる(図5)。それを追って階段をのぼっていく拳銃の男(図6)。銃弾がその肖像画の女性を六発貫く。腰、手首、ひじ、腕、首、頬というように、しだいに顔のほうへむかって一発ずつおおきな穴があいていき、それにあわせてカメラは最終点の頬へと、ズームインしていく(図7-12)。そして最後の頬の穴があいたとき、背後でドサッと倒れる音がする。イントロダクションは、この肖像画で閉じられる。顔に銃弾の穴があいた女性の肖像画は、男が殺人の罪をおかしたことを告発するだけでなく、女が背後にいることを暗示する。

つぎのシークエンスは、「四年まえ」という字幕ではじまる。四年まえの夏にフラッシュバックしたところで、ヴォイスオーバーによって男が語りはじめる。彼は秋からオハイオ州の大学で講義することになっている詩人で、夏を



図7



図8



図9



図10



図11



図12

ニューハンプシャーですごそうと、友人から教えてもらった下宿をたずねるところだという。彼がハンバードであることがあかさされ、彼にとってのファム・ファタールであるロリータに会うことになる。キーツの『冷酷な美女』の騎士

も、フラッシュバックで語られるドラマのなかで「女性」に出会う。ファム・ファタールの登場である。

妖精との出会い——『冷酷な美女』

騎士は「女性」との出会いをつぎのように語り始める。

わたしは牧草地で女性に出会った。
ほんとうに美しい——妖精の子。
彼女の髪は長く、足どりは軽かった。
その目は野生的だった。

騎士の視線は女性の肉体の各部分、髪、足、目にそそがれている。その総括が「美しい」という描写である。彼が女性の肉体美に魅了されたことは、あきらかである。そのあやしげな性的魅力は、人間のものではなく、「妖精」のものだととえられている。それも若い妖精である、「妖精の子」というのだから。いっぽう騎士の年齢は言及はないが、おそらく中年だろう。「わたしは自分のゆっくり歩む馬に彼女をのせた」と語っているから、馬を所有している騎士だとわかる。しかも甲鎧を身につけている。騎士として年期がはいっている証拠である。かけ出しの若い騎士ではない。ある程度年をとっていると考えるのが妥当だろう。若い女と中年の男の組み合わせである。

妖精の肉体に魅了された騎士が最初にしたことは、彼女を花で飾りつくすことである。ふたりがいる場所は牧草地、花には不自由しないだろう。騎士は語る。

わたしは彼女の頭に花冠をつくってあげた。
そしてプレスレットも、よい香りのガードルも。
彼女は愛したときわたしを見つめた。
そして甘いうめき声をあげた。

やはり騎士の注意は、「女性」の肉体にそそがれている。彼女の頭、腕、足を、香のよい花でつくった冠やプレスレットやガードルで飾る行為には、肉体を賛美や崇拜の対象にするフェティシズムがあきらかである。

騎士から賛美された妖精は、それに反応している。彼女は騎士を「見つめ」、「甘いうめき声をあげた」のだが、その重要な一節——“as she did love”——が挿入されている。この一節は、「彼女が愛したとき」、すなわち「愛の行為をしたとき、セックスしたとき」と解釈できる。この解釈は、「甘いうめき声」がセックスを暗示することと矛盾しない。さらにガードルは裸体、しかも腹から腰にかけての裸体にじかにつける下着だから、騎士が妖精に花のガードルをつくってやったということは、妖精は裸体あるいはそれに近い状態にあったということだ。妖精が裸体である以上、ふたりがセックスの行動にうつったと考えても不自然ではない。

このあとふたりは、場所を移動する。妖精は騎士の馬にのり、「妖精のうた」をうたう。こうして一日中、ふたりは旅をする。騎士はずっと、妖精を見つめたままだ。「一日中、ほかのものはなにも見なかった」、と彼はのべている。騎士の視線は、フェミニスト映画批評であばかれた「男の視線」(male gaze)とよばれるもので、セクシュアルな対象としての女性に執拗にそそがれる男性の視線であり、さらには女性の存在価値をセクシュアリティに限定してしまう視線である。女性はそこでは性的に拝みまつられるフェティッシュに化している。

ロリータとの出会い——『ロリータ』

映画『ロリータ』の主人公ハンバートがファム・ファタールと出会うときのようすは、くわしく描かれている。「四年まえ」にフラッシュバックしたところで、彼はニューハンプシャーで下宿家をさがしている。最初にたずねた下宿家の女あるじは未亡人のヘイズ夫人。彼女は家のなかを書斎、トイレ、自分の寝室、台所、と見せてまわり、それぞれの空間で、かならず自分の自慢をする。寝室では「わたしのような魅力的な女性がひとりて暮らすのは、たいへんなの」といい、台所では「わたしがつくるお菓子は最高級品なの」という。嫌気がさしたハンバートは「電話番号をいただけますか、決心したら連絡できるように」といって、彼女をさえぎる。一瞬の気まずさにもめげず、ヘイズ夫人は「お帰りのまえに庭を見てください。ぜひ見なくては」と強要する。

この庭でも、ヘイズ夫人はやはり自慢の種を用意していた。いやいやのハンバートをひっぱって行って、「ほら」といって両手をひろげて見せた庭で、ハンバートの視界にとびこんできたのは、花々ではなく、水着すがたの若い女性

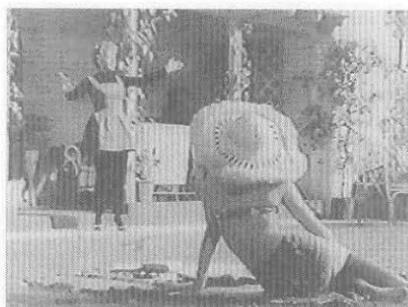


図13



図14



図15



図16

だった(図13-15)。芝生のうえでおおきな帽子をかぶり、サングラスをかけ、ラジオを聞きながら本を開いている女性。それはヘイズ夫人の娘、ロリータだった。おおきな帽子は彼女の顔をまるで大輪の花のようにみせる。花々のなかにすわって、みずからも花のように映像化されるロリータ。花とファム・ファタールの結びつきは、キーツの『冷酷な美女』にもみられた。騎士が妖精に出会ったのは花々がさく牧草地、そこで騎士はファム・ファタールの肉体をさらに花で飾ってやったのだった。

花のなかにすわるロリータを凝視するハンバート。ヘイズ夫人は彼の凝視に気づいたらしく、彼の視線の先にあるものについて短くコメントする、「わたしの娘です。」それと同時にカメラはロリータへとカットして、彼女を映しはじめる。ヘイズ夫人はあいかわらず自分の庭を自慢してしゃべり続けているが、カメラはこの中年女性を無視して、ロリータを映している。ロリータがサングラスをはずしてハンバートのほうを見あげるところ(図16)まで、ヘイズ夫人



図17



図18

のヴォイスオーバーが聞こえてくるなか、カメラはずっとロリータを見つめる。それはもちろんハンバートの視線である。

それからカメラはハンバートとヘイズ夫人のショットへもどり、商談が成立したようすを映す。ヘイズ夫人が「なにが決定的な要因だったんですか。わたしの庭ですか」と聞いたのにたいして、ハンバートは口ごもりながらヘイズ夫人のつくる菓子「チェリーパイ」とごまかした。しかし彼が「チェリーパイ」と答えているとき、カメラはロリータの魅力的な顔をクローズアップでとっているのである（図17）。

ロリータのクローズアップ・ショットはとつぜんフランケンシュタインのモンスターのショットへとかわる（図18）。ドライブインでホラー映画を、ヘイズ夫人、ロリータ、下宿人のハンバートの三人で見ているシークエンスである。美女の顔がモンスターにとってかわるとき、観客はハッとする。美女とモンスターの重ねられたショットが意味するものは、美女のもつモンスター性だろう。

しかしすぐに観客の興味は、三人の三角関係のほうへ引きつけられていく。ハンバートがまんなかで、母と娘がその両どなりにすわっている。すわっているハンバートのひざがクローズアップされ、三人の手の動きが大映しになる。恐怖のシーンで母と娘の手が、ハンバートの左右のひざのうえの手を同時につかむ（図19）。ハンバートは自分の左手を母の手から抜きとり、ロリータの手に重ねてやさしくたたく（図20）。この母娘にたいするハンバートの態度のあからさまな差は、母の突然死までくりかえし出てくる。たとえばハンバートが庭で本を読むシークエンス。まず、ハンバートの目のまえにかざされた本が彼の顔の半分をおおっているエクストリーム・クローズアップ・ショットが、彼の目をおおきく映しだす（図21）。そのショットにロリータの声が重ねられる。

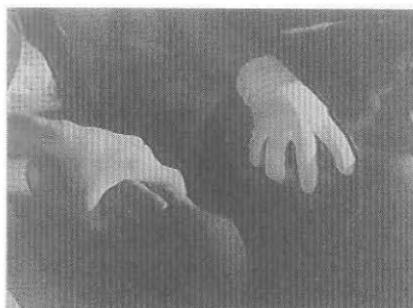


図19

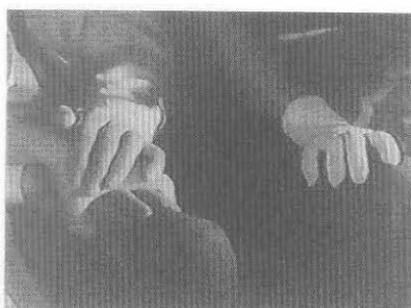


図20

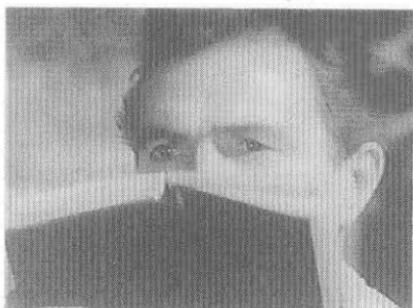


図21



図22

ロリータは数をかぞえている。やがてカメラはミディアム・ロング・ショットで、数がかぞえながらフラフープをするロリータのくねる腰をとらえ、それを見つめるハンバートの視線をとらえる。やがてたくみなショットは、中央にロリータをすえ、背後の右側に彼女を見つめるハンバート、さらに背後の左側にヘイズ夫人をすえる(図22)。ヘイズ夫人はハンバートの写真をとろうとして、視線を彼のほうへむける。母の視線はハンバートへ、ハンバートの視線はロリータへ。

ハンバートのしつこい視線は、いつもロリータの肉体を追いかける。ダンスホールでのシークエンスでも、ハンバートの「男の視線」(male gaze)はロリータの肉体から離れない。踊っているロリータを、花瓶の花々を左右におしよけて、そのすきまから盗み見する(図23)。ハンバートの視界のなかでは、いつもロリータが中央におかれる(図24)。ヘイズ夫人をさけて二階席にやってきたハンバートは、そこから一階ホールで踊っているロリータへ「男の視



図23



図24

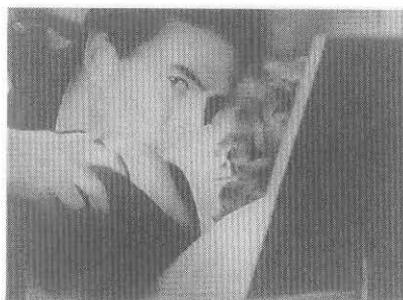


図25



図26

線」をそそぎ続ける。

このハンバートの視線は、ヘイズ夫人と結婚したあとベッドのなかで彼女と抱き合うときにも、やはりロリータにそそがれる。ミディアム・クローズアップショットでキスするヘイズ夫人とハンバート。ハンバートの「男の視線」は、しかしながら、ベッドサイドにおかれた娘ロリータの顔写真にそそがれるのである（図25-26）。

ヘイズ夫人の突然死は、彼女がハンバートの日記を盗み読みして、自分と娘にたいする彼のほんとうの気持ちを知ったことからおこる。逆上した彼女は、二度とロリータには会わせてやらないぞとどなり、路上に飛び出して、車にひかれて即死する。ハンバートはついにロリータとふたりだけ時空を所有できるようになる。

馬にのって妖精の洞窟へ——『冷酷な美女』

ファミ・ファタールと彼女の魔力のとりこになった男性は、ふたりだけの時を約束される。一日中ふたりきりで馬にのって、騎士とファミ・ファタールはゆっくり歩む。騎士によると、ファミ・ファタールは積極的に彼に働きかけはじめたようだ。彼女はみずから木の根やハチミツを騎士に見つけてやったり、愛を告白したりしたそうである。ふたりは丸一日 (all day long) の旅のおわりに、妖精の洞窟へやってくる。

彼女は甘い美味の根を見つけてくれた。

そして野性のハチミツも、マナ・デューも。

聞きなれない言語で彼女はたしかにいった、

「あなたをほんとうに愛しています」。

彼女はわたしを彼女の妖精の洞窟へ連れていった。

そしてそこで彼女は泣いて、とてもひどくため息をついた。

そこでわたしは彼女の野性の目を

四つのキスで閉じた。

騎士は妖精が「あなたをほんとうに愛しています」といったと述べるが、はたして事実なのだろうか。というのは、妖精が話す言語は騎士にとって「聞きなれない言語」なのだから、理解できるはずがないからだ。聞きなれない言語なのに、なぜ騎士は「アイ・ラブ・ユー」という愛の告白だと解釈したのだろうか。ここには騎士の言語による介入あるいは暴力がみられる。

ここで語りの構造を確認しておきたい。騎士と妖精の物語は、騎士によって語られている。つまり騎士の主体あるいは主観をとおして、提示されているのである。騎士が語りたくないことだけが、語りたくない言葉でつぶられているのである。妖精の言葉が愛の告白と解釈できるものだったのか、あるいはそもそも妖精がそんなことをいったのか、ほんとうのところはわからない。じっさいに騎士が妖精のような女性に出会ったのかどうか、うたがわしい。

さきにすすむまえに、もうひとつ考えておきたいことがある。騎士によると、妖精は彼を「妖精の洞窟」に連れていき、そこで「泣いて、とてもひどくため息をついた」ことになっている。泣いたりため息をついたりする妖精の行為を、

騎士は愛の表現とみなしたらしい。キスで答えているからだ。しかしここでも、妖精がなにを感じ考えているのかは、ほんとうのところわからないのである。妖精が騎士を連れていったとされる「洞窟」にしても、ほんとうに存在したのか、確証はない。なぜなら、この洞窟で眠ったはずの騎士は、目覚めてみたら洞窟ではなく「丘の斜面」にいたのだから。そのことはつぎの連にはっきりと書かれている。

そしてそこで〔洞窟で〕彼女はわたしをあやして寝かせつけた。
そこでわたしは夢を見た。ああ、災いあれ、
わたしがつめたい丘の斜面で
見た最後の夢。

ここには洞窟もなければ、妖精もかき消えている。開かれた空間で、丘の斜面で目覚めた騎士がいるだけだ。ひょっとして彼は、愛の交歓の場として閉じられた空間＝洞窟が欲しかったため、その願望を夢のなかでふくらませたのかもしれない。そして妖精さえもが、騎士の願望の投影かもしれないのだ。

車の旅のはじまり——『ロリータ』

騎士と妖精が丸一日、馬にのって移動することは、『ロリータ』では車での移動に置き換えられている。しかもハンバートとロリータが車で動きまわるのは、じつに映画の後半のほとんどをしめるのである。そもそもこの映画は、最初から車の移動（ただしこのときはハンバートひとりで、ロリータは車中のひとではない）ではじまり、観客はいきなり車のなかに位置づけられて、そこから外の道路や対向車を見ることになる。そのあと、しばらくヘイズ家での滞在が続いたあと、車はまた移動しはじめ、観客もいっしょに旅をするのである。まさにロードムービーである。

ハンバートとロリータの車の旅は、母ヘイズの死を契機にはじまる。ハンバートがロリータが合宿しているキャンプ場へ、車で彼女をむかえに行く。このときからふたりは車でモーテルやホテルをてんでんとしながら、ハンバートが秋から教えることになっているオハイオ州ビアズリー大学へ向かう。社会的には義理の父と娘のふりをしながら、ハンバートはロリータと男女の関係を結ぶ。ただし、ふたりのセックスは一度もあからさまに表現されることはなく、全部

で四回しかおこらないふたりのキス・抱擁は、いずれも父娘のあいさつ以上のものをにおわせたりしない。しかしふたりの会話から、男女関係が成立していることはあきらかである。はじめてふたりで泊まったホテルで、「特別なゲーム」をやるとうろリータのほうからハンバートに誘いかける。そのゲームの内容は、母親にはいえない種類のものであることが、直後の会話からわかる。

ロリータ　：ねえ、ママにいおうよ

ハンバート　：なにを？

ロリータ　：（ニタニタしながら）わかってるくせに

ハンバート　：悪趣味だな

映画では暗示されるだけのセックスは、小説『ロリータ』でははっきりと描かれている。「彼女とセックスする」という表現もそうだが、ハンバートとロリータがはじめて性交したあと、ロリータの口からつぎのような言葉がとび出てくるのである——「いやらしいやつ。わたしはひなぎくのように清純だったのに、あんたがやったことったら。警察をよんで、あんたがわたしをレイプしたっていつけなくっちゃ。スケベ野郎。」「座ることもできやしない。あんたはわたしの体のなかのものを裂いてしまった」。²⁰

ピアズリー大学でハンバートはフランス詩を教え、ロリータはハイスクールへ通うという生活が続く。もっともそれは外面の生活で、ふたりだけの空間ではちがう。ハンバートはふたりの関係が家空間の外へもれることを極度におそれている。彼はロリータにたずねる。

ハンバート　：彼女 [ミシェル] が家にくるたびに、ぼくを探るように見るのはなぜだ？

ロリータ　　：知らない

ハンバート　：彼女にぼくたちのことなにかしゃべったのか

ロリータ　　：まさか

ハンバート　：なにもいってないんだな

ロリータ　　：あたりまえでしょ

ロリータはハンバートとの肉体関係を受け入れているものの、それは喜んで望んでいるものではないことは、彼女の言葉からあきらかである——「あんた

のほうが悪化院よりずっとまし」。母の死を知らされ、ハンバートについていくしかない、と悟ったときの言葉である。さらに、ロリータはしばしば、「気が狂いそう。自由にしてくれなくて。このきたない家に閉じ込めて」とか、「ほっといて……わたしはやりたいときにやりたいことをするし、会いたいときに会いたいひとに会う。邪魔はさせない」と叫んでいる。しかしハンバートには聞こえないらしい。「ふたりでいっしょに楽しんでいるじゃないか。欲しいものは無条件で買ってやっている。音楽会、美術館、映画へも連れて行ってやる。家事は全部ぼくがやっている。かたづけも料理もぼくがやっている」、と彼。ハンバートによると、ふたりは幸福である。しかしロリータはそれをはっきり否定していて、自由をうばわれて拘束された状態を耐えがたく思っている。ふたりのこのズレは、最後まで埋まることがない。このズレがひよっとしたら、キーツの騎士と妖精のあいだに存在するズレかもしれない。

騎士と同様、ハンバートが熱中しているのは、女性の肉体を自分のそばにおいておくことである。家事はたしかに消耗する労働だが、ハンバートの場合、それを全部こなすことによってロリータを物質的にますます自分に依存させようとする。ロリータの身のまわりの世話をしてやることを、武器にしている。そしてロリータはますますそれに窒息させられる思いをする。

つめたい現実——『冷酷な美女』

つめたい現実には『冷酷な美女』の騎士に襲いかかる。妖精のいる甘い風景は、一変して「つめたい丘」の現実となる。「スゲは湖から枯れてしまい、鳥は歌っていない」という冬枯れのなかに、騎士はひとり取り残されてしまった。つめたい現実への転換点に、眠りと夢がはいる。洞窟のなかで妖精に寝かしつけられた騎士が見た夢は、「冷酷な美女」に魅惑されて捨てられた男たちの苦悩についての夢。

ぼくは青ざめた国王たちや王子たち、それに
青ざめた騎士たちを見た。彼らはみんな死んだように青ざめていた。
彼らはさげんだ、「冷酷な美女が
おまえをとりこにした」、と。

ぼくは彼らの飢えた口びるがたそがれのなかで

ぞっとする警告を発しながらおおきく開けられているのを見た。
そしてぼくは目覚めて自分がここにいるのに気づいた。
つめたい丘の斜面に。

これがぼくがここを
ひとりで青ざめてさまよっている理由だ。
スゲは湖から枯れてしまい
鳥は歌っていないけれど。

ファミ・ファタールのとりこになった男たちがあえぎながら、騎士に警告をあ
たえているところで夢は終わり、騎士は目覚める。夢の終わりははっきりして
いるが、この夢がどこから始まるかは、明確ではない。国王や騎士たちの出現
が夢のはじまりだと騎士は信じているが、ひょっとしたら妖精との出会いがす
でに夢のなかの事件なのかもしれない。騎士の願望（欲望）が夢のなかでなま
なましく開花して、それが彼にヴァーチャル・リアリティを体験させたのかも
しれない。妖精との出会いが夢であろうと現実であろうと、あまり大差はない。
問題なのは、騎士が妄執をいだき、それから抜けだせないでいることだ。

騎士の説明はロジックを欠いている。「以上がぼくがここをさまよっている
理由だ」といっているが、彼がさまよう理由はいっこうにわからない。つめた
い丘をさまよっていれば、消え去った女性にめぐりあえるかもしれないからさ
まよっている、というのだろうか。あるいは、妖精の魔術にかかって、つめた
い丘をさまよう運命になってしまったというのだろうか。

彼は強烈な主観のフィルターをとおして、ものをいう。彼の夢のなかに出
てくるとらわれびとは、彼とおなじ階級の男たちばかりである。しかも多数の男
たちである。ここにいたって女性は、多数の高貴な男たちを相手にする高級娼
婦のような様相をおびてくる。こんな目にあつたのは、自分ひとりではない。
仲間はおおぜいいるのだ。自分とおなじ身分の仲間が。騎士がほんらいの騎士
としての任務を怠って、時間を浪費して丘をさまよう弁解が、こうして正当化
される。だから美女のとりこになる男たちが平民ではまずいのである。ファミ・
ファタールのターゲットとなる男は、みな喪失すべきおおきな所有物をもっ
ている。それは高い身分であったり、おおきな財産であったり、世間にとめら
れた知性であったり、だれからも愛される性格であったりする。はじめから失
うものがなくては、ファミ・ファタールによって転落させられるという筋書き

が成り立たないからだ。

騎士がいつまで丘をさまよっているのか、はっきりとはわからない。しかし詩の最終連は、いくぶん句が書きかえられているものの、最初の連のくりかえしである。「ひとりで青ざめてさまよっている」騎士、「スゲは湖から枯れてしまって、鳥は歌っていない」。詩が最終連に到達したとき、そこに描かれているのは詩の最初の状況である。つまり詩は円環の構造をとっていて、騎士は永久に丘をさまようことになる。騎士のようすを不審におもう誰かが理由を尋ねると、ファム・ファタールとの出会いの物語をするのである。ちょうどコウルリッジの『老水夫のうた』のなかで、老水夫が道で出会うひとびとに、自分にふりかかった呪われた出来事を語り続けなければならないように。老水夫はあほうどりを射落としたことが発端となって、自分の物語を不特定多数の聞き手にくりかえしくりかえし語らなければならないようになった。キーツの騎士は、妖精のような女性に出会ったために、やはり自分の物語を行きずりの聞き手に語るようになった。おそらく老水夫とおなじように、くりかえし不特定多数のひとびとに。

ファム・ファタールとの再会——『ロリータ』

キーツの詩でおこったつめたい現実の認識は、映画『ロリータ』でもおこる。それはロリータが風邪のため入院していた病院でのこと。とつぜんロリータが病院から、そしてハンバードのまえから消えてしまったのである。ロリータが退院したと病院側から聞かされても納得がいかないハンバートは、彼女の病室へ行こうとする。それを阻止するため、病院の三人の男性スタッフと看護婦が、ハンバートをねじ伏せて取りおさえる。身動きがとれなくなる拘束ジャケットまで、着せられそうになる。そして「精神異常者」とか「酔っている」といわれたあげく、ロリータが「ロリータの叔父」なる男によって正式に退院したことを認めさせられる。キーツの詩のなかで国王や騎士たちが主人公に認めたくない現実のイメージをつきつけるが、ここでは病院のスタッフがおなじ役割をはたしている。

映画はここで終わらない。キーツの詩になかった主人公とファム・ファタールとの再会が描かれるのである。ロリータが病院から抜け出して三年後、彼女はハンバートに無心の手紙を出す。彼女はディックという労働者階級の青年と結婚していて、妊娠している。彼女に会いにいったハンバートは、いっしょに

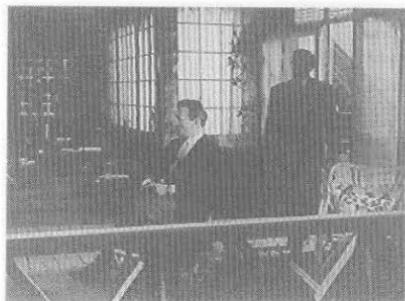


図27



図28

生きてほしいとロリータに哀願するが、ロリータの態度はきっぱりしている。「気でもちがったの」「できないわ」「ずいぶんだまして悪かったけれど、しかたのないことなの」。ロマン主義のファム・ファタールはいっぼうてきに男の視点から見られていたが、映画『ロリータ』は主人公をファム・ファタールに再会させることによって、男性のひとりよがりな願望を打ち砕く。ここでロリータは「ほんとうに愛したのは彼 [ギルティ] ひとり」といひはなつ。

ロリータの説明で、この男がじつは節目節目に登場して、ハンバートとロリータの仲を引き裂く役をはたしていたことがわかる。ハンバートとロリータが車で移動する先々で出会った男たち——ホテルでの偽警官、ゼンフ博士、追跡してきた車の男、夜中に電話をかけてきた男、ロリータを病院から連れ出した偽の叔父——は、全部ギルティが演じていたのだった。このミステリアスな男は、いつも暗闇の影のなかから姿をあらわし、とつぜんライトで白く照らし出される。フィルム・ノワール特有の明暗をきわだたせたライトの使われかたが、ギルティにもちいられているのである。たとえば、ギルティとハンバートがはじめて言葉を交わす場面。ヘイズ夫人の死後、ハンバートはロリータとホテルに滞在。そこで見知らぬ男から声をかけられる。この男ギルティは、影のようにハンバートの背後からあらわれたかと思うと（図27）、もうつぎの瞬間には画面の前方でライトをあびて、薄気味悪い笑いをみせるのである（図28）。またギルティがゼンフ博士という人物になりすまして、ハンバートとロリータが住む家をたずねる場面。ギルティの両手だけが暗闇のなかに浮かび、体のほかの部分は周囲の暗黒と混じりあっている（図29）。とつぜんライトが彼の全身を照らし、またあの薄笑いを浮かべた男の姿があらわれる（図30）。暗闇はギルティの不気味な本質をあらわし、それがとつぜんの強いライトをあ



図29



図30



図31

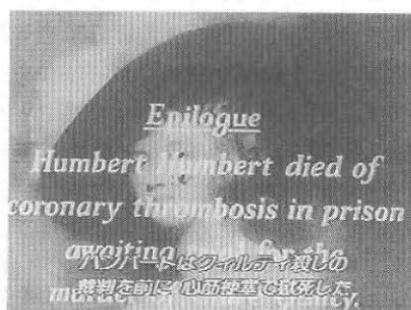


図32

びて、薄笑いとなって浮かびあがるのである。この男はついに、ロリータをハンバートの手から奪うことに成功したのである。

キルティの正体を聞きだしたハンバートは、大金をロリータに与えたのち、憎いキルティを殺害するため車を走らせる。映画の終わりは、はじめの殺害現場にもどっていく。ハンバートが車でキルティの家へやってきて、ピストルをポケットにしにのぼせて「キルティ！キルティ！」とさがすところも、最初に見たのとおなじである。しかしそこには、もはや一人称で語られるハンバートのヴォイスオーバーはない。それはいつのまにか消失していて、ハンバートは一人称であることをやめ、三人称の「彼」としてとらえられているのである。

もうひとつ、映画には円環の構造を破ってしまう要素がつけ加えられている。それは、撃ち抜かれた肖像画——その背後ではキルティが息絶えているはずだが——のショットのうえに、「エピローグ」の四行が下から上へと流れてい

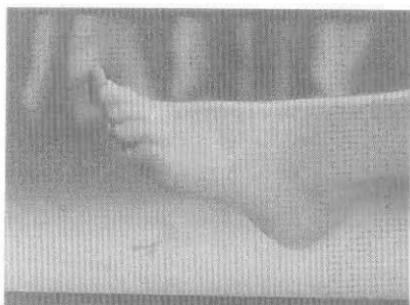


図33

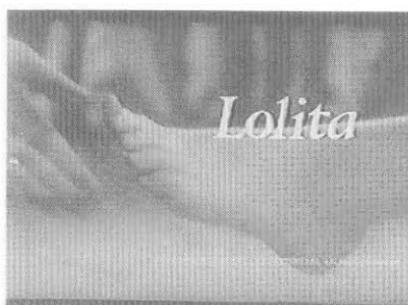


図34

くことである (図31-32)。そのエピローグは、ハンバートがキルティ殺害のため投獄されるが、心臓発作のため裁判をまたずに獄死した、と告げる。エピローグは完全な終結を意味し、映画『ロリータ』が潜在的にもっていたはずの円環の構造をくずす。

ファミファタールとフェティシズム

銃弾をうけた女性の肖像画のショットで、映画は終わる。この肖像画はなにを物語っているのだろうか。ファミ・ファタールのテーマとはどんな関係があるのだろうか。この肖像画は、イギリスの18世紀に肖像画と風景画で活躍したジョン・ゲインズバラを模した絵といわれている。しかしゲインズバラの名前は、あまり情報をあたえてくれない。肖像画の女性が損傷をうけることのほうが、意味をもつ。腰からうえにむかって手首、ひじ、腕、胸と一発ずつ銃弾が撃ちこめられ、最後に顔に穴があく。肖像画の女性がかぶっているおおきなつばの帽子がハンバートがはじめて会ったときのロリータのおおきなヒマワリのような麦わら帽子を連想させるように、この女性はロリータを象徴する。肖像画の女性の肉体は、損なわれ放置されている。これは、描かれる人物をフェティッシュ化するという肖像画の傾向を否定する。フェティシズムは映画のオープニング・クレジットのときには、はっきりと表現されていた。画面の右側からのびてきた女性の左足のエクストリーム・クローズアップ・ショット (図33)。男の手が画面の左側から出てきて、女の足を愛撫するかのようによさしく受ける (図34)。このあいだオープニング・クレジットが流れ続け、主演女優や原作者や監督などの名前が現れては消えていくが、男の手は女の足指



図35

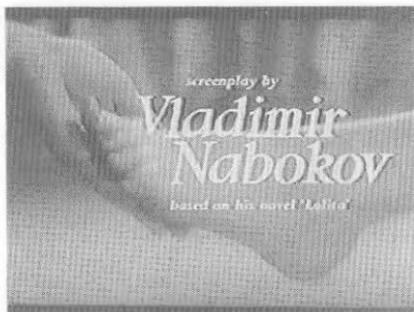


図36

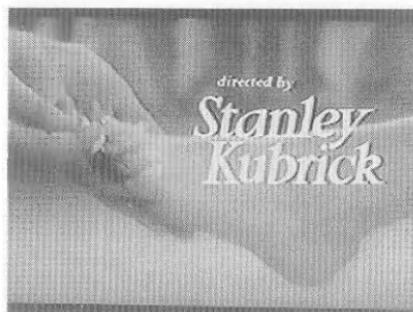


図37



図38

の一本一本にペディキュアをぬることをやめない。(図35-37)。ハーバートがロリータにペディキュアをぬってやるシーンは、映画の半ばくらいのところでも出てくる(図38)。女の足にそそがれた「男の視線」。フェティシズムがじゅうぶんに表現されている。愛撫されるペディキュアの足とちがって、肖像画の肉体は銃弾で撃たれ損傷をうける。ロリータを最後まで愛撫と崇拜と陶酔の対象にしておくことを、ハンバートは無意識に否定するのである。

ランス・オルスンも肖像画の女性のイメージとロリータのイメージを重ねあわせるが、わたしとは異なった解釈をしている。「ハンバートがそれ[肖像画]を銃弾で穴だらけにする行為は、ロリータを《自分だけのものにしよう》という衝動にかられて彼女を虐待したことを暗示する」²¹と彼は述べる。ロリータが耐えた苦悩を、この肖像画の銃弾の穴は暗示しているという。しかし映画においては、ハンバートはロリータを性的に虐待しているわけではないから、小説を意識しすぎた解釈といえるだろう。肖像画の意味はフェティシズムという

点から考えるほうが、映画のコンテクストにおいては妥当のようだ。

ロマン主義では女性の肖像画は撃たれることがない。騎士はいつまでも女性の足のクロスアップに悩殺される。そして飢えて絶望してさまようのである。彼は円環の構造のなかにとらわれ、つまり永久にファム・ファタールのとりこになったままだのである。傷つけられた肖像画の女の肉体は、現代のファム・ファタールの表象がロマン主義のそれとはおなじになりえないことを語っている。

ジョン・キーツ (John Keats)

『冷酷な美女』 (*La Belle Dame Sans Merci*)

1819年 イギリス

スタンリー・キューブリック (Stanley Kubrick) 監督

『ロリータ』 (*Lolita*)

1961年 イギリス

153分

原作・脚本 ヴラジミール・ナボコフ

配役 ハンバート・ハンバート ジェイムズ・メイソン
 シャーロット・ヘイズ シェリー・ウィンターズ
 ロリータ・ヘイズ スー・リオン
 クレア・クイルティ ピーター・セラーズ

注

1. 英文学におけるファム・ファタールについては、マリオ・プラーツ著、倉智恒夫ほか訳『肉体と死と悪魔、ロマンティック・アゴニー』(東京、国書刊行会、1986年)、Mario Pratz, trans. Angus Davidson, *The Romantic Agony* (London: Oxford University Press, 1970)参照。
2. M. H. Abrams, et. al., eds. *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2 (New York: W. W. Norton, 1974), p. 635.
3. 同上。
4. キーツの手紙については、Frederick Page, ed. *Letters of John Keats* (London: Oxford University Press, 1954) 参照。
5. *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, p. 636.
6. フィルム・ノワールの特徴については、Nick James, "Film Noir", *City Limits*,

- June 14-June 21 (1990), 24-25やアン・カプラン編、水田宗子訳『フィルム・ノワールの女たち——性的支配をめぐる争闘』（東京、田畑書店、1988年）、E. Ann Kaplan, ed. *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980)におさめられた各論文（とくにクリスティン・グレンヒル「フェミニスト批評の方法——意味の創造」）を参照。
7. アン・カプラン「序 フィルム・ノワールとフェミニスト批評」（『フィルム・ノワールの女たち』収録）、9頁。
 8. 同上、10頁。
 9. Nick James, "Film Noir," *City Limits*, June 14-June 21 (1990), 24.
 10. James, "Film Noir," 25.
 11. 同上。
 12. ジェニー・ブレイス「フィルム・ノワールの悪女たち」（カプラン編『フィルム・ノワールの女たち』収録）、98頁。
 13. カプラン「序 フィルム・ノワールとフェミニスト批評」、6頁。『フィルム・ノワールの女たち』の執筆者たち（クリスティン・グレンヒル、シルヴィア・ハーヴェイ、ジェニー・ブレイス、パム・クック、アン・カプラン、リチャード・ダイアー、クレア・ジョンストン）は、ジェニー・ブレイスをのぞいて、フィルム・ノワールをジャンルとしてとらえている。
 14. シルヴィア・ハーヴェイ「女性の場所——フィルム・ノワールにおける家族の不在」（『フィルム・ノワールの女たち』収録）、70頁。
 15. Vladimir Nabokov, *Lolita* (London: Penguin Books, 1955, 1980), p. 41.
 16. *Lolita*, p. 58.
 17. *Lolita*, p. 41.
 18. *Lolita*, p. 48.
 19. *Newsweek*, 1972, quoted in Richard Corliss, *Lolita* (London: British Film Institute, 1994), p. 12.
 20. *Lolita*, p. 140.
 21. Lance Olsen, *Lolita: a Janus Text* (New York: Twayne Publishers, 1995), p. 39.