

顔の中の時間性と死

— イングマール・ベルイマンの『秋のソナタ』¹ —

高 村 峰 生

Temporality and Death Expressed in the Face: Ingmar Bergman's *Autumn Sonata*

TAKAMURA Mineo

神戸女学院大学 文学部 英文学科 専任講師

連絡先：高村峰生 〒662-8505 西宮市岡田山4-1 神戸女学院大学文学部英文学科
takamura@mail.kobe-c.ac.jp

- 1 筆者のスウェーデン語の能力は全くないに等しく、ベルイマン映画における登場人物の会話をほとんど聞き取ることが出来ていない。また、ベルイマンについての研究や監督へのインタビューについても、英語、日本語、フランス語のものを参考にすることが出来たに過ぎず、スウェーデンをはじめとする北欧諸国における資料の蓄積はここで生かされていない。

Summary

The essay analyzes the embodiment of past memories in human faces in Ingmar Bergman's *Autumn Sonata* (1978), with a particular focus on close-up shots in the scene of a ferocious argument between a mother and a daughter.

For the sake of critical comparison, the essay begins by introducing a famous close-up shot of the heroine's face in Bergman's earlier work *Summer with Monika* (1953). While *Monika* emphasizes the present time through a shot of the title character's intense gaze at the audience, *Autumn Sonata* demonstrates the tenacity of the past experiences by showing the ways in which the characters' remembrances bring changes to their facial expressions. Set in an enclosed space of a house, *Autumn Sonata* depicts how the mother Charlotte, who has recently lost her husband, is forced to encounter the unfavorable family history which the daughter Eva incessantly attempts to evoke. Shortly after the mother's arrival at the daughter's home, for example, Eva tells Charlotte that her handicapped sister Helena is living in the same house. This news is unsettling enough for Charlotte to break her habitual artificial smile. Eva has believed that no boundary exists between life and death since her son's premature death, and she herself has been living as if she was half alive, half dead.

The intense argument between the mother and the daughter mostly consists of Eva's denunciation of the self-centered mother who traveled around the world as a concert pianist without much concern for her family. At the most intense moment in their argument, their faces are directed in the direction of the camera, exposing their total absence of self through their facial expressions. What are communicated to the audience in the scene are the gravity of the past and the invisible existence of death. Through the close-up shots of the two women's faces, *Autumn Sonata* captures the mysterious moments in which the past memories and others' deaths seize human faces.

Keywords: Ingmar Bergman, höstsonaten, face, film

要 旨

本論はスウェーデンの映画監督であるイングマール・ベルイマンの『秋のソナタ』(1978)において顔がどのように表現され、映画の時間性と結びついているかを、特に母娘の口論の場面に注目して分析している。序論ではベルイマンのクロースアップの典型例として『不良少女モニカ』(1953)における主人公モニカの顔を捉えたシーンに触れ、この場面が表情の微細な変化に観客の関心を向けさせ、ステレオタイプ化された表情と対立するような顔を持続的な時間のうちに表現していると論じた。

このモニカのショットは現在時間の持続を捉えているが、『秋のソナタ』においては過去が重要な意味を持っている。夫を失ったばかりのシャルロッテは娘のエヴァの家を訪問するが、そこでいままで目を背けていた過去と対面させられる。たとえば、シャルロッテは重度の障害者であるエヴァの妹ヘレーナが家にいるとは知らず、対面することに苦痛を感じる。ヘレーナはしかし母との再会を喜び、うめくような声で「顔を持って、よく見て」と頼む。このことは、「顔」こそが真実を明らかにするものであることを示唆している。シャルロッテはしばしば表情を作ってその場を取り繕うとするが、その試みは過去の記憶の充満したこの屋敷という空間においては挫折する。

母と娘の口論のシーンは、家庭を顧みることなくコンサートピアニストとして世界を飛び回っていた母親シャルロッテへのエヴァの非難と、それに対するシャルロッテの自己弁護から成り立っている。二人の間の緊張が最も高まった瞬間において、両者は互いに向き合うのではなくカメラの方を向いており、自我を喪失したように宙を見つめるだけの顔面が我々に向けられることになる。エヴァは4歳を直前にして死んだエーリックの記憶に寄り添いながら生きており、彼女のシャルロッテへの言葉は死の世界からのメッセージでもある。二人がカメラを向くシーンにおいて観客に伝えられるのは過去の重みであり、死の気配である。ベルイマンは顔のクロースアップによって過去が顔面のうちに身体化する様子を捉えたのである。

キーワード：イングマール・ベルイマン、秋のソナタ、顔、映画

1. ベルイマンと女性の顔

北欧を代表する映画作家であるイングマール・ベルイマンは、半世紀以上にわたる長いキャリアのなかで様々な特徴を持つ作品を生み出してきた。『第7の封印』（1957）や『処女の泉』（1960）などの比較的初期の作品には宗教的な色彩が強いものが多く、彼を北欧の神秘主義の伝統と結び付けている。1960年代からは、たとえば傑作『ベルソナ』（1966）に代表されるように、人間の深層心理を描きながら大胆なカットで観客を驚かせる前衛的な映画が増えた。これを中期とすると、1970年代からは人間の関係、特に血のつながった者同士の複雑な関係を丁寧に描いた作品が多くなる。これは一つには愛と憎しみの絡み合いをその極限まで追求するために親族関係を題材としたということもあるが、他方では資金的な問題からテレビドラマを作らなくてはならなくなり、観客に身近な親しみやすい主題を選ばなくてはならなかったという事情も存在している。実際、1973年の『ある結婚の風景』はもともとテレビシリーズとして放映されて大ヒットとなり、それを短くした（といっても168分の作品であるが）映画版はその後に作られたのだった。したがってこの時期のベルイマン作品に話の筋の追にくいものや、前衛的な撮影技法を特徴としたものは多くない。本論でとりあげる『秋のソナタ』（1978）も母と娘の愛憎関係を丹念に描いた作品であり、筋の複雑さはなく、実験的な表現技法が用いられているわけでもない。しかし、この作品にはベルイマンの映画に特徴的なある要素が凝縮した形で現れている。その特徴とは、女性の顔のクローズアップである。

よく知られているように、ベルイマンの作品には女性を主人公にしたものが非常に多い。もちろん、ベルイマンの作品でなくても、そもそも女性の登場しない映画などほとんどない。しかし、たとえば多くのハリウッド映画が女性を美しく撮ることに努力を傾注し、ブロンド／ブルネットの対比に代表されるように女性の身体の一部に象徴的な意味を持たせるなどして「美しさ」を類型化する役割を果たしたのとは対照的に、ベルイマン作品は女性を生々しく描き出し、その精神と肉体のありようを徹底的に追究しようとした点に特徴がある。

実際、ベルイマンは、あるインタビューのなかで「映画において女性はいり過ぎに描かれてきた」と指摘し、彼はそうした型にはまった女性像に対抗して女性を現実に近い形で描こうとしたと述べている。このことから、彼の方法はある程度女性の表象をめぐる映画史的な問題意識から意図的に作られたものであると言えるだろう。² もちろん、ベルイマン作品においても美しい女性が登場しない訳ではないが、その美しさが映画の効果のために利用されることはほとんどないのである。あるいは、ベルイマンにおいては「美しさ」は人物を特徴付ける最大の構成要素とはなりえないと言ってもよい。

それではベルイマンの作品に現れる女性人物たちの何が重要な要素なのかというと、「顔」である。多くの映画作家が女優の顔を、非個人的で、流通しやすく、消費されやすい「美しさ」へと回収するのに対し、ベルイマンは「顔」こそが心理的なものの体現される主戦場であることを明らかにする。ベルイマンの「顔」の戦いに接した者はあまりに多くの出来事を目撃することになるので、「美しい」という感想が不可能になるような地点へと追い込まれることになるだろう。そこには、ストリンドベリやイブセンなどの自然主義的な北欧演劇の精神が脈打っており、ハリウッド映画が制度化した「笑顔」の単一性を解体している。ベルイマンが極めて意識的に「顔」のフィルムを作ろうとしていたことは、『鏡の中の女』（スウェーデン語原題は *ansikte mot ansikte* で英語の“face to face”にあたる）や『ベルソナ』といった題にも現れているし、インタビューなどでもしばしば「顔」の重要性について触れられている。たとえば、

2 この発言の現れるインタビューの箇所を以下に引いておく。「バート・カーデュロ：あなたは、映画の中で女性主人公たちの共感に満ちた描写や優れた洞察によって、広く賞賛されています。いったいどうやって——？ イングマル・ベルイマン：どうやって女性のことをこれほどよく理解するのか、と聞こうとしているのですね？ 私にとって、女性たちは興味を引く題材でした。というのも、映画において女性はいり過ぎに描かれてきたからです。私は女性をありのままに、少なくとも1930年代、40年代の映画で愚かしく演出された女性たちよりは、現実の姿に近いかたちで描いたのです。それまでなされていたことと比べれば、そこそこ現実的でありさえすればどんな表現もよいものに見えました。」(Cardullo 208より拙訳)

フィルムにおける顔の重要性について「私たちの映画における作品は、人間の顔からはじまる」と述べ、映画というメディアの特質として挙げている。³ 哲学者のジル・ドゥルーズはこの言葉を引用しながら、「ベルイマンはおそらく、映画と顔とクローズアップを結びつける基本的な紐帯をこのうえなく強調した映画作家であろう」と述べている(176)。ベルイマンはクローズアップという映画的な技法を用いながら、映画的なクリシェを回避し、ヌーヴェルヴァーグにも大きな影響を与えるような斬新な映画の文法を切り開いたのだ。⁴

ベルイマンのショットの先駆性としてしばしば引用されるのが、『不良少女モニカ』(1952)におけるモニカの観客へとまっすぐに向けられた「カメラ視線」である。『秋のソナタ』の考察に入る前に、ベルイマンの「顔」の表現の原型ともなっているような、この女性の顔をとらえたシーンについて見ておきたい。

映画の典型的なクローズアップが映し出す顔はカメラの方向とは異なる方向に向けられ、観客はスクリーンに映った対象を一方向的に眺める。ベルイマンは『不良少女モニカ』においてこの約束事を破り、主人公であるモニカを演じるハリエット・アンデションに数十秒にわたって観客を見つめさせる。一連のシーンは男がジュークボックスにコインを入れるところから始まり、ここにかかるアップテンポのジャズがシーン全体のバックグラウンドミュージックとなる。くつろいだ態度でカフェの席に座るモニカは、向かいに座る男からタバコ

3 この言葉は、ベルイマンはしばしば引用される1959年のエッセイ「どの映画も私の最後の映画だ」において現れる。その前後を引用しておく。「人間の顔こそが私たちの作品にとっての出発点であるということ多くの映像作家たちは忘れていた。我々はたしかに、モンタージュの美学に没頭することも、事物や静物によって素晴らしいリズムを作り出すことも、驚くほど美しい自然の観察をすることも出来る。しかし、人間の顔に接近することが疑いなく映画のもっとも秀でた特徴であり、他とは違う点である」(Livingstonの英訳からの重訳。Livingston 149)。

4 ジル・ドゥルーズは『シネマ1』の第6章を映画における顔の分析にあて、グリフィス、エイゼンシュタイン、スタンバーグ、ベルイマンの4人の作品を主として検討している。

をもらい、差し出されたライターによって火をつけてもらう。続いて、モニカは自分がくわえたタバコによって、男のくわえたタバコに火をつける。タバコ同士が近づき触れ合いそして相手のたばこに火が移るまでの数秒間とどまる。その一連の動作にはモニカの洗練が見てとれる。その直後に男の握られた左手が空中を上から下へと振り下ろされ、モニカはそれに対して微笑む。この一見すると何のために存在するのか分からない動作は、これからクローズアップが始まるということ告げる合図なのだ。つまり、この男は映画監督の分身のような役割をここで果たしている。男のほうへと身を乗り出していたモニカは上体をイスのほうへと引き、こちらを見つめ始める。タバコを一度吸って、その煙をはく。この間、カメラは彼女に向かって近づいていき、画面全体で彼女をとらえたところで止まる。それと共に背景は徐々に暗くなっていき、モニカの顔だけが画面に残される。音楽はそのまま続いているものの、次第にミュートされその音量は抑えられる。ここで、観客は世界が後退してモニカの顔だけが浮き上がるというクローズアップによる焦点化の効果を感じ取るだろう。モニカの口もとほゆるみ、両唇のあいだに少しばかりの暗い間隙が生まれる。が、彼女はなにかを言っているという風ではなく、かすかな動きが看取される。そのあいだ、両方の瞳はまばたきもなくこちらへと注がれる。観客はこのようにして、モニカと向かい合う。

このように言語化したところで、完全にこのシーンは再現することはできない。「カメラ目線」のシーンを通じてモニカの表情の変化はほとんどなく、彼女が何かの対象を観察しているわけでも、何かに気づいたわけでもないことは明らかである。物語の展開上はここでは「何も起きていない」と言っていだろう。彼女は悲しそうでも楽しそうでもなく、かといって「無表情」なわけでもない。そのような意味を読み取れるような表情を彼女は提供しないのだ。したがって、観客は彼女の表情から何かを読み取ろうとする試みに失敗し続けながら、その記号に還元できない顔と対峙させられることになる。この点で、ベルイマンの提示する顔は、グリフィスやエイゼンシュテインがクローズアップによって提示した顔とは全く異なるものであることが分かる。彼らが描き出す

のは強烈な情念によって支配された情動的顔貌とでも言うべきもので、そこでは身体は内面を伝える媒体となる。彼らの映画において顔によって伝えられるものは、顔から抽出される概念より上位にあるものなのだ。ペルイマンは、モニカの顔のクローズアップによって彼女の心理状態を示そうとしているわけではない。彼は記号的にはゼロに近い顔を投げ出し、そこにおいて、顔の顔性とも言うべきものを露出させるのだ。モニカが観客を見つめ続ける20秒ほどのあいだに彼女の表情はほとんど変わらないが、すでに指摘したように口元がゆるむなどのかすかな変化は存在するのであり、観客の関心はそこに向けられることになる。しかしながら、口元がゆるむということが何を意味しているかということは決定できないし、そもそも意味などはないのかもしれないのであって、そこにあるのは微笑と呼ぶことも出来ない、ただ口元がゆるむというクローズアップによってのみ観察される現象であるのだ。そのようにして短いショットによっては捉えられないような、持続のうちに人間の顔の相貌が現出するのである。ペルイマンによるならば、それこそが映画という媒体によって体験される出来事である。1952年というペルイマンのキャリアの初期に撮られたこのショットは、女性の顔をその後撮り続けることになるペルイマンという作家性の雛形ともなるべき顔のクローズアップの純粹形態である。

『秋のソナタ』には、このような観客が役者と同一の時間を共有するような「カメラ目線」のショットは存在しない。しかし、映画全体を通じて母と娘の二人の顔が何度もクローズアップで写され、その表情の変化によって二人の関係や家族が過去に抱えていた問題が表層化する。『モニカ』の顔のクローズアップが純粹な「現在」のうちに撮られるのに対し、『秋のソナタ』は顔の表情を長廻しによって撮ることによる「現在」的緊張は保持したまま、そのたびごとに湧き上がる「過去」が二人の顔面をとらえる。この映画において母と娘という二者のあいだの葛藤が描かれていることは、両者の顔の相貌に大きな影響を与えている。彼女たちは決して一人ではすることのない表情を複雑に絡まりあった二者関係からお互いに引き出しあっているのだ。ペルイマンは母と娘の愛憎入り混じった室内のドラマである『秋のソナタ』を、人間の顔を舞台に

して撮っていると言ってもいい。以下、『秋のソナタ』において、「過去」と「現在」、母と娘という二項の関係が顔の上にもどのように現れるのかを考察していきたい。

2. 『秋のソナタ』における「過去」と「死」の顔

ここからは実際にストーリーを追いながら考えていきたい。『秋のソナタ』の中心となる登場人物はベルイマンの多くの作品に登場しているリヴ・ウルマン演じる娘エヴァと、往年の大女優イングリッド・バーグマンの演じる母シャルロッテである。バーグマンはスウェーデン出身の女優であるが、スウェーデン語ではベルイマンと読み、監督と同姓ということになる。撮影中、すでに彼女は癌を患っており、バーグマンにとって本作品は彼女が出演した最後の映画作品となった。その他の登場人物としては、エヴァの夫であるヴィクトール、そしてエヴァの妹であり重度の障害を抱えるヘレーナがいる。

この映画は、夫を亡くしたばかりのプロのピアニストであるシャルロッテが娘エヴァの家で過ごす一晩を描いた「室内映画」である。作品の最初と最後を除けば、カメラは家の外に出ることが全くない。したがって自然の描写もなく、アクションも限られる。しかし、このような制限があるために、登場人物間の対話を通じた内面のドラマが充実した形で描かれていると言える。実際、この映画を見ていると同じ登場人物が同じ場所ですっと話をしているので、ほとんど演劇をみているような印象を受ける。ベルイマンは映画と同じか、それ以上の仕事を演劇の舞台演出でしているので、その経験が生かされているのだと考えることが出来るだろう。人間と人間の関係の深さというのは少し言葉を交わしたくらいでは表には出てこないものだが、この映画は、母と娘の対話をじっくりと集中的に描くことによって、言葉の端々から次第に彼女たちのこれまでの積み重ねてきた年月が明らかになってくるように構成されているのだ。

作品は、夫を亡くした母シャルロッテを慰めるためにエヴァが手紙を書き、自分の家に招待するところからはじまる。シャルロッテは車で到着し、階段を駆け下りてきたエヴァは母シャルロッテと抱き合っ、七年ぶりの再会を喜

ぶ。二人の表情は歓喜に満ちており、あわただしくあれこれと質問しながらシャルロッセが使うことになる居室へと彼女を案内する。この一連のシーンにおいて二人の関係には一点の曇りも感じられず、感激の度合いの強さが強調されている。

二人の関係を掻き乱す最初の要素は、重度の障害を抱えたエヴァの妹であるヘレーナの存在である。ヘレーナは長く施設に入れられていたが、いまはエヴァが家に引き取って世話をしている。エヴァはそのことをだいぶ前に手紙でシャルロッセに知らせているはずなのだが、シャルロッセは忘れてしまったか、そもそも手紙を読んでいないかで、「ヘレーナ」という言葉に不意打ちを受ける。実は、ヘレーナの件を切り出す少し前あたりから、エヴァの表情には緊張が兆している。「ヘレーナ」の話題が始まる直前において二人は近況について語り合い、シャルロッセは自分がロサンゼルスの5つの小学校で3000人の子供を前にしてピアノを弾いたことを楽しそうに伝えるのだが、エヴァの表情は彼女が上の空であることを示している。エヴァは別のことを考えているのだ。話が途切れた時を見計らってエヴァはヘレーナが家にいるということをシャルロッセに告げる。それを聞いたシャルロッセの表情はこわばり、二人の間に流れていた和やかな雰囲気は消えうせる。シャルロッセはヘレーナに対して何の愛情も抱いておらず、彼女に対面するのを苦痛に感じる。二人の表情の変化は、二人の心が現在時を離れて過去のある地点へと向かっていることを示している。

しかし、シャルロッセは意を決してヘレーナの部屋へと移動し、三人は再会を喜び合う。ここではシャルロッセは先ほどの苦渋の表情が嘘のように、一転して明るく振舞い、いかに自分がヘレーナと会えたことを喜んでいるかを伝え、どこかに出かけることを提案しさえする。ヘレーナはうめくようにしか話せないのだが、エヴァはそれを聞き取り、通訳のようにしてヘレーナが何を言っているかをシャルロッセに伝える。三人の顔は数センチくらいの距離に接近する。ここで重要なのは、ヘレーナがシャルロッセに対して、「顔を持って、よく見て」と頼んでいることだ。二人の距離はすでに非常に近く、これ以上何

かを伝えるために近づく必要はない。しかし、身体的な接触があたかも視覚による相手の把握を補うかのように要請されるのである。シャルロッテは実際にヘレーナの顔を両手で挟み込むようにして持つことになるのだが、このことはどれほど近くても遠く感じられる二人の関係性を示唆している。そしてまた、「顔」こそが「私」の単独性という真実を明らかにするものであるということを示してもいる。映画のフレームによって切り取られる映像と同様に、ヘレーナは言葉としての輪郭の曖昧なうめくような声によって「私の顔を見よ」と命ずるわけである。これは、過去から目を背けたがっているシャルロッテに対し、「過去を見よ」と命じていることと同じである。このシーンがしたがって、映画全体を貫く「顔」の範例的な表象となる。シャルロッテの作った笑顔がその場を取り繕い、過去の記憶を覆い隠そうとするのに対し、同じく笑顔で応じるヘレーナは顔こそが過去を反映する鏡であるということを示すのである。それは距離を置いて見られる顔ではなく、うめき声のような音声や触れる手の触覚性と切り離せない顔であるのだ。⁵

触覚性や聴覚性は、この映画においてきわめて重要な役割を果たしている。少し後のシーンにおいて、エヴァとシャルロッテの手の運動による演奏、それによって奏でられるショパンのイ短調の前奏曲がゆっくりと二人の過去を開示するのは、五感の働きと記憶の作用の関係を示している。教会の仕事で人前でピアノを弾くこともあるというエヴァは、母親の前でピアノを弾き感想を求め

5 Elsie Walker は、言葉の無力さがこの作品の重要なテーマとなっていることを指摘している。作品の冒頭でヴィクトルは、エヴァがありのまま愛されているということ伝えたいが、それを言葉にすることが出来ないのだ、とカメラのほうを見ながら語る。そしてまた、「シャルロッテとエヴァが7年ぶりに再会して交わす表面的な社交辞令は、意味がないと同時に意味に満ちてもいる。同様に、ヘレーナの発する音は、聞き取れないものではあるが、重要さと言表しえない痛みに満ちている」(Walker 2008)。『秋のソナタ』に先立つ作品においても、『沈黙』において言語の分からぬ異国に滞在する三人、『ペルソナ』において失語症に陥っているエリザベートなど、言語によるコミュニケーションの取れない状況はベルイマン映画においてしばしば描かれてきた。

る。シャルロッチはありきたりの言葉で間に合わせようとするが、結局は自分でも同じ曲を弾くことになる。最初ピアノの方を見ていた娘は、段々と視線の方向を変え、最後には母を見る。エヴァは母を見ることによって過去の時間のよみがえりを見ているのだ。ピアノに向かい合うシャルロッチに対し90度の角度でエヴァがシャルロッチを眺めるシーンは、二人の過去の関係性を構図によって示している。エヴァは子供時代に、演奏旅行で世界中を飛び回り家に帰ってきてもピアノの練習ばかりをしているシャルロッチを遠くから眺めていたのであり、ここでのピアノのシーンはそうした過去の関係性を再現している。抑圧された過去は、無意識の動作のうちにそれを反復する。顔を見ることが過去を見ることにつながっていることは、ヘレーナの地位を預言者的なものに高めている。

「過去」は実際、この家全体の出来事を律する主体のように振舞う。エヴァには4歳の誕生日を直前にして水死したエーリックという男の子がかつており、その子供の部屋はそのままに残してある。彼女はしばしばその部屋で死んだ息子と会話を交わすのだとシャルロッチに話し、死と生を分ける境界など存在しないと説く。階下では、ヴィクトルがエーリックのあどけない表情を写したスライド写真をスクリーンに映写する。エヴァとヴィクトルの二人はあたかも共同作業をしているかのように、不在の人物を蘇らせる。エヴァが死と生のスピリチュアルな連続性を強調する一方で、ヴィクトルは写真という技術を用いて保存された過去を現在に再現するのだ。夜の更けた家の中は、死んだエーリックへの思いにすがりついて生きている夫婦のメランコリックな思いで満ちている。

実はシャルロッチは夫を失ったばかりであるのだから、彼らのメランコリーを共有してもいいはずであるし、エヴァがシャルロッチを招いたのも、悼みを共にし慰めを得るためのものであった。しかし、シャルロッチの死者への態度は異なっている。彼女は到着して部屋へと案内されると、早々に夫の最期について語る。フラッシュバックでどこか現実感のない、窓から光の差し込む病室の空間が写される。そこでは、ベッドのそばに立つ妻シャルロッチの姿がやや

距離をおいてとらえられ、夫であるレオナルドの最期の様子が再現される。この距離感は映画を通じて三度現れるフラッシュバックのシーンすべてに共通するもので、映画の現在時において特徴的なクローズアップとは対照的に、語られた過去の現在からの距離感を示している。このフラッシュバックのシーンから、シャルlotteの悲しみをたたえた顔のクローズアップに画面が戻ると、彼女はレオナルドの「来年の今頃には僕はいない／でも君を忘れずいつまでもそばにいるよ」という言葉を引用し、それに対して「優しい言葉だけど芝居がかってるわね」と言って微笑してみせる。Elsie Walkerの指摘するように、「彼女はあたかも見えないマスクを取るかのように、片手でさっと触れてレオナルドの死の痛みを自分の顔から拭い去る」。顔から過去の痕跡をきれいさっぱり取ろうとする彼女の行為は、この映画における「過去」と「顔面」の結びつきの強さを示している。Walkerは「見えないマスクを取るかのように」と言っているが、むしろここでのシャルlotteは、「夫を失ったのにふさわしい苦痛をたたえた表情」というマスクから、「夫の言葉を思い出し微笑する表情」という別のマスクへと移行しただけのように見える。彼女が顔をさっとぬぐうのは、そのマスクを付け替えることによる気持ちの切り替えに必要な身体的なプロセスであるのだ。

レオナルドの「君を忘れずいつまでもそばにいるよ」という言葉は、レオナルドとシャルlotteの関係性よりもエヴァとエーリックの関係性をよりよく表現しているように思われる。エヴァは、エーリックからこのように言葉にしていられずとも、その思いを受け取って、過去を埋葬せずに過去と共に生きている。過去がすべてを律する家に足を踏み入れたシャルlotteがそこから逃げるように立ち去るまでの顛末を描いたこの映画は、呪われた屋敷を舞台にしたホラー映画と同じ構造を持っていると言える。

実際、死者だけが死んでいるわけではなく、この家に住むエヴァ、ヴィクトール、ヘレーナの三人は過去において魂を殺され、世界の時間とは隔絶した空間のうちに生きているのである。このような空間の中で過去はよりよく保存されているのであって、それはヘレーナの叫びやうめき声のような「言葉にな

らない声」によって、シャルロッテが体よく顔面につけたマスクやその場を取り繕うだけの社交辞令を共々に粉碎する。映画の夜の時間帯の場面のほとんどを占める母娘の壮絶な口論は、ベッドに入ったシャルロッテが、手によって触れられるのを感じて叫び声をあげ起きあがることから始まる。この手は、エヴァがエーリックの「手ざわりを感じる」と言っていた、その幽霊的な手を連想させるが、「過去」に取り付かれた家の現出させたものに間違いない。この反射的な叫びによって、シャルロッテは向かい合うことを避けてきた過去と向かい合うことを強いられ、その後の怒号の飛び交うエヴァとの口論へと導かれる。

その口論は、家庭を顧みることなく世界を飛び回っていたピアニストの母親シャルロッテへのエヴァの非難と、それに対するシャルロッテの自己弁護から成り立っている。エヴァはどれほど母親への愛情に飢えていたのかを訴え、シャルロッテは忙しいスケジュールの合間をぬって家族へ献身していたことを強調し、二人の主張は平行線をたどる。そのなかで、エヴァが18歳の時に妊娠し、シャルロッテの指示に従って墮胎したことがあることが明らかになる。この場面では暗がりで見聞きしていたヴィクトルの顔がクローズアップによって写され、これが彼には聞いたことのない事実であったことが示唆される。このエピソードはまた、母親とよい関係を築くことのできなかつたエヴァが、自ら母親となって子供に愛情をそそぐことにこだわり続け、しかもそれに失敗し続けてきたことも示している。エヴァは18歳の時に子供を墮ろして失い、さらに結婚後に4歳になる前のエーリックを失い、いまでは重い病を持つ妹を決して成長することのない子供のようにして世話をしている。すなわち「母親になること」はエヴァにとって永遠の課題であったのだ。彼女の意識の中で時間は止まり続けているのであり、その時間性はこの「過去」に浸された家と呼応している。

この二人の口論はそもそも、二人がお互いを「愛しているか」どうかについて尋ねる場面から始まっていたのであり、愛されていないことへの不信感が憎悪の根底にある。「過去」をめぐる二人の口論がもっとも緊張感を持つのは、

したがって「愛」と「憎しみ」が絡み合うエヴァの言葉が発せられる場面になる。

ええ 憎んだわ
ママも私を憎んでいた
今もそうでしょ
幼くて感じやすい娘を——
がんじがらめに縛った
自分を愛さないものを絶対に許そうとせず——
私に愛を強制した
自分の愛情を口実にして
“あなたとパパとヘレーナを愛してる”
そして愛を演技してみせる
ママのような人間は害よ
閉じ込めておくべきなのよ

母と娘・・・
恐ろしい関係だわ
互いに いがみ合い 憎み合って——
傷つけ合う
すべてのことが愛を理由になされる。
母の傷は——
娘に引き継がれる。
母の失敗を償うのは娘
母の不幸は娘の不幸になる
へその緒が 切れてなかったように
ママ
教えて

娘の不幸は母の喜び？

ママ

私を悲しませて こっそり楽しんでたの？

このエヴァのモノローグの場面において、二人とも顔をこちらに向けていることは重要である。すでに二人が過去について話している時点で両者は向かい合って対話することがないが、ここでは二人の身体がななかば重なり合いながら、シャルロットがカメラの近く、エヴァがその背後に立つ。シャルロットは、はじめ現実から目を背けるかのようにわきをむいたり、目を閉じたりして娘の言葉を耐えているが、「閉じ込めておくべきなのよ」の言葉でついに顔を覆う。観客は影のように後ろに立つエヴァの声を聞きながら、前面に顔を覆うシャルロットの姿を見ることになるのであり、エヴァの言葉がいかにシャルロットに突き刺さっているかを目撃する。シャルロットは顔面を攻撃されるのを防ぐように手で顔を覆っているのであり、その手が口元まで下がって行ったあと、上の引用中「母と娘」という言葉が始まる辺りからは自我を喪失したように宙を見つめるだけの顔面が我々に向けられることになる。エヴァはここで「わたし」と「ママ」ではなく、三人称的に「母」と「娘」という言葉を用いて二人の関係を表現している。ここでカメラは完全に顔を映すことだけに集中しており、画面全体に顔が広がることになる。それどころか、所々の場面では、画面全体で顔を捉えきれないほど、カメラが顔に接近するのである。もちろん、シャルロットの空を見つめるような呆然とした顔自体、イングリッド・バーグマンの演技の一部であることは間違いないが、ベルイマンはここで意識的な自我よりも大きな存在となるものを、他者の中に埋め込まれた「自己」と向かい合うことを強いられた顔を映しだすことによって表現しているように思われる。バラ・バラージュはその古典的な著作である『映画の理論』において、顔のクローズアップは「人間の顔を空間的に我々に近づけ」るばかりではなく、「空間の次元から別の次元に移」すと主張している。すなわち、カメラを顔へと近づけていくと、顔はある時点から空間との結びつきを失い、それ自体完結

した表現となると言うのである。顔が「他から切りはなされてクローズ・アップされると、われわれは突然、この顔と二人きりになったように感ずる」(78-79)。クローズアップされた顔は、したがって、物語によって設定された「いま・ここ」から解放される契機を持つのであり、ベルイマンの暗がりには浮かび上がる二つの顔についても、このバラージュの議論はよく当てはまるだろう。顔は、現在のうちにありながら現在の文脈からは解き放たれ、過去との独自の関係を結ぶ媒体となる。

ここにいたって、顔はマスクを完全に剥ぎ取られた裸の状態で差し出されるように思われる。もちろん繰り返して慎重を期すならば、これとてバーグマンのマスクの一つであるには相違ない。しかし、ここには個人的な意思に先立つような顔の型が提示されている。少なくとも、ベルイマンはそのような個人的な特徴を超えた顔の顔性という本質を信じ、それを捉えようとしてクローズアップを多用しているのだ。ここには、映像の効果や物語的效果を産み出すためのクローズアップとは異なる、顔の顔性を捉えるためのクローズアップがある。ドゥルーズは言う。「ベルイマンは、彼の作品の或る偉大な部分において、感情イメージの限界に到達している。彼は類似記号を燃やし、また、ベケットと同じ確実さで顔を焼き尽くし消失させるのである」(177)。徹底的に描くことは逆説的にも対象を消失させるという描写の原理が、ベルイマンの映画における顔のクローズアップにも当てはまる。『秋のソナタ』はその極点において、顔が映画の対象物としての地位を乗り越えてしまう地点を捉えているが、それは顔が人間存在の時間と触れ合う特異な一点でもあるのだ。その意味で、『秋のソナタ』は極めて存在論的である。ベルイマンはクローズアップによって存在論的差異を表現しているのだ。⁶ ドゥルーズは上に引用した部分の直前において「ベルイマンは、顔のニヒリズムを、すなわち、恐怖のなかでの顔と空虚つまり不在との連関を、すなわち、自らの無に面する顔の恐怖を徹底的に深めたのだ」と述べているが、ここでの「無」はしばしば「死」とも置き換えられ

6 ベルイマンの存在論的性格については Ketcham が重厚な一冊を著しており、他の批評家によってもしばしば指摘されている。

るような存在論的語彙である(177)。

ここでエーリックが死んだ後なおも家の中に生きている気がすると言っていたエヴァの言葉が生きてくる。エヴァとシャルロッテは二人の間で相違する過去のイメージへと遡行しているが、実際に二人を撃つのは背後から二人の存在を貫くような、過去において死に至った者たちの声であって、先に引用したクライマックスのシーンにおいて、エヴァが三人称によって自分と母の関係を描写的に語るの、彼女が半ば死する者たちの媒介となって語っているからのように思われる。すなわちエヴァは背後から来る死の声を媒介し、それを前にいるシャルロッテへと受け渡しているのであり、観客が二人の前後に並び立つ女性の顔を見ると、その背後からの声の連繋が「へその緒すら切れていない」関係にある両者を伝って、画面のほうへと向かってくるように配置されているのだ。そのようにして「死」が顔面を捉える瞬間が表現される。それは同時に生まれる前への遡行でもあって、だから最後のほうで墓場を散歩するエヴァが映るシーンにおいて「本当は生まれてもいない」と呟き、死んだエーリックに対して「私たちはいつも一緒よ」とささやくことになるのだ。あえて撞着的な表現を使うならば、エヴァは生まれたときから一度も生まれたことはないのであって、この世においてすでに死の領域にいるのだから、死んだエーリックに対してそれを悲しむどころか一層の親近感を覚えるのは当然のことである。

誰にとっても「死」は自己から完全に切り離された外部ではありえないが、それが日常的な自我意識の外にあることも確かである。『秋のソナタ』における顔面は、ハリウwoodsの産出した「使用可能な」表情の対極にあるのであって、存在者の存在的本質との接触点を浮かび上がらせる。顔とは、身体の他の部分と比べて自己のアイデンティティを決定するのにはるかに重要な役割を果たす部位である。しかし、ベルイマンはバーグマンとウルマンの二人の顔面をクローズアップによって捉え、日常的な自我を徹底的にそぎ落とされた顔の存在論的な可能性を示してみせたのだ。個人における顔の非個人性はすでに『モニカ』の長廻しによるカメラ目線のクローズアップにおいて現れていた。それ

は、我々が同定可能なものと信じ、同定の根拠ともなる顔面が、絶え間ない変化のうちにあることを示していたのである。「同一化」を永遠に遅延する装置としての「持続」が捉えられていたと考えてもよい。『秋のソナタ』はそれを引き継ぎながら、〈過去〉という時間軸を顔面に埋め込むことによって顔面を立体化したのである。それは、顔、とくに女性の顔を記号的に解読可能なものにする映画というメディアに強く抵抗する顔の表現であったということができらるだろう。

引用文献

- ドゥルーズ、ジル。『シネマ1・運動イメージ』、財津理・斎藤範訳、法政大学出版、2008。Print。
- バラージュ、ベラ。『映画の理論』、佐々木基一訳、學藝書林、1992。Print。
- ベルイマン、イングマール。『秋のソナタ』、字幕翻訳：桜井文、2013。Film。
- Cardullo, Bert. *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*. Albany: State U of New York P. 2008. Print.
- Ketcham, C. B. *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Lewiston, NY: Edwin Mellen P, 1986. Print.
- Livingston, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Walker, Elsie "An 'Incorrigible Music': Ingmar Bergman's *Autumn Sonata*." *Kinema*, 2008. Web. 7 Nov 2014.