

『Wの悲劇』における鏡像の問題 —あるいは〈Double You〉の悲劇—

土 屋 武 久

概要：角川映画の『Wの悲劇』(1984年)には批評的な言説があるものの、現在に至るまで同作の評価は少女の成長物語としてのそれであり、作品の主題について深い理解を生まなかった憾みがある。本稿では、〈鏡像〉の考え方を手がかりに映画的文脈を追う。それによって示唆されるのは、鏡に映る自分の〈鏡像〉に狂おしいまでに同一化を願う主体と、主体の内部に入りこんでいつしか主体を支配・翻弄する〈鏡像〉とが、〈Double You〉とも呼ぶべき事態を招来し、両者の亀裂が主人公を悲劇へと導いた可能性である。

はじめに

鏡の向こうに自分が映る。その自分の姿と背後の風景は、一見こちら側と寸分違わぬように思われるが、かすかな違和感を生じさせる。この違和感は錯覚なのか。だが、たしかに何かが違う。鏡に映る自分は、何ごとかを囁き、自分はその声じつと耳を澄ませる。そして、空虚なアイデンティティしか持たぬ自分は、何かにつまづき迷うごとに、繰り返し鏡の中の自分に立ち返る一。

1984年12月、『Wの悲劇』は公開された。同作は夏樹静子による同名のミステリー小説を澤井信一郎監督が大胆に翻案したものであり、原作とは趣きがまったく異なるバック・ステージ・ムービーに仕上がっている。この年のキネマ旬報ベスト・テン第2位にランクインしたほか、日本アカデミー賞最優秀監督賞、毎日映画コンクール大賞、ブルーリボン賞最優秀主演女優賞など、いくつもの賞に輝いた。だが、『Wの悲劇』は不幸な映画でもある。映画としての完成度の高さにもかかわらず、またその提起する主題の深さにもかかわらず、正当な評価を受

けていないからである。¹

『Wの悲劇』の基本的なプロットは、女優に憧れる少女がその夢を実現させたかと思われたところで、一気に奈落に突き落とされ、そこから立ち直ろうとするものである。その点では主人公の人格の形成と発展を描くビルドゥングス・ロマンの系譜に属するし、監督自身を含めた諸家の評言もそれを裏打ちするものであった。

しかしながら、そうした評言は、たしかにこの作品の主要な一面に正しく光を当ててはいるものの、その影に隠れた部分、すなわち常に多義性をはらむ映像作品の別の意味を見落とす結果を招いてはいないだろうか。本作品の映画的文書を仔細に見るならば、評論家たちの評言からこぼれ落ちることがらにいくつも気づくことになる。たとえば、主人公はなぜかくも女優になることを切望するのか。主人公が鏡に見入るシーンが何度かあるが、これはなにを意味するのか。原作とはまるで違った内容なのに、本作品のタイトルはなぜ『Wの悲劇』のままなのか。全編を通して〈血〉を想起させる場面がたびたびあるが、これが暗示するものはなにか。本稿が以下でこうした疑問への解答を探りつつ議論しようとするのは、一元的・支配的な作品解釈に対し『Wの悲劇』が別の声をあげる、その可能的意味である。ここではとくに鏡像を起点として反復される同一化の問題に絞って、映画的文書の解説を試みる。それによって示唆されるのは、自身の〈鏡像〉に狂おしいほど同一化を願う主体と、主体の内部に入りこんでいつしか主体を支配・翻弄する〈鏡像〉との亀裂が招く悲劇性である。

I. 『Wの悲劇』の主題

『Wの悲劇』のプロットは、ひとりの少女が夢を追い、挫折し、傷つきながらもそこから立ち直ろうとする一連の過程を追う。映画は、二十歳になったばかりの劇団研究生・三田静香（薬師丸ひろ子）が、同じ劇団の先輩・五代淳（三田村邦彦）に処女をささげる場面から始まる。彼女は経験を積むことで、役者としての幅を広げようとしたのである。静香は劇団の次期公演『Wの悲劇』のヒロイン・摩子役のオーディションに挑むが、ライバルの菊池かおり（高木美保）に敗れ、

台詞がひとつだけの女中役を割り振られる。その後の大阪公演の夜、看板女優の羽鳥翔（三田佳子）のホテルの部屋で、パトロンの堂原良造（中谷昇）が腹上りする。スキャンダルを恐れた翔は、たまたま廊下を通りかかった静香に身代わりとなるよう依頼し、見返りに摩子役をやらせてやると持ちかける。静香はこの申し出を承諾、スキャンダルを逆手にとって東京公演での摩子役に抜擢される。初公演の夜、緊張に押しつぶされそうになりながらも、静香は渾身の演技で役を演じきり、観客と劇団員たちの賞賛につつまれる。だが、栄光もつかの間、この真相を知ったかおりが報道陣の前で一切を暴露し、静香を刺殺しようとする。そしてその場に居合わせた恋人の森口昭夫（世良公則）が、静香をかばって刺されてしまう。一夜の栄光から奈落の底に転落してしまった主人公。数日後、彼女は昭夫に女優としての再起を誓い、別れを告げて立ち去っていく。

監督の澤井信一郎は映画のねらいを次のように説明する。

大人になると言うことは、自分の選択に責任を持つということです。この映画は、二十歳になったばかりの平凡な女の子の選択と責任のとり方の映画です。（中略）瞬時の選択だからと言って責任が軽いわけではありません。薬師丸ひろ子の演ずる三田静香と言う二十歳の女の子は、瞬時の選択を迫られた劇団の研究生です。二十歳になった人は、自分の現在と較べて下さい。二十歳を過ぎた人は、二十歳の頃の自分と較べて下さい。二十歳になっていない人は、やがて二十歳になる自分と較べて下さい。そして男性は、すべからく愛する人の二十歳と較べて下さい。（『Wの悲劇』劇場パンフレット 1-2）

映画の主題は、この公式コメントからもひとまず得心がいくかもしれない。また、共同通信社の映画記者・立花珠樹が、「涙をこらえ、笑顔で、森口に向けてカーテンコールのお辞儀をし、別れていこうとする静香に、主題歌がかぶさる。（中略）少女は、こんなふうになくなっていくのだろうか」（『岐阜新聞』2016年6月24日）と評するとき、この映画は少女の成長を描く物語として理解されるであろう。同作がミステリー小説を原作としながらも人格形成を主軸とする青春映

画に分類されがちなのは、こうした評言が支配的であった証左である。

澤井は「選択」とそれに伴う「責任」をキーワードに、立花は蹉跌からの立ち直りを軸に、両者ともこの映画の主題を少女が大人になっていく物語とする点で一致している。しかしながら、われわれはここでは説明されていない疑問に気づく。それは、「大人になる」にはなぜこうした辛酸を嘗めねばならないのか、という疑問である。言い換えれば、なぜ主人公がわざわざそのような苛酷な選択をし、哀しい運命を引き受けねばならなかったのか、という疑問である。

なるほど、主人公は女優を夢見る少女である。チャンスがめぐってきたのなら、それに飛びつくのは自然な行動であろう。だが依然疑問として残るのは、なぜ主人公がそれほどまでに（本来的には他者である）女優であらねばならないと願ったか、という点である。この点で澤井の説明は、いささか通俗的ともいえる人生訓に墮した憾みがあり、もの足りなさを禁じ得ない。また、立花の『Wの悲劇』評も、映画の結末から遡及して主題を導き出した感があるうえに（後述するが最初のシナリオの段階では、立花が描いてみせた結末とは異なるラストが用意されていた）、印象批評の域を出ていない。ロラン・バルトは、本来多義的な記号である映像が一定の意味に誘導・限定される「投錨」という問題を指摘したが、批評家たちの評言はまさにそうしたものであったといえる（バルト19-25）。換言するなら、『Wの悲劇』は当の監督や手練れの批評家さえも想定しえなかった豊潤な可能性をわれわれに突きつけているのに、その可能性は彼らの言葉によって不可視なものにされているのである。

本稿では〈鏡像〉の概念を手がかりに、上記の疑問に答えることを試みる。これはすなわち、自己同一化（identification）の問題につながるものである。上述したように『Wの悲劇』は一定の意味に縛られない多義性を秘めているが、筆者はなによりまず、同作におけるアイデンティティのゆらぎの言説と演出方法に着目する。この際に重要なのが、鏡に映る自分と、それを渴望し一体化しようとして鏡を見ている自分という、いわば二重の自己像（Double You）の構図である。青年期のアイデンティティの形成とは、虚構と現実を往還するという危うい作業でありがちである。そして、いま現在の自分と対峙する〈鏡像〉の幻想がもたら

す〈悲劇〉こそが、この映画の真の主題ではないかと考える。本稿の末尾でも述べるが、こうした体験は観客の多くも共有するものであり、それゆえに本作がたんなる青春映画の枠内に収まらぬものを秘めているし、そこに本作の普遍的価値が認められるのではないだろうか。

まずは映画本編を出発点としながら、『Wの悲劇』の主人公がそもそもなぜ〈(本来的に他者であるはずの)女優〉たらんとするのかを考えてみたい。次いで、彼女の不安定なアイデンティティが、どのように〈女優〉のそれへと転化・収束していくかを考察する。そしてその借り物の危ういアイデンティティが、やがて主人公を支配・翻弄し、ついには破滅へと導くさまを検討していく。

Ⅱ. 鏡に映る自分と〈観客〉としての自分と

なぜ主人公・三田静香は〈女優〉に憧れるのか。いまだ何者でもない若者が何者かになろうとするのは自然な欲求だが、なぜそれが〈女優〉でなければいけないのか。前節でもふれたように、この点は本作の主題を考えるうえで大きな意味をもつと思われる。この疑問へのヒントを得るために、彼女自身の言葉に耳を傾けてみよう。

冒頭のホテルの一室のシーンで、静香は初体験の相手と同じ劇団員の五代に、役者を志したきっかけを語る。「お小遣い貯めて、田舎に来る芝居来る芝居見て、できるかどうかわかんないけど、わたしもやってみたいなって…」(01:00-01:10)。この言葉に明確な動機は見当たらない。ただ、主人公がかつて一個のオーディエンス〈観客〉にすぎなかったことを示しているだけである。くわえて彼女は、自分が平凡で、むしろ引込み思案な少女であることを強く自覚している。のちに恋人となる森口昭夫には、「わたしね、劇団に入るまで人前で大きな声ってのを出したことがなかったの。小学校の時も出欠の返事取るのに、聞こえないような小さな声でうつむいて、『はい』だったの」と語り、直後に酔った勢いで彼とも関係をもつ(23:24-23:44)。彼女の女優志願は、そうした平凡で引込み思案な自分からの変身願望によるものと、とりあえずは理解してよいだろう。

しかしこれは、空疎な動機であった。その空疎さは、早朝の誰もいない野外ス

ページに歩みいって主人公が唱える、チャーホフの戯曲『かもめ』の登場人物・ニーナの台詞に、象徴的に示される（02：30-03：12）。

女流作家とか女優とか、そんな幸福な身分になれるものなら、わたしは周囲の者に憎まれても、貧乏しても、幻滅しても、りっぱに耐えてみせますわ。屋根うら住まいをして、黒パンばかりかじって、自分への不満だの、未熟さの意識だのに悩んだってかまわない。その代わりにわたしは要求するのよ、名声を…ほんとうの、割れかえるような名声を。（チャーホフ 33）

カメラはまずロングショットで主人公を小さくとらえる（図1）。これは、舞台が隠喩する世界に比して、主人公の未熟さ・卑小さを印象づける効果をもつ。主人公にとっては女優としての地位を得ることが自己目的化し、どのような女優をめざすのか、どんな演技をしたいのかは、問題とされていない。突き上げる衝動に駆られるかのように、彼女は自らが舞台上に立つ女優となった姿を思い浮かべる。その姿とは、完成したゲシュタルトとしての〈鏡像〉、自分でありながら現在の自分以上の存在の幻影にほかならない。芝居の舞台は彼女にとって〈鏡像〉を生み出す装置として機能し、自分もそうありたいと望むような理想化されたイメージをそこに投影する。鏡に映る自分は自分でありながら、現在の自分以上の理想的な〈他者〉でもある。そして主人公（主体）は、舞台上でスポットライトを浴びながら皆の賞賛を受ける女優、すなわち象徴界に登録された役割としての女優に自己を重ねようとする。こ



図1 (02：30)

れについて、初期のジャック・ラカンは次のように論じる。「主体が欲望を学ぶのは、まさに他者を通してのことである。欲望する人間主体は、主体にまとまりを与えるものとしての他者を中心として、その周りに構成されます。そして、主体が最初に対象に接近するのは、他者の欲望の対象として体験された対象なのです。」(ラカン [1987] 62-63)

鏡像段階という概念を提起したラカンによれば、それは自他の境界が未分化の幼児期におとずれる。だが、成人にもそれと同様の状況が起こりえる。²たとえば思春期の少女は、生まれて初めて化粧を施された際、鏡を見て心の底から驚くという。そこに映っているのは自分には違うのだが、同時に自分でもないようにも見える。普段の自分より格段に美しく魅力的な自分がそこにいる。少女は驚きを感じると同時に、鮮烈な自己分裂の感覚を覚える。鏡に映っているのは、自分であっても現在の自分より数等すぐれた存在だからである。このようにして疎外された自分は、なんととしても鏡に映る自分と一体化したいと願う。また、その後も主体が自我を補完し再形成するために、そこに繰り返し立ち返ろうとする。かくして鏡に見入る者は、本来的には他者の次元に結ばれた鏡像との同一化を狂おしく願うことになる。³

事実、『Wの悲劇』では、主人公・三田静香が文字どおり鏡に映る自分に見入るシーンが、確認されるだけでも3度ある。

- ① 初体験をすましたあとの朝帰りのアパートの部屋で、鏡をのぞきこむ場面。(05:05-05:30)
- ② スキャンダルを引き受けた見返りに摩子役に抜擢された直後、サンングラスを買い求める場面。(16:22-16:35)
- ③ 初舞台で摩子役を演じ、羽鳥翔演じる母親の身代わりとなって、祖父殺しの罪を引き受ける場面。(27:14-27:36)

鏡像との同一化による自己変容、あるいは鏡像への退行を論じるうえで、それぞれのシーンは非常に意味深長であり、以下に考察しておきたい。

①の場面で、鏡に映る自分の顔をまじまじと眺める理由はなにか。それは、初めて男性を知った自分にどのような変化が生じたかを確認しようとしたのである。ひとが鏡を見る目的は、化粧したり髪型を直したりするだけに限らない。自分がい

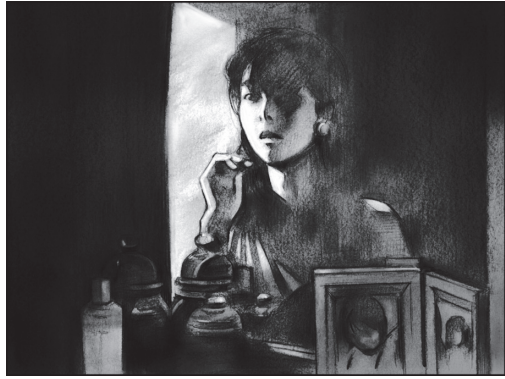


図2 (05:05)

まどのような顔をしているのか、いまの自分は何者なのかという自己確認の目的で、ひとはしばしば鏡に映る自分を凝視する。このシーンでも、男性を知った自分がどのように変貌したかを、主人公は鏡を見て確かめようとしたのである(図2)。だが、当然ながら、処女を喪ったぐらいで目に見えるほどの変化が生じるはずはない。主人公はいくぶんがっかりしたようすで、「こんなものかなあ」とつぶやき、寝入ってしまう。鏡を見るまで彼女が思い描いていたのは、男性を知ることによって「女っぽく」変身し「人間としての幅」が広がったはずの自己像であった。だが、ここでの鏡像は理想自我の役割を果たしておらず、主人公が期待したものではなかった。それゆえ彼女は落胆し、鏡から目を逸らすことになる。

②では主人公が、サングラスを何本か試着しながら、その合間に鏡に映る自分の顔を凝視する(図3)。このときの主人公にとって、サングラスは〈女優〉を示す記号であり、サングラスをはずした自分の顔を見つめるのは、自分が記号抜きでも〈女優〉の顔をしているかを確認しようとしたためと考えられる。さらというなら、その真剣な表情は、自分が〈女優〉の顔をしているのだと、自らに暗示にかけているようにもとれる。精神科医の福原泰平の言葉を借りるなら、「外部からおし着せられた他なる鏡像という危険極まりない衣服」に身をつつもうとした瞬間である(福原56)。

滑稽なのは、アパートの部屋に帰る主人公が、夜道にもかかわらずサングラス

をかけたまま、というシーンであろう。すっかり女優気どりなのである。またこのシーンは、主人公が自分をとりまく現実世界を直視しようとしなくなったことも暗示する。夜にサングラスをかけたならば、当然外界をはっきりと見ることはできないが、主人公はそれをもはや意に介さない。このシークエンスで、主人公に裏切られたと思いついた昭夫が激高し彼女の頬をはるシーンでは、サングラスが宙に飛ぶ。これは、昭夫

が審級的的存在として、主人公の迷妄を吹き飛ばそうとした行為と解釈できよう。しかし彼女は、「顔ぶたないでよ！ わたし女優なんだから！」と突き放す。

ここでは、あえて〈女優〉という言葉を繰り返していることから窺えるように、自分が〈女優〉だと自らに



図3 (16:22)

説き伏しつつも、他方ではまだ〈女優〉である自分に確信をもてていないことが示唆されている。付言するなら、このシークエンスに、前出のチェーホフ『かもめ』で、女優として芽が出

ないままにいるニーナの「わたしは一かもめ。…いいえ、そうじゃない。わたしは一女優。そ、そうよ！」「わたしが大女優になったら、見にいらして頂戴ね」といった台詞からの間テクスト的な影響を認めることは妥当であろう（チェーホ



図4 (27:14)

フ63-64)。

③では、舞台上で摩子の衣装をまとった主人公が、鏡（正確には舞台セットの窓ガラス）に映る自分の姿を食い入るように見つめる（図4）。自分が犯してもいない殺人の罪を引き受ける、重要な場面である。ここで鏡に映るのは、舞台上立つ本物の〈女優〉としての自分の姿にほかならない。しばらくそれを凝視したあと、「わたしは、人殺し」とつぶやき、その言葉を囁みしめるようにうなづく。この言葉は劇中の台詞であると同時に、静香が自分自身に言い聞かせた言葉と響く。「人殺し」とは、もちろん身代わりとなって殺人者と呼ばれる覚悟を決めた自分のことであるが、他人の役を奪った人でなしの自分ともとれるし、それだけ道義にもとる行為をしてでもついに〈女優〉の座を勝ち取った自分とも解釈できる。主人公はまさにこの瞬間、それまでの自分と決別し、〈女優〉の鏡像と同一化したことを確信するのである。ラカンの言葉を借りるなら、「主体が幻影のなかでその能力の成熟を先取り」した瞬間である（ラカン [1972] 127）。

ただし、ここで注意すべきは、この欲望の主体である自分は、劇中の台詞、すなわち他者の次元の記号を用いることでしか自己の欲望を言い表せなかった点である。主体が自分自身のイメージを形成するには、〈大文字の他者〉からメッセージを受け取るよう宿命づけられている。他者の場においてのみ自己像が結ばれる。欲望が実現する光景はまず他者の次元において想像され、しかるのちに主体の欲望はイメージを結ぶのだが、それは常にはかなく流れ去ろうとしており、その尻尾をとらえようと主人公はもがき続けねばならない。

以上見たように、主人公は鏡の中の自己像に〈女優〉を探し求める。自己の欲望を、鏡に映る自分の姿に仮託する。鏡像に見入る自分は、そもそもは一個のオーディエンスにすぎなかった。だが、オーディエンスはいつまでもその立場に満足しているのだろうか。映画研究者の加藤幹郎は、そのヒッチコック論のなかオーディエンスで観客論を展開し、〈観客〉を次のように定義する。

理想的な観客とは、必要とあらば、物語映画の主人公にほぼ無条件で感情移入する者のことである。（中略）他人の人生をつかのまといえ我がものに

せんがためである。さらに言えば、感情移入をとおして自分ではない他の何者かになることによって、かりそめにも自己の心身の限界を超えんがためである。(加藤 [2015] 32)

映画の観客はいつまでも観客であり続けるとは限らない。没我の状態で主人公に感情移入するうちに、ついには主人公と一体化し、映画内の世界を生き始める。観客から映画の登場人物への変移である。

①から③までのシーンで鏡に映る自分を見つめる主人公・三田静香は、〈女優〉である自己像に徐々に感情移入していく。「自己の心身の限界」を突破し、「自分ではない他の何者」へと変容していく。当初は他者のようによそよそしくしか感じられなかった〈女優〉としての自己像と、同一化しようとするのである。しかし、「主体がわたしとして自分自身の現実との不調和を解消しなければならないための弁証法的総合がうまく成功していようと、主体の生成に漸近的にしか合致しない」とラカンが指摘するように、この同一化が主体にもたらす危うさは明らかである(ラカン [1972] 126-127)。前出の福原も、この危うさを次のように説明する。

主体は鏡像段階を通ることで、自己を外部の他なるものの中にしか還元できないという他者への疎外を経験することになる。このことは私が自分自身になる際に同一化する相手とは、実は自分ではなく他者であり、私が本当の自分になるためには自分自身を脱ぎ捨てて、他者の衣服を身にまといねばならないという自他の不思議な関係にわれわれを導く。そして、主体はそのことで自己の内部に、自他という相矛盾する根源的な裂け目を刻み込む事態に見舞われる(福原 60)。

『Wの悲劇』では、自分を見つめている〈もうひとりの自分〉という挿話も語られる。それは、主人公に恋人の森口昭夫がかつて役者だったころの体験を語ったものである(25:52-29:14)。カメラは長回しで昭夫の独白を追う。彼は、親

友の事故死をきっかけに、自分の感情に溺れることができなくなったという。常に自分を見つめている〈もうひとりの自分〉の存在を感じてしまうからである。それが嫌になった昭夫は、役者をやめてしまう。注意すべきは、この〈もうひとりの自分〉が、〈鏡像〉と同様に、現実の自分とは対等な存在ではない〈他者〉だという点である。実際、昭夫の場合も、〈もうひとりの自分〉が、「その泣き方はたしかに感動的だけど、もっと工夫したほうがいいな」というふうに、演技指導のかたちで干渉してくる。すなわちこの〈もうひとりの自分〉とは、いわば向こう側からこちらを見ているオルター・エゴで、優位な位置から逐一こちら側の自分を観察し、批評し、さらには支配までしようとする存在とされる。昭夫がこの「自分を見つめている自分」の呪縛から解放されるのは、役者をやめたときであった。それと引き替えに彼は自己の主体を奪還し、主体と〈鏡像〉とのあいだをさ迷う主人公に対して審級的な存在になりえたのである。主人公はこの話を最後まで覚えていて、ラストでこんどは彼女のほうから話題にするのだが、それは後述する。

Ⅲ. 『Wの悲劇』の悲劇性

本節では冒頭でふれた疑問のひとつ、すなわちなぜこの映画の題名は『Wの悲劇』なのかという疑問をあつかう。

題名決定の理由は、改めて言うまでもなく、この映画の原作がミステリー作家の夏樹静子による同題の小説だからである。そしてミステリーファンのあいだでは周知のことだが、『Wの悲劇』は、アメリカの推理作家エラリー・クイーン（厳密には個人ではなく、二人の人物の筆名）による『Xの悲劇』『Yの悲劇』『Zの悲劇』をふまえたものである。夏樹はクイーンの熱心な読者であり、実際に彼らと親交もあった。したがって『Wの悲劇』は、X・Y・Zの前にくる未知数Wを題名に入れた、クイーンへのオマージュとなっていることがわかる。また、『Wの悲劇』の題名には、原作の事件の舞台が和辻家であること、そこで繰り広げられる女たち（Women）の愛憎劇であることが込められていることも、映画内で蜷川幸雄が演ずる演出家によって説明される。だが、冒頭でも述べたように、映

画版は原作とはまるで趣きの異なるストーリーに仕上がっている。夏樹の原作は映画内での劇中劇にとどめられ、そのかたわらで主人公・三田静香の物語が展開する。すなわち、2つの物語が同時進行で語られていく。このように映画版が、劇中劇とそれをめぐる人間たちの物語の^{ダブル}二重構造となっていることも、題名中のWの由来であることを指摘してよいであろう。

だがなによりも、この作品のタイトルがはからずも暗示しているのは、前述した鏡に映し出された自分とそれに見入る自分という二重性ではないだろうか。自分でありながら他者、他者でありながら自分と感じられる自己鏡像は、見つめる主体と見つめられる客体の両要素を備えた〈Double You〉である。そのように自他が重なり、その境界さえも見失われ、福原のいう「自他という相矛盾する根源的な裂け目を刻み込む事態」に陥った人物がたどる悲劇の物語であることを、この映画の題名は暗示しているのではないかと筆者は考える。実際、主人公は、鏡に映る自己像に憧れ、ついにはそれと熟せぬまま同一化を試み、やがて破滅へと突き進んでいく。摩子役に抜擢されたときは、自分の実力でそうなったわけでもないのに、昭夫に向かって「でも、女優になっちゃったのよ！」と言い放つ(01:18:09)。〈鏡像〉とそれに魅せられた自我とに分裂した2つの自分、それらは二人称 you で呼ばねばならぬほど、本来の自己からは遠い存在である。そうした(Double You)として無理矢理生き抜こうとしたことから、前出のラカンや福原の指摘する危うさが前景化し、悲劇は生まれていく。

次に、タイトルの後半部分、すなわち「…の悲劇」についても考察してみたい。『Wの悲劇』の語法は、全編を通じ抑制を効かしながらも叙情的であり、メロドラマティックといつてよいほどである。実際、同作には、映画研究者ウォーレン・バックランドが挙げたメロドラマの8つの特性すべてが当てはまるようにも見受けられる(バックランド145-146)。⁴だが、この映画をメロドラマと呼ぶには慎重であらねばならない。

では、〈メロドラマ〉と〈悲劇〉の違いはなにか。それはひとえに、個人が自らの意志で人生を選びうるか、それとも不可知な運命に対しなす術を知らないか、という点にある。

ここまでいく度も述べてきた、自己鏡像に魅せられて破滅していく人物として、誰もが即座に思い浮かべるのは、ギリシア神話中のナルキッソスであろう。神話によれば、森のニンフであるエコーが絶世の美少年ナルキッソスに恋するが、彼はエコーをつれなく拒絶する。エコーは悲しみのあまり姿を失い、声だけが響く木霊となる。これを見咎めた女神ネメシスは、ナルキッソスが自分のみしか愛せないように仕向け、水辺まで彼をおびき寄せる。水面に映る自身の姿を見たナルキッソスは、その美しさにたちまち魅せられ、水辺から離れることができず、ついに衰弱死する。ここで注意せねばならないのは、ナルキッソスが自らの意志で水面に映る自分の姿に恋したのではなく、すべては神々の策謀によるものだ、という点であろう。実は自己愛（ナルシズム）とは、自分の意志から生ずるものではなく、神々の策謀、すなわち運命によってあらかじめ決定づけられたものだと読み取れる。

比較文学者ピーター・ブルックスがかつて指摘したように、悲劇における真実とは、「人間の経験よりも重い秩序の立場」からもたらされるものである（ブルックス 276）。すなわち悲劇とは、人間自身が真実を知悉したり操作したりできない先験的状况で展開されるドラマであり、少なくとも物語の出発点において個人が自らの意志で真実を選びとる可能性が開かれているメロドラマとは、本質的に性格が異なる。『Wの悲劇』の主人公が虚偽によって主役の座を射とめるという選択を自らとったように見えて（澤井監督自身はそのように説明しているが）、そしてそこに彼女なりの「心的葛藤」（ブルックス 8）があったように見えて、その実彼女は自分の意志を超えた先験的運命に支配されていたからこそ「悲劇」なのである。

また、前出の加藤幹朗はメロドラマを、「自分の意志を表明する資格、権利、能力、機会を奪われた人びとのために、その資格、権利、能力、機会を回復しようとする物語のジャンル」（加藤 [1990] 100）と定義した。だとすれば、そもそも明確な「自分の意志」を欠いたまま女優を志した主人公には、メロドラマのヒロインたる資格さえないことになる。

なぜこの映画のタイトルが『Wの悲劇』なのかは、これで明らかになる。たん

に原作の題名が『Wの悲劇』だからではない。自分ではそうと気づかないような、自分の意志を超えた運命に翻弄されるから「悲劇」なのであって、これを「メロドラマ」とかたづけるのは早計にすぎる。それはちょうど、トマス・ハーディの悲劇小説『テス』の主人公が、自らの意志で哀しい人生を選んだかに見えて、結末の一文「『神々の司^{つかさ}』はテスに対する戯れをやめたのだった」(ハーディ 354)からもわかるように、抗いがたい運命による犠牲者とされていることと似ている。

IV. 〈血〉のイメージラリー

〈血〉はそれ自体、強烈な視覚的効果をもつが、同時になにか別のものの象徴としても機能する。主人公が〈女優〉としての鏡像に一体化を試みるうえで大きな役割を果たすのが、〈血〉のイメージラリーである。映画中には血のイメージを喚起させるシーンが繰り返され、そのたびに物語が動き出す。さらに重要なのは、この血のイメージラリーが、主人公が自己鏡像と同一化する手助けをしたり、またその逆に主人公を夢見ないし迷妄から現実へ引き戻す働きをしている点である。

〈血〉はわれわれになにを想起させるのか。この問題を考えるには、〈血〉の両義性に注意しなければならない。〈血〉は、ひとつには、穢れを表わす。とりわけわが国で顕著な傾向であるが、人間か動物かを問わず、殺傷による流血には強い汚染力があると信じる者は多い。それゆえに血にふれざるをえない職業は、特定の階層が担ってきた歴史がある。また、女性の経血や出産前後の出血も一般に不浄なものと考えられている。したがって、〈血〉にまみれることは、壊滅的なダメージを意味する。血を浴びた人物は、その〈血〉に汚れ、禍々しい存在にまで墮ちるのである。その一方で、〈血〉は生命力を象徴し、再生や復活を暗示する。人間は〈血〉なしには生きられないし、〈血〉によって新たな活力を得ようとする。上述の女性に関する〈血〉の現象も、新しい生命の誕生には不可欠なものである。このように〈血〉には両義的な性質があることを念頭に置いたうえで、作品中での血のイメージラリーを考察してみたい。

『Wの悲劇』では、血のイメージラリーが少なくとも4度確認される。

- ① 映画の冒頭で、主人公が処女を喪失する場面。(00:00-01:54)
- ② 摩子役のオーディション時に、主人公の友人・君子が流産しかける場面。(17:51-18:03)
- ③ 初舞台で緊張に押しつぶされそうになった主人公に、先輩女優・翔が活を入れる場面。(01:22:17-01:23:01)
- ④ 主人公の恋人・昭夫が主人公をかばって刺される場面。(01:37:18-01:38:28)

①での破瓜による出血が含意するのは、主人公の変容のはずであった。男性を知ることによって「人間としての幅」を広げ、さらには「女っぽく」なることを主人公は願っていた。だが、前々節で述べたように、その目論見は失敗に終わる。鏡をのぞいたとき、そこに映る自分の顔にはなんの変化も見られなかったからである。

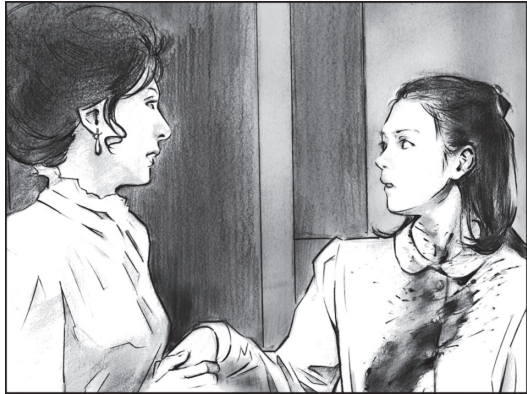


図5 (01:22:17)

②の場面では、同じ摩子役をねらう君子が流産(当然出血をとまなう)しかけたことで、主人公に混乱が生じる。君子は直後、子どもを産むことを決意し、女優の道を断念する。主人公もオーディションを落ち、役者を続けることに迷いを覚える。

③の場面が最も重要である(図5)。主人公は、返り血を浴びた衣装をまとっている。〈血〉の穢れに染まっているわけである。彼女は緊張のあまり、「恐いんです、わたし。この芝居全体を壊してしまうかもしれない。できません」と怯える。それに対する先輩女優・翔の叱咤は次のようなものである。「あんた、今日

のために何を犠牲にしたの？ わたしはね、初舞台のとき、恐くて生理が始まったの。それでもやったわよ、血にまみれて！」。

この言葉が意味するものは明らかであろう。血に染まった衣装をまとった主人公に、〈血〉の穢れを受け入れて墮ちるところまで墮ちよ、と説き伏せているのである。と同時に、〈血〉の生命力をもって〈女優〉として生まれ直せ、と迫っているのである。実際、直後に主人公は（舞台上の演技ではあるが）自らナイフで手首を切り、流れ出す血を凝視する。〈血〉の穢れと生命力をとともに感じ、このとき初めて自分がたしかに女優になったと思ひ込む。このシークエンスの最後のショットでは、主人公はすべてを了解したかのように、深くうなずいてみせる。内気な〈観客〉にすぎなかった自分は死に、〈女優〉としての自分に生まれ変わった瞬間である。破壊的な穢れと横溢する生命力の両方を象徴する〈血〉の両義性が、主人公に劇的な変化をもたらしたのである。

④では、真相が暴露され、主人公は栄光の頂点から奈落へと転落する。そればかりか刺殺されそうになるが、昭夫が身代わりとなって刺されてしまう。この一連のシーンは、全知的な視点を示唆する俯瞰ショットでとらえられ、悲劇の結末が近いことを暗示する。ここで流される血は、主人公に迷妄からの覚醒をもたらし、現実へと一気に引き戻す。審級者的存在である昭夫が犠牲となって流した〈血〉は、主人公が囚われてきた〈Double You〉の自己像を崩壊させる。と同時に、その〈血〉が、彼女に「自分の人生をちゃんと生き」るよう促す。虚偽によって誕生した〈女優〉は〈血〉と汚辱にまみれながら死に、同時にその〈血〉によって本物の〈女優〉の新生が始まる。ここでも〈血〉の両義性が遺憾なく発揮されているといえるであろう。

おわりに

『Wの悲劇』は、鏡に映る〈虚像〉に憑依され、それに支配されてしまう少女の物語である。本来の自分でない対象に同一化しようとし、破滅していく物語構造の映画は、たとえば『太陽がいっぱい』（*Plein Soleil*、ルネ・クレマン監督、1960）や『マクベス』（*Macbeth*、ロマン・ポランスキー監督、1971）など、枚

挙に暇がない。だが、『Wの悲劇』には、それらの映画群と一線を画すものがひとつだけある。

映画のラストで、主人公・三田静香は、その小さな心と体では支えきれないほどの重いものを抱え、恋人とも別れ、自分の足で前を向いて歩きだすことを決意する。奈落の底に沈みながら、それでも女優としての再起を誓う。

もともと用意されたシナリオでは、このような結末ではなく、傷心の静香を恋人の昭夫が受け入れ二人は結婚するという、陳腐で中途半端なハッピーエンドとなっていたことが確認される。⁵ だが、なんらかの理由で変更された最終的なラストのほうが、嫺々たる余韻を残すものとなっていることは衆目の一致するところであろう。また、映画の中盤で言及された〈もうひとりの自分〉が、ここで効果的に使われる。ここではもはや、〈もうひとりの自分〉が「自分」と対等な存在となっていることに注意したい。

あなたは自分を見つめているもうひとりの自分が嫌になって芝居やめたんでしょ？ わたしは、もうひとりの自分って面倒だけど、つきあっていくわ。(傍点引用者)

精一杯の笑顔を作り、肩で息をしながらそう語る主人公に、昭夫は微笑み、拍手を送る。そんな彼に、主人公は泣き笑いの表情でスカートの裾をつまみ、カーテンコールのごとく応える。

このラストシーンがもたらす感動の正体はなにか。それは、観客自身が主人公に寄せた意識せざる自己同一化に由来するものであろう。ふたたび加藤の観客論を引用するなら、この主人公・三田静香こそ、「登場人物に感情移入してやまない観客（隙あらば他人の心にはいりこみ、ヒロインであろうがヒーローであろうがとにかく他者になりきって我を忘れたいと願っている人間）のなれの果ての姿」（加藤 [2015] 56）にほかならなかったのである。「ぼろぼろ」になった主人公は、鏡に映った鏡像に心を奪われるあまり、それに支配され、破滅のふちにまで追いやられた〈悲劇〉の主人公である。だが、〈悲劇〉は終わった。最後の最

後で彼女は運命に抗おうとする。まさにこの点が、上述の先行する類似作品との相違点であり、本作の真価の一部はここに認められるのではないか。

芝居に見入り、鏡に映る自己像を凝視する主人公のイメージは、この映画を外から眺めているわれわれ観客の隠喩でもあった。主人公を通して観客も、いわば鏡の中の世界を生きたのである。しかし、スキャンダルにまみれ失意のどん底にありながら、それでもそこから立ち直ろうとする主人公は、こんどは観客に、新たな自分への自己同一化をはげしく迫る。観客はまたしても主人公に自分自身を見ないわけにはいかなくなる。主人公に自分自身を重ね合わせないわけにはいかなくなる。

観客はこの映画の主人公と同一化し、主人公の悲劇を追体験してきた。そして、ラストで迷妄から覚めた主人公が自分を見つめ直そうとするように、観客も自分自身を見つめ直すよう促される。ここに至ってこの映画は、もはや〈Double You〉の悲劇の枠を超え、映画内の二重構造の外から眺めているわれわれ観客までも巻き込んだ、〈Triple You〉の物語にまで変容するのである。

註

1. 角川映画に対する当時の一般的な世評は中川（50-58）に詳しい。それによれば角川映画作品の内容については、「面白いが、何も残らない」「上辺だけで中身がない」といった悪評が多く聞かれたという。
2. メディア研究者のポール・ホドキンソンは、ローラ・マルヴィの映画批評を引きながら、幼児だけでなく成人にも映像や演劇を通じて鏡像体験が起こることを説明している（Hodkinson 221-222）。
3. 哲学者スラヴォイ・ジジェクは、この状況を「完璧な自己鏡像という幻想そのもの」（傍点引用者）と説明する（ジジェク 214）。
4. バックランドが挙げたメロドラマの特性とは、以下のとおりである。「ひとりの女性」「被害者の視点」「家父長主義的な社会内で女性によって経験される道徳的葛藤」「全知の語り口」「予想外の展開とどんでん返し」「偶発事と出会い」「秘密」「難局」。
5. 荒井/澤井『Wの悲劇』脚本を参照のこと。シナリオ間の異同は、同じ著者らによる最終版の脚本（『キネマ旬報』1984年12月号所収）で確認できる。

引用文献リスト

ジジェク、スラヴォイ『斜めから見る—大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳（青

- 土社、1995年、「原著1991年」。
- チャーホフ、アントン「かもめ」『世界の文学—チャーホフ』神西清ほか訳（中央公論社、1964年、「原著1896年」）。
- ハーディ、トマス『テス（下）』井出弘之訳（ちくま文庫、2004年、「原著1891年」）。
- バックランド、ウォーレン『フィルムスタディーズ入門』前田茂/要真理子訳（晃洋書房、2007年、「原著2003年」）。
- バルト、ロラン「イメージの修辞学」、『映像の修辞学』蓮實重彦/杉本紀子訳（筑摩書房、2005年「原著1964年」）、7-48。
- ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』四方田犬彦/木村慧子訳（産業図書、2002年「原著1976年」）。
- ラカン、ジャック『エクリ I』宮本忠雄ほか訳（弘文堂、1972年「原著1966年」）。
- 『精神病』小出浩之他訳（岩波書店、1981年「原著1981年」）。
- 荒井晴彦/澤井信一郎『Wの悲劇』脚本、『シナリオ』1985年1月号、29-65。
- 加藤幹郎『愛と偶然の修辞学』（勁草書房、1990年）。
- 『映画とは何か—映画学講義』（文遊社、2015年）。
- 立花珠樹「薬師丸、三田の演技光る」、『Wの悲劇』映画評、『岐阜新聞』2016年6月24日、14。
- 田中知世子「Wの悲劇—娯楽映画のリアリズムに徹して」『キネマ旬報』1984年12月号、54-55。
- 中川右介『角川映画—1976-1986日本を変えた10年』（KADOKAWA、2014年）。
- 福原泰平『現代思想の冒険者たち ラカン—鏡像段階』（講談社、1998年）。
- 『Wの悲劇』澤井信一郎監督、1984年（DVD、角川書店、2012年）。
- 『Wの悲劇』（劇場パンフレット、東映〔株〕映像事業部、1984年）
- Hodkinson, Paul. *Media, Culture and Society: An Introduction*. London, Sage. 2011.