

映画表現に見る現代社会の危機

——ノワールとポストコロニアル(1)——

檜村 愛子

Abstract

We can see the figures of the crisis of the contemporary society, where we have almost lost the Other, in the movie's expressions. I analyse Takeshi Kitano, Luc Besson, and 'American Beauty', that are the genre noir and the postcolonial movie. Takeshi's movies show the symptoms of the Japanese society's crisis, Besson's movies express the blue-color's and young's crisis in France and 'American Beauty' show the consumer society's and the American society's crisis.

1. 社会変容／解体と主体の戦略

現在、人文社会諸科学において最も問題となっていることは、グローバリゼーション・情報化・テクノロジーによる社会の変容・解体とそれに伴うアイデンティティの困難や解体であろう。この問題については、アンドレ・ゴルツやドミニク・メダ等による労働の解体についての議論、ハーヴェイ、ヴィリリオ、ボードリヤール等による空間と時間の死についての議論、マクドナリゼーションとして語られる関係の持続の切断等に見られるリッツァーの議論などの悲観的な議論から、ポスト伝統とポスト自然の基礎の上に立つリスク社会論を展開する楽観的なギデンズ、ベック等の議論まで、様々なものがあり、それぞれの中で社会の変容—解体とアイデンティティ困難の問題が論じられている¹⁾。これらの議論に対し、ラカン派としては、ジジェク²⁾がリスク社会論とこれらの議論全般を批判している。すなわち、リスク社会論がポスト伝統とポスト自然を基礎にしながら主体については近代的主体を流用している点、またこれらの議論全般に「大文字の他者の死」がもたらす社会的困難についての観点が欠けている点を批判している。ここでジジェクのいう「大文字の他者」とは、ラカンがいう個別の他者（ラカンは「想像的他者」と呼ぶ）を越える他者—「大文字の他者」を指

し、「大文字の他者の死」とはそれゆえこの他者すなわち人々が世界を信頼する地平の解体を指している。本来的にこの地平が解体すれば人は心的障害を起こすため、ここで語られる「大文字の他者の死」とは全的な解体ではなく相対的な解体傾向を指し比喩的なものとして述べられていると考えられるだろう。またこのジジェクのタームの独自性は、ポストモダニズムの議論が「大きな物語の解体」を語りそれをポジティブなものとして議論するのに対し、これを主体の倫理性において問い直していることにあるだろう。またこの点についてより詳しく、ラカン自身の議論をみていくなら、ラカン自身「大文字の他者は存在しない」と後に述べており、主体の精神的健康に関わる「信頼」の問題は「父の名」という用語の方に担保し、「大文字の他者」は人々がもつ幻想として論じているようにも思われる。すなわちポストモダニズム的な「大きな物語の解体」と近いニュアンスで語っているのである。しかしジジェク自身は「大文字の他者」を幻想の問題としてのみでなく構造の問題としても論じており、その点は曖昧である。彼の議論がペシミスティックだというのは、大文字の他者の幻想を復活させること自体が困難な中で、倫理と主体の精神的健康に関わる構造の問題を論じているのか社会的な幻想の再確立を目指しているのかが良くわからないからでもある。こうして、ジジェクのペシミスティックな議論の指すように確かに現代社会の変容において彼のいう「信頼の機能の掘り崩し」の問題があるとしても、彼の議論は一方いままる社会に寄り添った臨床社会学的なものではない。社会変容の中でその新しい構造のあり方を見ていく芽を最初からつみとってしまっている。これに対し私自身の関心は、社会の解体や変容の中で自身の戦略を構成しながら生きている人々の様相を解析し現代における多様な生の戦略の可能性を探ることである。また私自身これまで臨床社会学の立場から、新しい宗教である精神世界／ニューエイジの、これまでの宗教とは異なる新しい生の戦略について解析してきた³⁾。本稿では、材料として映画を使用し、ジジェクのいう「大文字の他者の死」がもたらす困難の中で、映画が症候として表象されたそれがサバイバルをめざす様相を解析したいと考える。危機はいつも周辺から起こりそれらの症候はいちはやく映画などの表現に取り入れられる。具体的には、後発先進国である日本におけるポストモダニズムの困難の表象である北野武、先進国での周辺としての貧困層しかも若者の表象としてのリュック・ベッソン、世界資本主義をリードするアメリカ中産階級の中核の危機の表象としての『アメリカン・ビューティ』をそれぞれとりあげて解析する。

2. 現代の映画的症候としての「ネオ・フィルム・ノワール」

ここでまず、それぞれの映画に入る前に、現在の映画のポストモダニズム的情况について把握しておこう。例えば現在の映画のありようについてすでにジェイムソン⁴⁾は「映画におけるポストモダニズム」を論じている。彼は映画のポストモダニズムは「後期資本主義の文

化論理」によって生じているとし、そこではパラノイア的な共謀についてのスリラーやノスタルジーの倒錯的な様態などにおいて分裂的で脱中心化された主観性が表現されているとする。ジェイムソンのいう、映画のポストモダニズム性、分裂的で脱中心化された主観性についての議論は、近代の解体について一見批判的に述べているようだが、結果的にはむしろこの分裂性を新しい主体と社会のあり方として受容しようとしており、その意味で彼は典型的なポストモダニズムのイデオログである。これに対し、現在の主体や社会の分裂性を解体の側面から見ようとするものに、映画の（横断的）ジャンルとして表象されてきた「フィルム・ノワール」についての現在の言及がある。フィルム・ノワール自体は、1940年代から50年代のハリウッド映画のジャンルについての表象であるが、現在「ネオ・フィルム・ノワール」として従来のフィルム・ノワールのコンテクストの復興が示唆されているのである。ここでは、ネオ・フィルム・ノワールが示唆する不安や恐怖の非場所化・遍在化と同時に自己化・内部化、およびそれと連動する社会秩序への信頼・自明性の喪失と社会秩序についての構成的意識について見てみよう。

(1) ネオ・フィルム・ノワールの非場所化・遍在化＝家庭化

現代におけるフィルム・ノワール⁵⁾のある種の復興について、ソブチャック⁶⁾は、それはジャンルとしてはすでに死んでいるフィルム・ノワールのもつコンテクストをアレゴリカルなものとして受容し現代に移したものであるとする。すなわちフィルム・ノワールは、1930年代と1940年代、戦争がもたらした当時の一時的な社会的抑うつを当時の社会表象を通じて示唆したものであるが、現在は社会全体が不可逆的な変容として不安定なものになりつつあるため、当時の時代的な社会の表象のコンテクストのアレゴリー性を現代に移行したものであるとして、バフチンのクロトポスの概念を使用した分析を行っている。

またプファイ⁷⁾はこれについてさらに「フィルム・ノワールの家庭化 domestication of film-noir」、または「家庭のノワール化 noirisation of domesticity」として、「家庭ノワール family-noir」というカテゴリーを立て、以前のフィルム・ノワールの周辺の空間がより中心化し内部化していることを指摘する。それはフィルム・ノワールが周辺性としての場所性を消失したことを意味するだろう。もちろん以前のフィルム・ノワールでさえ、匿名的で非場所的な特性をすでにもっていたのだが、とはいえそれはやはり社会における周辺の領域として了解されていた。しかし現在では家庭のただ中で不安と恐怖をはらんだできごとが展開され、それは社会の中心に据えられることとなる。のちに見る『アメリカン・ビューティ』などはまさにその典型であるといえるだろう。この意味でネオ・フィルム・ノワールの定義とは「ホームレス homeless」である。彼は「ブルーベルベット」や「ターミネーター2」を取りあげてこれらを論じる。

ここに見られるのは、「不安や恐怖の非場所化＝遍在化」が一方「不安や恐怖の内部化・自

己化」として現れている現象であるが、それは他にも恐怖映画などのジャンルにおいて観察できる。加藤⁸⁾は、恐怖映画の恐怖の対象が、30-40年代には怪物（フランケンシュタイン、吸血鬼）、50年代には侵略者（エイリアン、宇宙人）だったのが、60年代の『サイコ』では人間の内部に狂気を見るようになったとする。また、バリー・ケイス・グラント⁹⁾は、現在ヤッピーにとっての恐怖映画が、ナルシスティックな自己没入に対する侵入の危機や不安を表象しているとする。1950年代や60年代ホラー映画が始まったとき、ヤッピーの中心であるベビーブーマーたちはティーンエイジャーだったのであり、彼らは成長したいまこのジャンルをアレゴリカルなものとして楽しんでいるとグラントは指摘しながら、こういったヤッピーにとって生活よりもライフスタイルの方が重要であるとし、不安や恐怖が自己化・内部化している様相を指摘している。またそこではこの自己感情を支えている身体が重要であり、『ディスクロージャー』に見られるように男性は自分の身体の拒絶を恐れるのである。また「他者」は、昔のように人種において表象される（『ホワイトゾンビ』）のでなく、彼らのライフスタイルに直接的違和をもたらすものとしてのブルーカラーにむしろ見いだされるようになってきているとする。

このようなハリウッド映画における不安や恐怖の内部化・自己化は、アメリカ社会全体の変容と連動しており、68年以降のものであるといえるだろう。68年以降、社会全体が自己の外部にあって自己を支えてきた共同体や歴史を解体させていったからである。不安や恐怖の内部化・自己化は、先に述べた「大文字の他者の死」と連動するものである。ジェームソンのような楽天的ポストモダニズムの発想では、このような変化における症候的側面は見逃してしまう。ジジエックの方がむしろこのような分析には長けているだろう。大文字の他者の審級が弱くなると主体は境界例化し（次節で見る）、不安や恐怖などはより主体を重篤的に襲うからである。しかし、表象としてこれが映画において表現されることと実際の症例とは同じものではない。表象としてこれらの世界が表現されることには時代的なポジティブな意味がある。そこには、社会の解体に伴って、主体の世界に対する関わり方がより構成的自覚的なものとなることが見られ、また新しい世界や主体の構成の可能性が考察されるからである。ここで社会に対する表象において、社会秩序の表現の仕方が不安定なものとなっていくのを同時に見てみよう。

パワーズらは、1960年代前半からハリウッドにおいて警察が犯罪者と同じレベルで描かれるようになってきていると指摘する。またこの頃から増大する犯罪や暴力に対して法への要求が高まり、ヴェトナム戦争やウォーターゲート事件らと相まって映画の中で法や秩序が表象されるようになってきたとする。40年代や50年代においては犯罪は全ての人に関与するものではなくまた警察はあえて表象されなかったが、現在はそうではない。警察は昔のように正義や法を体現するものとして無条件に信頼されてはいないがために逆に興味や言及の対象となりまた問題化され表象されるのである。日本のやくざ映画も70年代に任侠テーマを捨て

て実録ものとされる冷酷な『仁義なき闘い』(1973)路線に変容する。もともとやくざ映画は、江戸時代に由来するような任侠人への民衆のあこがれを、国定忠次に代表されるようなヒーローによって担ってきた。そして60年代前半には高倉健に代表されるより「感情倒錯的な」ものへと変容し「個人主義を放棄しないまま埋没できる共同体を提示」し、「新左翼的心情を抱いていた学生と三島由紀夫」に支持されるものとなっていく¹⁰⁾。が、『仁義なき闘い』に至って完全に任侠路線を断つこととなる。あとで見る北野武の映画はやくざの世界を舞台にしているがそれはこの『仁義なき闘い』の路線を引き継いだものであり、そこには任侠ものに見られたような共同性への信奉はない。こうして自明であり信頼されており問われることのなかった社会秩序は、構成的な対象として考察され表象されていくこととなる。

(2) 恐怖・不安＝外傷の社会的処理の解体の中での、周辺からの映画の表現

スーザン・ヘイワード¹¹⁾は、こういった状況の中で、多くの映画がすでに社会化された視線、すなわち社会の内部から秩序や法の解体する社会への不安を表象しているとすれば、社会の外におかれた若者の立場から映画を構成している希少な監督としてベッソンをあげ、彼が若者から圧倒的な人気を得ていることを指摘する。彼女によれば、ベッソン映画は15歳から35歳までの若者、特に社会にうまく適応できないと感じる層から圧倒的な人気をえている。北野武は、映画においては日本でベッソンのようにポピュラリティをもたないが、社会の暴力性をテレビ漫才で暴くとき若者は熱狂して支持したのであり、また映画の中でも、彼が警察ややくざだけでなくボクシングの世界や学校の世界すべてを貫く暴力と権力の世界を表象するとき、その視線はやはりベッソンと同じように社会の外におかれたものの側にあるといえるだろう。

ベッソンを巡るフランスの若者の状況については、ヘイワードがアクランドの議論¹²⁾を引きながら議論している。フランスでは1980年代ミッテラン世代の若者たちは「危機の世代」と呼ばれる。この時代失業者の20%は25歳以下であり、若者たちは希望をもてず幻想にひきこもりドラッグなどに逃避した。すでに60年代たちが家庭における親の支配から自由になり、家庭が若者たちの監視能力を失っていくにつれ公共的な監視が高まってきていたのだが、80年代には若者たちは社会秩序に対する「他者」として構築されることとなる。ベッソンは社会が「若者」を敵と考える視線をまなざされる側から表象し、若者たちの絶対的な支持を得たのである。ベッソン映画の若者たちは、社会秩序に参入することそのものを拒否する退行的な特徴をもっている。ヘブディッジ¹³⁾は「若者はその存在が問題となったときに現前した」と指摘し、ドキュメンタリーレポートの形で、女性やマイノリティなどに対すると同様に若者への窃視症的関心による作業が行われていたのが、具体的な介入へと変わってきたとする。そのような積極的な介入に対し、ベッソン映画における若者の抵抗とは社会との断絶であり彼らは最初から社会参入を拒否している。ヘイワードは、社会は若者を読解できない

困難から、若者たちをフェティッシュ化しスペクタクル化したと指摘する。これは1940年代後半のフィルム・ノワールにおける女性の表象と相同である。さらには彼女たちの侵犯性が映画の最後で罰されたように若者たちも罰されるのである。

ハリウッドの歴史の中で、夢の物語とアメリカンライフスタイルを売ってきた過去の映画からは突出して、40-50年代のフィルム・ノワールが戦争の影響を受け歴史性を表現したように、現在の映画の変容は歴史性をもつものであろう。しかし、40-50年代のフィルム・ノワールがいわば戦争神経症として外傷と呼応し、そして戦争—外傷の忘却と共に衰退していったのに対し、ネオ・フィルム・ノワールは外傷の忘却の困難な状態にあるといえるだろう。そしてここで重要なことは、これをハリウッド映画から離れてポストコロニアルの文脈からみると、アジア映画などでは早くから「ホームレス homeless」のテーマは中心を占めるものであり、近代化それ自体が外傷であったということである。現在アジア映画が元気なのは、このように長い間外傷との格闘の中で映画を作り続けてきたからであろう。もちろんポストコロニアルのコンテクストにおいても、近代化の中で何らかの家族や伝統の固有の再編成はあったが、現在のグローバリゼーションは根こそぎ的な解体をもたらしており、アジア映画はそれに耐えうるものを目指しているといえるだろう。

本論では、以上のように、68年以降の現代社会の変容を社会秩序の解体に見て、さらにそれと連動して起こった恐怖・不安＝外傷の社会的処理の解体が恐怖・不安の局所化や表象の困難から自己化・内部化を起こしているを見て、映画がこれを独自に問い処理しようとする様相を分析したいと考える。特にそれを解体への不安を表象するハリウッド映画から見るのではなく、すでに解体の場にいるものの側から見ていきたい。具体的にはポストコロニアルの日本における北野武の映画¹⁴⁾、若者映画およびブルーカラー（ヤッピーの恐怖の対象）の映画としてのベッソン、ハリウッドの中のファミリーノワールでも解体の不安をアレゴリカルに示唆した映画ではなくやはり解体を生ききっている、そして68年以降の現代（消費）社会と現代にとっての歴史的ゼロ点としての68年を問題としたアメリカ中産階級の映画『アメリカン・ビューティ』を取りあげて、その解体の様相と生の戦略を見たいと考える。

これらの映画は、ポストモダニズム社会における生き残り戦略がその中で固有に追求されている点で、一見ネオ・フィルム・ノワールに見えようと、ネオ・フィルム・ノワールが出口のない世界を表象しているのと比べて、より倫理的である。例えば『アメリカン・ビューティ』はハリウッドとアメリカ社会における「スキャンダル」だとされたが、私はここに倫理を見たアメリカ中産階級の無意識をむしろ読みとりたい。なおここでより厳密に言えば、北野武の映画においては、『キッズ・リターン』以前はネオ・フィルム・ノワールであり、以降は倫理的でサバイバルの映画に、ベッソンでは、『レオン』以前はネオ・フィルム・ノワールで、以降は同じく倫理的でサバイバルの映画へと転換を見せているといえるだろう。ここで同じく解体を生ききった映画といっても3本の映画のコンテクストや監督の資質にはかな

りの差異がある。そこで、日本・フランス・アメリカといった文化・社会的コンテクストの違いとそれぞれの監督の主体の構造の差異について、簡単に比較し確認しておこう。

まず、精神分析でいう象徴世界の確かさは、ポストコロニアルである日本で最も弱い。それゆえ北野武のサバイバル戦略は、新しい象徴世界を構成する資源をもたず、移行空間を構成するのがやっつである。北野武の世界は想像的な攻撃性によって彩られており、頼れる象徴世界がない。が彼の映画はこの想像性そのものの袋小路からその世界そのものに死を告げ、死＝現実界との出会いへと踏み出していく。とはいえ、アメリカと比べ伝統をもつ日本では、近代以前の生についての象徴性（花＝死、火＝生、桜他）を使用することも全く不可能ではない。これに対し、歴史や伝統も貧しく68年以降の消費社会によって象徴世界の確かさも衰退しているアメリカでは、サバイバルの可能性はより困難である。『アメリカン・ビューティ』はポジティブ・シンキングや麻薬文化しか見当たらないアメリカ文化の貧しさを表象しており、ここにはまさに軽薄で空白な「美」しかない。それゆえ生の戦略は68年に回帰しようとする反復強迫となって終わっている。現実の困難はアメリカが最も大きいことが予測できる。フランスでもこの間の社会解体は起こっており、ベッソン映画での警察の愚かさについての表象はそれを示唆しているが、しかしフランスのように象徴世界が成熟した国では、警察が愚かであることはすでにタブーでも何でもなく文化の中で言及されていることであり、それはタブーではなく滑稽さとしてすでに表現されている。防衛庁の幹部とブルーカラーの主人公が階層的には全く相容れないようであるが相容れなさそのものを機知でもってやりとりする豊かな言語文化や、クレージーさにおいて呼応するような文化の柔軟さがここにはある。権力は権力機構と同一ではなく、それを名ざす言説の側にあることが共有されている。それゆえ言説に頼りうる主体の自立性は強く、ベッソンの映画では新しい社会的世界は最も構成可能性をもっている。最も主体の解体が激しく自閉的であったのは、ポストコロニアルの北野武の映画ではなくて、家族の根底的解体によってジェンダー編成まで解体しているベッソンの映画であるのにも関わらず、ベッソンの映画の力強さはここにあるだろう。

3. サバルタンの自生的倫理

それぞれの作品分析に入る前に、ここで、これらの映画に共通する「境界例的性格」を確認しておこう。神経症は大文字の他者を巡って生じる症候であり、倒錯が想像的母への固着をもっているとすれば、境界例は、神経症や倒錯ほど構造安定性をもたず精神病に近いとされる。ジジエクのいう「大文字の他者」の不在による現代的な症例としての境界例は、このように大文字の他者も想像的母も希薄な世界である。そこにはトラウマがあり、大文字の他者を構成するための想像的母が支えとなって機能していない。とはいえ母は全く不在ではなくその機能が弱いのである。境界例にはアルコール中毒や摂食障害のようなアディクション

がよく観察されるが、それは欲望が要求に、象徴的対象が想像的対象によって求められているからである。大文字の他者は投影によって構成され、主体はそれに依存的で自立性を欠く。対象は良い対象か悪い対象かという極端な選択の中で統合性をもたず快不快原則によって動き、またそれを心的な葛藤として受けとめられないがゆえに、このような振り子のような動きはそのまま行動化 acting out される¹⁵⁾。

このような境界例的な性格は映画においてどのように現れているだろうか¹⁶⁾。まず第一に、「ネオ・フィルム・ノワールの現在の定義—ホームレス」に見たように、これらの映画では、家族が解体または家族そのものが外傷の場となってしまう。最も解体の激しいベツソンの映画を見ると、『ニキータ』では家庭が断たれており（ほとんど表象されておらず、母は最も退行的な形で求められているが不在である）、また『グラン・ブルー』のジャック、『ジャンヌ・ダルク』のジャンヌ、『レオン』のマチルダにおいては、家庭は事件により外傷の場所となって解体し帰還不能となってしまう（より正確に言えば、マチルダの家庭はすでに冷たい父と義母によって構成されていて外傷的だが、彼女は義弟を愛し彼女なりの家庭を構成維持しようとしていた。そしてその義弟は殺される）。北野武の映画では、最近の映画『菊次郎の夏』になって母から捨てられた少年の外傷がテーマとして始めて浮上してくる。主人公の原家庭（父母との関係）はそれ以外では良くわからないが、主人公が兄妹ともつ家庭や大人になってもつ家庭については、『その男、凶暴につき』で精神病の妹をもつ兄（妹は敵に犯され覚醒剤を打たれて中毒症状を呈し、兄によって殺されることとなる）、『HANA-BI』で子供を失ったあと精神疾患をもつ妻を抱える夫（この妻は不治の病にかかって死ぬ）と、解体寸前である。『アメリカン・ビューティ』では原家庭そのものの外傷は感じられないが、現在の家庭において子どもたちは愛されているという実感をもたず外傷を抱えている。その意味で現在の家庭はすでに死に体であり表面的にだけ存在する「偽家庭」である。そしてこの偽家庭は解体し本当に死ぬこととなる。現在の偽家庭は過去を忘れることによって成立し、それがゆえに夫は死んだように生きている。娘にはそんな父が耐えられない。そこに過去や抑圧物の回帰（夫が野性的に振る舞い、娘は家族・友だちへ敵意を表出する）が起り、現在は抑圧してきた過去との違和を起こして解体する。

第二に、大文字の他者の不在と社会や文化に対する根底的違和感である。社会的役割や性格は彼らのアイデンティティを支えるものとはならず、社会は個人に対して外挿的である。第一にみた点で家庭が不在であっても社会の側がそれを補完する装置をもっていれば、第一の点はカバーできる。しかしここでは、社会や文化も個人にとって「偽社会」のような形で存在し、社会や文化の正統性を支えるような固有の過去や記憶は切断され不在である。それは過去や記憶を連続させる心的装置や社会装置の欠陥によるものであり、現在だけが強度をもって不安定なまま受容される。もちろんその裏には過去の外傷の排除がある。そこでは外傷との出会いもはらむような現実の否定的な側面を心的装置の中に登録することが、社会の

側で困難であることを意味する¹⁷⁾。

ベッソンの映画の中では、『ニキータ』の国家の諜報員、『レオン』の殺し屋といった役柄がこれを象徴している。彼らは、その人格を消して匿名な存在になることを求められ、命令については絶対服従であるしかない。また彼ら自身はその役割やアイデンティティについて悩むことすらない。それは象徴的の同一化ではなく想像的の同一化であり、反省を可能にするような対象との距離がそこにはない。『アメリカン・ビューティ』の家庭やライフスタイルにおいても、妻が演じようとする「幸福な家族」とは彼女のイメージの空しい模倣であった。夕食時にかけられる退屈な音楽に父と娘はほとんど嫌気がさしていながら、それを口に出すことはなかった。そして抑圧物の回帰と共にそれは拒否される。北野武の映画では、やくざや警察の世界だけでなく、学校、ボクシングなどの世界までが、この想像的な同一化によって構成される社会として表象されていた。

第三に、自身が自明でない感情である。境界例の自己のあり方として持ち出される「as if」の自己（「偽自己」）に見られる感情である。第一の点に見られるような、居心地の良さや存在の安定を支えるはずの家庭や歴史や記憶がなくなれば（＝ホームレス）、そして第二点に見るように、今の社会的役割が外挿的なものでしなければ、自身は自分にとって自明でないものとなる。このような自身の不確かさと自明性のなさは、精神病的な主観性へと近づいているともいえる。そして、独自のサバイバルのあり方として、彼らはここで自分に近いものとして自明でない存在にむしろ同一化する。人間についての隠喩は、自然といった想像的なものではなく、むしろ不気味なものや現実的なものへと近づいていく。特に今回取りあげる三つの映画世界の中では、『グラン・ブルー』のような自閉的な映画を構成したベッソンに最もその傾向がよく見られる。ハイワードのいうようにベッソン映画にはノスタルジーが存在せず主人公は記憶をもたないロボットのように構成されている。『グラン・ブルー』のジャックはイルカに同一化し、『レオン』は観葉植物に同一化する。一見彼らはエコロジー的だが、イルカや観葉植物は人間と調和している対象ではなく、すでに人間と背反する「現実的な」対象である。彼ら主人公たちは実社会と関係をもつことはなくそれゆえ意識的に反社会的になることがない。存在のあり方が反社会的なのである（宮台真司の言い方で言えば脱社会的）。最初から社会に背を向け例えば海に潜っていくか、または「アンチ・オイディプス」的家族（ハイワード）を作ろうとする。SFでは、『ブレードランナー』や『ターミネーター2』のように、すでにミュタントの存在が、人間の隠喩として機能している。また2000年春の日本の連ドラ¹⁸⁾には「自閉症」が登場した。これらは「純粹精神病」（「人間的な」妄想をもつこともないという意味での。破瓜型）のような他者が、私たちの隠喩となっていることを意味するだろう。

第四に暴力の回帰とそれが外傷を回帰させて攻撃性へ統合されさらには昇華へと至る経過である。北野武の映画、ベッソンでは『レオン』や『ニキータ』において回帰する暴力は、

家族の暴力的な死のような排除されていた外傷を回帰させると共に、攻撃性へと統合され、それによって徐々に映画世界が構造を形成して展開し、攻撃性の破綻から昇華へ至るといった経過が見られる。そして北野武の世界では、それは遊戯へと転換していき、ベッソンの世界では、それは独自の社会的力へと展開をしていき、『アメリカン・ビューティ』では、68年の暴力的形式を模倣するがすでにそれは社会的な共通性をもたないものとして孤独な結果に終わる。

このような排除されていた外傷（の表象）の処理を巡って現代社会・文化を見ると、その最も防衛的な処理は、例えば現代的な宗教現象であるニューエイジに見られる。ニューエイジは、一方では宗教的なセラピーで家庭の外傷などを扱いながらも、結局それを宗教へ回収するに当たり、「ハイアーセルフ」とされる無意識の絶対肯定に向かい、罪や罰を排除する。ニューエイジの原点のラジニーシでは、人が死んだとき赤い花で飾りお祭り騒ぎをする。死は完全に排除されているのである。彼らは外傷を扱うが、それを現在へと回収することでより強力な人工的社会や人格を構成しようとする。また宗教が外傷を積極的に社会的に加工するのと比べ、文化作品は外傷を表象してその存在に触れ癒しを与えながら再度それを封じる。そして現在の文化現象における外傷の排除は多く見られる現象で、日本のサブカルチャーの中で、かつての漫画のような強度をもつ表現性がいまあるとされる、Jポップ前線などでよく観察できる。椎名林檎やaikoの歌では¹⁹⁾、現在の強度・不安・排除としての明るさ・歴史の排除・外傷の忘却と回帰・さらにはその排除や否認が確認できる。そこでは、抑圧物は回帰しておらず、その回帰の気分のみを不安として歌う傾向が見られる。

確かに科学的認識としては、過去も時間もすべては人間のフィクションにすぎない。しかし精神病者が幻想の中で生きられないがために不安と共に過去や時間の解体した「真実」の中に生きるように、私たちは世界を生きていけるのだろうか。人間という存在はそんな情況の中で行為し思考できるものだろうか。思考と言語は、限定的な範囲でのみ作動し過去の参照のもとで機能するのであり、そのために留保の時間を必要とする。このフィクションとしての時間のないところに思考も言語も不能だろう²⁰⁾。

このような状況の中で、これから紹介する映画は、文化世界を自分の力で構成し獲得していく。北野武の場合は、想像的な世界の袋小路に対しこれと決別し現実的な死と触れることにより自分の限定性を獲得し、自身の世界を構成するための移行空間を設定する。それは象徴的世界が弱く想像的同一化を迫る息苦しい日本社会の中で拮抗する唯一の世界である。ベッソンの場合は、社会に外挿的に同一化するか逃亡するのではなく、外傷を思い起こしそれと向き合うことでこれを受容し、より独自の社会的な力を獲得する方向へ行く。『ビューティ』の場合もやはり過去を想起することで、社会的な共通性をもつところまでは行かないが存在を肯定し社会的形式を獲得しようと努力するのである。

注

- 1) Gorz André, 1997, *Misère du Présent, richesse du possible*, Galilée ; Méda Dominique, 1995, *Le Travail, Une Valeur en voie de disparition*, Aubier ; Harvey David, 1990=1999『ポストモダニズムの条件』吉原直樹訳, 青木書店 ; Beck Ulrich, *What is Globalization?*, Polity Press 他。
- 2) Žižek Slavoj, 1999, *Ticklish Subject : the absent centre of political ontology*, Verso
- 3) 福田はるみとの共著論文「個人インタビュー調査から見た精神世界の宗教性と社会性」(1999『「宗教と社会」別冊』1998年号, 宗教と社会学会), 「グローバリゼーションとニューエイジ運動」(1999『文学論叢』120号, 愛知大学文学会) など。なおここでの議論の補完として, 拙著『ラカン派社会学入門』(1998世織書房), 「近代社会／社会学の解体と精神分析」(2001『社会学理論の〈可能性〉を読む』西原和久他編, 情況出版) なども参照されたい。
- 4) Jameson F. 1984 *The Cultural logic of late capitalism*, Duke UP. なお, 映画という文化メディアの特質性について, フリードバーグは, 映画とモダンのプロブレマティックな関係およびそのポストモダニズムとの関係を指摘している (1993 Friedberg Anne, *Window shopping : cinema and postmodern*, U of California Press)。すなわち, フリードバーグは, 映画は近代を表象するものとして現れながら, それが写真的表象を通じ「ヴァーチャルで移動する視線」としてどこでもいつでも表現するようになることで, モダニズムを終わらせポストモダニズムを構成したとする。それゆえ映画は最初から「プロト・ポストモダン」であったとするのである。しかし, 「ヴァーチャル」や「移動する」視線は, フィクションの構造として写真や映画以前にもあったはずであり, 写真や映画メディアの特殊性を論じなければならないと思う。これに対し, ベンヤミンのいう映画の無意識ほか「視覚の無意識」についての議論は, 写真や映画のメディアの特質性に触れようとしている。しかしこれらの議論についても, ローズが批判するように, 視覚の無意識における否定性は排除している点で, 議論自体が無意識についての幻想を構築してしまっている。Rose Jacqueline, *Sexuality and Vision*, in Hal Foster ed. *Vision and Visuality*, 1988=2000『視覚論』平凡社。
- 5) フィルム・ノワール概念は映画ジャンルにおいては横断的であり, フランスによるハリウッド映画の発見というコンテクストをもつ係争的概念でもある。中村はこの詳しい系譜論的分析を行っている (中村秀之 2000「フィルム・ノワール／ディスクール・ノワール」吉見俊哉編『メディア・スタディーズ』せりか書房)。
- 6) Sobchack V. 1998 *Lounge Time*, in Browne Nick ed. *Refiguring American Firms*, U of California Press
- 7) Pfeil Fred, *Home Fires Burning : Family Noir in Blue Velvet and Terminator 2*, 1993 in Copjec J. ed. *Shades of Noir*, Verso
- 8) 加藤幹郎, 1996『映画ジャンル論』平凡社
- 9) Barry Keith Grant 1998 *The Yuppie Horror Film*, in Neale Steve and al. ed. *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge.
- 10) 四方田犬彦, 2000『日本映画史100年』集英社新書。
- 11) Hayward Susan 1998 *Luc Besson*, Manchester.
- 12) Acland C.R. 1995 *Youth, Murder, Spectacle*, Westview Press
- 13) Hebdige Dick 1988 *Hiding in the Light*, Routledge
- 14) ここで, ポストコロニアルの映画としてより危機的であり倫理的な映画として台湾のエドワード・ヤンの映画をあげることができるだろう。ジェイムソンはヤンの映画について詳しい省察を行っているが, 彼をポストモダニズム的表象として評価するのみでその倫理性には触れていない。ヤンはヤンで新しい愛の世界を記述しようとしているのである。この点についてもまとめる予定がある。
- 15) Rassial J.-J. 1999 *Le Sujet en état limite*, Denoël

- 16) なおここで、ヒッチコックの映画も境界例的映画として見ることができるだろう。ヒッチコックは「フィルム・ノワール」として取りあげられることもあり、マルヴィらに見られる古典的なエディプス的分析の枠組みの中で語られることが多い。しかしフェミニズム批評もジジエクも大きく見落としている点は、彼が母—女性の病理に危機的なまでに同化している点である。母は異性として他者のように表象されているようだが、同時に、ヒッチコックは、その母—女性の戦略に女性的に同化しようとしている。それは愛の一形式である。フェミニズムやジジエクの批評は、彼の男性主体としての去勢恐怖のみにしか焦点を当てていない。なぜヒッチコックが今においても受容される力をもっているかといえば、それはエディプスの構造に見られる去勢恐怖ではなく、むしろ境界例的な想像的同化にその力があるからであると私は考える。ヒッチコック論については別にまとめる予定である。
- 17) 拙論1998「言語の成立に関わる『否定』の作用と他者について」『年報社会学論集』11 関東社会学学会、参照。
- 18) 『君が教えてくれたこと』『天使が消えた街』
- 19) 二本松泰子は、林檎ファンのイメージは、「何かやりたいといっているが『今を生きればいいんだよね』って何もしないヤツ、『今、この瞬間抱いてくれればいい』『見返りを求めない』っていう純愛幻想にとりつかれているヤツ、『働かなくていい』とふらふらしていることに価値があると思っているヤツ——が彼女の歌詞を曲解して、すがりついている気がする」と指摘している(2000「椎名林檎・依存症患者への処方箋」『別冊宝島506 音楽誌が書かないJポップ批評』(宝島社))。この点は、ニューエイジも同じで、キャリアの途上で自己実現に失敗した人たち(特に若い女性)が、努力なしに主観的な強度で自己肯定と自己実現しようとする世界となっている。
- 20) 17) の文献参照。