

フェリーニ作品におけるカメラ目線 ジュリエッタ・マシーナの演技を中心に

神田育也

● はじめに

映画監督のミューズといえば、アントニオーニにとってのモニカ・ヴィッティであり、ロッセリーニにとってのイングリッド・バーグマンである。では、フェリーニにとってのジュリエッタ・マシーナはどうか。そのような印象を受けづらい、というのが実際のところである。どちらかといえば、フェリーニのミューズはアニタ・エクバーグやサンドラ・ミーロ、クラウディア・カルディナーレといった豊満な体つきの女性であり、マシーナは彼女らとは対極にあるといっても過言ではないだろう。しかし、フェリーニはマシーナを主演に据えた作品を数多く製作しており、『道』(1954)や『カビリアの夜』(1957)などの初期作品だけでなく、『魂のジュリエッタ』(1965)や『ジンジャーとフレッド』(1986年)といった晩年にまで彼女を起用している。なぜフェリーニは自身の趣味趣向とは正反対のマシーナを撮り続けたのだろうか。それには、彼らが「監督-役者」の関係だけでなく「夫婦」の関係でもあった、という特殊な事情を考慮に入れなければならない。

本論文ではフェリーニとマシーナがコンビを組んだ6作品目『魂のジュリエッタ』(1965)を例に考える。基本情報としてまず、あらすじを簡潔に述べておこう。妻のジュリエッタ(ジュリエッタ・マシーナ)は夫ジョルジョ(マリオ・ピスー)の不貞行為を悟るが、なかなか切り出せない。そうこうするうち、夫は不倫相手とますます懇意になってゆく。途方に暮れた彼女は隣家のスージー(サンドラ・ミーロ)や降霊術師、興信所に助言を求め、夫との結婚生活を考え直すきっかけを得る。以上が物語の概略である。

本作は実際の夫婦(監督兼夫のフェリーニと役者兼妻マシーナ)が製作現場に携わりながら、夫婦生活の問題をフィルムに収めている。それゆえ、『魂のジュリエッタ』では、役者マシーナを取り巻く現実世界と、登場人物ジュリエッタを取り巻く物語世界とが非常に似通っていると考えられる。舞台のセットは実際にフェリーニ夫妻が住んでいたフレジェネの別荘を想起させ、また、挑発的にも、役名と役者の名前が同じ「ジュリエッタ」である。このように物語世界で語られる内容と現実世界の夫婦関係とが重なって見えるため、一体どこまでが「本当の話」で、どこまでが「創作」なのか、その境界が曖昧になっている。

さらに形式面での話をすれば、撮影現場の空間は物理的に物語世界の空間と地続きである。一見物語世界に見える空間も、実際にはマイクや照明、あるいは監督、スタッフらがカメラの周囲を囲っているからだ。究極的に映像は光の痕跡を写し取ったものでしかないのだから、いくら物語世界であるといっても元をたどれば、それは撮影現場の光景に過ぎない。その意味で映画は本質的に現実世界と物語世界の混同を伴っていると考えられる。

もちろん、この混同は程度の差はあれ、あらゆる映画に通じることではある。しかし、実際の夫婦が結婚生活についての映画を製作する点で、また映画撮影自体をテーマにした『8 1/2』直後の作品である点で、『魂のジュリエッタ』は物語世界と現実世界の混同をとことん推し進めた作品であるといつて良いだろう。本論文が『魂のジュリエッタ』を取り上げる理由はそこにある。

では、こうした内容面・形式面における「物語世界と現実世界の混同」は『魂のジュリエッタ』にどのような影響を及ぼしていたのだろうか。具体的に本論文ではマシーナの演技、特にカメラ目線に注目する

ことでアプローチを試みる。

本論文の構成は以下のようになっている。まず先行研究に触れながら、監督フェリーニと役者マシーナの演技スタイルにおける違いを確認する。一言でまとめるならば、両者はパントマイム的な演技とメソッド的な演技という対立がある。本論文ではこの両者の対立関係を基軸に作品分析を行う。具体的に分析の中では、マシーナのカメラ目線を取り上げる。カメラ目線は監督の明白な演出(=「レンズを見る」)であると同時に、大写しになった役者の表情が現れる技法の1つである。その意味でカメラ目線は対立する両者の演技スタイルを媒介する要素であり、監督-役者論に位置付けられる本論文にとって非常に重要である。また、ここでは先行研究で論じられてきた、フェリーニ作品におけるカメラ目線論が不十分であることも指摘する。

次に演技における両者の緊張関係が『8 1/2』以降の後期作品(本論文は現実と非現実の混同が語られ始める『8 1/2』を境に前期作品/後期作品で分ける)でどう変化したかを考える。後期作品では、現実世界と物語世界の積極的な混同が図られ、それが演技スタイルにも大きく影響している。ここでは『魂のジュリエッタ』に特徴的であった「役と役者の混同」が他作品でも見受けられることを論じる。

最後に『魂のジュリエッタ』の作品分析に向かう。まず『魂のジュリエッタ』の社会的背景として離婚法の制定や姦通罪の違憲判決があったことを検討する。その後、婚姻制度に対する政治的見解を巡って、フェリーニとマシーナの間で齟齬があったことを確認し、それが両者の演技スタイルの選択にも影響していたことを考える。最終的に『魂のジュリエッタ』のラストシーンにおけるカメラ目線が、両者の演技スタイルや当時の婚姻制度に関する政治的見解を含んだものとして立ち現れている、という結論を目標に論を進めていく。

● 先行研究について

ジュリエッタ・マシーナに関する先行研究としては主要なもので3つが挙げられる¹⁾。以下、順を追って説明しよう。

1つ目は John Stubbs の *Federico Fellini As Auteur Seven Aspects of His Films* (2006) である。これはマシーナ研究に先鞭をつけたものであり、本論文も多くを負っている。簡単にまとめると、Stubbs は役者マシーナが好む心理的な演技(=“representational”)と監督フェリーニが好むパントマイム的な演出(=“presentational”)との対立の結果としてフェリーニ作品を分析している(Stubbs 143-44)。

マシーナの演技には当時アメリカから流入しつつあったメソッド演技との連続性が見られる、と Stubbs は指摘する。マシーナが映画界に進出する前に在籍していた劇団、Teatro-GUF の指導者であるゲラルド・グエッリエーリはスタニスラフスキーの『俳優の仕事』をイタリアに導入した第一人者であった。また、『道』でザンパノ役を演じたアンソニー・クインは典型的なメソッド演技の役者であり、マシーナとは『道』以前にジュセッペ・アマトーの *Donne Proibite* (1953) で共演している。そのため、マシーナもメソッド演技の薫陶を受けていた可能性が高いと考えられる。例えば、『道』でジェルソミーナ(ジュリエッタ・マシーナ)が道化師イルマツト(リチャード・ベイスハート)の亡骸の脇で打ちひしがれるシーン。当該のシーンについてマシーナは *Crimen* 紙に載っていたシチリア炭鉱崩落事件の死体写真を見たときのことを思い出しながら演技したと語っている。役者の実体験による内面性を重視する、といういかにもメソッドらしい演技が

ここに確認できるだろう(Stubbs 136-44)。

一方、フェリーニの演出は役者の外面性を強調するパントマイム的な傾向があるⁱⁱ。例えば、『道』の誇張された白塗りメイクや『カビリアの夜』の物語展開から逸脱したダンスナンバー。これらはメソッド演技が志向する「リアリズム」とはかけ離れたものである。また、フランソワ・デルサルトやコメディア・デラルテの伝統からパントマイムとフェリーニの関係性ⁱⁱⁱが指摘されていることも加えておこう(Stubbs 136-44)。さらに、フェリーニのパントマイム的な演出に関して、チャップリンとの間テクスト的な関係も欠かせない。マシーナは「女性版チャップリン」として受容されたという歴史的経緯がある。『カビリアの夜』でカビリア(ジュリエッタ・マシーナ)が持つ傘はチャップリンのステッキと相似であり、フェリーニが語るところによれば、カビリアがカメラ目線になる有名なラストシーンは、こちらをチラチラ見る『街の灯』のチャップリンが引用されている(Chandler 114)。

つまり、役者マシーナは「メソッド的演技」を志向し、その一方で監督フェリーニは「パントマイム的演出」を好む傾向があった。本論文は上記の対立を踏まえたものであり、特に役者マシーナのカメラ目線について考察する。一般的にカメラ目線は「私は演技をしていない」とする表明である。カメラ目線にコード化された、第四の壁を破る効果は物語世界のイリュージョンを破壊するものである。「演技をしていない」役者そのものを見ることによって、観客は役と役者の関係性を再構築する。これはカメラ目線の代表的な効果である。しかし、カメラ目線だからといって「演技をしていない」表明だとするのはあまりにも短絡的ではないだろうか。例えば演劇の場合、2人の会話を演出する際、両者が観客の方を向いて会話することは往々にしてある。このとき2人は第四の壁を超えた先を見つめているが、「演技をしていない」訳ではない。映画の場合も同様である。ショット切り返しショットで交互に映し出されるカメラ目線の会話は明らかに「演技をしている」。もちろん、これは発話がアドレスされる対象から見た視線なのだから、いわゆる観客に向けたような物語世界に対象がないカメラ目線と同列に語るのは無理がある、といった反論もできるだろう。しかし、物語世界に対象がないカメラ目線の場合でも「演技をしていない」とは言い切れない。例えば、『ハイ・フィデリティ』(2000)における主人公ロブ(ジョン・キューザック)は観客の方を向きながら身の上話を語る(図1)。このとき、彼は役ロブとして自身の過去を語っているのであって、役者ジョン・キューザックとして語っていない。つまり、ここでは自明なことだがカメラ目線の中で「演技をしている」。物語世界に対象がないカメラ目線の場合も十分「演技をしている」ことが可能なのだ。



図1 『ハイ・フィデリティ』

役者ジョン・キューザックとしてではなく、役ロブとして身の上話を観客に語る。

以上のことを鑑みるならば、一口にカメラ目線といっても、その仕様方法は多様であり、記号論的にカメラ目線と「演技をしていない」ことを一対一対応させてはならない。だとすれば、カメラ目線が「演技をしている」と「演技をしていない」に二分される条件は一体何だろうか。上述の例で見た通り、カメラ目線であっても十分「演技をしている」こともあるのではないか。本論文はあまりにも短絡的に接続され

たカメラ目線のコード(=演技していない、第四の壁を破る)を解体することを試みるものである。次節ではカメラ目線に関する先行研究について検討しよう。

● マシーナのカメラ目線

前節で述べた「演技をしている」カメラ目線の可能性については、Tom Brown *Breaking the Fourth Wall Direct Address in the Cinema* (2015)が先陣を切っている。Brown はカメラ目線やカメラに向かって話しかけるダイレクトアドレス(direct address)がいわゆるブレヒトの異化効果・距離化では回収できない要素をもっていることを指摘している(Brown 11-8)。

例えば、ハネケの『ファニーゲーム』におけるカメラ目線(殺人鬼ポール[アーノ・フリッシュュ]がこちらを向くショット)について、Brown は”Intimacy”という語を当てている(図 2)。殺人鬼ポールが被害家族の母親に車内を探索させる場面。ポールはカメラに向かってウインクの合図を送る。ウインクを向けられた観客は何かよくないことが起こると予想するiv。予想的中。母親は車内から死んだ飼犬が飛び出すのを目撃する。ここでウインク



図 2 『ファニーゲーム』のカメラ目線

の合図を通して、ポールと観客は母親が知るよりも前に恐ろしい出来事の予感を共有している。つまり、カメラ目線によってポールと観客の間にはより「親密な」関係が構築されており、ブレヒトの距離化とはむしろ正反対と言っても良いほどの効果が生まれているのだ(Brown 24-30)v。

以上のような問題意識のもと、Brown は『カピリアの夜』のダイレクトアドレスについて論じている。カピリアのダイレクトアドレスは物語の展開に沿った、ある種適切な形で使われている。例えば、カメラに向けられたカピリアのマンボーダンスのシーン。Brown はこのマンボーダンスを「アイロニー」として解釈している。『カピリアの夜』は娼婦カピリアが代わる代わる男に騙され続けながらも、決して希望を失わない物語である。何度もやってくる男たちをカピリアは完全に信じて切っており、観客をやきもきさせる。マンボーダンスはカメラに向けて行われるため、あたかも登場人物のカピリアが物語世界は構築物であることを「知っている」かのように感じさせる。しかし、当のカピリアは物語世界で繰り返される詐欺を「知らない」。ここではダイレクトアドレスという一般的な演技スタイル(「知っている」と物語展開(「知らない」)のギャップがアイロニーを生んでいる。つまり、マンボーダンスは「まだ世界の残酷さを知らない」カピリアの無邪気さを効果的に叙述するレトリックとして機能している。これは物語への没入感を高める効果がある。ラストシーンのカメラ目線はどうだろうか。物語の終盤、結婚を約束した男(フランソワ・ペリエ)に裏切られ、カピリアは全財産を失うことになる。呆然とした彼女は1人道路を歩く。やがて、どこからともなく演奏隊が現れ、カピリアの周りを囲む。演奏隊の調べに乗って、カピリアがカメラを見たところで映画は終わる。幾度となく男たちに騙され続けたカピリアがついに世界の残酷さを悟る瞬間は、物語が構築物であることの「気づき」としてコード化されたカメラ目線の技法と重なっており、物語世界の効果を高めている。つまり、ここでもカメラ目線は物語世界のイリュージョンを助長するレトリックとして働いている。これは物語展開を一旦停止させて観客に考えを促す異化効果とは全く異なった技法であ

る(Brown 78-116)。

以上の内容をまとめるならば、カメラ目線に代表されるダイレクトアドレスはブレヒトの異化効果・距離化に収まらない要素がある、ということになるだろう。『カビリアの夜』のエンディングの場合、カメラ目線に含意される「物語世界が構築物であることの気づき」は、物語世界で展開される残酷さに気づいた瞬間を演出するのに一役買っており、ここでダイレクトアドレスは物語叙述を効果的に語るレトリックとして機能する。

マシーナのカメラ目線に関するもう1つの論文は Karl Schoonover *Historic Gestures and Historical Representation: Masina's Cabiria, Bazin's Chaplin, and Fellini's Neorealism* (2014)である。Schoonoverはアンドレ・バザンの論考『『カビリアの夜』あるいはネオリアリズムの果ての旅』を参照しながら、映画の身体イメージがネオリアリズムから『カビリアの夜』までどのように展開されていったのか、イメージ論の観点から検討している。そこで引き合いに出されるのは、バザンのチャップリン論である。Schoonoverは身体を均一のコマに収める身体イメージを「静的な」身体イメージと形容している。彼によれば、チャップリンはその「静的な」身体イメージとしての映画をスラップスティックコメディによってパロディ化している。上手に道具を使えないギャグの数々はその代表であり、例えば『モダンタイムス』(1936)でチャップリンがベルトコンベアに巻き込まれるシーンは、映写機のギアに巻かれるフィルムの寓意として働いている^{vi}。ここでチャップリンは「静的な」イメージと戯れながら、スラップスティックコメディという新たなイメージ＝「動的な」身体イメージを提示している。つまり、「静的な」身体イメージはチャップリンによって「動的な」身体イメージへと再構成されるのだ(Schoonover 93-116)。

これと同型の論理で語られるのがマシーナの身体である。『カビリアの夜』はネオリアリズムの流れを引き継いだ作品である。『カビリアの夜』の冒頭、カビリアはすんでのところまで溺死を免れるが、これは『戦火のかなた』(1946)のポー川に突き落とされるパルチザンや『自転車泥棒』(1948)の子供の溺死事件といった、ネオリアリズムの水死体のイメージと連続性を持っている。こうした特徴的な水死体のイメージは、ネオリアリズムがそのままをそのまま語るという記録的側面の点で機械性を帯びており、それらは「静的な」身体イメージに分類される。しかし、『カビリアの夜』はネオリアリズムでありながら、それとは一線を画す作品でもある。ダンスシーンではチャップリンの代名詞であるキックが参照される。また、ラッツァーリ(アメデオ・ナザーリ)の家に招かれたマシーナがいたるところで鏡に頭をぶつける様子にはコメディのような滑稽さがある。このようなマシーナの身体は、記録装置としてのネオリアリズム的側面(＝「静的な」身体イメージ)とは別に、大げさな身振りとして提示されるコメディ的側面(＝「動的な」身体イメージ)の可能性を提示している。『カビリアの夜』はバザン流に言えば「ネオリアリズムの果ての旅」でもあるのだ。その意味でラストシーンにおけるカメラ目線は象徴的である。Schoonoverによれば、最後のカメラ目線はネオリアリズムの冷徹な観客の視線に晒された彼女の告発であるとしている(Schoonover 93-116)^{vii}。

本節では、主にマシーナのカメラ目線に関する先行研究を振り返った。Brownはブレヒト的カメラ目線に回収されない、登場人物と観客の新たな関係を目指していた。他方、Schoonoverは『カビリアの夜』をネオリアリズムとコメディ、2つジャンルを跨ぐものとして定義しており、ラストの曖昧なカメラ目線はネオリアリズムの一方的な視線の告発として機能していた。つまり、これら両者に共通しているのは、カメラ目線が物語世界と「観客」の関係を論じたものである、という点である。

● 先行研究の問題点および本論文のアプローチ

先行研究が取り上げるカメラ目線はどれも物語世界と「観客」の関係に焦点を当てたものである。それは『カピリアの夜』の曖昧なカメラ目線のような、物語のイリュージョンが保持されながら行われるダイレクトアドレスである。しかし、カメラ目線はこれだけで全て説明がつくだろうか。

そこでパスカル・ボニゼールの *Les Deux regards* (1977)を手がかりにしよう。彼はカメラ目線を2つに分けた。それは「役者が見られていることに気づく視線(見つめ返し)」と「役者が監督を見る視線」である(Bonitzer 40-6)^{viii}。また、アラン・ベルガラの *Monika de Ingmar Bergman* (2005)では『不良少女モニカ』(1953)におけるモニカ(ハリエット・アンデルセン)のカメラ目線を取り上げ、役者ハリエット・アンデルセンと監督ベルイマンのただならぬ関係性について論じている(Bergala 93-100)。

上記2つの論考はカメラ目線における「監督と役者の視線交換」を対象にしている。映画がかつてそこにあつた光の像をフィルムに収める装置である以上、極論を言えば、全ての映画はドキュメンタリーである。したがって、フィクションであっても、撮影現場自体の空間が少なからず内包されていると考えられる。ならば、カメラ目線も「観客」に向けた視線であると同時に、今まさにここで撮っている撮影現場のカメラおよび「監督」に向けた視線でもある。本論文は後者を重点的に検討する。先に見てきた通り、これまでのフェリーニ研究では、物語世界と「観客」の関係だけにしか焦点を当ててこなかった。以降で検討するのは、カメラ目線における物語世界と「撮影現場」の関係である。

『フェリーニの道化師』(1970)を例にあげよう。『フェリーニの道化師』はフェリーニ撮影班(カメラマン1人と編集係の女性マヤ、助手の親子、そしてフェリーニ本人が登場する)が失われつつあるサーカス取材する偽ドキュメンタリーである。取り上げるのは、メドラノサーカスでのシーンである。冒頭、取材カメラを回していないカメラマンが映る。そのため、提示されている映像は『フェリーニの道化師』自体を撮る現実世界のフェリーニが撮った視点、つまり「神の視点」であることが予想されるだろう。しかし、その後パンによって、カメラ目線で原稿を読み上げる助手が映し出される(図3-4)。



図 3-4 『フェリーニの道化師』 カメラを回していないカメラマンを捉えた後、映像は右にパンして、カメラ目線の助手を映す。

ここでは奇妙なことが起こっている。というのも、物語世界のカメラマンはカメラを回していないにも関わらず、助手はまるで撮影中であるかのように番組のナレーションを始めているからである。つまり、当該の映像が「神の視点」に属するのか「番組撮影の視点」に属するのか判別がつかなくなっているのだ。

さらに、続くカットでは助手がカメラ目線で原稿を読み上げる中、彼女の背後でカメラを回すカメラマンが映り込むというシュールな映像も誕生する。当該のショットではフェリーニの声(=「それはもう読んだよ」と助手に指示する)が挿入される(図 5)。しかし、そもそも映像の視点の区別がつかないため、果たしてこれがフェリーニの声が取材班の監督としてなのか、それとも『フェリーニの道化師』自体の監督としてなのか、曖昧に放置されている。

『フェリーニの道化師』のカメラ目線は、取材班が番組製作をする物語世界と『フェリーニの道化師』自体を撮る「撮影現場」を行き来している。それゆえ、このカメラ目線が番組視聴者に向けられた目線なのか、『フェリーニの道化師』自体を今ここで撮影する監督に向けられた視線なのか、もはや判別がつかなくなっている。この判別のつかなさにはフェリーニ作品の面白さがある。ならば、先行研究が重視する「物語世界と観客との関係におけるカメラ目線」では不十分であることがわかるだろう。カメラ目線には、物語世界と「観客」の関係では回収しきれない別の要素、すなわち、物語世界と「撮影現場」の関係があることも考えなければならないのだ。

語りのレベルを峻別不可能にすること。それは夢と現在と妄想が混在するフェリーニ作品の醍醐味であり、この点を無視してフェリーニを語ることはできない^{ix}。これまでのフェリーニ研究では、カメラ目線を論じるにあたって物語世界と「観客」にのみ焦点を当ててきた。そのため「撮影現場」の事象は全く触れられずに放置されていた。それは現実と非現実の混在を作風とするフェリーニ論にとって大きな痛手であり、本論文はこの損失を埋めることを目的とする。

そこで本論文では『魂のジュリエッタ』を取り上げる。というのも、本作は冒頭で検討した通り、「実際の」夫婦関係を物語の下敷きにしている点で物語世界と「撮影現場」の混在が見受けられるからだ。今、括弧付きで「実際の」と表記したのは、監督やスターにはインタビューやポスターによってのみしかアクセスできないという理由に基づいている(ダイヤー 13-8)。我々は「実在」の人物が「実際に」何を考えていたのか明らかにすることはできない。手に入れることができる情報は、メディアを媒介としたある人物の「イメージ」のみである。よって、今後引用される監督や俳優の情報は全て、「スターイメージ」によるものだと断っておこう。

しかしそれでも、インタビュー記事やプレスカンファレンス(『8 1/2』で再現されたような)は映画の公開と同時に「封切られ」、いわゆる「撮影裏話」も映画テキストと同様に消費の対象、および販売促進となっている。さらにフェリーニは撮影現場を題材にした作品を多数製作し(『8 1/2』、『フェリーニ 監督ノート』、『フェリーニの道化師』、『フェリーニのローマ』、『オーケストラリハーサル』、『そして船はいく』、『ジンジャーとフレッド』、『インテルビスタ』)、その中にはフェリーニ自らが「フェリーニ本人の役」として登場する作品(『フェリーニ 監督ノート』、『フェリーニの道化師』、『フェリーニのローマ』、『インテルビスタ』)が少なくない。以上を鑑みるに、キャスティングするにあたってフェリーニは自身のイメージにも敏感であったことを否定することはできないだろう。ならば、見られる対象であるインタビュー記事も、映画テ



図 5『フェリーニの道化師』 画面外からフェリーニの声が響く。

クストと同様、パラテキストとして参照されなければならない。

また、本論文は役者マシーナ側からのインタビューも参照している。そうすることで、絶対的になりやすい監督の発言をある種相対化している。それゆえ、以降の分析において、監督の意向のみでは回収仕切れなかった要素を指摘することになるだろう。以上のような視座を持って次節以降の分析に向う。

● 『道』における「役者そのもの」

『魂のジュリエッタ』の分析に入る前に、本作がそれ以前の作品とどう異なっているかを確認しておこう^x。マシーナのメソッド的演技とフェリーニのパントマイムの演出は対立関係にあったということは前節で確認した。換言すれば、それは「他の誰か」の演技をするマシーナと「役者そのもの」を演出するフェリーニの対立となるだろう。

『道』を例に両者の演技スタイルの差異を確認しよう。フェリーニは『道』のジェルソミーナについて以下のように語っている。

はじめに『道』のアイデアを思いついた正確な瞬間は覚えていないが、紙にジェルソミーナの頭である丸をスケッチしたときには実感が湧いていた。ジュリエッタが登場する私の全作品の中で、ジェルソミーナのキャラクターは最も実際のジュリエッタをベースにしたものである。私は実在のジュリエッタを利用したが、それは私が見たままのジュリエッタである。私は彼女の子供の頃の写真に影響を受けたので、ジェルソミーナのいくつかの要素は10歳のジュリエッタを反映している。幼い彼女の写真で、小さく口を閉じて微笑んでいるのを見た覚えがある。私はジュリエッタに演技しようとはさせず、彼女自身でいるようにさせた。それは、私が見た彼女である (Chandler 104)

印象的なジェルソミーナの閉じた口はマシーナの幼少期の写真が借用されている。また、丸顔はマシーナのトレードマークになっており、フェリーニがスケッチブックに丸を描けば、マシーナはすぐに自分の顔だと気づいていたほどである(Chandler 153)。閉じた口や丸顔。これらはマシーナのマテリアルな特徴であり、フェリーニは彼女そのままの「素材」を『道』に取り入れている。また、彼は顔について次のように語っている。

映画の最も過酷な地帯を渡っていると感じさせる部分は、顔を選ぶキャスティングの時だ。[...]それは私にとっては、セット、ライティング、調度、色彩と同等の重要性を持つ。いや、それよりも大事だ。[...]それに私の話は心理的なものではなく、語りかけたり、自らを語る主人公は登場せず、演劇的、文学的種類の劇性もない (チリオ 40)

ここで強調されているのは、顔やセット、照明といった表層的な側面であり、フェリーニにとって心理的な演技(=メソッド演技)はほとんど重要性を帯びない。実際、『カサノヴァ』(1976)で主役を務めたドナルド・サザーランドは事あるごとに登場人物の「モチベーション」を監督フェリーニに求めたが、満足ゆく答えは得られなかった。『カサノヴァ』の前に撮影していたベルトルッチ『1900年』(1976)とのあまりの

演出の違いに愕然としていたようだ、とフェリーニは回顧している(チリオ 46-8)。

さらにこうした表層性優位の演出を達成するため、俳優の声はアフレコで吹き換えられる^{xi}。

ただその場でポーズをとり、動き、何かセリフを言うか、即興で言葉を発し、数を数えたり、祈りの言葉を唱えたり、前の晩に食べたものを言うだけでいい。そうすれば、ダビングの時に私がなんとかする。唇が動いているだけでいいのだ(チリオ 104)

引用の通り、アフレコを採用する理由は、演技に伴う声の抑揚が身振りの邪魔をしないようにするためである。それは半ばサイレント映画のような撮影風景であり、音に関してもフェリーニのパントマイム的な演出が確認できるだろう。

つまり、フェリーニの演出は顔や身振りといった「見たまま」のイメージが優先されるように働いている。換言すれば、フェリーニは身体の表層性を強調し、メソッド演技的であることを特徴付ける心理性・内面性を重視していない、ということになるだろう^{xii}。

一方、マシーナの場合はどうだろうか。表層性を重視する監督フェリーニの演出や「私にこの役(ジェルソミーナ)をさせるため、フェデリコは私の女優としてのやり方を根こそぎ奪った」(Kezich 52)と述べるところを見るに、マシーナのメソッド的演技は最小限に抑えられていたと考えられる。『道』に関する彼女のインタビューを見てみよう。

私が道化師、つまりサーカストラックの経験者でないと知るのは、観客にとって期待外れなことかもしれません。私は道化師の役を与えられたただの女優です。告白しなければならぬですが、フェデリコが本や新聞で言ったり書いたりするとおり、当初私は怒りを覚えながらも、この役を演じておりました。怒りを覚えるのは、私は演劇出身であり、ピランデッロやシェイクスピアやチェーホフに登場するような、本当に様々な人物をやり慣れているからです。当時、幸運にも『道』のような映画の登場人物の役のためにフェリーニから選ばれて、私、女優ジュリエッタは身体的に救われ、改善されると期待していました。でも始めてすぐに、フェデリコは私の丸い顔の中に、さらに道化師の丸い顔を求め始めました (Kezich 89)

マシーナは自身の丸顔がことさら強調されたことに不満を感じている。50年代のイタリア女優といえば、『パンと恋と夢』のジーナ・ロロブロジータや『苦い米』のシルヴィーナ・マンガーノ、『ある愛の記録』のルチア・ボゼーなどの美形女優、いわゆる”maggiorate”(「グラマラスな女性たち」という意味)が幅を利かせていた時代であり、細身・低身長のマシーナはかなり個性派の女優だった。照明、メイクアップ、編集。映画ではいくらでも俳優の身体を作り変えることができる。ところが、実際に『道』で行われたメーキャップは、顔全体に塗られた白のドーランや、丸い顔の輪郭に合わせて短く切られたゴワゴワの髪など、むしろ彼女の身体的特徴をさらけ出すものであった。マシーナは「他の誰か」になりきることが出来たにも関わらず、よりにもよってフェリーニは彼女の身体的特徴=「役者そのもの」であることを要求したのだ。マシーナが『道』で不満を持っていたのはその意味で理解されるだろう。

これまでフェリーニとマシーナにおける演技スタイルの齟齬について考えてきた。それは「他の誰か」になるマシーナのメソッド的演技と「役者そのもの」を引き出すフェリーニの演出という対立である。『道』において、両者の演技スタイルの差が最もスリリングに際立っているのは、ジェルソミーナが骸となったイルマットの側で泣き叫ぶシーンである。先述したが、このシーンは彼女のメソッド的演技がよく現れている(新聞で読んだ事件の感情を演技に活かしている)箇所である(Kezich 52)。ここでもう少しマシーナの動作について詳しく見ていこう。マシーナは、拳にした手で口を抑えながら、漏れる声を殺している。その後、一旦手を下ろし再度口を抑えるのだが、このとき手の形が変わり、指の隙間からは開いた口が見えている(図 6-7)。



図 6-7 『道』 マシーナの口をふさぐ形の変化。図 7 では指の隙間から開いた口が見えている。

フェリーニが志向したのはマシーナの写真から着想を得た閉じた口の笑みであり、役者の顔や身振りといった表層性を優先するため、喉から出る声を犠牲にしたアフレコである。それゆえ、フェリーニの演出を一言で集約するならば、「閉じた口」ということになるだろう。それに対し、マシーナの演技は「開いた口」に要約される。当該のシーンでマシーナはメソッド的演技を披露しており、フェリーニが好むパントマイムの演出とは趣が異なる。演劇時代に培った演技力を開花させる絶好の機会である。『道』を通してマシーナが不満に思っていたのは、こうした演技によって「他の誰か」になるという役者の創造性が監督フェリーニによって封殺されたことである。幼少期のマシーナを参照した「閉じた口」の笑みに代表されるように、監督フェリーニが求めたのは「他の誰か」を演技するマシーナではなく、「役者そのもの」のマシーナであった。ここで彼女は役者の意見としての声を奪われている。その意味で、当該のシーンにおける指の隙間から見える口は役者マシーナの「抗議」＝「開いた口」として読むことが可能だろう。それは役者の意見を封殺する(＝閉じた口にさせる)監督に対する抗議としてのメソッド的演技(＝開いた口)である。「開いた口」はマシーナのメソッド演技や監督に対する抗議を集約するのだ。

「閉じた口」＝「役者そのもの」＝「アフレコ」のフェリーニ的演出は「開いた口」＝「他の誰かになる」＝「抗議」のマシーナ的演技と対峙する^{xiii}。ここで口の閉じ/開きは監督フェリーニ/役者マシーナの演技スタイルに対応している。手で隠しながら、それでもなお指の間から見える口。それはフェリーニの演出とマシーナの演技における緊張関係を代弁している。

これまでの内容を要約しよう。『道』において「他の誰かになる」(＝メソッド的演技)演技をするマシーナと「役者本人そのもの」(＝パントマイムの演技)を要求するフェリーニは対立している。そして、『道』を巡る口唇は両者の相異なる演技スタイルの裂け目となっている。

さて、こうした対立を前提として『道』ではカメラ目線こそないものの、**direct address** を感じさせるショットがある。それは雪山のシークエンスである。死体のイルマツを目の当たりにしたジェルソミーナは虚脱状態となる。過失であろうとなかろうと、イルマツを死に至らしめたことに気が気でないザンパノは、このままではいつ口を滑らせるか分からないジェルソミーナに田舎へ帰ることを勧める。このとき、2人の会話はショット切り返しショットで行われるが、1つだけ不自然なショットが挿入されている。それは「私がいなけりゃあんたは1人よ」というジェルソミーナの台詞とともに映る、彼女を正面から捉えたショットである。続くショットではこれまでの切り返しショットと同じ角度で2人を映すことから、正面からのショットが余計不自然に目立っている(図8-11)。



図8-11『道』の不自然なショット切り返しショット。左上からZ字にショットが続く。図10(左下)のみ、カメラアングルが他と違って、正面から人物を捉えたショットになっている。

当該のシーンにおける「私がいなけりゃあんたは1人よ」という台詞は二重の意味で響いている。1つは物語世界の中で、ジェルソミーナがザンパノに対して言ったセリフとしてである。イルマツから「どんなものにも意味はある。この石ころだって」と教えてもらって以来、ジェルソミーナはザンパノが頼りにできる人は自分しかいない、と確信していた。当該のシーンでザンパノは保身のためにジェルソミーナを引き離そうとしている。しかし、ザンパノには自分しか頼れる人がいないことを理解している彼女はザンパノの提案をはねのける。その意味で「私がいなけりゃあんたは1人よ」は解釈できる。これは物語の整合性の観点から見たセリフ分析である。

もう1つは「撮影現場」という現実世界の中で、役者マシーナが監督フェリーニに対していったセリフとしてである。『道』はマシーナあってこそその作品であった。プロデューサーはマシーナの起用に難色を示していたが、フェリーニは頑として譲らなかった。

結局のところ、思いついたのはジュリエッタだった。わたしはそのうちジュリエッタのための映画を作りたいと考えていた。[...]そういうわけでジェルソミーナが私の前に現れた。それも道化師の姿をして、すぐ次にそれとは対照的に大きくて暗い影のザンパノがいた (Fellini 58)

『道』のインスピレーションはマシーナである。どれだけサディスティックに演出したとしても、どれだけ撮影で対立があったとしてもマシーナから着想を得た以上、彼女なしでは『道』はあり得ない。また、マシーナは役者としての意見が監督フェリーニによって封殺されていたことを不満に思っていた。以上のことを考慮に入れるならば、「私がいなければあなたは 1 人よ」は撮影現場におけるフェリーニ(=あなた)に向けたマシーナ(=私)の警告として読むことが出来る。そしてこの 2 つ目の読みは先ほどの不自然な正面からのショットに対応している。正面からのショットを介して会話をする人物が物語世界(ザンパノ→ジェルソミーナ)から「撮影現場」(マシーナ→フェリーニ)へと接続される。つまり、ショット切り返しショットの対象が物語世界から「撮影現場」へとすり変わるのだ^{xiv}。言い換えれば、正面からのショットは「撮影現場」を内包した、メタ映画的なショット切り返しショットである。

以上の内容をまとめよう。『道』ではフェリーニとマシーナの間で演技スタイルの対立があった。フェリーニはパントマイム的な演技を要求し、マシーナはメソッド演技を志向していた。その対立はジェルソミーナの口の閉じ/開きによって代弁されていた。また、カメラ目線こそないものの『道』には、ダイレクトアドレスに通じるショットがある。それはショット切り返しショットの裂け目=これまでのカメラの角度とは違うショットであった。ショット切り返しショットによって物語世界内で行われていた会話は、役者マシーナと監督フェリーニのメタ的ショット切り返しショットへとスイッチする。この正面からのショットは「撮影現場」を内包したダイレクトアドレスであり、物語世界と「観客」の関係に終始した先行研究では回収できない要素である。

● 前期作品と後期作品における役と役者

『8 1/2』以降の後期作品における役と役者の関係は『道』や『カピリアの夜』などのネオリアリズム的な前期作品のそれとは全く異なった効果を生んでいる。

『道』や『カピリアの夜』はある意味「ミスキャストイング」であった^{xv}。マシーナは 1921 年にボローニャのサン・ジョルジョ・ディ・ピアノーに生まれ、幼い頃から裕福な叔母の家で暮らす。学生時代には叔母の下宿先からローマ大学に通っている(Kezich 79-87)。戦時中であることを鑑みれば、都会の大学へ通うマシーナは「いいところのお嬢さん」であることがうかがえるだろう。それゆえ、『道』の最下層の暮らしや『カピリアの夜』の娼婦といった役柄はマシーナから程遠いものであった。実際、『道』のプロデューサーであったカルロ・ポンティとディーノ・デ・ローレンティスはマシーナの起用に懐疑的であったこともあり(Kezich 32)、製作段階におけるマシーナの受けは芳しくなかったと推察される。当時流行りであったグラマラスな女優たち(=“maggiorate”)も彼女にとって向かい風だっただろう。さらに、ミスキャストイングという事態は監督フェリーニの「役者そのまま」を見せるという演出によって際立っている。Brown は『カピリアの夜』のマンボーダンスの分析の中で、演技スタイルの選択と物語展開のギャップによる「アイロニー」を論じていたが(Brown 82-3)、この「アイロニー」はミスキャストイングについても当てはま

る。役と役者の齟齬は「何をやってもうまくいかない」という役柄にある意味で合っている。さらに、合っていないながらも持続するショット(ダンスシーン)は、観客が感じる決まりの悪さを助長させる。すなわち、初期作品では「役と役者のミスマッチ」が起こっており、そこから生じるちぐはぐさが物語のイリュージョンを破壊するというよりもむしろ、観客のいたたまれなさを誘うのに一役買っている。

要約しよう。初期作品では意図的に役者のイメージと役のペルソナを離すこと(=ミスキャストिंग)が図られ、そのちぐはぐさが物語叙述に貢献している。

一方、『8 1/2』以降の後期作品では少し様子が異なる。後期作品では、現実や夢や妄想の混在を特徴とするものが多くなる。そこではドゥルーズが結晶イメージと称したように「客観・主観、現実・想像、物理的・心理的といった2つの極」が「峻別不可能」になっていく(ドゥルーズ 12)。そして役と役者の関係についても後期作品では両者の「ミスマッチ」ではなく「混同」が見られるようになる。

1つ例を挙げよう。それは監督としてのフェリーニと役としてのフェリーニである。フェリーニは『8 1/2』以降、撮影現場自体をテーマにした作品を多数製作し、その中には監督フェリーニ自身が本人役として登場する作品が少なくない。先述したように『フェリーニの道化師』では画面外のフェリーニの声が物語世界の監督役フェリーニのものなのか、『フェリーニの道化師』自体を撮るフェリーニのものなのか判別がつかなかった。ここでフェリーニは「役と役者が似ている」状態を積極的に取り入れ、両者の区別を宙吊りのままにしている。

『インテルビスタ』(1987)ではこうした役と役者の混同がさらに推し進められる。『インテルビスタ』はカフカの『アメリカ』を映画に翻案しようとする撮影隊(フェリーニが監督役として登場している)の話である。撮影現場が主題の作品なので、「その映画自体を撮る映画を撮る...」と話がメタ的になる。それゆえ、提示される映像も複数の語りのレベルが重なり合い、今映っている映像が一体どの語りのレベルで撮られたものなのか、その区別が難しくなっている。以下、簡単に物語の枠構造を説明しておこう。まず外枠として①「日本人のテレビ取材班」がいる。彼らは監督フェリーニ(本人役)にインタビューを行っている。さらにその内枠として②「映画撮影を行う監督フェリーニ」がいる。彼が撮影している映画には大きく2つのものがあり、1つは③「フェリーニが回想する青年時代(1940年代)」と④「カフカ『アメリカ』の映画化」がある。特に③と④は物語世界の監督役フェリーニが撮る映像なので、③と④は時代こそ異なれど、その区別は非常に曖昧のまま放置されている。③の回想シーンでは、青年フェリーニ(セルジオ・ルビーニが演じている)が記者として初めてチネチッタを訪れた時のことが語られる。なお、この回想シーンは物語世界の監督役フェリーニがフィルムに収めようとする映画の一場面を構成するものであるため、青年フェリーニ役の俳優(セルジオ・ルビーニ)は役者本人役としても(②のレベル)、映画版『アメリカ』の役者(④のレベル)としても登場する。また、当然のことながら、①『インテルビスタ』自体を撮る現実世界のフェリーニも映画テキスト外に存在する。以下、『インテルビスタ』の枠構造を図示しておこう。

① 「『インテルビスタ』 自体を撮る現実世界のフェリーニ」

① 「日本のテレビ取材班」

② 「映画撮影を行うフェリーニ」

- ③ 「フェリーニが回想する青年時代(1940年代)」 および
④ 「カフカ『アメリカ』の映画化」

さて、ここで検討するのは物語世界のフェリーニ撮影班(②)が青年フェリーニ(セルジオ・ルビーニ)を撮影する場面(③)である。青年フェリーニはある女優の取材をするため、バスでチネチッタへと向かう。道中、車内で黒シャツ隊と会話する(1940年代の設定)。青年フェリーニは記者であることを述べ、黒シャツ隊は大いに感心する。というのも、彼曰く記者は「責任感の伴う仕事」であり、「彼もそうだ」からだ。ここで問題となるのは「彼もそうだ (=anché lui)」という台詞である(図 12)。どうか。



図 12 『インテルビスタ』 黒シャツ隊のセリフ、この背後ではフェリーニ(物語世界、本人役)が撮影している

黒シャツ隊のセリフ中の「彼」には複数の意味が考えられる。1つは「ムッソリーニ」である。ムッソリーニは青年時代をスイスで過ごし、1902年に『ラヴヴェニーレ・デル・ラヴォラトーレ』の編纂を務める。帰国後新聞記者として働いた後、1912年には『アヴァンティ!』紙の編集長に任命されている(コラリーツィ 36)。これは1940年代という物語世界の設定(③)ではもっとも正統性のある「彼」である。もう1つの「彼」は「フェリーニ」である。フェリーニは1938年に大学進学のためローマへ移り、翌年『マルカウレリオ』紙へ勤務、同年6月には『チネ=マガッジーノ』誌でアルド・ファブリッツィへのインタビュー記事を掲載している(ケジチ 617)。この場面が、1980年代の撮影現場の一部であったことを思い出そう。「彼もそうだ」をメタ発言として捉えるとき、「彼」は1940年代の場面を背後で撮るフェリーニ(②)を暗示することになるのだ。また、このメタ発言は語りのレベルをもう1つ飛び越えて①『インテルビスタ』自体を撮る現実世界のフェリーニの示唆でもあるだろう。さらに「彼」は『甘い生活』の「マルチェロ」でもある。『甘い生活』の主人公マルチェロの職業は記者であり、フェリーニの分身と謳われ続けたマルチェロ・マストロヤンニが演じている。『インテルビスタ』では、『甘い生活』が直接引用され、キャストであったマルチェロ・マストロヤンニとアニタ・エクバーグがカメオ出演していることを鑑みるに、『インテルビスタ』と『甘い生活』が間テクスト的な関係として意識されているのは、否定し難いだろう。つまり、「彼」を間テクスト的な参照として捉えるならば、それは『甘い生活』のマルチェロのことを指す^{xvi}。

以上、「彼も記者であること」を通して、(1)ムッソリーニと青年フェリーニ、(2)この場面自体を撮るフェ



図 13 『インテルビスタ』 監督フェリーニ(本人)と青年フェリーニ(セルジオ・ルビーニ)、分身フェリーニ(マルチェロ・マストロヤンニ)が同時に映る

るショット(②)は非常に象徴的である(図 13)。役(物語世界)と役者(現実世界)、さらには分身(間テクスト性)までもが1つの「フェリーニ」を構成しているのだ。

上記の内容を一言でまとめるならば、『インテルビスタ』は物語世界と「撮影現場」の混同がより意識的になった作品である、と言えるだろう。前期作品の場合、「役と役者のミスマッチ」が起こっているが、しかし、そのことがかえって物語のいたたまれなさを効果的に高めている。一方、後期作品の場合、「役と役者が似ている」ことが強調され、物語世界と撮影現場の混同が起こっている。

『魂のジュリエッタ』の場合も同様に、役と役者が非常に似通った関係にあるので、両者の峻別不可能性が強調される。『道』や『カピリアの夜』と違って『魂のジュリエッタ』のジュリエッタはブルジョワの妻であり、舞台の家や松林はフェリーニ夫妻が借りていたフレジェネの別荘でそっくりである。

1つ例を挙げよう。これはカメラ目線の問題も関わってくる。検討するのは、ジュリエッタが隣家に住むスージー(サンドラ・ミーロ)の乱痴気騒ぎに参加するシークエンスである。宴もたけなわ、ジュリエッタはスージーに連れられて寝室へと案内され、初めての浮気を試みる。このときのカメラワークに注目したい。スージーを捉えたカメラは前方へ動きながら室内へと入り、鏡に映ったカメラ目線のジュリエッタを映す。そのため、提示される映像はジュリエッタの POV であることが予想される(図 14-15)。しかし、直後カメラは首を横に振り、カメラ前方に構えたジュリエッタを映す。先ほどジュリエッタの POV であると予想されたショットは、実は神の視点だったことが明かされるのだ(図 16-17)。

ここである疑問が生じる。POV で撮られていると思われたショットにおいて、鏡像のジュリエッタは一体どうやって撮影されたのだろうか。鏡面とパンによって判明するジュリエッタの立ち位置は並行でないにもかかわらず、鏡の像には正面姿のジュリエッタが映っているのはなぜだろうか。

リーニ、(3)『甘い生活』の記者役マルチェロ、といった複数の人物が溶け込み合う。つまり、当該のシーンは(1)物語世界(1940年代の場面)、(2)メタ物語世界(1980年代の場面)あるいは現実世界(『インテルビスタ』自体を撮るフェリーニ)、(3)間テクスト性(『甘い生活』)、これら3つが交差する場である。

その意味で、アニタ・エクバーグ邸に向かう車内で監督フェリーニ(本人)と青年フェリーニ(セルジオ・ルビーニ)、分身フェリーニ(マルチェロ・マストロヤンニ)が同時に映



図 14-15『魂のジュリエッタ』 カメラはスージーの背後を捉えながら、寝室へと入っていく。すると、映像には鏡を見るジュリエッタの鏡像が映るので、彼女の POV であることが予想されるが...



図 16-17『魂のジュリエッタ』 直後、カメラは右へパンし前方に構えていたジュリエッタを映す。先ほどの映像は POV ではなく、神の視点から取られたショットだったのだ。ここでジュリエッタは鏡越しにカメラのレンズを見ているが、その一方で身繕いをする演技も行なっている。

種明かしをすれば以下のようなになる。ジュリエッタは自分の鏡像を見ているのではなく、「鏡越し」にカメラのレンズを見ている。そのため、カメラ前方のジュリエッタは鏡に対して平行に構えているのではなく、ある程度の反射角を設けて位置している。少々話が複雑になっているが、残されたスチール写真ではもっと分かりやすくジュリエッタとカメラの位置関係を示している。そちらを参照していただく方が早いだろう (Burke 163)(図 18)。

以上のことはパンによってジュリエッタの位置が明かされることによって「遡及的に」判明することである。POV だと思われていたショットは、神の視点のショットとして修正される。そうすることで、鏡像のジュリエッタは「鏡越し」のカメラ目線によって行われていたことが分かる。後続のショットによって、これまでのショットの意味が修正されるのだ。

ここではショットの経過と共に、物語世界から現実世界へと段階的な広がりを見せている。POV という物語世界で最も内的に焦点化されたショットは、その後、神の視点という物語で最も外的に焦点化された



図 18『魂のジュリエッタ』のスチール写真、ジュリエッタは鏡越しにカメラ目線をしている。

ショットへと姿を変え、さらにジュリエッタの位置の修正を伴う、「鏡越し」のカメラ目線によって撮影現場へと開かれたショットになる。この変容が連続的であることも重要である。カットが入るのではなく、1つの持続するショットで撮られていること。直接カメラを見るのではなく、鏡というある種の緩衝材をもってカメラを見ること。これは、日常と妄想の混在を特徴とする『魂のジュリエッタ』の内容と合致したショットである。

さらにこのPOVから神の視点、鏡越しのカメラ目線というショットの変化は、ジュリエッタの位置をカメラの前や後ろへ軽やかに移動させる。POVのとき、カメラ背後にいた(と思われていた)ジュリエッタは、神の視点になって、カメラ前方へ位置を変える。そして「遡及的に」理解される鏡越しのカメラ目線では、もはや彼女がカメラ前方にいるのか後方にいるか分からない効果を与える。鏡像のジュリエッタは「自分の姿を見ながら身繕いをする」演技をしているので、鏡面と並行の位置=カメラの背後に彼女がいるように思われる。しかし、実際にジュリエッタは「自分の姿ではなく、鏡越しにカメラのレンズを見ており」、彼女はカメラ前方に位置している。つまり、演技の整合性を優先すれば、ジュリエッタはカメラ後方にいるとしか説明がつかないのだが、空間の整合性を優先すれば、ジュリエッタの位置はカメラ前方しかあり得ないことになる。カメラのレンズを見ている(=鏡面に写った自分の姿が見えていない)にもかかわらず、マシーナは自分の姿を見ながら身繕いをする演技をしている。この矛盾がジュリエッタをカメラ前後へと行き来させる原因になっているのだ。

一般にカメラ背後の領域は撮影現場の領域であり、カメラ前方は物語世界の領域である。両者の領域を自由に行き来する彼女は、物語世界では役ジュリエッタ(=身繕いする演技)として、撮影現場の現実世界では役者マシーナ(=カメラ目線)として両者の区別を曖昧にする。これは、「役と役者が似ている」状態(=マシーナかジュリエッタか)を特徴とする『魂のジュリエッタ』において、内容に合致したショットである。

これまでの内容をまとめよう。初期作品と『8 1/2』以降の作品では役と役者の関係性が大きく異なっている。初期作品では「役と役者のミスマッチ」が起こっている。とはいっても、物語を進行不可能にするほどの破壊力ではなく、役と役者がちぐはぐであることによって、かえって「どうやっても上手くいかない」という物語のいたたまれなさを高めている。一方、後期作品の場合では「役と役者が似ている」ことが積極的に利用される。それは物語世界と現実世界の混同を引き起こす事態となり、『インテルビスタ』や『フェリーニの道化師』では監督フェリーニと役フェリーニ、『魂のジュリエッタ』役者マシーナと役ジュリエッタの峻別不可能性が推し進められる。『魂のジュリエッタ』で彼女はカメラ目線をしながら演技(=身繕い)を行なっている。「鏡越しのカメラ目線」という極めて特殊な条件下だが、ここで彼女は「演技をしてない」ことがコード化されているカメラ目線のなかで、「自分の姿を見ながら身繕いをする」という演技を行っている。これは本論文の冒頭で提起した、カメラ目線の一般的な認識=「演技していない」に亀裂を入れるものである。

そして『魂のジュリエッタ』では同様の効果(カメラ目線の中で演技をする)がマシーナによるラストシーンのカメラ目線にも認められると考えられる。そのことを次節で検討していこう。では本論文の要である『魂のジュリエッタ』の作品分析に入る。

● 『魂のジュリエッタ』のカメラ目線と結婚観の変化

『魂のジュリエッタ』の作品分析に入る前にあらすじを簡単に振り返っておこう。順風満帆な結婚生活を送っていると思っていたジュリエッタは夫ジョルジョの寝言から浮気相手の存在を知る。それからというもの彼女の生活は不安定になる。母親との確執、探偵の浮気調査、伝道師ビシュマの性技講座、愛の師匠スージーとの出会い、精霊との交信、精神分析家とのセッション。身の回りのあらゆる変化に耐えかねた彼女はついに幻覚を見始める。

さて、前節では鏡越しのジュリエッタのカメラ目線について論じたが、これに限らず、『魂のジュリエッタ』ではいたるところでカメラ目線が多用されている。筆者が調べる限りでは、『魂のジュリエッタ』におけるカメラ目線はショット数にして 60 ほどある^{xvii}。ただし、これはショット繰り返しショットのように、物語世界内に見つめる対象が存在するものや第四の壁を破る効果のように、物語世界内に見つめる対象が存在しないものなど多種多様なカメラ目線を含んでいる。

すると、ある傾向が浮かび上がる。それはジュリエッタと親しい人物(夫、親戚、家政婦)によるカメラ目線が極めて少ない、という傾向である。あったとしても、ジュリエッタの幻覚による(リアリズムの観点からは説明がつかない)もので、大半は隣家スージーの乱痴気騒ぎに呼ばれた人、愛の伝道師ビシュマ、興信所の探偵、TV モニターなどジュリエッタからは遠い存在の人物たちによって構成されている。興信所に夫の浮気調査を依頼するシークエンスはその意味で象徴的である。複数の人物が依頼するかしないかで悩むジュリエッタを見つめるカットが立て続けに挿入されるが、ここでは興信所や幻覚の人物はカメラ目線で彼女を見つめているのに対し、付き添いの姉だけ画面左の方向を見つめている(図 19-21)。すなわち、『魂のジュリエッタ』においてカメラ目線は、ジュリエッタと遠い存在の人物=家の外の人物によって特権的に使用されていると考えられる。



図 19-21 『魂のジュリエッタ』

ジュリエッタを見つめる 3 つショット。姉(図 19)のみカメラ目線になっていない。

さらに本論文が主に取り上げるような、物語世界内に見つめる対象がない(一般に第四の壁を破る効果を

もつ)カメラ目線は、ジュリエッタによるカメラ目線を除いてスージー家の人物のみしか認められない。スージー家で開催される怪しいパーティーの様子をカメラが縦横無尽に捉えるシーンでは、『サテリコン』を先取りするかのように静止した人物がこちらを見つめるショットが多用される(図 21-23)。また、前節で検



図 22-23(上)『魂のジュリエッタ』

怪しげなパーティーの様子をカメラが捉える。参加者は静止したままこちらを見つめる。

図 24(下)『サテリコン』

画面中央の女性がこちらを見つめる。『サテリコン』はこうしたエキストラによるカメラ目線が多用される。



討した、鏡越しのカメラ目線という技法はスージーによって予告されている。ジュリエッタが結婚生活について語る中、スージーは話半分に鏡で遊んでいる。このとき、横になったスージーは鏡を持ち上げているが、鏡面に彼女の顔が写っていることを考えるに、おそらくこのショットも鏡越しのカメラ目線が行われている(図 25)。垂直上方向を向くスージーの視線と水平方向を向くカメラを繋ぐには、45度傾けた鏡を媒介する他あり得ないからだ。

カメラ目線がジュリエッタとはかけ離れた存在の人物によって行われていること。そのうち物語世界内に見つめる対象が存在しないものはスージー家の人物によってなされていること。これらを考えるに、『魂のジュリエッタ』におけるカメラ目線という技法は、ジュリエッタが出会う新たな結婚観と密接に関係している。それは順調に思われた結婚生活の破綻を機にやってくるものであり、スージー家の乱痴気騒ぎや伝道師ビシュマから教わった性技、探偵による浮気調査と関わる中で噴出したカメラ目線である。それゆえ、ジュリエッタ自身によるカメラ目線は彼女の価値観が揺らいでいることと結びついている。ジュリエッタのカメラ目線は計4回(内2回は見つめる対象を物語世界内にもたないもの)あるが、全てスージーと交流をもった後、映画後半で登場する。乱痴気騒ぎのシークエンスでは、ジュリエッタは鏡越しのカメラ目線を行い、初めての浮気を試みる。ジュリエッタはスージーの「鏡越しのカメラ目線」と「パートナー以外との性行為」を模倣するのだ。

以上の内容をまとめよう。『魂のジュリエッタ』ではカメラ目線が多用されており、その大半はジュリエッタとはかけ離れた存在の人物によって行われている。特に見つめる対象が物語世界に認められないもの

はスージー家の人物のみにしか使用されない。つまり、『魂のジュリエッタ』のカメラ目線は新たな価値観の人物たちによって特権化されている。その意味でジュリエッタ自信によるカメラ目線は象徴的である。さらにジュリエッタによるカメラ目線は全て、スージーとの交流を経た映画後半部のみでしか見られない。スージーが行っていた「鏡越しのカメラ目線」はジュリエッタによって模倣され、当該のシーンでジュリエッタは初めての浮気を試みる。つまり、カメラ目線という技法の一致によって、ジュリエッタがスージーに接近したこと、つまり、新たなパートナーシップに接近したことが示されるのだ。



図 25 『魂のジュリエッタ』
スージーによる鏡越しのカメラ目線

では、こうしたカメラ目線を媒介としたジュリエッタの結婚観の変化にあたって、フェリーニとマシーナは各々一体どのようなアプローチをとっていたのだろうか。結論を先取りするならば、ジュリエッタの結婚観の変遷を巡って両者は正反対の見解を持っており、それが撮影現場、ひいてはラストシーンのカメラ目線にも影響していたと考えられる。次節以降で検討しよう。

● 『魂のジュリエッタ』撮影現場の困難

『魂のジュリエッタ』は最も撮影が困難な作品であった。フェリーニの長年のインタビュアーであったトゥッリオ・ケジチは『魂のジュリエッタ』の製作状況について次のように語っている。

ストーリーの日常的次元(ブルジョワの妻、浮気、別居)と、それが空想の領域へと拡大してゆくことから来る対立は、映画の中に残るだけでなく、製作現場にも及ぶことになる。ジュリエッタはストーリーの人間的な側面を支持すると、フェデリコのほうは、物語の魔術的側面に魅了されていた。かつて『カピリアの夜』のときに起こったように、夫と妻でさえとても完全に理解しあっているとはいえない状況だった。この映画を作る意義についても、そもそも意見が一致しなかったのだ(ケジチ 396)

フェリーニもマシーナとの衝突について以下のように述べている。

彼女が演じるキャラクターの将来に関してジュリエッタ(=役者マシーナ)と私は考えが一致しなかった。[-]ジュリエッタの夫が彼女の元を去るという点で、私たちは完全に意見が異なっていた。私は頑なに自分のやり方に囚われていたが、時が経つにつれて、彼女の方が正しかったのだと思うようになった。セットでは一切不満を表そうとしなかったが、そうした彼女の表情がいたるところで染み出していた (Chandler 155)

ここでフェリーニは『魂のジュリエッタ』の撮影でマシーナとの衝突があったことを語り、監督の権限によって役者マシーナの主張を反故にしたことを後悔している。「ジュリエッタの夫が彼女の元を去る」とはジュリエッタが家の門を出るラストシーンを指していると思われるが、そこでの両者の見解は一致しておらず、後になってフェリーニはマシーナの意見の方が的確だったと認めている。

このように『魂のジュリエッタ』では撮影現場の対立があったと推察されるわけだが、興信所が撮影した夫の浮気証拠のフィルムをジュリエッタが見る場面では、それが最もよく「染み出している」と考えられる(図 26)。詳しく検討しよう。このシーンの撮影現場に関して、マシーナは以下のように語っている。

例えば、ある重要なショット。それは探偵によって撮られた、夫(役ジョルジョ)の裏切りの上映に向いたショットのことです。全て続けざまに撮影し、フェリーニは私にこう言いました、「今、君は女に向かって微笑む夫を見ている。今彼らは一緒にホテルの階段を登っている」。ワンテイクで撮影しましたが、それは悲痛であると同時に非常に簡単でもありました。[...]演技は[...]より不安定かつ曖昧で、現実にはあまり直接的には干渉しないという効果があります。演技しているときには、意味ありげな行為や不機嫌や反感をぶちまける、ある種儀式めいたものができます。また、誰かがそれを勘付くリスクもありません。 (Kezich 70)

イタリアの映画産業は基本的にアフレコ撮影であることを思い出そう^{xviii}。同時録音でない以上、撮影中にスタッフの声が入っても問題ないし、監督も指示を出し続けることができる^{xix}。そのため、マシーナはここで二重の苦痛を体験している。1つは役ジュリエッタとして夫ジョルジョ(マリオ・ピス)の浮気現場を目撃することであり、もう1つは役者兼妻マシーナとして監督兼夫フェリーニの解説を聞きながら演技することである。ここでマシーナは夫の浮気現場を目の当たりにするという演技の動機付けを、残酷にもすぐ隣で指示する監督兼夫のフェリーニから得ている。それゆえ、「悲痛であると同時に非常に簡単でもあった」と考えられる。繰り返しになるが、このように撮影現場では、物語世界と現実世界が地続きの空間となっているのだ。

ここでマシーナは撮影現場で起こった不満を半ば即興的に登場人物の心情へと反映させている(=メソッド的演技)。また、一度演技と称しておけば、表出する不満が役と役者の一体どちらに起因するか、特定することはもはや不可能になる。マシーナはこのことをよく心得ている。さらに物語の内容が夫フェリーニと妻マシーナの間を想起させることやフェリーニの「役者そのまま」を演出するというやり方も相まって、この戦略はより効果的となる。つまり、後期作品に特徴的である「役と役者が似ている」状態はフェリーニの演出によるものと同様かそれ以上に、マシーナによって利用されているのだ。



図 26 『魂のジュリエッタ』

興信所が浮気証拠フィルムを上映するシーン。アフレコ撮影のため、撮影中でも監督は声を出して指示することができる。

本論文の冒頭で述べたとおり、大前提として映画は記録装置であり、いくら物語世界に見えるといっても、元をたどればそれは撮影現場の光景である。上記で検討した浮気現場の上映会の映像は、テキスト内部の情報を超えて、撮影現場の状況まで内包している。それはジュリエッタ像を巡る両者の見解の相違からくる対立であり、当該の映像にはその不和が滲み出ている。本論文では不和についてもう少し詳しく検討しよう。果たして両者の間で具体的にどのような対立があったのだろうか。次節で検討しよう。

● 婚姻制度に対する両者の政治的見解

『魂のジュリエッタ』におけるフェリーニとマシーナの対立は、結婚制度に関する両者の政治的見解の差に端を発していると考えられる。『魂のジュリエッタ』にはイタリア国内における家族制度見直しという背景が絡んでいる。

1つめの背景として離婚法の問題がある。離婚法は1970年議会への法案提出、1974年の国民投票、という段階を経て施行された(コラリーツィ 359-61)。離婚法が成立となるまで、カトリック総本山のお膝元イタリアでは婚姻関係を解消することができなかったのだ。『魂のジュリエッタ』は1965年製作なので離婚法施行より前の年に当たるが、当時から現行の婚姻制度に対する関心は高まっていた。映画に関していえば、『魂のジュリエッタ』の他にも離婚を題材にした作品はいくつか公開されており、ピエトロ・ジェルミの『イタリア式離婚協奏曲』(1961) タヴィアーニ兄弟の『ああ離婚』(1963)が挙げられる。

さらに別の背景として、1968年の姦通罪(=刑法)違憲判決がある。これは男性に姦通罪を問わないとした1961年の判決を覆すものであった。61年の判決では、未成年に対する教育的悪影響を根拠に、女性にのみ姦通罪を適用することは合憲とされた。しかし、1968年では男女平等の社会的潮流を加味して、姦通罪に違憲判決が下る。これはファシズム下で制定された憲法と新たに制定されたイタリア憲法における「家族法」解釈の齟齬に由来し、それは配偶者間の平等を、「家族の一体性」を守るための国家介入と突き合わせて、一体どこまで認めるかをめぐる論争であった(椎名 76-84)。

姦通罪(=刑法)の違憲判決はその代表例であり、60年代後半を機に起こりつつあった女性の社会進出が違憲判決を後押しすることとなった。『魂のジュリエッタ』(1965)はこうした変遷(1961年→1968年)の時期にある^{xx}。男女平等が推し進められ、伝統的な家族観が揺れた背景のもと、『魂のジュリエッタ』は製作された。では、以上のような歴史的背景のもと、フェリーニとマシーナはどのような政治的立場を取っていたのだろうか。順番に見ていこう。フェリーニは婚姻制度に対して懐疑的であった。

男というものは生まれつき一夫一妻制ではないので、婚姻制度は自然に反している。自然の摂理として信じているがもはや機能していない他のイデオロギーと同様、男は生まれながら一夫一妻制を受け入れるようにさせられているので拷問ものである。[...]このことを何年もかけてジュリエッタに説明したが、彼女は彼女で自身の見解を持っており、それは私のものとは真逆でいくら言っても聞かなかった (Chandler 43)

フェリーニは婚姻制度の見直しを主張している。当時のフェリーニは婚姻制度が孕む伝統的なイデオロギーに侵されない世界を夢見ていた。それは婚姻制度以外のあり方=ノンモノガミーである。『8 1/2』のハ

ーレムシーン(ポリアモリー)や『サテリコン』の前キリスト教的世界観(同性愛)、『フェリーニのローマ』のヒッピーたち(フリーセックス)。これらはノンモノガミーのヴァリエーションと言えるだろう。一夫一妻制に囚われないオルタナティブな男女のあり方をフェリーニは模索していたのである。

とはいえ、フェリーニも離婚に関しても懐疑的であったため、少々事情が込み入っている。以下、離婚に関するインタビュー記事を引用しよう。

離婚に関する世論調査を読むと、私は恥ずかしい気持ちでいっぱいになり、馬鹿げた国で暮らしているという感じがする。[...]この手の世論調査はまるで絶対の探求みたいになって、グロテスクな様相を呈している。いっそのこと結婚制度そのものを廃止すればいいんだよ。法律でこう命令すべきなんだ。「結婚するべからず」ってね (コスタンティニーニ 140)

婚姻制度の枠組みである限り、離婚を認める/認めないという議論はどちらの立場をとるにせよ、既存の婚姻制度に囚われたままである。フェリーニが夢想したのは、婚姻制度がそもそも存在しない状態であり、離婚法に反対であったことは「婚姻制度自体に懐疑的であったから」という意味で捉えるべきだろう。

一方、マシーナは婚姻制度に対し保守的であった。『魂のジュリエッタ』(1965)の後^{xxi}、マシーナは新聞紙 *La Stampa* で読者宛のコラムを4年間担当する。以下はそのコラムからの引用である。離婚法に関する国民投票が行われるひと月前の記事(1974年4月)では、次のように語っている。

離婚法の国民投票によって、今日の家族観が、議題に上りつつあったときと比べて、ますます恣意的に解釈される。そのことにある種の居心地の悪さを覚えます。伝統的な家族観に、絶対的とはいかないまでも相対的に悪影響を及ぼすでしょう。明日は全く別の日になるのです (Masina 136)

マシーナも離婚法推進に慎重な姿勢をとっている。その理由は離婚による伝統的家族観の崩壊であり、これは離婚法反対のキャンペーンを行っていたキリスト教民主党の論理と同型である。しかし、そうはいっても、マシーナも筋金入りの右派だったわけではない。60年代後半から沸き起こりつつあったフェミニズム運動は認めていた(Masina 139-41)。だが、それも条件付きで、例えば、フェミニズム側が求めた避妊薬の自由化には、「ピルはセックスを助長する」として宗教性・倫理性の観点から異を唱えていた(Masina 146-48)。つまり、マシーナもフェミニズムの意義を認めるには認めるのだが、伝統的・宗教的価値観を理由にある程度の保留も行っていたと考えられる。

これまでの内容をまとめよう。離婚法反対という点で両者の政治的立場は一致しているが、その根拠について正反対である。フェリーニの場合は、婚姻制度そのものの是正を根拠としていたが、マシーナの場合は、伝統的家族制度の維持に依拠していた。それゆえ、「自身の結婚観を再考する」ジュリエッタ像はフェリーニにとっては納得のいくものであるが、マシーナにとっては必ずしもそうではなかったと考えられる。マシーナは『魂のジュリエッタ』について次のように述べている。

もしジュリエッタと夫のお話をもっと「焦点の当たった」ものだったら、つまり、外界の要素やあら

ゆる風習や精神分析によってブレなかったら、より多くの観客に分かってもらえただろうに、と思います。なぜなら、あらゆることを巻き込む婚姻という問題は厄介だからです。それから女性の自由、それはよくよく議論されないうちに引き合いに出されます。[---]何よりもまず女性に関してフェデリコはよく知っていましたが、彼のものの見方は男性的なものです。ジュリエッタの苦痛は彼女の立場から語るべきでした。撮影中、私は執拗に彼にそのことを求めました。「この女性が夫に立ち向かえないなんてことがあるのでしょうか。説明を求めないなんてことがあるのでしょうか」 (Kezich 70-71)

一見すれば、引用後半部「彼のものの見方は男性的なものです」は「旧来の男性中心主義なフェリーニに向けた非難」のように聞こえるかもしれないが、正確にはそうではない。というのも、それでは引用前半部「女性の自由」が早急な形で映画に取り込まれた(=「よくよく議論されないうちに引き合いに出された」と述べるマシーナの証言の意味が通らなくなってしまうからである。そうではなくて、マシーナはフェリーニが60年代に起こる男女平等やフェミニズムの流れを取り入れようとはしているが、それがあつた種「誤解された」形だったからこそ、「よくよく議論されないうちに引き合いに出された」と言っているのである。その「誤解された」形とは、フェリーニがノンモノガミーを男性側から女性側へ「実験的に」取り入れようと模索したことである^{xxii}。隣家に住むスージーはそのための装置である。伝統的な価値観のジュリエッタがポリアモリーのスージーとどこまで折り合いをつけるか。先述したように「鏡越しのカメラ目線」という技法はスージーからジュリエッタへと引き継がれていた。浮気体験こそ失敗に終わったが、ジュリエッタは少なからずノンモノガミーの端緒に触れている。

急速に変わる社会規範(離婚法の導入、姦通罪の違憲判決)のなかに『魂のジュリエッタ』があることは先ほど確認した。だが、ここでフェリーニはある種の「誤解」をしている。それは、婚姻制度に囚われないオープンな関係を男性のみならず(『8 1/2』のハーレムシーン)、女性にまで拡張させ(『魂のジュリエッタ』は『8 1/2』の次作に当たる)、それを「女性の自由」としたことである。マシーナが「彼のものの見方は男性的なものです」と述べたのも、この意味において理解されなければならない。

これまでの内容をまとめよう。先述の引用は、一見すれば、旧来の男性優位なフェリーニに対する批判のように聞こえるが、正確には正しいと言えない。というのも、フェリーニは60年代に沸き起こるフェミニズムを正しい正しくないはともかく、自分なりの解釈で吸収し、伝統的な婚姻制度の脱構築(=ノンモノガミー)を試みているからだ。しかし、ノンモノガミーという自身(『8 1/2』的男性)の論理を、他者である女性にまで適用可能である(これは監督としてであると同時に、物語としてでもある)とした時点で、やはり依然としてフェリーニは男性中心主義的(=「彼のものの見方は男性的」)なのだ。では、これまでの内容を踏まえながら、ラストシーンにおけるジュリエッタのカメラ目線を考察しよう。

● ラストシーンにおけるマシーナのカメラ目線

夫ジョルジョが不倫旅行で家を空け、1人残されたジュリエッタが家の門を抜けるシーンである。『魂のジュリエッタ』は本論文の主題であるマシーナのカメラ目線で幕を閉じる(図 27)。フェリーニはラストシーンについて「ジュリエッタの夫が彼女の元を去ったとき、彼女にとって世界は開けた、と私は信じていたし、今でもある程度信じている。彼女は自己を探求する自由を与えられたのだった」(Chandler 156)と語

っている。これまでの議論に従えば、政治的立場としてフェリーニは婚姻制度自体に懐疑的であった。彼が目論んだのは婚姻制度を脱構築することであり、それは『8 1/2』のハーレムシーンに代表されるノンモノガミーである。『魂のジュリエッタ』では、『8 1/2』まで「自身(=男性)の論理」であったノンモノガミーを女性にまで拡張しようとする「実験」が見られる。それゆえ、フェリーニが「ジュリエッタの夫が彼女の



図 27 『魂のジュリエッタ』ラストシーンのカメラ目線

元を去ったとき、彼女にとって世界は開けた」と「信じていた」のは、当時のフェリーニがノンモノガミーを「女性の自由」だと誤解していたからだと考えられる。

『魂のジュリエッタ』はジュリエッタのカメラ目線で終わる。一般的にカメラ目線は「物語世界以外の世界(大抵の場合は映画観客)があることを登場人物が知る」というコードと結びついている。それゆえ、このカメラ目線はフェリーニにとって「婚姻制度以外の制度=ノンモノガミーがあることを妻が知る」ものとして映るだろう。つまり、物語世界の登場人物が観客という現実世界があることを知る構造は、ジュリエッタが「もう1つの世界」(=ノンモノガミー)を見る構造と重なり合うのだ。しかし、以上の内容は、あくまで先行研究が提示していたような物語世界と「観客」の関係である。

それに対し、マシーナの言い分はどうだろうか。フェリーニがノンモノガミーを夢想する一方、マシーナはあくまで「男性的な見方」だと一蹴していた。浮気フィルムの上映シーンに続けてもう1つ、マシーナは「簡単だった」シーンにエンディングを挙げている。

私にとって、この映画の最後のシーンはとても簡単でした。幻覚が現れてジュリエッタがそれに立ち向かうにせよ、一人家に残って今となってはいつものことだと納得するにせよ、ジュリエッタはこんなことで世界は崩れないと理解しています。私が上手く表現できたと思ったのはこれらの感情です。よく知っているのだから。逆に上手く出来なかったのはジュリエッタが姉妹に圧迫され、母親にあしらわれ、隣家からセックスに関する悪知恵の教育を受けたシーンです(Kezich 70)

エンディングに関して、両者の見解は完全に対立していたのにもかかわらず、マシーナは「簡単でした」と語っている。どういうことか。

先ほどの浮気フィルムの上映シーンでマシーナは撮影中の不満(=役者の実体験)を役に転化させていた。それは監督フェリーニの「役者そのまま」である演出や「役と役者が似ている」状況すらも利用して行われるものである。役の心情と称しながら、似たような状況に身を投じることで役者自身の見解も演技に混ぜる。マシーナはメソッド的演技をフェリーニの企図からすり抜ける手段として用いている。

エンディングでも同様の手法が取られている。ここでマシーナはフェリーニにとっての「女性の自由」をある意味「曲解」している。フェリーニにとって「女性の自由」とはノンモノガミーであり、それは妻ジュリエッタが夫ジョルジョに依存しないことであった。一方、マシーナはそのようなフェリーニの見解

を「男性の見方」でしかないと反駁していたが、ついぞ彼女の意見が採用されることはなかった。そこでマシーナが取った手法は上映会のシーンと同様、監督の企図からすり抜けるためのメソッド的演技である。役者の意見を採用しない監督への反発は、夫ジョルジョに依存しない妻ジュリエッタへと反映され、その演技は「役と役者が似ている」状態の中で偽装される。つまり、妻ジュリエッタが夫ジョルジョから解放されるフェリーニ流「女性の自由」(＝ノンモノガミー)は役者マシーナが監督フェリーニから独立するマシーナ流「女性の自由」(＝撮影の反発)へとすり替わるのだ。このすり替えは「役と役者が似ている」からこそ可能である。

メソッド的演技では、役者が役の心情を追体験する。しかし、追体験したところで、役者が他者である役に「なる」ことは不可能である。そこでメソッド演技は「近似的に」役と役者の合一を認め、便宜上それをリアリズムと呼んでいる。つまり、メソッド演技のリアリズムには本質的に役と役者の混同が伴うのだ。『魂のジュリエッタ』の場合、「役と役者が似ている」ので、役者の実体験を役の心情とみなす混同はさらに起こりやすくなる。それゆえ、マシーナにとってこのラストシーンは「簡単だった」のだと考えられる。

ラストシーン(約 3 分)でジュリエッタはほとんど言葉を発さない。あるとすれば、精霊の声に応答する「誰？」や深く息をつく音のみである。しかし、この溜め息も安堵なのか失望なのかわからない。クローズアップからはさらに心情を読み取ることが難しい。笑っているのか怒っているのか判別がつかない。何かを伝えようとしているのは確かなのだが、それも何か分からない。ラストシーンにおいて、ジュリエッタの心情を特定する情報は極端に乏しいのだ。しかし、だからこそ、あらゆる心情を詰め込むことができる。フェリーニの場合、それはノンモノガミーを知る「女性の自由」であった。一方、マシーナの場合、それは撮影現場における反発であり、この反発は監督が望む「女性の自由」へ偽装される。このある意味正反対の表情を一緒くたに詰め込むことができるのは、クローズアップの「読み取れなさ」という土壌があるからである。また、このクローズアップの読み取れなさは両者の演技スタイルにも呼応している。クローズアップには2つの読み取りモードがある。1つは拡大された顔から役者の心情を読み取ろうとするもの、もう1つは拡大された顔の質感に留まるものである。心理的読み取りと表層的読み取り、この2つがせめぎ合う場がクローズアップなのだ(岡田 153)。そして、この心理的読み取りと表層的読み取りはそれぞれマシーナとフェリーニの演技スタイルに対応している。フェリーニが目指したのは「役者そのまま」の演出であり、『道』で見られたように俳優を素材のまま活用する方法である。その意味でフェリーニの演出とクローズアップで顔の質感を読み取る操作は「表層的」と言えるだろう。それとは対照的にマシーナが志向したのは演劇時代に培った「他の誰か」になる演技＝メソッド的演技である。フェリーニとの対比で語るならば、マシーナの演技とクローズアップで役者の表情を読み取る操作は「心理的」と言えるだろう。

以上のことを鑑みれば、最後のカメラ目線が両者にとって正反対の意味合いを持っていたことも説明がつく。フェリーニは一般的なカメラ目線のコード＝「他の世界(観客)に気づく」を利用し、それをジュリエッタがノンモノガミーを知る「女性の自由」と結びつけていた。ここで「表層的」フェリーニはカメラ目線という映画技法(＝形式)のみに注目している。つまり、フェリーニはあくまで映画技法の教科書的な効果に則っただけであり、カメラ目線をする役者の内面性をほとんど重視していない。これは「役者そのまま」

を演出するフェリーニの一貫した演技スタイルに由来している。

一方、マシーナはメソッド演技によって、映画撮影の不満を登場人物の心情に取り入れていた。そのため、彼女にとって最後のカメラ目線は「監督へ向けた」ものとなる。ここで「心理的」マシーナはカメラ目線の中で監督への不満を向けながらも、それをメソッド演技によって役の心情へと隠蔽している。マシーナはカメラ目線の中で「演技をしている」のだ。これは一般的なカメラ目線のコード＝「演技をしていない」では回収できない要素である。さらに、このマシーナの戦略は映画技法という形式面を重視したフェリーニの企図を超えたものである。「表層性」を重視するフェリーニの目からすり抜けるように、「心理的」マシーナは撮影の不満を登場人物の心情に混ぜ込んでいる。そのため、同じジュリエッタのクローズアップに全く異なる意味合いが詰め込まれていたのだと考えられる。

これまでの内容をまとめよう。フェリーニにとって最後のカメラ目線は「もう1つの世界に気づく」ことであった。それは「登場人物が観客の存在に気づく」構造であると同時に、「ジュリエッタがノンモノガミーを知る」構造でもある。それゆえ、このカメラ目線は物語世界と「観客」の世界を行き来している。一方、マシーナにとって最後のカメラ目線は「監督へ向けた」ものである。彼女はメソッド演技を通じて、撮影現場の監督への反発を役の心情へとすり替えていた。それゆえ、最後のカメラ目線は物語世界と「撮影現場」の現実世界を行き来する。

つまり、フェリーニとマシーナの間では、物語世界と「観客」の混同(=フェリーニ)と、物語世界と「撮影現場」の混同(=マシーナ)という点で違いがある。『魂のジュリエッタ』のラストシーンにおけるカメラ目線はフェリーニとマシーナ双方の境界線上に位置するのだ。

● 終わりに

冒頭で立てた問いは主に2つある。それは(1)「演技していない」ことがコード化されているカメラ目線で、果たして「演技する」ことが可能かと(2)これまでのフェリーニ研究におけるダイレクトアドレス論で重点的に扱われていた物語世界と「観客」の関係以外の関係は認められるか？の2つである。これらの問いに答えるならば以下のようなになるだろう。

『魂のジュリエッタ』の分析で見たとおり、鏡越しでカメラ目線になるショットにおいて、マシーナはカメラのレンズを見ているにもかかわらず、まるで鏡に映った自分を見るかのように「身繕いをする」演技が見られる。これは『8 1/2』以降の作品が特徴とする現実/非現実の混同に相当し、当該のショットではカメラを見る視線=現実世界の示唆と、自身を見る視線=物語世界を保証する演技の両方が見られる。これは役者マシーナと役ジェルソミーナの混同としても捉えることができ、後期作品に散見される「役と役者が似ている」状態を利用したものである。

また、『魂のジュリエッタ』のラストシーンはカメラ目線をするジュリエッタのクローズアップで幕を閉じる。そこでは『魂のジュリエッタ』製作における対立が鍵となっていた。フェリーニが目指すのはノンモノガミーの世界であり、「妻ジュリエッタがノンモノガミーを知る」という構造はカメラ目線にコード化された「登場人物が物語世界以外の世界があることを知る」と重なり合っていた。これは物語世界と「観客」の関係である。それに対し、マシーナはノンモノガミーには反対で、あくまで伝統的家族制度を支持するという政治的立場だった。それゆえ、ラストシーンにおいてフェリーニ流カメラ目線では折り合いが

つかない。そこで彼女がとった手段は撮影現場の不満を演技に生かす、メソッド演技である。フェリーニにとってノンモノガミーを知ることが「女性の自由」であったとすれば、マシーナにとっての「女性の自由」は監督フェリーニに依存しないことである。つまり、役者の意見が撮影現場で封殺されたことに伴う監督への反発は、物語世界で夫ジョルジョに依存しない妻ジュリエッタへと転写される。こうした監督の要求をある種曲解するやり方は、役者の実体験を役の心情に反映させるメソッド演技があつてこそ可能である。また、本論文は監督フェリーニのインタビューと同等に役者マシーナのインタビューも参照する、というアプローチを取った。「表層的」演技を志向するフェリーニからすり抜けたマシーナの「心理的」演技は、テキストのみを参照するだけではクローズアップが本質的に孕む「読み取れなさ」に埋没してしまう。そこで本論文では役者側のインタビューを参照することによって、監督の意図のみでは説明しきれない役者の創造性を掘り起こした。

以上より、(1)カメラ目線の中でマシーナは「演技をしている」と言える。そして、(2)『魂のジュリエッタ』のカメラ目線はマシーナにとって物語世界と「撮影現場」の現実世界を行き来するものであり、これは先行研究が提示してきた物語世界と「観客」の関係には回収しきれない要素である。

i 本文で挙げた先行研究が比較的近年に集中しているのは、フェリーニ研究における一次資料整理の時期が関係している。脚本やインタビュー記事、評論は公開当時から星の数ほど出版されている一方、映画撮影の資料になると様子が違ってくる。これらは近年になるまでなかなか参照されることが少なかった。全面的な資料整理が行われたのは、映画の公開から半世紀ほど経った2000年代になってからである。フェデリコ・フェリーニ財団(Fondazione Federico Fellini)と国立映画学校が主導となつて行なつた資料整理によって、フェリーニが夢に見た光景をスケッチブックに収めた『夢の本』(2007)や彼の私的蔵書をカタログにした *I libri di casa mia: La biblioteca di Federico Fellini* (2008)、さらに三巻本のビブリオグラフィー *biblioFellini* (2002~2004)などが立て続けに出版されている。Hava Aldouby の *Federico Fellini Painting in Film, Painting on Film* (2013)は上記の一次資料を踏まえたものであり、私的蔵書の記録から他のテキストの引用について論じている。

ii フェリーニはメソッド演技について「同一化、動機付けを、かの有名な「モチベーション」を必要とするのか、よく分からないね」(チリオ 46)と述べ、懐疑的な印象を抱いている。

iii James Naremore はヴォードヴィルの出し物として、役者があえて役に合わないことをやって笑いを取る、という伝統があつたとしている(Naremore 68-82)。

iv 『ファニーゲーム』はホラーであることに注意されたい。つまり、観客は恐ろしいことが起こるのを「期待して」映画館に足を運んでいる。

v Brown が分類したダイレクトアドレスの効果については13から18ページを参照のこと(Brown 13-8)。

vi ベンヤミンの「複製時術時代の芸術作品[第二稿]」では、急速に進んだ機械化に人間が慣れる「訓練」として映画があるとしている(ベンヤミン 618)。

vii 今後、特に断りが無い限り、外国語文献の引用は全て引用者の訳による。また下線部・省略記号も同様であり、読みやすさを考えて邦訳であっても一人称は全て「私」に統一した。

viii とはいえ、Brown は「こうした視線(=ボニゼールが二分した視線)は私がこの本の冒頭で定義したようなダイレクトアドレスとはみなさない。なぜなら、そうした定義は登場人物が我々を見ていることを想像させるからである。初めの視線(=役者が監督を見る視線)は我々が監督に同一化することを要求し、反視線[counter-look][俳優が見られていることに気づく視線]は我々を観客として見つめ、それは役者によってなされるからだ」(Brown 23)とし、意図的に役者が監督を見る視線への言及を避けようとしている。それは Brown が役者-観客の関係(この関係はブレヒトの異化効果・距離化を引き継ぐことになる)に依らない新たな関係(先ほど紹介した『ファニーゲーム』のカメラ目線”Intimacy”がその代表例である)の構築を主眼に置いているからである(Brown viii-x)。

ix Edward Branigan の *Narrative Comprehension and Film* では語りの構造について論じている(Branigan 86-124)。小説の場合、誰が語っているかあるいは誰に見せているか(人称、焦点化、話法)は明示して書かれている。それに対し、映像作品の場合、小説の理論をそのまま援用するだけでは説明できないことがある。例えば、『市民ケーン』(1941)におけるリーランドの証言のシーケンス。老人リーランドの回想によって、ケーン氏の素性が明かされていくが、回想中にはリーランドの知らない情報(ケーンの妻スーザンの歌声を酷評する舞台裏)も映像に含まれる、という問題がある。そこでブランニガンは語りのレベルを 8 つに分けた上で、小説ならば明確に区別させていた各々のレベルを積極的に混在させていくことを試みる(Branigan 87)。ここでは詳しく検討しないが、ブランニガンの物語論に従えば、先ほどのリーランドの回想の矛盾は以下のように解消できる。映像を 1 つの語りのレベルに固定するのではなく、複数の語りのレベルが同時に存在する(リーランドの回想であると同時に、編集者トムソンの回想であると同時に、歴史的作者オーソンウェルズのナレーションでもある)と捉えることで、たとえリーランドの知らない情報があっても、それはその場面で「歴史的作者オーソンウェルズがナレーションしている」と考えれば矛盾は起きない。

x マシーナが登場したフェリーニ作品は、他に『寄席の脚光』、『白い酋長』、『崖』、『ジンジャーとフレッド』がある。これらの作品は本論文ではカバーしきれない要素だったので言及を避けている。

xi 俳優とは違う人物の声が当てられることもある。スターの場合も例外ではなく、例えば『カビリアの夜』で結婚詐欺師を演じたフランソワ・ペリエはシルヴィオ・ノートという声優の声が当てられている(ケジチ 287)。

xiii 「役者そのもの」、つまり内面ではなく役者の外面的特徴をそのまま利用するフェリーニの演出は、おそらくブレッソンの「モデル」に最も近い(ブレッソン 5-6)。喧騒に満ちたフェリーニ作品と極限まで不要なものを削ぎ落としたブレッソン作品が演技に関して非常に近い関係にあるのは興味深い点である。

xiii 物語世界でもザンパノはジェルソミーナに向かって「静かにしろ」と諭すが、ジェルソミーナ=マシーナは無視して叫び続けている。

xiv このようなことが可能になるのは、ジェルソミーナを言いくるめるザンパノという構図が役者マシーナに指示する監督フェリーニという構図と類似関係にあるからである。

xv 『道』以前にマシーナは『戦火のかなた』(1946)や『ヨーロッパ一九五一年』(1953)などに出演しているが、大したキャリアではなかった。それゆえ『道』の段階でスターイメージは皆無に等しかったと推察

できる。なお、日本で『道』が公開されたとき、ザンパノ役のアンソニー・クインがメインに宣伝されており、マシーナは知名度がほとんどなかった。

xvi 『インテルビスタ』は間テクスト的な関係に満ちている。例えば、『インテルビスタ』には、インドの光景をカメラに収めようとする傍若無人な映画監督が登場するが、彼はイタリアの名監督アレッサンドロ・ブラゼッティがモデルとなっている。同じチネチッタを舞台とし、ブラゼッティが本人役として登場するヴィスコンティの『ベリッシマ』(1951)を下敷きにしているのは明らかだろう。さらに青年フェリーニのインタビューを受ける女優が卵を吸うシーン。これも『ベリッシマ』に登場する元女優の演技指導者が卵を吸う身振りを参照している。

xvii カメラの動きによって複数の人物がカメラ目線になることがあるが、それはまとめて1つとしてカウントしている。

xviii フェリーニの作品は全てアフレコである。イタリア映画における例外として、ヴィスコンティ『揺れる大地』が挙げられる。『揺れる大地』は「リアリズム」を追求するため同時録音が採用された。しかし、これ以降ヴィスコンティは同時録音を止め、アフレコ撮影に戻っている(シオン 90)。

xix フェリーニの撮影風景についてはギデオ・バックマン『サテリコン日誌』を参照のこと。『サテリコン』の撮影現場を納めた貴重な記録である。興味深いのはここでフェリーニが「自分の方を見ろ」と指示を出していることである。フェリーニの方を見ながら演技を行うことは、フェリーニにとってダイレクトアドレスになるだろう。しかし、それが映画になったとき、もはやカメラ目線ではなくなる。フェリーニの視点とカメラの視点が物理的に一致することは不可能だからだ。したがって、映像上でダイレクトアドレスになっていないとしても、監督フェリーニがその演技をダイレクトアドレスとして採用した可能性が十分に考えられる。

xx *La Stampa* 紙でマシーナが担当した読者返信欄のコラムでも姦通に関する言及が度々なされている(Masina 181-2)のはこうした歴史的背景によるものと考えられる。

xxi この間にマシーナはデュヴィヴィエの *La Grande Vie* (1960)やウェルトミューラー(『8 1/2』の助監督でもあった)の *Don't Sting the Mosquito* (1967)やキャサリン・ヘプバーンと共演した『シャイヨの公爵夫人』(1969)などに出演しているが、どれも成功というわけではなかった。

xxiii フェリーニとフェミニズムの関係について当時の雑誌を詳細に調べた研究は *Andrea Minutz Political Fellini: Journey to the End of Italy* (2015)の第5章を参照のこと(Minutz 111-35)。

引用文献リスト

日本語文献

岡田温司 『アガンベンの身振り』、月曜社、2018。

ケジチ、トゥッリオ 『フェリーニ 映画と人生』、押葉靖志訳、白水社、2010。

コスタンティニーニ、コスタンツォ編 『フェリーニオンフェリーニ』、中条省平ほか訳、キネマ旬報社、1997。

コラリーツイ、シモーナ 『イタリア 20 世紀史 熱狂と恐怖と希望の 100 年』、橋本勝雄訳、名古屋大学出版会、2010。

椎名規子 「イタリア憲法の家族条項および子かど家族の関係についての家族法的考察(1)ファシズム下における国家による家族への介入の歴史とともに」、*千秋法学論集*、95、2005、75-115。

シオン、ミシェル 『映画にとって音とは何か』、川村英克ほか訳、勁草書房、1993。

ダイヤー、リチャード 『映画スターの<リアリティ> 拡散する「自己」』、浅見克彦訳、青土社、2006。

チリオ、リータ・フェリーニ、フェデリコ 『映画監督という仕事』、竹山博英訳、筑摩書房、1996。

ドゥルーズ、ジル 『シネマ＊時間イメージ』、宇野邦一他訳、法政大学出版会、2006。

バザン、アンドレ 『映画とは何か(下)』、野崎敏ほか訳、岩波書店、2015。

ブレッソン、ロベール 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、松浦寿樹訳、筑摩書房、1987。

ベンヤミン、ヴォルター 『ベンヤミン・コレクション』、浅井健二郎訳、筑摩書房、1995。

外国語文献

Aldouby, Hava. *Federico Fellini Painting in Film, Painting on Film*. University of Toronto Press, 2013.

Bergala, Alain. *Monika de Ingmar Bergman: Du rapport créateur-créature au cinéma*. Côté films, 2005.

Bonitzer, Pascal. “Les Deux regards”. *Cahiers du cinema*, 275, 1977, pp.40-46.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992.

Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall Direct Address in the Cinema*. Edinburgh University Press, 2015.

Burk, Frank. *Fellini's Films*. Twayne Publishers, 1996.

Chandler, Charlotte. *I Fellini*. Cooper Square Press, 2001.

Fellini, Federico. *Fare un Film*. Giulio Einaudi Editore, 2015.

Kezitch, Tullio. *Giulietta Masina*. Editore Cappelli, 1991.

Masina, Giulietta. *Il diario degli altri*. Societa Editore Internazionale, 1975.

Minutz, Andrea. *Political Fellini: Journey to the End of Italy*. Berghahn Books, 2015.

Naremore, James. *Acting in the Cinema*. University of California Press, 1988.

Schoonover, Karl. “Historic Gestures and Historical Representation: Masina’s *Cabiria*, Bazin’s *Chaplin*, and Fellini’s *Neorealism*”. *Cinema Journal*, Vol.53, no.2, 2014, pp.93-116

Stubbs, John. *Federico Fellini As Auteur: Seven Aspects of His Films*. Southern Illinois University, 2006.