

映画『欲望の法則』における「声」の戦略

西村 安弘

映像学科

The Strategy of Voices in *La ley del deseo*

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 2, 2012 ; Accepted January 10, 2013)

1.

1949年スペインの片田舎カサルダ・デ・カラトバに生まれたペドロ・アルモドバルは、首都マドリードの国営電報電話局（テレフォニカ）で働きながら、1975年のフランコ將軍没後に勃興した芸術運動〈モビーダ〉の中心人物の一人として、同性愛者や服装倒錯者が闊歩する、カラフルでスタイリッシュな映画の自主制作を始めた。「60年代の世界的な若者文化爆発に立ち会えず、80年代にそれを激しく再現しようと決意した者の集まり」である〈モビーダ〉は、「造形芸術やデザイン（中略）、音楽やファッション分野での精力的な活動」だった¹⁾。ラテンアメリカ文学者の野谷文昭は、アルモドバル映画の「バロック的性格」を「主要登場人物の多さ、複数のジャンルの混交、いくつもの先行映画の引用などを総合した複数性」と説明している²⁾。

このように「ポストフランコ、ポストモダン」の映画作家と見なされるアルモドバルの初期の代表作は、サスペンス、メロドラマ、コメディなどの多様なジャンルを交錯させ、一躍国際的な脚光を浴びた『神経衰弱ぎりぎりの女たち』*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)である。この出世作の前作に当たる『欲望の法則』*La ley del deseo* (1986)は、彼の創立した独立プロダクション〈エル・デセオ〉の第1回作品であり、「自伝的性格」の最も濃厚な作品だと指摘されている。主人公が成功した映画監督パブロ（エウセビオ・ポンセラ）であることに加えて、性転換者の姉ティナ（カルメン・マウラ）の名前が、実弟でプロデューサーのアグスティン＝ティンティンの名前を附せられているからである³⁾。

本論では、『神経衰弱ぎりぎりの女たち』の名声の影に隠れ、これまで必ずしも十分に論じられてこなかった『欲望の法則』を取り上げ、特にその中で表象される〈声〉の問題について注目し、ジェンダーとの関係を捉

え直すことで、新たなアルモドバル論の可能性を示唆してみたい。

2.

『欲望の法則』の冒頭シーケンスは、ヘテロセクシャルの観客の大半を困惑させ、居心地の悪い思いを抱かせるだろう。それは単に全裸の男性の姿を覗くという、ゲイ映画に典型的な窃視症的表象が与える違和感であるのみならず、ここで青年に向けて発せられる声の主が誰であるのかが、必ずしも明確に示されないことにも由来するだろう。例えば、『カイエ・デュ・シネマ』の編集者だったフレデリック・ストロースは、アルモドバルとのインタヴュー本の中で、「スクリーンの外部にいる監督の指示で若者が自慰行為にふけています。」⁴⁾といった不正確な要約をしている。しかしながら、実際にはこの声はアフレコ室の声優に属するもので、アルモドバルの分身的な役割を負った劇中の映画監督パブロのものではない。

論文「ボルノグラフィ、マスキュリニティ、ホモセクシュアリティ—アルモドバルの『マタドール』と『欲望の法則』」のポール＝ジュリアン・スミスは、この冒頭場面をより正確に次のように記述している。

「まず、特定できない場所、どうやら寝室らしいところにいる若い男のロング・ショットがある。カメラが部屋の中に入って行くのと同時に、どこからか声が聞こえ、若者は言われるままに服を脱ぐ。彼は股間を鏡にこすりつけ、カメラは一瞬彼の視点と並んで下腹部を見下ろす。ベッドに戻った彼は下着を脱いでうつぶせになり、さきほどと同じ声に指示されてマスターベーション、もしくはそのまねごとを始める。画面で見るとかぎり、彼の陰茎は臀部に隠されている。そして場面は、二人の禿げ頭の中年男性がマイク越しに台本を読んでいる、位置不明の別の場所へと転じる。若者とマイク前の男が繰り返す

「抱いて」という台詞が、場面の状況を明らかにする。二人の中年男性はさきほどまでわれわれが見ていた映像のアフレコをしているところだったのである。そして若者のオルガスムに続く短い場面は、一連の映像が映画監督パブロの新作映像の一部であることを認識させる。性転換者の姉ティナがパブロの映画公開を祝い、その瞬間、未来の恋人アントニオが画面左側から現れる。」⁵⁾

3人の登場人物の関係を象徴するこのタイトル・シーン(図1)の後、劇場のトイレに入ったアントニオ(アントニオ・バンデラス)は、見てきたばかりの映画の場面を反芻するかのように、「抱いて」と言いながら、自慰行為に耽ることになる。明らかに映画ファンを体現しているアントニオの欲望を駆り立てているものは、しかしながらスクリーン上の若者(役者)でも、画面外から彼に命令を発していた声優でもなく、俯瞰的に役者や声優を統御している監督パブロに他ならない。この後、アントニオはパブロに急接近し、一度の性的関係を経て、ストーカー化して行くのだ。そしてパブロの背後に隠れているのが、この「自伝的」でナルシスティックな映画を完成させたアルモドバル自身であることも容易に想像されるだろう。

ここで同じように映画映画の製作場面を通して、観客を錯乱させた例として、ブライアン・デ・パルマの『ミッドナイトクロス』*Blow Out* (1981)の冒頭シーケンスが想起されよう。典型的な低予算ホラー映画を模した長回しの主観ショットが、夜の女子大寮に侵入した殺人鬼を捉えて行くのだが、シャワー・ルームで無防備なヒロインが襲われるクライマックスの瞬間に、情けない悲鳴が漏れてしまう。画面は録音技師のジャック(ジョン・トラボルタ)が失笑するクロース・アップへと切り替わり、すぐにダビングルームで監督とミキシングの作業中であることが明らかにされる。監督の指示によって、襲われたヒロインの画面が巻き戻され始め、今まで観客が眼にしていた扇情的な場面が、ホラー映画の一シーケンスに過ぎないことが判明する。

このシーケンスでスクリーン上の全裸の女優が欲望

の対象として表象されているのは言うまでもないが、大切なことは、彼女の悲鳴が監督を失望させると同時に、観客の欲望をも萎えさせてしまうことである。メアリ・アン・ドーンは映画における映像と音声を結合させる契機となるスクリーン上の俳優を「幻想的身体」と見なししたが⁶⁾、『欲望の法則』の冒頭シーケンスが、古典的映画を支える「幻想的身体」を批判的に捉え直そうとしたのに対し、『ミッドナイトクロス』のそれは、録音技師が本来の女優の地声に代わる素晴らしい悲鳴を探すというプロットを推進して行くことになる。

メタ映画の形式を共に採用している『ミッドナイトクロス』と『欲望の法則』には、電話を用いた会話の場面で、擬古典的なスプリット・スクリーン(分割画面)を利用するといった類似点も見受けられる。『ミッドナイトクロス』では、別の空間にいる録音技師ジャックと高級売春婦サリー(ナンシー・アレン)との通話を、通常のカット・バックではなく、同一画面におさめている。この時、二人の登場人物は恰も目前に会話の相手がいるかのように向き合い、想像的な視線が交わる構図を取っている。(図2)

一方『欲望の法則』では、パブロが恋人のファン(ミゲル・モリーナ)と通話する場面と、その直後にパブロがアントニオからの電話を受ける場面で、やはりスプリット・スクリーンの手法が用いられている。この最初の場面では、『ミッドナイトクロス』と同様に、パブロとファンの両人が画面の中心に向かって愛の言葉を交わしながら、欲望を高め合ってゆく。ところが、次の場面では、パブロとアントニオは互いに背を向けながら画面におさまることで、二人の感情の間に既に亀裂の生まれていることが示唆されることになる。

アルフレッド・ヒッチコックを敬愛するアルモドバルが、ヒッチコックの意図的な模倣者であるデ・パルマの『ミッドナイトクロス』を参照した可能性は否定できないが、ここでは両作品の類似性を指摘するに留め、影響



図1 『欲望の法則』のタイトル・シーン



図2 『ミッドナイトクロス』(1981)

関係の真偽を問うことは控えておきたい。

3.

地方の貧困社会で育ったアルモドバルは、マドリードの国営電報電話局（テレフォニカ）で働いた経験を通して、都会の中流階級の世界を知ったと語っているように⁷⁾、パブロもアントニオも＜モビーダ＞を支えた富裕層に属す人物であり、本作においても、電話はサスペンスやメロドラマを盛り上げる効果的な装置として利用されている。

吉見俊哉によれば、そもそも19世紀半ばまで、人間の声を含めた音は一度発せられた後は消え去るものだったが、電話、ラジオ、蓄音機といった電子（電気）メディアの登場によって、発音体（身体）と切り離され、無限に再生可能な「音分裂症」的世界が現出した。なかでも「広場的ないしは井戸端会議的なコミュニケーションのメディア」または「劇場的ないしはラジオ的なメディア」だった電話は、1890年代から1920年代頃までに「個室と個室を密室的につなぐプライベートなメディア」への変貌を遂げたのだ⁸⁾。

19世紀から20世紀への転換期に当たるこの時代は、視覚的な記録装置として誕生した映画が、古典的な物語技法を成立させた時期とも重なっている一方、電話と電信の区別がまだ曖昧であった。例えば、＜最後の瞬間の救出＞を利用したメロドラマを得意としたデイヴィッド・ウォーク・グリフィスは、バイオグラフ社時代の『淋しい別荘』*A Lonly Villa* (1909) において、悪漢に襲われた母娘に電話で父親の助けを求めさせたのに対し（図3）、2年後の『女の叫び』*The Lonedale Operator* (1911) では、父親の代わりに駅で勤務するヒロイン（リリアン・ギッシュ）は、電信で危機を知らせている（図4）。

グリフィスのサイレント作品で繰り返し描かれたように、か弱いヒロインが男性の力に抗する時には、銃器よりも強く閉ざされた扉が必要だった。密室に立て籠った

彼女が空間的に隔てられた夫、あるいは恋人の助け呼ぶためには、電話または電信が重要な小道具となる。けれども、個人宅への電話の普及に伴って、電信は特殊なメディアとして周縁化されて行くと同時に、1920年代末からのトーキー化の波は、声を前景化することにより、メロドラマから電信を駆逐する効果ももたらした。

改めて説明する迄もないように、小道具としての電話は、男性器の象徴ともなっている。アルフレッド・ヒッチコックの『ダイヤルMを廻せ』*Dial M for Murder* (1954)（図5）は、こうした男性器の象徴となった電話を逆手に取った例である。完全犯罪を目論む夫のトニー（レイ・ミランド）が、不貞を働いた妻のマーゴ（グレース・ケリー）の殺害を画策し、旧友のレズゲード（アンソニー・ドーソン）を利用しようとする。アリバイ工作のために外出したトニーは、留守宅の妻に電話をかける。この呼び出し音が、殺人の合図となっている。受話器を取ったマーゴは、先に寝室に侵入していたレズゲードに背後から首を絞められ、電話＝夫に助けを求めようとする。けれども、受話器の向こうにいるトニーは、恐らくは性的な興奮を覚えながら、罪深い彼女の断末魔の叫び声を待っている。マーゴが救いを求めるべき相手は、夫ではなく、愛人なのである。



図4 『女の叫び』（1911）

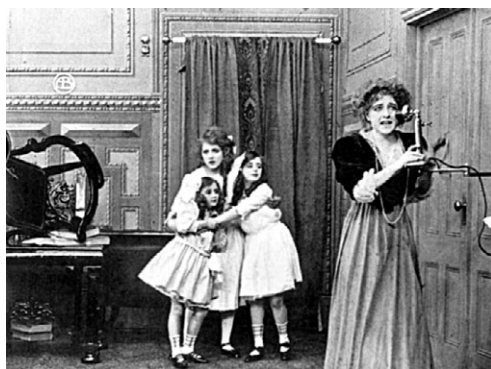


図3 『淋しい別荘』（1909）



図5 『ダイヤルMを廻せ！』（1954）

このように古典的なハリウッド映画では、密室に置かれた電話は、ヒロインが助けを求める不在の男性パートナー（夫／恋人）の代理物として屢々表象されたが、20世紀末にジェンダー論的な議論が盛んになると、見直しを迫られることになる。デイヴィッド・フィンチャーの『パニック・ルーム』*Panic Room* (2002) は、母（ジョディ・フォスター）と娘（クリスティン・ステュワート）が暮らす一軒家に暴漢が侵入し、密室に立て篋もるという状況が語られる。この物語内容自体は、90年前に製作された『淋しい別荘』と殆ど変わりのないものだ。しかしながら、電話で離婚した元の夫に救援を求めた後、彼の危機処理能力の欠如を思い知らされたヒロインは、敢然と悪漢に立ち向かって行くことを余儀なくされる。これは伝統的なメロドラマに割り振られていた男女の役割（危機を救う男性／救われる女性）を無効化する試みには違いない。けれども、結局のところ、駆けつけた元夫の余りの無能ぶりが、却ってプロットの推進力を妨げる障害にしか見えない結果となった。

『欲望の法則』のクライマックス場面は、『ダイヤルMを廻せ』の記憶を呼び覚ましながら、メロドラマにおけるジェンダーの無効化を試みたもう一例である。殺人犯となったアントニオは正体を隠したまま、姉のティナに言い寄り、彼女と同居を始める。アントニオの犯罪を知ったパブロは、ティナに危機を告げるため、電話をかけるのだが、アントニオは逸早く会話の内容を察知してしまう。しかしながら、性転換者であるティナは、正真正銘の女優であるカルメン・マウラによって演じられているにも拘わらず、アントニオを含めた登場人物の誰からも愛されていないし、グレース・ケリーのように観客の欲望を駆り立てるような魅力的な存在としても造形されていない。結局のところ、パブロはティナの身代わりとして人質になり、アントニオとの切ない同性愛の場面が展開されるのだ。

同性愛者と性転換者の三角関係が描かれる『欲望の法則』においては、このように古典的なメロドラマのクリシェがパロディ化されているのだが、声の表象として更に重要な位置を占めるのが、劇中でパブロの演出作品として登場するジャン・コクトーのモノローグ劇『人間の声』*La Voix humaine* (1930) であろう。

4.

1930年2月17日にコメディ・フランセーズで、ベルト・ボヴィーをヒロインに配して初演された『人間の声』は、5年間の交際を経た後、年下の男性から別れ話を告げられたある女性が唯一の登場人物となり、アパートマンの一室で電話だけを相手に一人芝居を繰り広げるもの

だ。舞台上にはヒロインの姿しか現れないが、三単一の法則に従った古典主義的な構成を採っている。その物語内容はローマ皇帝ティチウスとパレスティナの女王ベレニスとの悲恋（ローマ皇帝の座に着くことになったティチウスが、異国の女性との婚姻を禁忌とするローマの掟に従い、真意に反して愛するベレニスとの訣別を迫られる）に取材したジャン・ラシーヌの政治物悲劇『ベレニス』*Bérénice* (1670) を参照したもので、ヒロインの独白には『ベレニス』の台詞が巧みに組み込まれている。日本では、1948年に文学座の杉村春子が『声』の公演題名で初演したのを始め、1997年に渡辺守章の演出で、宝塚の男役出身の剣幸を主演に起用した空中庭園の公演などが知られている。

ロベルト・ロッセリーニがアンナ・マニャーニを起用した『アモーレ』*Amore* (1948) の第1話は、この『人間の声』の映画化である。マニャーニの堂々たる一人芝居が展開される室内劇映画は、ネオレアリズモ流に解釈された＜白い電話機＞映画として、1930年代に人気を博したブルジョア喜劇に対するアンチ・テーゼともなっている。ネオレアリズモ映画をパロディ化した『グロリアの憂鬱』*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1982) の監督でもあるアルモドバルが、ロッセリーニ版を参照にした可能性も否定できないが、その確証はない。

ところで、『欲望の法則』に続いて完成した『神経衰弱ぎりぎりの女たち』について、アルモドバル自身は『人間の声』の翻案から出発したと明かし、最終的には「絶望したひとりの女性が、思い出のぎゅうぎゅうに詰まったスーツケースの横で愛する男からの電話を待っているという設定」だけが残ったと語っている⁹⁾。コクトーの芝居は、アルモドバルにとって、特に思い入れの深い作品なのである。

『欲望の法則』に引用された劇中劇『人間の声』の場面では、ティナが名前のないヒロインを演じる一方、移動車に乗った少女アダ（マヌエラ・ベラスコ）が舞台前面を横切るという演出がなされている。（図6）しかし



図6 『欲望の法則』における舞台劇『人間の声』

ながら、ティナもティナの分身であるアダにも台詞は一切与えられず、劇場内ではジャック・ブレルのシャンソン『行かないで』Ne me quitte pas だけが流れている。

1959年に発表された『行かないで』は、ベルギー生まれのジャック・ブレル（1929～1999年）の代表作の一つであり、男性から女性に向けて発せられた歌詞を備えている。ここで、1998年に発売されたCD『アルモドバルの世界』（東芝 EMI:TOCP-50618）のライナーノートから、1、2 番の歌詞を抜粋して、転記してみよう。

忘れるべき事二人を引き離す事すべてを忘れよう
誤解の日々は忘れよう
そんな時間を忘れるのは簡単ではない
幸せを引き裂いた時間を忘れるのは
行かないで 行かないで 行かないで

君のために雨の降らない国から真珠の雨を降らせて
みせる
君の体がゴールドで埋め尽くされるまで
死ぬまで土を掘り続けることも出来る
君のために愛の王国を作ることだってできる
そこは愛に支配される国で
君がクィーンなんだ
行かないで 行かないで 行かないで

アルモドバル本人は、先に引用したインタビューで、『人間の声』と『行かないで』の関係について、次のように述べている。

『欲望の法則』では、「行かないで」とコクトーの『人間の声』で、フランス文化への一種のオマージュを捧げている。この二つのテキストは、同じことをテーマにしている、通じあっていると思う。実際ブレルの曲は、この作品の登場人物についてとても重要な意味をもっていて、登場人物の人間性を明らかにしている。まず、これは監督が家でよく聴いている曲だ。彼はミゲル・モリーナ演じるファンが彼に会いに来る晩に、このレコードを聴いている。ところで、ファンは監督を捨てる人物で、彼が呼び鈴を押すとき、このレコードの「行かないで」という歌詞が聞こえる。ほかの登場人物たちにとっては、『人間の声』がやはり、捨てられた人の話だ。¹⁰⁾

松本俊夫の『薔薇の葬列』（1970）におけるピーターのように、ティナは父親と肉体関係を持った後、モロッコで性転換手術まで受けた後、結局は棄てられてしまった過去を持つ。アダは国際的に活躍するモデルの母親（ビビ・アンデルセン、有名なスウェーデン女優の名前を頂いた本当の性転換者）から長らくネグレクトされ、

ティナの家に同居している少女である。ここで注目すべきは、先ず「行かないで」という歌詞が「（電話を）切らないで」Ne quitte pas というフレーズを連想させるという凝った演出がなされていることである。次に『人間の声』のヒロインの「行かないで」あるいは「切らないで」という心中の叫び声が、舞台に登場するティナとアダという二人の女（一人は性転換者だが）の私生活を反映しつつ、しかも舞台上の肉体から切り離された電子機器から発せられていることだろう。何故ならば、この『行かないで』は演出家パブロのお気に入り、ファンと別れる前の逢瀬の時にも再生されるレコードの曲でもあるからだ。役者の身体から切り離された歌声は、パブロの心の叫びを代弁することで、最終的には本作の監督であるアルモドバルに帰着することになる。

ところで、実際に映画中で使用されたのは、ブレルの原曲ではなく、ブラジル人女性歌手マリサ・マタラソのカヴァー曲である¹¹⁾。これは舞台上に登場するティナが性転換者であり、「君がクィーンなんだ」tu seras reine という歌詞が、本来の王妃を意味するのではなく、ドラグ・クィーン（女装した男性）を示唆させるためだと思われる。演劇評論家の清水徹によれば、『人間の声』初演時のゲネプロ（通し稽古）時にも、シュールレアストの詩人のポール・エリュアールが「猥褻だ！」と騒ぎ立てた一幕があった。ヘテロセクシャルのエリュアールは、『人間の声』のヒロインが実は男性であると洞察したのだという¹²⁾。アルモドバルがこの初演時のエピソードを知っていたか否かは判然としないが、コクトーの『人間の声』を女装した男性の芝居と見なしたことは間違いないだろう。

5.

映画『欲望の法則』において一貫しているのは、声を統御する者＝監督のパブロが映画ファンのアントニオの欲望を駆り立てている図式であり、この図式が脅かされるのは、拳銃を手にしたアントニオがティナのアパートに入って来るよう、パブロに命令を下す時である。ロラン・バルトはラシーヌ悲劇の本質を「権力を握って愛する者は愛されず、愛されるものには権力がない」と喝破したが、映画ファンが暴力で監督を支配下に置こうとした時点で、彼は愛されない運命を受け入れたことになるのだろう。

註

- 1) Kathleen M. Vernon & Barbara Morris, "Introduction: Pedro Almodovar, Postmodern Auteur" in *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, edited by Kathleen M. Vernon &

- Barbara Morris, Greenwood Press, Westport, Connecticut & London, 1995, pp. 1-23. (キャスリーン・M・ヴァーノン、バーバラ・モリス「ペドロ・アルモドバル、ポストモダンの映画作家」(『ポストフランコのスペイン文化』 杉浦勉編、水声社、1999年。) 所収、168~196頁。)
- 2) 野谷文昭「バロックとメビウスの輪」(『キネマ旬報』2012年5月下旬号、34~35頁。)
- 3) Paul Julian Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London & New York, second edition, 2000, p. 79.
- 4) *Almodóvar on Almodóvar*, edited by Frédéric Strauss, Faber and Faber, London, 1996, pp. 75-76. (『ペドロ・アルモドバル 愛と欲望のマタドール』、フレデリック・ストロース編、石原陽一郎訳、フィルムアート社、2007年、105~106頁。)
- 5) Paul Julian Smith, "Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar's *Matador* and *La ley del deseo*" in *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, pp. 178-195. (ポール=ジュリアン・スミス「ボルノグラフィ、マスキュリニティ、ホモセクシュアリティ—アルモドバルの『マタドール』と『欲望の法則』」(前掲書『ポストフランコのスペイン文化』、205~206頁。)
- 6) Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinem: The Articulation of Body and Space" in *Movies and Methods vol. 2*, edited by Bill Nichols, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985, pp. 565-576. (メアリ・アン・ドーン「映画における声」(『新映画理論集成②知覚/表象/読解』所収、フィルムアート社、1999年、312~327頁。))
- 7) Op cit, *Almodóvar on Almodóvar*, pp. 8-9. (前掲書『ペドロ・アルモドバル 愛と欲望のマタドール』、28頁。)
- 8) 吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』、河出書房新社、2012年、152頁。
- 9) Op cit, *Almodóvar on Almodóvar*, pp. 80-81. (前掲書『ペドロ・アルモドバル 愛と欲望のマタドール』、115~116頁。)
- 10) Ibid, *Almodóvar on Almodóvar*, p. 73. (前掲書『ペドロ・アルモドバル 愛と欲望のマタドール』、102頁。)
- 11) Nuria Vidal, *The Films of Pedro Almodovar*, Instituto de la Cinematografía y Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 207.
- 12) 清水徹「コクトー、モリアキ、タカラヅカ」(デュラス/コクトー『アガタ/声』所収、渡辺守章訳、光文社、2010年、234~241頁。)
- Marsh Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1993.
- Directory of Spanish and Portuguese Film-Makers and Films*, edited by Rafael de Eapana, Greenwood, London, 1994.
- Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, edited by Kathleen M. Vernon & Barbara Morris, Greenwood Press, Westport, Connecticut & London, 1995.
- (Kathleen M. Vernon & Barbara Morris, "Introduction: Pedro Almodovar, Postmodern Auteur" in *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, pp. 1-23. (キャスリーン・M・ヴァーノン、バーバラ・モリス「ペドロ・アルモドバル、ポストモダンの映画作家」、前掲『ポストフランコのスペイン文化』所収、168~196頁。))
- Marvin D'Lugo, *Guide to the Cinema of Spain*, Greenwood Press, London, 1997.
- (Marvin D'Lugo, "Introduction: Certain Tendencies in Spanish Cinema" in *Guide to the Cinema of Spain*, pp. 1-28. (マーヴィン・ドゥルゴ「現代スペイン映画小史」、峯秀子訳、前掲『ポストフランコのスペイン文化』所収、153~167頁。※抄訳))
- Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, edited by Marsha Kinder, Duke University Press, Durham & London, 1997.
- (Paul Julian Smith, "Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar's *Matador* and *La ley del deseo*" in *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, pp. 178-195. (ポール=ジュリアン・スミス「ボルノグラフィ、マスキュリニティ、ホモセクシュアリティ—アルモドバルの『マタドール』と『欲望の法則』」、内田兆史訳、前掲『ポストフランコのスペイン文化』所収、197~213頁。))
- Modes of Representation in Spanish Cinema*, edited by Jenaro Tales & Santos Zunzuegui, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Barry Jordan & Rikki Morgan-Tamasunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester & New York, 1998.
- Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, edited by Peter William Evans, Oxford University Press, New York, 1999.
- Nuria Vidal, *The Films of Pedro Almodóvar*, Instituto de la Cinematografía y Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- Paul Julian Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London & New York, second edition, 2000.
- Almodóvar on Almodóvar*, edited by Frédéric Strauss, Faber and Faber, London, 1996. (『ペドロ・アルモドバル 愛と欲望のマタドール』、フレデリック・ストロール編、石原陽一郎訳、フィルムアート社、2007年。)
- ペドロ・アルモドバル『オール・アバウト・マイ・マザー』、杉山晃訳、現代企画室、2000年。
- デュラス/コクトー『アガタ/声』、渡辺守章訳、光文社、2010年。
- ジャン・ラシーヌ『ブリタニキウス ベレニス』、渡辺守章訳、岩波書店、2008年。
- ルース・レンデル『引き摺る肉』、小尾美美訳、角川書店、1988年。
- ティエリー・ジョンケ『私が、生きる肌』、平岡敦訳、早川書房、2012年。
- Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1994.
- メアリ・アン・ドーン「映画における声」(『新映画理論集成②知覚/表象/読解』所収、フィルムアート社、1999年、312~327頁。)

参考文献

- 野谷文昭「バロックとメビウスの輪」(『キネマ旬報』2012年5月下旬号、34~35頁。)
- 乾英一郎『スペイン映画史』、芳賀書店、1992年。
- 『ポストフランコのスペイン文化』、杉浦勉編、水声社、1999年。
- Spanish Cinema 1896-1983*, edited by Augusto M. Torres, Editora Nacional, Madrid, 1986.
- José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.
- Miguel Juan Payán, *El cine español del los 90*, Ediciones JC. Monteleón, Madrid, 1993.
- John Hopewell, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986.
- R. Gubern, J. E. Monterde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, Marisilio Editori, Venezia, 1995.
- Ronald Schwartz, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, The Scarecrow Press, Metuchen, N. J., & London, 1986.

石田美紀「ファシスト政権期イタリア映画における「白」の視覚—
「白い電話」と白い砂漠」(『美學』、第56巻2号(222号)、
2005年、41-54頁。)

西村安弘「アントニオーニ VS ペドロ・アルモドバル」(『シネレッ
スン』第11号、フィルムアート社、2000年、204~205頁。)

吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』、
河出書房新社、2012年。

ペドロ・アルモドバル フィルモグラフィ

1980年『ベピ、ルシ、ボンと他のフツの女たち』*Pepi, Luci, Bom
y otras chicas del montón* (2004年ヒスパニック・ビート映画祭
で特集上映)

1982年『セクシリア』*Laberinto de pasiones* (1995年日本公開)

1983年『バチ当り修道院の最期』*Entre tinieblas* (1989年日本公開)

1984年『グロリアの憂鬱』*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

1986年『マタドール<闘牛士> 炎のレクイエム』*Matador* (1989
年日本公開)

1987年『欲望の法則』*La ley del deseo* (1990年日本公開)

1988年『神経衰弱ぎりぎりの女たち』*Mujeres al borde de un ataque
de nervios* (1989年日本公開)

1990年『アタメ』*Atame!* (1991年日本公開)

1991年『ハイヒール』*Tacones lejanos* (1992年日本公開)

1993年『キカ』*Kika* (1994年日本公開)

1996年『私の秘密の花』*La flor de mi secreto* (1996年日本公開)

1997年『ライブ・フレッシュ』*Carne tremula* (1998年日本公開)

原作=ルース・レンデル『引き攀る肉』

1999年『オール・アバウト・マイ・マザー』*Todo sobre mi madre*
(2000年日本公開)

2002年『トォーク・トゥ・ハー』*Habla con ella* (2003年日本公開)

2004年『バッド・エデュケーション』*La mala educacion* (2005年
日本公開)

2006年『ボルベール<帰郷>』*Volver* (2007年日本公開)

2009年『抱擁のかけら』*Los abrazos rotos* (2010年日本公開)

2011年『私が、生きる肌』*La piel que habito* (2012年日本公開)

原作=ティエリー・ジョンケ『蜘蛛の微笑』

※本論は、2012年7月28日、日本映像学会第30回映画文献資料研
究会(日本大学芸術学部)での口頭発表に加筆訂正したもので
ある。