

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』(1970) における分身と父親殺し

西村安弘
映像学科

Return to Tara: The Double and Killing Father in *La strategia del ragno* (1970)

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 30, 2020 ; Accepted December 9, 2020)

キーワード：分身、父親殺し、アイルランド、比較研究

Abstract

A short story "Theme of the Traitor and the Hero" by Jorge Luis Borges has an antinomic plot in which an activist for Ireland's independence is both a traitor and a hero at the same time. Two films based on this story, *The Man Who Lies* by Alain Robbe-Grillet and *The Spider's Stratagem* by Bernardo Bertolucci, introducing a theme of the doubles, switch the background of Ireland's independence to anti-Fascist resistance. Robbe-Grillet's leading character calls himself Boris Varissa or Jan Robin and one shoots down the other at the end. Through the absurd lives of the doubles, it exposes the vacancy of narration.

In Bertolucci's film, a father and a son who have the same name Athos Magnani are played by Giulio Brogi alone. The son tires to reveal the truth of his father's assassination in Tara and his investigation causes the symbolic killing of his father. The father unified with the local town makes his son a prisoner.

Tara is also the homeland where Scarlett O'Hara repeatedly comes back in *The Gone with the Wind*. Though Scarlett and Melanie Hamilton are seemed to be the contrast characters, the author Margaret Mitchell divided the original heroine into these twin characters. For Irish quarter and communist Bertolucci, Tara is the fatherland both where he should abandon and where he dreams to return.

1. はじめに

ベルナルド・ベルトルッチの『暗殺のオペラ』*La strategia del ragno* (1970) は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『伝奇集』*Ficciones* (1944) 所収の「裏切り者と英雄のテーマ」を下敷きにしたTV用映画として製作された。原作の政治陰謀劇がアイルランド独立運動を背景にしていたものを、ファシスト政権期における抵抗運動に置き換え、この後に続く『暗殺の森』*Il conformista* (1970) と『1900年』*Novecento* (1976) と併せて、ファシズム3部作を構成する。ヴィットリオ・ストラーロを撮影監督に起用した最初のベルトルッチ作品でもあり、本作でベルトルッチの作家的スタイルが開花したと見做すことができるだろう。しかしながら、イタリア国内では1970年10月25日のイタリア国営放送(RAI)でTV放映されるに留まったのみならず、モノクロ映画として視聴されたため、この映画の魅力が十分に伝わったとは言えなかった。

ところで、ボルヘスの原作は、『暗殺のオペラ』に先行する僅か2年前、フランスのアラン・ロブ＝グリエによって『嘘をつく男』*L'homme qui ment* (1968) として映画化され、イタリアでも1969年8月2日に公開されていた。スロヴァキアのカルパチア山脈でロケーション撮影された『嘘をつく男』は、アイルランド独立運動を既にドイツ軍(と思しき)占領下の抵抗運動に置き換えているのに加えて、『暗殺の森』に主演することになるジャン＝ルイ・トランティニアンを謎めいた分身的な主人公役に起用しているなど、ベルトルッチ作品と強い関連性が見て取れる。しかしながら、映画興行のオフ・シーズンに当たる夏のヴァカンス期に公開されたのに加え、晦渋な作風で知られるロブ＝グリエ作品であったためか、この2作品が比較して論じられることはこれ迄殆どなかった。

ベルトルッチのフィルモグラフィーの中では、先行する『パートナー』*Partner*. (1968) が既に分身のテーマを取り上げていた。ドストエフスキーの『分身(二重人格)』*Dvoynik* (1846) に基づくこの実験作は、アントナン・

アルトの『演劇とその分身』*Le Theatre et son double* (1938)などで展開された身体論に影響を受けつつ、ジュリアン・ベックとジュディス・マリナーによってニューヨークで創設された前衛劇団リヴィング・シアターの手法を採用したが、興行的には苦戦を強いられた。T・ジェファーソン・クラインは、『暗殺のオペラ』が『パートナー』に占める位置を、以下のように説明した。

「多くの点で、この2本の映画は同じパラダイグムの中にあると思われる。両作品は強烈な夢のようなもので、両作品は明らかに分身を扱い、そして両作品は大まかに文学的なモデルから作られた。しかも、『暗殺のオペラ』は、『パートナー』の反復であるのと同じくらい、それへの反作用である。」ⁱ

この分身のテーマに、新たに父親殺しのテーマを加えて政治スリラーに仕立てたのが、タラという架空の町を舞台にした『暗殺のオペラ』であった。『風と共に去りぬ』*Gone with the Wind* (1939)のエンディングで、ヒロインのスカレット・オハラが帰還する農園の名前が、ベルトルッチに引用されているのは、単なる偶然ではない。

本稿では、①アイルランドのクォーター、地主階級にして共産主義者、詩人にして映画監督というベルトルッチの自伝的複雑性、②『嘘をつく男』との比較、③『風と共に去りぬ』への言及について考察することで、『暗殺のオペラ』における分身と父親殺しのテーマについて分析する。

2. 地主の家に生まれて

ミラノの伯爵家出身のルキーノ・ヴィスコンティが、歴史的ネオレアリズモの終焉期である1963年に、シチリアのジュゼッペ・トマーゾ・ディ・ランペドゥーサ公爵の歴史小説『山猫』*Il Gattopardo*を映画化した時、イタリア統一運動を傍観する主人公のドン・ファブリツィオ（パート・ランカスター）が、原作者のランペドゥーサのみならず、ヴィスコンティ自身の分身であると、誰もが信じたであろう。しかし、詩人のアッティエリョの息子であり、デビュー詩集『謎を探して』*In cerca di mistero* (1962)でヴィアレッジオ賞に選ばれたベルナルド・ベルトルッチが、20世紀前半のポー河流域の農村を舞台にした『1900年』を発表した時、農園の当主アルフレード・ベルリングエリ（パート・ランカスター）を監督の分身と見做す者は殆どいなかったであろう。

ジュゼッペ・ヴェルディの亡くなった1901年、20世紀の初年に、この農園の地主と小作人の家に各々赤子が誕

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』(1970)における分身と父親殺し

生し、身分階級を越えて、二人は双子のように育ってゆく。アルフレード（ロバート・デ・ニーロ）とオルモ（ジェラルド・ドパルデュール）の二人である。当主のアルフレードには、長男オッタヴィオ（ヴェルナー・ブルース）と次男ジョヴァンニ（ロモロ・ヴァッリ）の兄弟がいて、ジョヴァンニの息子に当主の名を与えた。つまり、孫のアルフレードは、オルモの分身であるのみならず、祖父の分身でもある。

ベルトルッチ家の先祖は、トスカーナからエミリア＝ロマーニャへ渡り、パルマ県のカサローラ（モンキョ・デッレ・コルティ）に移り住んだ。カサローラの石造りの屋敷は、1791年に先祖が改築したものだという。ⁱⁱパオロ・ラガッツィの『パルマの光 アッティエリョ・ベルトルッチーその人生と作品』を紐解くと、ベルナルド・ベルトルッチが地主の家に生まれ、『1900年』と同じように、祖父の名前をつけられたことが判る。ⁱⁱⁱ

祖父ベルナルドは、カサローラの地主の家に生まれた。祖母のマリア・ロッセッティは、ポー河沿岸、ピアチェンツァのコルテマッジョーレ出身の豪農の娘だった。二人は3男2女に恵まれたが、長男ジュゼッペ、長女ジュリア、次女エルサは早逝した。成人したのは、『1900年』のオッタヴィオとジョヴァンニのような二人の兄弟、次男ウーゴ（1907～1941）と三男アッティエリョ（1911～2000）だけだった。

パルマ郊外のサン・プロスペロに生まれたアッティエリョは、同市南西のアントニャーノの農園で幼少期を過ごす。父ベルナルドはハンガリーまで遠征し、馬の売買で財をなし、1921年パルマに更に近いバッカネッリの農園に移転した。1925年アッティエリョは中学の代用教師として赴任したチェーザレ・ザヴァッティエリニと出会う。詩人にして小説家のザヴァッティエリニが、後にヴィットリオ・デ・シーカのネオレアリズモ映画の脚本家、理論家として活躍したことは、説明するまでもないだろう。

1927年高校に進学したアッティエリョは、ニネッタ・ジョヴァナルディと知り合う。ニネッタの父母は、オーストラリアに移住したイタリア人とアイルランド人のカップルで、ニネッタが2歳の時にイタリアへ帰国していた。アッティエリョはザヴァッティエリニが編集長を務める地元新聞『ガッツェッタ・ディ・パルマ』への投稿を始め、1929年には最初の詩集『シリウス』*Sirio*を出版。

1938年、ニネッタと結婚、パルマ市内の借家で暮らし始める。アッティエリョは高校、ニネッタは中学の教師として働く。1941年には、長男のベルナルドが誕生。ベルナルドは12歳になるまで、主に祖父の農園バッカネッリで育つ。翌42年、アッティエリョは徴兵されるが、心臓疾患のため、年末には除隊。43年には、半ば廃墟化し

ていたカサローラの石作りの屋敷で、家族3人の避難生活を送る。

戦後の1946年、アッティーリョは教員に復帰、翌47年、次男のジュゼッペ誕生。1951年、家族を残してローマのジャチント・カリーニ街に転居、詩人のピエル・パオロ・パズリーニと知り合う。1952年、RAIのラジオ番組の仕事を得る。1954年に、家族をローマに呼び寄せる。この年、父ベルナルドが狭心症で死去。

ローマに移住した後も、ベルトルッチ家は夏のヴァカンスをカサローラで過ごした。15歳になったベルナルド少年は、16ミリ・カメラを与えられ、カサローラで短編『ロープウェイ』*La teleferica* (1956) を、その3か月後にバックネッリで『豚の死』*La morte del maiale* (1956) を完成。映画監督ベルナルドの原点は、田園地帯を背景にしたアマチュア映画だった。

1960年、ベルナルドは一歳違いの従兄ジョヴァンニと一緒に初めてのパリへ旅行し、シネマテーク・フランセーズに足繁く通う。しかし、ローマ大学での勉強に早々と見切りをつけ、パズリーニ原案の『殺し』*La commare secca* (1964) で長編映画デビューを果たす。

スタンダールの『パルムの僧院』*La Chartreuse de Parme* (1839) を参照した自伝的映画『革命前夜』*Prima della rivoluzione* (1964) の後、『パートナー』(1968) を完成。この頃に、精神分析に興味を抱き、フロイトの著作を読む。

『暗殺のオペラ』を撮影した1969年、アッティーリョはバックネッリの農園と家屋を売却。ベルトルッチ家が生活に困窮していたとは考えにくい。レフ・トルストイがキリスト教精神から私有財産を否定し、有島武郎が農地解放を試みようとしたのに近かったのかも知れない。ベルトルッチ家の農地解放は、『1900年』の中では、地主アルフレードに対する農民による人民裁判を通して、飽くまでも空想的に描かれることになる。同年、ベルナルドは共産党に参加する一方、精神分析のセッションに通い始めた。

3. 原作小説と先行映画『嘘をつく男』

ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『伝奇集』所収の「裏切り者と英雄のテーマ」は、邦訳して7頁ほどの短編である。^{iv}

私は「細部が欠けており、修正し調整すべき点が残っている」筋を思いつき、ライアンという語り手を想定する。100年前の1824年アイルランドで、ライアンの曾祖父で謀叛人の指導者だったファーガス・キルパトリックが、自分の計画した反乱の前夜に劇場で暗殺された。シーザーの妻カルプルニアが不吉な予知夢を見たよ

うに、キルパトリックは裏切りを告げる警告文を受け取りながら、封を切ることがなかった。キルパトリックの死で、全市が劇場化する。

しかし、事件の真相は別である。謀叛人の中に裏切り者がいた。キルパトリックの命で、ジェイムズ・ノーランが裏切り者の調査に当たったところ、キルパトリック本人が裏切り者であることが判明する。キルパトリックは自分に死刑宣告を下しながら、祖国解放運動が挫折しないことを望む。シェイクスピアの戯曲を剽窃し、衆人環視の中、ノーランは裏切り者で英雄であるキルパトリックを処刑したのだった。ライアンはこの顛末を知ることになるが、自らが曾祖父の筋書きの一部に取り込まれることを拒絶し、沈黙を守ることにする。

ボルヘスの短編は、IRA（アイルランド共和国軍）の裏切り者にして英雄という二律背反のテーマを案出し、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』という劇作品に言及しながら、現実が模倣するという転倒を描いて見せた。ベルトルッチの『暗殺のオペラ』に先行して、この短編を映画化したのが、アラン・ロブ＝グリエの『嘘をつく男』であった。

ロブ＝グリエの『嘘をつく男』では、アイルランドの設定をナチス・ドイツの占領期と思しき中欧に移した。しかし、曾祖父暗殺の真相を曾孫が解明するというプロットの代わりに、森の掃討作戦から逃げるようにして、ある田舎町に辿り着いた主人公（ジャン＝ルイ・トランティニアン）が、二つの名前を使うのを目撃することになる。男は最初ボリス・ヴァリサと名乗るが、後でジャン・ロバンだと称したりする。城主の名前がジャン・ロバンで、ボリス・ヴァリサはジャンの抵抗運動の同志だったと説明されるが、町外れにはボリスの墓がある。占領軍を欺くために、ジャンが死んだように見せかけたのだという言及もなされる一方、抵抗運動の中で使われる偽名として、ジャンがボリスを名乗ったことも示唆される。

真相不明のまま、ボリスは城に突然現れたジャンに銃撃される。この時の二人のカット・バックによって、ジャンが分身のボリスを射殺したようにも見える。しかし、床に倒れたボリスは、暫くすると何事もなかったかのように再び立ち上がる。そして、再び森の中をボリスとジャンの逃げるショットが交互に示され、映画の冒頭へと回帰する円環的な構成が整えられる。この錯綜したプロットから一貫したストーリーを再構成することは、殆ど不可能であるようにも思われる。

ジャン＝ミシェル・アダンの『物語論』を援用した中川邦彦は、ロブ＝グリエの小説『反復』*La Reprise* (2001) と同じように、この『嘘をつく男』を語り手の同一性が安定しないテキスト、つまりボリスとジャンという二重

の語り手がいるテキストとして説明を試みた。映画の冒頭では、この映画の明示的な語り手としてボリスが想定されながら、潜在的な語り手であるジャンに翻弄され、最終的には明示的な語り手の地位を明け渡したのだという解釈である。^v

しかし、典型的な分身（ドッペルゲンガー）の主題を扱った幻想物語として受け止めれば、観客は事実と虚構の間に宙吊りにされていることを理解するかも知れない。一人の主人公を複数の俳優で演じさせる試みは、ルイス・ブニュエルの『欲望のあいまいな対象』*Cet obscur objet du desir* (1977)、トッド・ヘインズの『アイ・アム・ノット』: *I'm Not There* (2007) の例もあるし、観客に何の説明も与えられないまま、ヒロインが別人に変わってしまうデイヴィッド・リンチの『マルホランド・ドライブ』*Mulholland Drive* (2001) のような不可思議な映画もあった。また、ロブ＝グリエの小説『覗くひと』*Le Voyer* (1955) では、時計の行商人マチアスが島で出会う漁師の住む家の扉に白墨で、ジャン・ロバンと記されていたので、自己言及的な機能も読み取ることも可能になっている。^{vi}

しかし、題名の『嘘をつく男』が指示しているのは、主人公が信頼できない語り手であり、観客に主人公の発言を信用してはいけないという注意である。『嘘をつく男』は、エピメデスの論法、論理学で「嘘つきパラドックス」と呼ばれる命題を想起させるだろう。「私は嘘をついている。」という文は、私が嘘をついているならば、私は真実を語っていることになるし、私が真実を語っているならば、私は嘘をついていることになる。真実を語っても、嘘をついても、この文の意味するところは矛盾を免れない。ミシェル・フーコーは「ギリシャ的真理は、かつて、「私は嘘つきだ」という、このただ一つの明言のうちに震撼された」と述べ、「あらゆる命題は、その対象—命題の役割を果たす命題よりも上位の「タイプ」のものであるべき」と説明した。^{vii}

アルフレッド・タルスキは、この矛盾を解消するために、「メタ言語」という概念を導入した。タルスキはこの命題について語る言語を「メタ言語」とし、命題において語られる言語を「対象言語」と見做し、「対象言語」と「メタ言語」という異なった言語階層なので矛盾しないのだと説明しようとした。^{viii}しかしながら、「対象言語」も「メタ言語」も、実際には同じ言語(ラング)に属しているのだから、矛盾は解消されていないという反論がなされる。ジャック・ラカンによれば、「メタ言語は存在せず、さまざまな形式化は存在する」ことになる。^{ix}

ところで、「機知 その無意識との関係」*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) で、フ

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』(1970)における分身と父親殺し

ロイトは夢と機知の類似性に注目しながら、様々な機知の技法とその諸傾向の分析を展開する中で、聞き手側に感情的な軋轢を引き起こす機知と中立的な機知があり、前者を「傾向的な」機知、後者を「抽象的」ないし「無害」な機知と名付けた。傾向的機知は更に、「露出的ないし猥褻な *obszön* 機知」、「攻撃的(敵対的) *feindselig* 機知」、「シニシズム的 *zynische* (批判的、瀆神的) な機知」、「懐疑的 *skeptitsch* な機知」に区分され、最後の懐疑的な機知の例として、以下のようなユダヤ・ジョークを取り上げている。

「二人のユダヤ人があるガリチア地方の駅の汽車の中で出会う。「どちらへ？」と一人が訊ねる。「クラカウまで」と答えがかえってくる。「おい、お前さんはなんて嘘つきなんだ」と先の男が腹を立てて言う。「お前さんクラカウまでと言うとき、ほんとうはレンベルクへ行く」とわたしが思うように願っていたんだろう。ところがどうだ、お前さんは実際にクラカウへ行くじゃないか。なんでお前さんは嘘をつくんだ？」^x

知人と出会った時に、「どちらへお出かけですか。」と尋ねることがある。この言葉の意味するものは、字義通りに「どこへ行くのか」を問うことではなく、私はあなたのことを気にかけていますということを示す儀礼的な挨拶に過ぎない。ユダヤ人同士であれば、その会話には同朋であることの確認行為も含まれているかも知れない。しかし、猜疑心の強いユダヤ人は他人に本当のことを決して打ち明けないと、最初から疑ってかかるのである。このジョークはユダヤ人自身がユダヤ人の性格を自虐的に笑いに付しているもので、傾向的な機知と見做されているが、ユダヤ人のことをよく知らない日本人には、判りにくいジョークである。

哲学者の荒谷大輔によれば、主体と言語の関係について考察したジャック・ラカンは、このユダヤ・ジョークを「嘘つきパラドックス」と関連させながら論じた。

「嘘つきパラドックスとは、つまり、それ自体において言葉が意味をなす構造を示すものになっていることがわかる。言表行為と言表内容は、本性的な差異をもちながら、意味をなすということにおいて重なり合う。語り手と聞き手が同じ言語の枠組みを共有しているとお互いに確信し合うかぎりにおいて、「語る私」と「語られる私」は同一の「私」を意味しなければならないものになるのだ。嘘つきパラドックスは、しかし言語がそれ自体としては意味をもたないこと、直ちに理解されるように思われる文の意味が実は聞き手の先走った知の枠組みの適用

でしかないことを明らかにする。論理学は、そこで言葉と意味の臨界に行き着いている。ラカンの理論は、その臨界の構造を示すものとなっているのである。」^{xii}

シニフィアン連鎖としての言語が、シニフィエと結び付けられ、意味作用を完成させるためには、ラカンが心的装置のグラフを用いて論じた「刺し縫いボタン（クッションの綴じ目）point de caption」が不可欠とされる。荒谷の説明では、言語に内在する時間性については必ずしも十分に説明されていないが、発話行為が時間軸に沿っていることに注目すれば、言語から物語への分析に応用する可能性も認められるだろう。

精神分析家の向井雅明は、意味作用が成立するための時間性について、「精神分析において、時間は直線的に流れるものではない。」と断った上で、「過去は未来を予知的に把握し、未来は過去を遡及的に決定する。」と説明する。^{xiii} また哲学者の宇波彰は、ジャック・デリダの脱構築の概念を援用しながら、フロイト＝ラカンの精神分析における時間性を「事後性Nachträglichkeit」として捉え直してみせた。^{xiii}

言語から物語映画に敷衍して説明すると、以下のようになるだろう。

あるショットがスクリーンに投影される時、我々はこのショットが最初に示したと思われるシニフィエを予知的に把握し、次のショットで前のショットのシニフィエを遡及的に確定する。古典的な劇映画では、我々は最初のショットから最後のショットまでを辿りながら、こうした往還運動を繰り返すことで、各ショットの連鎖から首尾一貫したシニフィエ（物語内容）を事後的に紡ぎ出すことになる。

ロブ＝グリエの映画では、前のショットで提示したシ

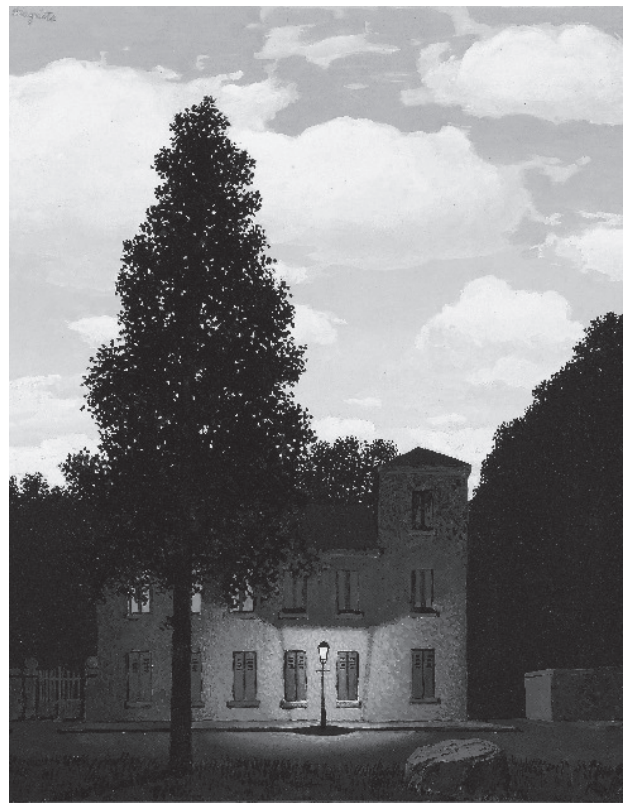


アントニオ・リガブエ『森の王』（1959）

ニフィエを次のショットが覆すようなモンタージュを繰り返されるだけでなく、屢々ショットと音声（ヴォイス・オーヴァー・ナレーション）が矛盾を孕んだまま提示されて行く。主人公が嘘をつく男であるならば、画面の男は、ボリス・ヴァリサでもジャン・ロバンでもない別の人物である。強いて言うならば、ジャン＝ルイ・トランティニアン以外の何ものでもない。『嘘をつく男』における分身は、英雄が裏切り者である（探偵が犯人である）という主題を展開させているようであり、物語行為の空虚さを露呈し、俳優の演技の表層をひたすら横滑りさせることになる。

4. 『暗殺のオペラ』

『暗殺のオペラ』のクレジット・タイトルは、素朴派のアントニオ・リガブエの絵画を背景としている。1899年スイスのチューリッヒに生まれたりガブエの絵画は、ポー河流域の風景の中にジャングルの野獣（ライオン、豹、ゴリラ）を登場させ、子供の空想を思わせる寓話的な世界を現出させる。ジョルジョ・ディリッティの最新作『わたしは隠れたかった』*Volevo nascondermi* (2020) は、リガブエの伝記映画で、主人公の画家を演じたエリオ・ジェルマーノがベルリン国際映画祭の主演男優賞を獲得したので、この異才に対する関心は高まるかも知れない。



ルネ・マグリット『光の帝国』（1954）

ベルトルッチは『ラストタンゴ・イン・パリ』では、フランシス・ベーコンの『ルシアン・フロイトの肖像』(1964)と『肖像画のための習作(イサベル・ロウスゾーン)』(1964)を、『1900年』では、ジュゼッペ・ペリッツァの『第4階級』(1898～1901)を冒頭のクレジット・タイトルに使用している。何れも絵画を通して映画全体の世界観を予め観客に提示する手法である。

撮影開始前にベルトルッチは、撮影監督のヴィットリオ・ストラローロに対して、『暗殺のオペラ』の視覚的な参照物として、二人の画家(リガブエとルネ・マグリット)の絵画を見せた。^{xiv}ベルトルッチによれば、素朴派のリガブエとベルギーのシュールレアリスムを代表するマグリットは、黄昏時の青を捉えていることで共通し、この青色が『暗殺のオペラ』の基調となった。

ベルトルッチは『暗殺のオペラ』の題名を、リガブエの絵画をヒントに『ポプラ林を通したライオンの恐怖』としていたが、結局『蜘蛛の戦略(イタリア語題名の直訳)』へと変更した。しかしながら、ライオン(権力)を倒す英雄という象徴的モチーフは大切だったので、サーカスから逃げ出したライオンが町中に現れるという幻想的な場面が作品中に登場する。

映画本編の冒頭は、リガブエの絵画を実写化したような樹木のショットで、カメラがパンをすると線路が写り込む。無人の駅に列車が到着すると、二人の男がプラットフォームに降り立つ。駅名はタラと表示してある。駅前では水兵が「タラ！」と一声叫んで姿を消す。タラという名前の町は実在しないが、ロケーション撮影はポムボネスコとブレセッコ駅で行われた。

ブレセッコは、ジョヴァンニ・グアレスキの小説を映画化したジュリアン・デュヴィヴィエの喜劇『陽気なドン・カミロ』*Don Camillo* (1952)の撮影地として知られる小さな町である。幼なじみの神父ドン・カミッロ(フェルナンデル)と共産党員の町長ペッポーネ(ジーノ・チェルヴィ)の絶妙な友情を描き、シリーズ化されるほどの人気を博した。ドン・カミッロとペッポーネの関係は、戦後イタリア政界の2大勢力であるキリスト教民主党と共産党の対立を示すだけでなく、『1900年』の地主アルフレートと共産主義者の小作人オルモの原型ともなったであろう。

駅前で一人取り残された男(ジュリオ・ブロージ)は、「アトス・マニャーニ通り」を経て、抵抗運動の英雄アトス・マニャーニの胸像が祀られている広場に出る。サファリ服にスカーフを巻いた胸像は、この男の相貌と同じである。宿屋の主人からも、この町に彼を招待したドライファ(アリダ・ヴァリ)からも、父子が瓜二つであることが言及される。

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』(1970)における分身と父親殺し

父アトスの愛人だったドライファは、子アトスに1936年6月15日ヴェルディの『リゴレット』上演中のオペラ劇場で、クレモナから来た刺客に暗殺された父親の事件の真相解明を期待する。父の友人で抵抗運動の同志だった3人、コスタ(ティエノ・スコッティ)、ラゾーリ(フランコ・ジョヴァネッリ)、ガイヴァッツィ(ピッポ・カンパーニ)に接近した子アトスは、何者かの妨害行為に遭遇しながらも、根気よく捜査を続けて行く。クライマックスは、『リゴレット』上演中のオペラ劇場における暗殺の再現である。町中にマントバ公爵の aria が響く中、子アトスは父の3人の友人に事件の真相を問い質す。そして、父アトスがムッソリーニ暗殺を計画しながら、当局に密告した裏切り者であり、自らの発案で凶弾に倒れた顛末を知ることになる。この展開は、原作を尊重したものとなっている。

ベルトルッチの説明によれば、アトス・マニャーニ父子の関係は、パルミーロ・トリアッティとエンリコ・ベルリングエルとの関係と同じであるという。

「英雄化された父の裏切りを発見する息子は、トリアッティのスターリン主義を発見するベルリングエルだ。だが両者にとって、裏切りも、スターリン主義も、歴史的には必要だった。」^{xv}

1927年から1964年に、イタリア共産党の書記長を務めたトリアッティは、ムッソリーニ政権下に亡命を余儀なくされ、スターリン政権下のソ連にも滞りし、イタリアの抵抗運動への支援協力を実現した。戦後は、パドリオ政権の副首相に就任、イタリア共産党が暴力革命ではなく、議会制民主主義によって社会主義国家を確立を目指す大きな方向転換を成し遂げた。

1964年にトリアッティが亡くなり、『暗殺のオペラ』が発表された後、ベルリングエルは1972年から1984年の間、イタリア共産党の書記長を務めた。1973年には、半世紀近く政権与党だったキリスト教民主党との歴史的妥協を実現した。ソ連型のプロレタリア独裁を否定し、新しいユーロ・コミュニズムを推進したため、スターリン＝トリアッティという父親を殺したという解釈であろう。

1968年の五月革命を体験したマルクス主義者のルイ・アルチュセールが、『パンセ』誌上に「イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置」を発表したのは、『暗殺のオペラ』が公開されたのと同じ1970年である。ブルジョワの社会構成体における下部構造と上部構造という場所論的表象の限界に触れながら、アルチュセールは下部構造を搾取的な生産諸関係(生産諸手段と労働力の関係)、

上部構造を抑圧的な国家装置と国家のイデオロギー諸装置 (Appareil idéologique d'État) に弁別して記述した。そして、プロレタリアートのイデオロギー諸装置であるべき共産党がブルジョワ法的手段で階級闘争を実践し、移行することの難しさを指摘した。^{xvi} 同じ共産黨員として、ベルトルッチがアルチュセールと問題意識を共有していたものと考えても不思議ではない。

ボルヘスの原作では、曾祖父と曾孫だった関係を、父子の関係に置き換えることで、象徴的な父親殺しのテーマが明確に打ち出された。ところが、奇妙なことに、アトス・マニャーナ父子を当時38歳だったジュリオ・ブロージに一人二役で演じさせるだけでなく、ドライファと3人の同志役も同じ役者にそのまま演じさせている。暗殺のあった過去と現在の間には、20数年の月日が流れているにも拘わらず、タラの町の人々は少しも歳を経たようには見えないのである。過去と現在が平行モンタージュで示されても、アトス父子の衣装でしか、その区別はつかないため、分身した親子が漸進的に一人に重なって行く。

映画のエンディングでは、父アトスの追悼集会が開催されている。しかし、子アトスは事件の真相を誰にも明かすことなく、黙々と駅へと向かう。水兵が再び登場し、彼に別れを告げる。ところが、駅で列車の到着を待っていると、遅延のアナウンスが繰り返される。カメラが線路を捉えると、雑草が生い茂り、線路が埋没して行く。父と同一化した子アトスは、恐らくこの町に囚われ、ここから逃れることができないのだろう。

原題の『蜘蛛の戦略』は、プロット上、タラという町に子アトスを呼び寄せるドライファが捕食者であることを暗示しているように思われる。実際、ドライファが子アトスを誘惑するような場面も挿入されるのだが、母と同一化する前エディプス期的関係は、アトスによって回避される。

その一方、映画を注意深く見て行くと、父アトスがタラという町に偏在（通りや文化サークルの名前、広場の胸像、追悼集会）し、町と不可分な関係にあることが判る。リガブエの絵画に象徴されるように、タラは父アトスがサファリ服を着てハンティング（抵抗運動）をするような野蛮な空間であり、子アトスが幼い頃に生母に連れられて脱出しなければならなかった危険な故郷である。父アトスの深遠な計略によって、ドライファが子アトスを呼び戻したのだとするならば、タラは父アトスの蜘蛛の巣に外ならない。精神分析的な解釈では、同一化は主体の疎外である。父アトスと同一化した子アトスは、父親殺しを完遂するために、タラという町から離れなければならないのだが、それが永遠に先送りにされてしま

うのである。

1970年の『フィルムクリティカ』誌上のインタビューで、ベルトルッチはタラという架空の地名について、次のように答えた。

「恐らくタラとは無意識だが、何よりも先ずスカーレット・オハラが「明日はまた新しい日なのだ」と言った後で、帰る場所のことだ。タラはこのように『風と共に去りぬ』の約束の土地である。これは細やかな内輪の冗句だが、タラは例えば、スザッラヤルザッラ地方の村の名前と説得力を持って調和する。」^{xvii}

『暗殺のオペラ』と『風と共に去りぬ』を結び付けて考察することは、一見したところ、奇妙な印象を与えるかも知れない。しかし、『暗殺のオペラ』の主人公アトス・マニャーナ Atos Magnani は、スペイン語の「アスタ・マニャーナ Hasta mañana」のアナグラムかと疑いたくなるほど、酷似した発音である。「アスタ・マニャーナ」は「また明日」を意味する別れの挨拶である一方、目先の仕事を先送りする時にも使われる便利な言葉である。スカーレット・オハラの口癖である「明日はまた新しい日なのだ」も、先延ばしを正当化する台詞である。

5. 『風と共に去りぬ』のタラ

マーガレット・ミッチェルの『風と共に去りぬ』(1936) は、1861年の南北戦争の勃発とその後の^{リコンストラクション}再建時代を背景に、南部ジョージア州の農園タラに生まれ育ったスカーレット・オハラが、3度の結婚を経ながら、逞しく生き抜いて行く大河小説である。映画の冒頭でも掲げられているように、題名はアーネスト・ダウソンの詩『シナラ』からの引用（私は多くを忘れ果てた、シナラよ！風とさすらい/遊び仲間と狂おしく薔薇を、薔薇を投げ、踊って/還らぬ君の青ざめた百合を心から追いやった）である。

刊行後瞬く間にベスト・セラーになっただけでなく、1937年にはピュリッツァー賞に輝いた。MGM社は3時間を超すテクニカラーの超大作として映画化に挑み、ジョージ・キューカーやヴィクター・フレミングなど何人も監督を交代させながらも、1939年12月には公開に漕ぎ着けた。同年9月1日、ナチス・ドイツがポーランドに侵攻した直後のことで、アメリカはまだ参戦していなかったが、アメリカの観客が劇中に描かれた南北戦争に第二次世界大戦の暗雲を重ね合わせたとしても不思議ではない。国内では空前のヒット作となり、アカデミー作品賞を獲得しただけでなく、ヴィヴィアン・リーの主演女優賞と並んで、黒人（アフリカ系）のハティ・マク

ダニエルも助演女優賞に選ばれた。ハティの演じたハウス・メイドのマミーが、 minstrel・ショーにおける戯画化されたキャラクターのマミー（肝っ玉母さん）を想起させることから、後に屢々原作と共にこの映画が人種差別的であるという批判を浴びることになる。

父親のジェラルドはアイルランドのミーズ州に生まれたが、プロテスタントのオレンジ党員（スコットランド系アイルランド人）を殺めてしまったため、官憲の手を逃れるためにアメリカへ渡った移民である。アイルランド人には、イギリス人に先祖伝来の土地を奪われ、小作人の地位に追い落とされた歴史的経緯があった。祖国で果たせなかった土地奪還の夢を、新天地のアメリカで果たした訳である。父は娘に、買収して手に入れたタラ農園の美しさについて、繰り返し語りかける。「アイルランド人の血が一滴でも入っておったら、いま住む土地を母親みたいを感じるものだ。」^{xviii}

その一方、カトリックのアイルランド系移民は、WASP（ホワイト・アングロ＝サクソン・プロテスタント）が支配するアメリカ社会では、黒人並みの差別的な扱いを受けることもあった。（黒人は燻されたアイルランド人 *smoked irish* と呼ばれた。）母親のエレン・ロビヤールはフランス貴族の出自を持ち、従兄フィリップとの結ばれぬ恋愛の後に、一代で財を成した叩き上げで、同じカトリック教徒のジェラルドと結婚した。二人の間には、スカーレットを筆頭に、次女のスエレン、三女のキャロラインが誕生したが、男子は育たなかった。

スカーレットは南部の名家出身のアシュレー・ウィルクスに恋焦がれていたが、サムター要塞砲撃の前夜、彼が従妹のメラリー・ハミルトンと婚約したため、アシュレーの妹の婚約者だったチャールズと衝動的に結婚してしまう。しかし、チャールズは南軍に志願し、あっけなく病没してしまう。長男のウェイドを出産、シングル・マザーとなったスカーレットは、新興都市のアトランタで暮らすことになる。（映画版では、ウェイドの出産は省略されている。）

ジョージア州がチェロキー族から土地を譲渡され、鉄道敷設に当たり、終着駅を置いたのが、アトランタだった。小説の中では、1824年スカーレットが誕生したのと歩調を合わせ、終着駅の町名マーサズヴィルがアトランタへと改称されたことが言及されている。人口1万人の町となったアトランタは、兵站の上から軍事上の要であるだけでなく、進取の気質に富むスカーレットとの同化が暗示されている。^{xix}

南北戦争で若くて健康な男性が出征してしまい、農園を経営する白人富裕層の結婚適齢期の娘は伴侶を見つけないのが困難な時代となる。アトランタ陥落の後、スカー

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』（1970）における分身と父親殺し

レットはタラに戻ることを決意する。「タラはまだあるのだろうか？それともジョージアを吹き抜けた風と共に去ってしまったのだろうか？」^{xx}

スカーレットがタラに辿り着くと、エレンはチフスで亡くなり、ジェラルドは昔日の面影なく、腑抜けたようになってしまった。南軍の敗残兵で義足のウィル・ベーン（映画では割愛）に、農園の管理を託す一方、アトランタへ戻ったスカーレットは、キャロラインの恋人だった冴えない中年男フランク・ケネディを奪うようにして再婚する。ウィルはスエレンを慕っていたが、彼女は尼僧になったため、キャロラインと結ばれる。

フランクの資金で、スカーレットは製材所経営に乗り出し、長女のエラ・ローラを身ごもる。（映画版では、このエラ・ローラの出産も省略。）スラム街でスカーレットが浮浪者に襲われたのをきっかけに、KKK（クー・クラックス・クラン）の構成員であったフランクが襲撃に参加したところ、北軍の憲兵隊の待ち伏せによって、反対に落命してしまう。フランクの葬儀後、因縁深いレット・バトラーからの求婚を受け入れる。

スカーレットがボニーを出産すると、レットは娘のために、これまで屢々敵対してきた南部の保守社会と折り合いをつけようと努める。ところが、ボニーが落馬で急逝したのに続き、メラリーも無理な出産が祟って落命する。アシュレーへの嫉妬心に悩まされ続けたレットは、スカーレットとの別れを決意し、出奔してしまう。

『風と共に去りぬ』の結末は、レットに去られ、故郷のタラへ帰還したスカーレットの内的独白「結局、明日はまた新しい日なのだから After all, tomorrow is another day」で締めくくられる。（映画版では、スカーレット役のヴィヴィアン・リーの独白になっている。）このヒロインがこの後どのように生き抜くのか、観客に委ねられてしまうオープン・エンディングである。

岩波文庫版の訳者である荒このみによれば、ミッチェルが本作を執筆中の仮題は、Another Day だったので^{xxi}、構想段階からこの台詞は重要な意味を持っていたと考えられる。また新潮社版の訳者である鴻巣友希子による『謎解き『風と共に去りぬ』』では、16世紀前半までに遡る英語の諺のようなもので、旧約聖書中の「伝道の書」にある「陽は昇り、陽は沈む The Sun rises and the Sun sets.」に由来し、「キリスト教的ニヒリズム」が通底しているとも指摘されている。^{xxii}

この「陽は昇り、陽は沈む」という語句は、ショレム・アレイヘムのイディッシュ文学『牛乳屋テヴィエ』 *Tevye der milkhiker* (1895～1916) を原作とするブロードウェイ・ミュージカル『屋根の上のバイオリン弾き』 *Fiddler on the Roof* (1964) とその映画化 (1971) で使

用される劇中歌の題名としても親しまれている。1人称のモノログ形式で書かれた原作小説は、帝政ロシア末期のウクライナ地方を舞台に、ユダヤ人テヴィエが娘たちを次々と嫁がせながら、ポグロム（ユダヤ人襲撃）を経験し、遂には追放されるまでが描かれる。そして、ロシアの巡査から追放を告知され、行き先も定まらないテヴィエが、寡婦となった長女ツェイトルに向かって、「あしたはあしたの風がふくだな」と語ることになっている。^{xxiii}『風と共に去りぬ』では、故郷に帰還したスカーレットの楽観的な姿勢を示した台詞が、『牛乳屋テヴィエ』では、繰り返しディアスポラ（民族離散）の辛酸を舐めたユダヤ人のニヒリズムから発しているのである。

『風と共に去りぬ』の背景となった南北戦争と再建時代は、適齢期の男性が戦場へ赴き、国内に未婚女性が溢れる特別な時期だった。ところが、アシュレーに失恋したスカーレットは、取り巻きの一人に過ぎなかったチャールズを手始めに、妹の婚約者だったフランク、そして名門出身でありながら反抗児のレットと、3度の結婚を繰り返す。彼女の性格と行動力は、妹のキャロラインから敵視されるだけでなく、南部の婦人社会からも異端視されることになる。

ここで、アメリカ文学ないし文化における『風と共に去りぬ』の位置を再確認しておこう。ニュー・イングランドのピューリタン社会における不倫を描いたナサニエル・ホーソンの古典『緋文字』*The Scarlet Letter* (1850)では、ヒロインのヘスターがAと印した緋色scarletの布をピン止めしていた。『風と共に去りぬ』のスカーレットScarlettの名前は、tの一字足りない綴りで、映画版では、アシュレーとの不倫を疑われたスカーレットが緋色のドレスをまとうて、誕生パーティーに出席することから、二人のヒロインの類似性が屢々指摘されることになる。

同じく南北戦争期の北部ニュー・イングランドを舞台にしたルーイーザ・メイ・オルコットの『若草物語』*Little Women* (1868)では、ピューリタンの父親が従軍牧師として出征し、その留守に耐久生活を送るマーチ家の4姉妹が描かれる。作者の分身的人物であり、実質的なヒロインである次女のジョゼフィーンは、「男の人のみたいにジョーって呼ばれ」るのみならず、姉妹の「お兄さん役を引き受ける」ことを余儀なくされる。^{xxiv}彼女の唯一の女性性の象徴である豊かな栗色の髪は、出征先で病に伏せた父を母が看病する費用に充てられる。ジョーもスカーレットも家族を守るために立ち上がることでは共通しているが、前者が女性であることを棄てざるを得ないのに対し、後者は女性であることを最大限に

利用し、男性を誘惑することに専念する。

主題論的に見ると、こうしたアメリカ文学ないし文化にみられる傾向は、ミソジニーの概念で説明することが可能であろう。現代思想の内田樹によれば、開拓時代のアメリカでは、男女の人口比が数百対一といった極端な格差状態にあった。こうしたホモ・ソーシャルな集団では、男性固有の価値観で競争すればよかったが、そこに一人の女性が参入することで、それまでの秩序が危機を向かえるに至る。集団の秩序を回復させるためには、この女性が悪女であることを明らかにして、集団から放逐すればよい。こうして、ハリウッド映画の定型のストーリーが完成する。

「男たちの集団に一人の女が現れる。彼女は男を『選ぶ』権利を与えられている。男たちは彼女をめぐる競争する。最終的に一人の男が彼女を獲得する。だが、その男は、彼女を棄てて、男たちのもとに戻ってくる。女は不幸になり、男たちの共同体は原初の秩序を回復する。」^{xxv}

こうしたストーリーであるならば、生涯結婚できなかった数多くの男性の怨嗟の念を鎮めることができるのである。従って、スカーレットには理想的な結婚生活を送ることは許されない。チャールズは軍隊、フランクは秘密結社というホモ・ソーシャルの絆を妻よりも優先し、世慣れた遊び人のレットでさえ、「南部の大義」を前にしては、躊躇なくスカーレットを置き去りにする。打算的な結婚を選択するスカーレットは、罰せられるべき存在であるので、常に経済的に不安定な寡婦へと追い落とされることになる。

南北戦争でも、第2次世界大戦でも、結婚適齢期の男性が出征したため、銃後の社会を守る妙齢の女性は、配偶者を見つけられないのではないかと、という不安を抱えることになる。第2次世界大戦中に製作されたジョージ・ステューヴンスのロマンティック喜劇『陽気なルームメイト』*The More the Merrier* (1943)では、戦時下のワシントンD.C.における極端な窮乏生活が誇張されて紹介される。首都の人口が急増し、車や住宅の共同使用が当たり前となり、未婚男女も同居を余儀なくされる。男女の比率が1対8へと逆転したため、オフィス・レディの行列に遭遇した好青年はバツの悪い思いをすることとなる。

トーマス・カリナンの『ビガルド 欲望の眼ざめ』*The Beguiled* (1966)では、やはり南北戦争を背景に、南部ヴァージニア州のカトリック系女子寄宿学校ファーンズワース学園が描かれる。北軍の負傷兵ジョン・マクバーニー伍長を匿った寄宿学校の教員と生徒は、一人の

男性を巡ってライヴァル関係に陥る。マクバーニーの負傷が回復するに連れて、学園内の女性間の競争が激化した結果、この唯一の男性は足を切断（象徴的な意味での去勢）され、毒茸料理を食べさせられる。若い男が女だけの閉鎖的な集団に闖入し、秩序を乱した後、殺害される。このストーリーは明らかにミソジニーのストーリーの反転であるが、ミソジニーの論理を否定することなく、寧ろ強化に寄与しているだろう。

アメリカ社会に深く根差したミソジニーを反復すると同時に、男権社会に乗り込んで奮闘するヒロイン像を魅力的に活写した『風と共に去りぬ』には、二組の対照的なカップルが登場する。スカーレット・オハラとレット・バトラー、そしてアシュレー・ウィルクスとメラニー・ハミルトンである。スカーレットとメラニー、レットとアシュレーが対照的な性格の持ち主だというのは、一般的な意見であろう。しかし、『風と共に去りぬ』の執筆過程において、ヒロインの名前が最初からスカーレット・オハラだった訳ではない。

鴻巣友季子によると、マーガレット・ミッチェルが出版社に原稿を渡した時点では、ヒロインはパンジー・ハミルトンと名付けられていた。その後で、彼女の名前はスカーレット・オハラに改められ、彼女にとって恋敵とも言えるメラニーにハミルトン性が与えられた。^{xxvi}

スカーレットの最初の夫チャールズ・ハミルトンはメラニーの兄であり、スカーレットとメラニーは義理の姉妹に当たる。しかも、スカーレットはアシュレーに振られたことなどなかったかのように、アシュレーとメラニーの結婚式の前日に、自分たちの挙式を敢行するのである。活力に溢れるスカーレットは、家庭を顧みないが、実家のタラを死守するためには、手段を選ばない。精力に欠けるメラニーは、家庭を大切にしますが、家計を助けるような才覚に乏しい。スカーレットが南部女性に嫌われる悪女であるのに対し、メラニーは婦人会の代表に選ばれる人気者である。二人はお互いの欠点を補い合う関係にある。

スカーレットとメラニーの長所だけを兼ね備えた完璧な南部淑女こそ、エレン・オハラである。タラ農園を実質的に経営し、近所のプア・ホワイトがチフスに罹ると、献身的な看護を惜しまない。

「タラという名前は、アイルランドに実在する地名である。ダブリンから北西に上ったところにあるタラの丘は、古代アイルランド諸王の典礼の式場となった場所で、大王(ハイ・キング)の任命式、戴冠式が執り行われた。アイルランドを代表する文化の中心地だったと言えるだろう。」^{xxvii}

タラへの帰還 『暗殺のオペラ』(1970)における分身と父親殺し

アイルランド人のジェラルドは、殺人の咎で故郷を捨て、アメリカへ移住した。そしてようやく手に入れた農園に、アイルランド所縁の地名をつけたのである。(アメリカ先住民から篡奪した土地でもある。)地主の子として生まれ、農園で育ったベルナルド・ベルトルッチは、アイルランドのクォーターである。アイルランド独立運動の意味も十分に承知していたものと思われるが、ボルヘスの原作小説の設定からアイルランドを排除し、ファシズム期のイタリアへと置き換えた。『暗殺のオペラ』の舞台となる町名をタラとしたのは、作品中にアイルランドの刻印を残す行為に他ならない。

成人したベルトルッチは、『暗殺のオペラ』を撮影した1969年、共産党に参加した。この同じ年に、ベルトルッチ家がバカレッリの農園を売却しているのは、単なる偶然とは言えないだろう。ベルナルドという祖父の名を受け継ぎながら、幼少期を過ごした故郷とも言える農園を手放すことは、象徴的な意味での父親殺しである。望郷の念は断ちがたく、タラに幽囚されたいという退行的な願望を抱いたとしても不思議ではない。精神分析のセッションを受けながら、恐らくベルトルッチはこうした矛盾について自覚していたことだろう。

6. 結びに代えて

ホルヘ・ルイス・ボルヘスの短編「裏切り者と英雄のテーマ」は、アイルランド独立運動の闘士が英雄であると同時に裏切り者であったという二律背反の物語だった。この小説を原作にした2本の映画、アラン・ロブ＝グリエの『嘘をつく男』とベルナルド・ベルトルッチの『暗殺のオペラ』は、共に分身というテーマを導入しながら、設定をファシズムへの抵抗運動へと切り替えた。ロブ＝グリエの主人公は、ボリス・ヴァリッサやジャン・ロバンと名乗り、分身がもう一人の分身を銃撃するという不条理を生きることで、物語行為の空虚さを露呈するものだった。

ベルトルッチの『暗殺のオペラ』では、同姓同名のアトス・マニャーニ父子が登場し、息子が父の暗殺された真相を明らかにすることで、象徴的な意味での父親殺しを実行する。しかし、タラという町に一体化した父は、子を町中に幽閉してしまう。タラは『風と共に去りぬ』のヒロインが人生の困窮時に立ち返る故郷の農園であり、スカーレット・オハラとメラニー・ハミルトンは、対照的な性格と見なされがちだが、元々はパンジー・ハミルトンという一人を分化した登場人物だった。アイルランド人のクォーターであり、共産主義者であったベルトルッチにとって、タラは放棄されるべき先祖の土地である一方、帰還を夢想する故郷でもある。

xxvii 荒このみ「訳者解説（一） スカーレットとそのDNA」（前掲書『風と共に去りぬ（一）』、321頁。）

註

- i T. Jefferson Kline, *Bertolucci's Dream Loom: A Psychoanalytic Study of Cinema*, The University of Massachusetts Press, 1987, p.64.
- ii Alfredo Barberis, "Making Movies? It's Like Writing Poetry", in *Bernardo Bertolucci Interviews*, edited by Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline and Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p.6.
- iii パオロ・ラガッツィ『バルマの光 アッティリーオ・ベルトルッチーその人生と作品』、松本康子編訳、思潮社、2009年。
- iv ホルヘ・ルイス・ボルヘス『伝奇集』、堤直訳、岩波書店、1993年、171～177頁。
- v 中川邦彦『難解物語映画 アラン・ロブ＝グリエ・フィルムスタディー』、高文堂出版社、2005年、160～205頁。
- vi アラン・ロブ＝グリエ『覗くひと』、望月芳郎訳、講談社、1999年、142～143頁。
- vii ミシェル・フーコー「外の思考」、豊崎光一訳、(『フーコー・コレクション2 文学・侵犯』、小林康夫、石田英敬、松浦寿輝編、筑摩書房、2006年、307～308頁。)
- viii 荒谷大輔『ラカンの哲学 哲学の実践としての精神分析』、講談社、2018年、137～138頁。
- ix ジャック・ラカン『無意識の形成物（上）』、佐々木孝次、原和之、川崎惣一訳、岩波書店、2005年、105頁。
- x ジークムント・フロイト『フロイト著作集4』、懸田克躬他訳、人文書院、1970年、325頁。
- xi 前掲書『ラカンの哲学 哲学の実践としての精神分析』、147～148頁。
- xii 向井雅明『ラカン入門』、筑摩書房、2016年、37頁。
- xiii 宇波彰『ラカンの思考』、作品社、2017年、127～146頁。
- xiv Elias Chaluja, Sebastian Schadhauer and Gianna Mingrone, "A Conversation with Bertolucci", in op. cit. *Bernard Bertolucci Interviews*, p.52～53.
- xv Enzo Ungari, *Scene madri di Bertolucci*, Ubulibri, Milano, 1987, p.63. (エンツォ・ウンガリ『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』、竹山博英訳、筑摩書房、1989年、74頁。)
- xvi ルイ・アルチュセール『再生産について 上 イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』、西川長夫、伊吹浩一、大中一彌、今野晃、山家歩訳、平凡社、2010年、228～240頁。
- xvii Elias Chaluja, Sebastian Schadhauer and Gianna Mingrone, "A Conversation with Bertolucci", in op. cit. *Bernard Bertolucci Interviews*, p.54.
- xviii マーガレット・ミッチェル『風と共に去りぬ（一）』、荒このみ訳、岩波書店、2015年、93頁。
- xix マーガレット・ミッチェル『風と共に去りぬ（二）』、荒このみ訳、岩波書店、2015年、19～23頁。
- xx マーガレット・ミッチェル『風と共に去りぬ（三）』、荒このみ訳、岩波書店、2015年、248頁。
- xxi マーガレット・ミッチェル『風と共に去りぬ（六）』、荒このみ訳、岩波書店、2016年、358頁。
- xxii 鴻巣友季子『謎とき『風と共に去りぬ』』、新潮社、2018年、52～57頁。
- xxiii ショレム・アレイヘム『牛乳屋テヴィエ』、西成彦訳、岩波書店、2012年、324頁。
- xxiv ルイーザ・メイ・オルコット『若草物語』、麻生九美訳、光文社、2017年、6頁。
- xxv 内田樹『映画の構造分析 ハリウッド映画で学べる現代思想』、文芸春秋、2011年、224頁。
- xxvi 前掲書『謎とき『風と共に去りぬ』』、167～176頁。