

〈特集書評論文〉

竹村さんは何を視ていたのか

——竹村和子『彼女は何を視ているのか——映像表現と欲望の深層』私的な書評

齊藤 綾子



1.

セクシュアリティ研究をする者にとって、視覚表象を避けて通ることはできない。視覚表象を研究する者にとって、セクシュアリティを避けて通ることはできない。このことを竹村和子さんほどに深く理解し、真摯に取り組み、理論と批評の実践に身を捧げた研究者はいないだろう¹。稀代の英（語圏）文学者として、またジュディス・バトラーの翻訳家として、フェミニズム理論の第一人者として、そして日本で最も信頼できるセクシュアリティ理論家として俊英ぶりを発揮していた竹村さんが取り組んでいたのは、さまざまな様式、さまざまな審級で作用し、機能し、行為化される人間の（文学も含めたうえで）表象の営みに目を向け、読み解き、かつ問いかけ、呼びかけることだった。竹村さんは空虚な哲学的詭弁に陥ることなしに、理論のための理論とは無縁に、理論的思考を生きた言葉に表すことができる数少ない研究者であった。

竹村さんの著作や発表などに触れてきた者にとって、写真、映画を含めた映像文化に対する強い関心と深い造詣が彼女の文章にさまざまな形で表れていたことは周知の事実である。時には、熱烈な映画ファンとしての素顔が垣間見られることもあった。とはいえ、映画評、講演、シンポジウムでの発表、またディスカッサントとしてのコメントに至るまで、90年代半ばから折に触れてさまざまな媒体に書かれた多岐に亘る映像に関する彼女の文章をまとまった形で目にするには必ずしも容易ではなかった。幸運なことに『彼女は何を視ているのか——映像表象と欲望の深層』という一冊の美しい本に収められた珠玉の論考集として今は読むことができる。

竹村さんの映像論を象徴的に表すかのようなグレッタ・ガルボの美しく謎めいたモノクロ鏡像ポートレイトをカバーに施した本書は、1996年から2009年に発表された論文、エッセイ、映画レビュー、講演原稿、インタビューなどを、6つのテーマ（Ⅰ部「レズビアン表象」Ⅱ部「女同士の絆」Ⅲ部「暴力と美学」Ⅳ部「メタ映像論」Ⅴ部「応答による批評実践」Ⅵ部「トリン・T・ミンハとの対話」）によって構成されている。2007年には自身で映像論集を企画していた竹村さん自身による論集の実現は無念にも叶わなかったものの、本書の構成は基本的に竹村さんの意向に沿って編集されたという。編集委員の一人でもあり、竹村さんと学術的にも個人的にも近かった新田啓子氏の優れた解説（「穿視する女^{ひと}」）が鮮やかに本書の全体像を捉えており、読者にとって羅針盤の役目を果たしている。

私は、たまたま同じ掲載誌に寄稿していたり、発表の場に同席したこともあり、収録された文章のうちいくつかを初出時に読んでおり、竹村さんの映像論がいかに優れたものであるかは十分に認識していたつもりであった。とりわけ2002年『大航海』に発表され、本書の1章に収録されている『マルホランド・ドライブ』論には心底驚愕し、理論を自在に駆使した竹村さんのアクロバティックともいえる映画（映像と物語両方）の読みの素晴らしさに脱帽したものだ²。だが、本書を手にとって改めて竹村さん

の映像論をまとまった形で読んでみると、その射程の広さを再認識するとともに、彼女がいかに70年代からの映画研究の動向を熟知した上で、独自の視点から見直し、映像テキストの意味作用に鋭く切り込んだ映像批評の実践者であったかと思知らされる。

竹村さんは、実に魅力的かつ刺激的な映像論を展開した。彼女は、いとも簡単に文学、表象、映像、写真、絵画というようなジャンルを超えて「表象」として論じることができた。日本において「表象文化論」と称される論考が、ややもすれば、単純な表層特化論に終始しがちな傾向とは対照的に、竹村さんの関心はフォーコー的な意味で表象を成り立たせるイデオロギーや認識の枠組みを正確に捉え、同時にフロイト的にその背後に潜む無意識を読み解く。さらにバトラーやスピヴァックといったポスト・フェミニズムやポスト・コロニアリズムの論客たちの時には難解な議論を介在させながら、ただの紹介者に終わることなく、またそのどちらにも批評的な距離を保ちつつ、精緻な表象分析を行った。竹村さんは、言語、視覚表象、物語が文化装置——竹村さんの言葉を借りるならば「視覚イメージをふくむ総合的な大衆表象であるゆえに、イデオロギーを強力に刷り込む映像表象」(竹村 2012 p. 76)——としていかに意味をねつ造し、更にそれを自然化してゆく過程を暴きながら、同時に、その揺らぎやズレ、微細な破綻の痕跡を逃さず捉え、できる限り誠実に言語化を試みていたように思う。竹村さんは文学研究者であったが、同時に優れた表象論の論客でもあったのである。

2.

恐らく単著を出すに当たっては完璧主義者であったであろう竹村さんの映像論集は、実現していたら、既存の文章に書き下ろしや徹底した加筆訂正を経て、本書とはかなり異なった内容になったであろうことは容易に想像できる。だが、執筆の時期が10年以上に亘っている本書に掲載された文章は基本的に初出の状態、著者自身による新たな手を加えられることなくその姿を私たちの前に現している。したがって、時には細かいところで表現や主張が食い違っていたりすることもあり、それは竹村さんの本意ではなかったかもしれない。しかし、そのことは、少なくとも映画研究者の私にとっては、竹村さんが完成したであろうかもしれない映像論集に劣らず、いやそれ以上に魅力的だ。なぜなら、さまざまな雑誌媒体や劇場パンフレット、あるいはよりアクチュアルに進行中のテーマに取り組むことができるシンポジウムの発表、そして投げかけられたテーマに応答する形で自らの関心に結びつけ、さらに発展させていく余白のあるディスカッサントとしてのコメントといった、ある意味では学者としての竹村さんの業績においては周縁的ともいえる場や媒体に寄せられたこれらの文章の多くは、その文章が書かれた時代の文脈のみならず、竹村さん自身の関心や興味、そして映像に接した時の彼女の経験がその文章の中から蘇ってくるようなある種の情動が刻まれているからである。

当然ながら、竹村さんの文章は常に理論的な視座を失うことはない。映画を読み解く際の彼女の枠組みはあくまで、極めて学術的に洗練された批評理論を基軸にしており、例えば「メタ映像論」と題された第4部のように、映画や写真といった映像テキストはあくまで二次的に扱われている場合もある。しかし、程度の差こそあれ、本書に集められた論文は、アメリカ文学やバトラー、スピヴァックを始めとするフェミニズム理論、セクシュアリティ論、そしてポスト・コロニアル論に精通していた竹村さんが極めて頭脳的な仕事に秀でていた一方で、その思考の核に視覚や触覚、あるいは嗅覚に近い身体的なものがあったことを明確に示す。

もちろん、『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』（2002）においても、竹村さんの理論的な文章は情動性を排除することは決してなかった。いや、言語に収斂されない余剰なもの、「言語化できないもの」を背負うものとしての言語こそ近づくとその目的であったはずだ。そして、『愛について』でもすでに彼女は重要なところに映画テキストを引き寄せながら、自分の論を展開している（例えば『ハンガー』『マルホランド・ドライブ』『セルロイド・クローゼット』『ナイトトレート・キス』など、本書でも重要なテキストがすでに重要な位置を占めていたことを読者は改めて思い出すだろう）。それでも、本書に収められた文章は、他の彼女の著作に比べて、より明白に竹村さん自身の時代との関わりの軌跡を追うことを可能にするように思える³。それは、現実の痕跡を記録してしまう映像装置を、例えば個人の創作行為の過程や結果を文字媒体を通じて表象する文学より、より一層密接に社会との関係に置いて見ていた竹村さんの姿勢に関わっていたのではないか。

言語を主体とする文学も表象の一形態と捉えていたであろう竹村さんの文学に対するアプローチでも、彼女は言葉によって想起される視覚的表象を読み取り、それをさらにもう一度言語に純化させていくという営みを重視していたように思う。竹村さんは、取り組んでいる対象が何であれ、見えないものを見、聞こえないものに耳を澄ませ、語り得ないものを捉えようとした。欲望を可視化し、断片的な発話を紡ぎ合わせ、物語として再構築しつつ、同時に、見えるもの、聞こえるものに対し、細心の注意を払いながら、その現前性に鋭い批判の目を向けた。竹村さんの映像論も、一見して抽象的な理論のみで分析されているように見えるが、丁寧に読めば、その背後に明確な映画体験が見えてくるはずだ。文化装置としての映像のからくりには鋭い切りこみを入れながら、同時に、一度は身を委ねたであろう魅惑に立ち戻り、その背後にある相矛盾する意味作用の構造を明らかにすること。しかも、その個人的体験を社会の物語や文化装置の文脈の中に置き換え、フィルターを通し、そして「表^{リ・プレゼンテーション}象」として再確認しながら、同時に、その個人のレベルの受容とのズレを丁寧に拾い上げ、分析していくのである。それは、竹村さん自身の言葉を借りるならば、まさに「穿視」の作業だったといえよう。本書の頁をめくってゆくと、微細な揺らぎやズレを見逃すまいとじっと映像を見つめ、さらにかき消されてしまった声にじっと耳を澄ませていたであろう竹村さんの姿が目に見えてくるようだ。

本書を通底するのは、このような竹村さんの視覚表象に対する冷静かつ情熱的な眼差しであり、批評と享受の間を揺れ動く豊かな受容の在りようであり、理論と詩学を行き来する言葉の豊饒さとその発話の躊躇いが残した痕跡である。読者は、言葉の端々に込められた映画に対する竹村さんの複雑な感情の襞が立ち現われてくる発話と表象に収斂しえない欲望の豊饒な語りを改めて再確認する困難な作業に立ち向かうことになるだろう。竹村さんの言葉を追いながら、彼女が見ていたものは何か、と問いかけ、読み進めていくのは実にスリリングな体験である。

3.

竹村さんの映像論が、アメリカ研究者、フェミニズム理論、批評理論や文学理論の専門家にとって示唆に富むことは言わずもがなであろう。だが、私のような映画研究者にとっても十分に魅力的だ。それは、第一に彼女の批評の原点が映画を見る体験、そして映画テキストと自らの受容との関係を徹底的に見つめることにあることが文章から明確に伝わってくるからである。例えば「腹をよじり、目に涙を溜めて」笑ったと同時に兵士の姿に怯えを覚えたという告白から、戦争の暴力表象の不条理性、不可能性

へと展開する『陸に上がった軍艦』の短い映画評を読めばすぐに分かる。

文学研究者や社会学の文脈で映画が分析される場合、しばしば評者は映画の外部にある特定の目的をもって映画を選び、特定のテーマを見出すべく映画を見ることが多い。さらに、ハリウッド映画のような主流の大衆娯楽映画に対しては、いわゆるハイアートとされる文学や絵画に比べて低級だと軽視したり、産業、娯楽として支配的イデオロギーの直接的な装置とする前提に縛られることも多い。逆に、いわゆる製作の様式にはまったく考慮せず、内容のイデオロギーや政治性のみを注視し、表象モード自体の政治性に無頓着な場合もある。ゆえに、そこにしばしば起こる内容と形式の齟齬、つまり、ある意味を伝えている一方で、映像そのものがその意味を転覆するような瞬間を丁寧に読み取る試みがなされることも多くない。もちろん、強制的異性愛、権力による暴力や支配イデオロギーが社会・文化システムを制御し、その中で生産される映像がいかに私たちの日常生活に蔓延し、政治的に操作され、隠蔽し、抑圧し、そして自然化するかに強い関心を寄せていた竹村さんも、基本的には何かを語るために映画に言及するのであり、映画について語ることが本来の主旨であるとは限らなかった。だが、映画評であってもそれが単なる映画称賛に終わることはなく、例えば『夜の子供たち』（アンドレ・テシネ監督、1996）の評のように、女優のクィア性を追求するエッセイとして一つの宇宙を成している。

一方で、映像研究における映画学の方法論として、いわゆる映画装置や撮影技術、編集、演出^{ミゼンセン}といった映画固有のシニフィアンに向けられる形式主義的なアプローチが、正統な映画研究の領域であるという認識も根強い⁴。このような認識から、映像研究において、映像の形式的な固有性に焦点をあてては映像研究ではないという主張もある。分野が違うと言ってしまえばそれまでなのだが、実は、それ以上に表象の意味作用に深くかかわる問題である。ある形式の特殊性を重視する形式主義（それは美学的にはもっとも重要な命題の一つではあるが）と表象の問題にどのように取り組むか。文学や絵画、あるいは写真、映画といった映像も含めた表象テキストとしての分析方法がある意味で共通点を持つのはまさしくこの点においてなのである。優れた映画分析が映画研究者の特許であるわけではなく、分野を越えて優れたテキスト分析は可能である。映画研究の専門用語^{ジャークソン}を使っていなくとも、竹村さんの映像分析は彼女が映像を読む方法論をしっかりと押さえていたことを端的に証明する。

4.

このことは、本書を時系列に見直してみるとより一層明確になる。96年から2009年に亘って執筆された論文は、大きく2003年以前と以降に分けられるように思う。2001年のニューヨーク貿易センタービル爆破と2003年のイラク戦争を境に竹村さんは、精神分析理論を基軸にした映像における歴史的・理論的なセクシュアリティ表象という問題から、戦争、テロリズムという緊迫した世界状況に目を向けるようになり、セクシュアリティそのものに内在する暴力性、そして欲望に潜在する破壊性に焦点を当てることで、我々の生きている現実や社会に潜在する表象の暴力性と普遍性を今一度政治的に捉えようとする方向に移っていったように見える。それは、ラカンの精神分析概念を借用するならば、問題意識の焦点が象徴界と想像界の関係から象徴界と現実界の乖離へと移行し、意味作用としての言語と表象から、よりパフォーマティビティ^{パフォーマティビティ}との関係の中で言語と表象を捉えなおそうとする道のりであったように思う。

2003年以前の論考の中心となるのは、大衆娯楽映画を代表するハリウッド映画のセクシュアリティ表象である。いずれも、70年代以降の英語圏における映画研究の主要な理論的議論とある程度並行してい

る。プロローグの「ハリウッドと同性愛表象」から第1部と第2部にまとめられたハリウッド映画のセクシュアリティの表象に関する論考は、竹村さんがいかに70年代から90年代にかけて主だった映画理論に精通していたかを示す。脱構築、記号論、テキスト論、ポスト構造主義、精神分析理論、フェミニズム理論、ポスト・コロニアル論など様々な批評理論の枠組みがダイナミックに交差し、刺激し合っていく中で、ジェンダー・セクシュアリティに関する理論の先端を行っていたのが映画研究であり、とりわけフェミニズム映画研究だったことのみならず、もともと映画好きに違いなかった竹村さんの知的好奇心を大きく揺さぶったのだろう。さらに、バーバラ・ハマーを始めとするレズビアン・アクティヴィストの多くが映像製作を自らの創作・政治活動として従事していたことや、トリン・T・ミンハとの出会い、さらに視線や身体を巡る視の制度を精神分析を駆使し家父長制批判を展開していたローラ・マルヴィ、メアリ・アン・ドーン、リンダ・ウィリアムズ、ジャックリーン・ローズ、カジャ・シルヴァマン、ジョーン・コブジェックたちが活躍する一方で、バトラー、テレザ・デ・ラウレティス、イヴ・セジウィック、ジュディス・メイン、ヴィト・ルツォ、リチャード・ダイアーといったクィア論の主要な論客たちが、ハリウッドの異性愛制度を分析し、刺激的な批判活動を行っていたからである。

例えば2章の「噂の俳優——グレタ・ガルボをクィアに見る」で竹村さんはデ・ラウレティス、メイン、ダイアー、ジャッキー・ステイシーの俳優論なども含め、手際よく既存言説を整理している。『クリスチナ女王』のガルボのキス・シーンは当時のセクシュアリティに関心を持っていた映画研究者にとってはもっとも有名なシーンの一つだった。そして、映画『セルロイド・クローゼット』が示しているように、映画産業界はほかのパフォーミング・アーツと同様に、クリエイターの多くがLGBTであったこともあり、エイズ危機の中、批評とアクティヴィズムの協働から派生したクィア理論が席卷した80年代末から90年代の映画研究から、もともと映画好きだった竹村さんが多くを吸収したであろうことがこれらの論文から見えてくる。それは、リュス・イリガライ、ジュリア・クリステヴァ、モニック・ウイティッグといったフランス語圏で展開していたフェミニズム論から、アメリカのアカデミズムの中から生まれてきた新たな理論的運動へと広がっていく過程でもあった。そのうねりの中で竹村さんは自らのポジションや研究者としての方向性を模索していたのであろう。3章の「カミングアウトして、どこへ——ジュディス・バトラーとレズビアン映画表象」は、バトラーが展開するパフォーマティヴィティとしてのジェンダーという議論がパフォーマンスとしてのジェンダーとは異なる審級から派生していることを十分承知していた上で、ジェンダーのパフォーマティヴィティの実践としての映画表象に表れる亀裂や軋轢を読み解いていこうとする竹村さんの思考過程を明らかにする。ここで、竹村さんは映像例を取り上げることで、概念の抽象化ではなく、具体化へと力強く伝奏していくのだ。

あるいは、第2部にある4章の「イヴからマドンナ、ラスベガス・ダンサーへ」と5章の「〈悪魔のような女〉の政治学——女の「ホモソーシャルな欲望」のまなざし」を対照すると興味深い。後者は前者の5年前に初出しており、映画テキスト内の女同士のまなざしに注目し、分析を行っている一方で、前者ではそのテキストの受容のジェンダー性、女性観客のまなざしも取り入れ、観客、俳優、物語、テキストへと射程が広がっている。このような枠組みの変化は、フェミニズム映画理論のパラダイムがテキスト内の視線の関係性から、受容も含めた社会文化的な文脈の中で、例えばジェンダーや人種も含めた観客性を考えるものに移っていった動きをきちんと踏まえたものであることが分かる。

また、映画を駆使してラカンの精神分析理論を独自に展開するスラヴォイ・ジジエックに対する批判として極めて洞察あふれた10章「〈現実界〉は非歴史的に性化されているか?——フェミニズムとジジエ

ク」も、映像論ではないものの、ラカンの精神分析理論が最も盛んに援用されたのが映画研究であり、その中でも急先鋒にいたジジエックについて、バトラーとの論争を整理しつつも、ただ単にジジエックがポスト・ラカン派精神分析論を援用しながら、表象の暴力や政治性を欲望という視点から論じていたという理由だけでなく、彼の議論が『ブルー・ベルベット』や『羊たちの沈黙』といった竹村さんにとって極めて重要な映画テキストを中心としていたことも寄与したのではないかと思わせる。

5.

いずれにせよ、映像研究者としての竹村さんの非凡な才能を端的に証明するのは、第1章の「[欲望]と「夢」の出来事を生きれば——『マルホランド・ドライブ』をとって」であることに異論を唱える者はいまい。日本では2002年2月に公開されたデイヴィッド・リンチ監督の『マルホランド・ドライブ』の映画評として多分もっとも優れたものの一本であるだけでなく、批評理論のエッセイとしても秀逸である。河野貴代美さんの「あとがきにかえて」によれば、竹村さんは映画を見た数日後この論を「トランス状態」で書いたという。映画のトランス状態に触発され、映画の物語と映像に感応して極度の集中と肥大する感覚が書かせたのだろう。リンチは竹村さんにとって最も強く惹かれていた監督の一人ではないかと思うが、彼女はしばしば難解と言われるリンチの世界を深く理解していた評者でもあった。彼女はリンチの映画体験が生む疾走する車の中で眩暈を覚えるようなドライブ感に興奮しつつ、同時に恐ろしいほどの覚醒という分裂状態を誰よりも楽しんだに違いない。本論で竹村さんは、この映画が差し出す、リンチの「映画の様式美を突き抜けて観客の心に刺さる」物語が「欲望の物語」であるからだとして読み解いてゆく。彼女の高度に洗練され、饒舌に近いほどに豊かに語られた分析の内容については、論文を読んでもらうのが一番であり、ここでまとめることはしない。それは要約やまとめが不可能なほどに凝縮され、自己完結された分析であり、一読しただけでは到底その分析の豊かさに触れることはできないからである。

だが、本論は、竹村さんのそれまで映像論を総括しつつ、2003年以降に中心的となる死の欲動や欲望の破壊性といった議論の萌芽が認められるという意味で重要なだけでなく、彼女の映像論の特徴が一番わかりやすく出ているという点でも重要である。テキスト論の古典的名著の『S/Z——バルザック「サラジヌ」の構造分析』（バルト 1970=1973）でロラン・バルト（Roland Barthes）が提示したように、竹村さんは『マルホランド・ドライブ』というテキストをいわば「書きうるテキスト」として、映画そのものの表象に別の物語を読み出し、^{スーパーインポーズ}二重焼きにし、欲望のテキストとして新たに書き換えていく。この作業は、『マルホランド・ドライブ』という映画をいかに正確に理解したかという地点とはまったく別の審級で行われる作業であり、そもそもこのような問いは無意味ですらある。だが、同時に、主人公であるベティとリタという二人の女性の関係は、竹村さんの分析を読んだ後では、これ以外の理解の仕様がないう印象を抱かせるのみならず、竹村さんによって紡がれた新たな物語によって、映画が物語のレベルで省略しつつも、表象で徴候的にのみ示されていた意味作用が明らかになり、その表象と意味内容のズレに横たわるのが「わたしの欲望」の不可解性であり、不可能性であることをまるで啓示のように示される。

さらに、この精緻な読みの成立を可能たらしめているのは、彼女が注視する映像の細部に他ならない。例えば、男性キャラクターの視線がどのように表象され（竹村 2012、p. 22）、あるいは、リタとベ

ティが涙を流しながら舞台を見つめるクローズアップ（竹村 2012、p. 27）といった具体的な映像である。彼女の分析は、まるで起源の幻想の場において自分を見つめる分裂したもう一人の自分のように映画の外部にあって、同時に映画の世界に入り込み、そこからこちらの世界を見つめるように映画の重なり合う表象の意味作用に切りこんでいくのだ。このような視点は、映像に魅惑され、そしてまた離れたことのある者だけに可能な作業である。ここで竹村さんが捉えたのは、間違いなく「映画」な瞬間である。『マルホランド・ドライブ』論から数年経って発表された9章「マゾヒスティック・エイジェンシーの（不）可能性——アブグレイブ写真・『ソドムの市』・『ドッグヴィル』におけるプンクトゥムと暴力」においても、竹村さんの映像との関わりに明白に現れる。個人的には『ドッグヴィル』に対する分析に異論はあるものの、竹村さんが映像に対して読み替えてゆく作業は一貫している⁵。つまり、竹村さんは表象としての映画を解体しながら、常に「映画的なもの」を捉え、そのズレに極めて繊細であった。だからこそ、その映像論が説得力を持っていたのであろう。

映画理論家クリスチャン・メッツ（Christian Metz）は映画理論家になるためには、「映画をもはや愛しておらず、それでいていまだにそれを愛している」といった状態が望ましい。そして以下のように続ける。

かつて大いに映画を愛しながら、今ではそれと切れてしまっている。ただ、切れてしまっているが、いつでもそれを尻尾のほうから捉えなおすことはできる。つまり、かつて自分が映画を愛する原因となった窃視狂的欲望を仕留めるための標的として映画を捉えるような立場が理想なのである」（メッツ 1977=1981、p. 32）。

ローラ・マルヴィの発表に対するコメント「穿視する観客／行為者——デジタル・テクノロジー時代の〈死〉に漸近する観客の快楽」は短いものの、表象の破壊性と死について鋭い観察を提起する。マルヴィの発表に呼応して、竹村さんが問いかける「映画」テクノロジーそのものが観客を変えていく可能性がもたらす両義性について触れるとき、映像そのものの本質について豊かな考察が繰り広げられる。

残念ながら、本書には所収されなかったが、イラク戦争の勃発をきっかけに企画されたイメージ&ジェンダー研究会機関紙の『イメージ&ジェンダー』4号（2003年12月）「特集・拠点としての表象/身体」に掲載された竹村さんのインタビュー（「表象／身体——ジェンダー論は、今、何を問いかけるか」）から彼女の言葉を引用して、拙論を終えたい。このインタビューは、竹村さんの表象に対するスタンスを極めてストレートに語っており非常に貴重な資料である。^{リ・プレゼンテーション}表象において、シニフィアンとシニフィエは決して一対にはならず、そこには「必ずズレが生じる」、そして「表現不可能な領域」が現れるのがこのズレである。そして続ける。「表象不可能性は、けっして静能的に存在している「核」などではなく、表象しようとする力が挫折する現場であり、翻訳しようとする意図が裏切られる現場なのです。だから動的なものです」（竹村 2003 p. 12）。さらに、彼女は、表象に対して「ちょっと違うな」という感覚は、この現場検証の作業だと言葉を続ける。本書の多くの論文が、このような「違和感」から発展したであろうことは容易に想像できよう。

竹村さんは、常に現場に立ち戻り、現場を検証し、そして自らの内部に深く入り込み、探求していった。本書から浮かび上がってくる竹村さんは紛れもなく一流の映画理論家であったのである。

（さいとう・あやこ／明治学院大学文学部教授）

注

- 1 学術誌に掲載される書評などで著者を「さん」で呼称することはあまりないが、今回は追悼の意味も込めて「竹村さん」と表記したい。また本書に添えられた「竹村和子さんと〈チームK（和子）〉」にも感謝したい。
- 2 私事で恐縮だが、この時同誌に載った自分の論文の凡庸さに、映画理論研究を名乗ることを恥ずかしく思ったほどである。すでに99年にミンハのインタビューで竹村さんが映像に関心を持っていたことは知っていたものの、その時は、彼女の究極的な関心はやはりポスト・コロニアル論であり、映画に対する関心は二次的なものではないかと思っていたが、この『マルホランド・ドライブ』論で完全にその印象を変えられてしまった。いずれにしても、ハリウッド映画をここまで読み解く竹村さんの映画に対する関心と映画理論の理解は決して付け焼刃でなく専門的なものだと思われ、2005年にローラ・マルヴィを含む5名の映画研究者を招いたフェミニスト・シンポジウムを勤務校で開催した時に、迷わずマルヴィのコメンテーターは竹村さん以外ないと決めて依頼したのである。彼女はマルヴィの発表を見事に咀嚼し、そしてさらに映像に対する自らの関心に引き寄せた洞察あふれるコメントを返してくれた。私の目に狂いはなかったと彼女に深謝した気持ちを今でもよく覚えている。
- 3 例えば、竹村さんにとってバトラーやスピヴァックの影響の大きさは言うまでもないが、実は『愛について』におけるテレザ・デ・ラウレティスの重要性は、このタイトルがミンハの映画『愛のお話』に加えて、デ・ラウレティスの名著*The Practice of Love—Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Teresa de Lauretis, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1994) に呼応していることは、本書を読んでやはり確信した。『愛について』の凝縮された文章と、本書に所収されたセクシュアリティ表象に関する文章を並列すれば、竹村さんの思考の軌跡が一層明確になるだろう。
- 4 こうしたアプローチを代表する映画研究者として日本でも小津安二郎論が翻訳されているデイヴィッド・ボードウェルがいるが、彼の新形式主義的な分析は映画研究を代表するものの、映画研究の固有性が形式主義のみにあるわけではないし、また映画固有の特質^{プロパティ}を分析するために必要な方法論としての形式分析はすべての映画研究の最終目的になるわけでもないことは指摘しておきたい。
- 5 当日の発表で、竹村さんはアブグレイブの写真と同じく衝撃を受けたのが、2004年6月に起きた佐世保の小学校6年の女子同級生殺人事件だったと言っていたことをはっきり覚えている。加害女兒はインターネットのソーシャル・メディアやテレビに強い影響を受けており、竹村さんにとって、アブグレイブの米軍女兵士と女子小学生が見せた暴力性が、従来の暴力＝男性性という古典的なジェンダーの構図を根本から見直す必要性を感じさせるものであったように思う。この時期の竹村さんの模索は、性や自己形成におけるトラウマ的な体験に内在する破壊性は、セクシュアリティ表象を論じていた頃に見られた映像文化が時には持ちえたある種の転覆性^{エロス}がもたらす可能性を徐々に否定し、否定の力学へと移ってゆく道程でもあったように思える。彼女の映像論が、この段階で途絶えてしまったのは、重ね重ね残念である。彼女は、表象の暴力性、破壊性という死のタナトスから、もう一度「生の力」へと戻ってきたであろうと思えるからである。

引用文献

- 竹村和子『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店、2002年。
- 「表象／身体——ジェンダー論は、今、何を問いかけるか」イメージ&ジェンダー研究会『イメージ&ジェンダー』4号「特集・拠点としての表象／身体」(2003) : pp. 16-26.
- 『彼女は何を視ているのか——映像表現と欲望の深層』作品社、2012年。
- Barthes, Roland. *S/Z. French & European Pubns*, 1970. (ロラン・バルト『S/Z——バルザック「サラジーン」の構造分析』沢崎浩平訳、みすず書房、1973年)。
- Metz, Christian. *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinema*. 1977. (クリスチャン・メツ『映画と精神分析——想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981年)。