

アントニオーニ映画の理解を妨げた邦題について

鳥 越 輝 昭

【要旨】

ミケランジェロ・アントニオーニの映画公開時の多くの邦題について、映画の内容の理解を阻害するものだったことを具体例について指摘した。それらの邦題には、(1) 映画のなかの表層の現象を取り上げたり、(2) 扇情などの集客意図が強調されたりする傾向が認められた。しかし、前者については、アントニオーニが表層の背後にある意識やリアリティーを映像化しようとしたことと背馳し、後者については、アントニオーニが抑制的な内容と演技とを追求したことと背馳していた。どちらも、題名という出発点で観客がそれらの映画の本質を認識することを困難にしたのである。アントニオーニ映画が人類の文化遺産となっている現在では集客を求める必要がなくなっているから、理解を妨げる邦題については改題する必要があるだろう。その意図から、改題例も提案した。

〔キーワード：アントニオーニ映画；ミスリードする邦題；表層への着目；集客；改題の必要〕

はじめに

外国で製作された映画を日本国内で公開する場合、題名は、集客の促進や作品への近づきやすさに配慮して日本語で付け直されるものである。古くは、『ある世の出来事 *It Happened One Night*』（1934）とか『風と共に去りぬ *Gone with the Wind*』（日本公開 1952）とかいうように、漢字仮名交じりに日本語化がなされるのが普通だった。そのなかには、『俺たちに明日はない *Bonnie and Clyde*』（日本公開 1968）のように、日本人に馴染みのなかった人名が並ぶ原題を、内容と雰囲気とを伝える邦題に変換した傑作もあった。

変化が生じ始めたのは 1960 年代からで、『サウンド・オブ・ミュージック *The Sound of Music*』（1965）、『イーザー・ライダー *Easy Rider*』（日本公開 1970）、『タワーリング・インフェルノ *The Towering Inferno*』（1974）などと、カタカナで（多くは英語から見れば不完全に）原題をなぞるものが多くなった。近年は、このやり方が主流になったようである。

この変化は、日本の文化が、漢字文化圏に完全に包摂されていた状態から、太平洋戦争の敗北を契機にかなりの程度まで米国文化圏に組み込まれる状態へと移行した現れと見ることができる。その移行の結果、日本で一般に馴染まれていないイタリア語による映画の邦題には、興味深い事例も生じた。『ニュー・シネマ・パラダイス *Nuovo Cinema Paradiso*』（日本公開 1989）や『ライフ・イズ・ビューティフル *La vita è bella*』（1997）である。前者はイタリア語の原題を英語に直訳してカタカナでなぞり、後者はイタリア語原題を直訳した英語タイトル *Life is Beautiful* をカタカナでなぞったものである。しかし、一般にイタリア映画は、近年でも、『いつだってやめられる 七人の危ない教授たち *Smetto quando voglio*』（2014）、『歓びのトスカーナ *La pazza gioia*』（2016）というふうに漢字仮名交じりの邦題で公開

されることが多い。

ミケランジェロ・アントニオーニ（Michelangelo Antonioni, 1912-2007）の映画は、三つの英語作品も含めて、日本ではすべて漢字か仮名か漢字仮名交じりの邦題を付けて公開された。本稿は、それらの多くが、『俺たちに明日はない』などとは正反対に、作品の理解を妨げたことを指摘するものである。アントニオーニの映画は分かりにくい映画の代表のように見なされることもあったが、付けられた邦題も一因となったのではないか。

なお、本稿中で *FF* と省略表記するのは、アントニオーニが映画について話したり書いたりしたものを纏めた書、*Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, Venezia: Marsilio, 2009 である。本稿はこの書を論拠にすることが多い。

1 表層の現象への傾斜

アントニオーニ映画の邦題には、映画中に見られる表層の現象に表現を与えたものが少なくない。しかし、問題はアントニオーニの狙いが、表層の背後にあるものを描こうとしていた点にある。最晩年の作品 *Al di là delle nuvole*（邦題『愛のめぐりあい』）（1995）のなかで、アントニオーニを代弁する、語り手の映画監督がつぎのように言う。ちなみに、この台詞の出所は、この部分を撮影したドイツ人映画監督ヴィム・ヴェンダース（Wim Wenders, 1945- ）が、アントニオーニの長年にわたり書き留めたメモ・警句・省察のなかに見つけた文章である [Wenders 16]。

わたくしは、視像（image）に深く結びついている人間です。わたくしは、視像を撮影し始めたときに、ようやくリアリティを発見しました。わたくしの身の回りにある種々のものの表面を撮影し、それを引伸してみる。それら表面の背後にあるものを見出そうとする。これまで仕事をしてきたなかで、わたくしは、それだけをしてきたのです [“*Par-delà les nuages*” 6]。

表層の背後にあるものを描こうとする態度は、すでに最初の長編映画 *Cronaca di un amore*（邦題『愛と殺意』）（1950）のときに見られたものである。アントニオーニは、公開の八年後に（1958年）、この映画について、こう語っている。

今日重要なのは、…〈中略〉…その人の思いはどうなのかを、気持ちはどうなのかを、どのように適応しているのかを見て取ることです。過ぎ去ったあらゆる経験、つまり、戦争や戦後という、われわれの国——他の多くの国々と同様に、あのように大きくて重大な冒険から抜け出した国——に起こったすべての事柄がその人の内面に残しているものを見て取ることです [FF 8]。

それが視像であるにせよ、人間の内面であるにせよ、アントニオーニは表層の背後にあるものを描き出そうとしていたのである。アントニオーニ映画の原題では、表層の背後にあるものが描かれてゆくのを予想させる題名が付けられて、内容の認識を助けている。それに対して、表層の出来事を指し示した邦題は、内容の認識を妨げる役割を果たしただろう。以下、具体的に見てゆきたい。

Il grido（邦題『さすらい』）（1957）

原題の *Il grido* は「叫び」という意味である。邦題の「さすらい」は、主人公の男が幼い娘を連れて、北イタリアの各地をさすらう行動に着目したものらしい。男は、長年内縁関係にあって、自分とのあいだに子供もいる女性に、じつは別の愛人がいたことに大きな衝撃を受け、女性と別れて放浪する。

放浪の過程で、かつての恋人を訪ねたり、ガソリンスタンドを営む寡婦や、売春によって生活する女性に好かれたりする。その意味で、「さすらい」は、現象面については正確な題名である。

しかし、アントニオーニの主眼が、主人公の放浪という行動になかったことは、三年後の作品 *L'avventura* (邦題『情事』) (1960) に関連して述べたつぎの発言から明らかである。

L'avventura はあるヨットクルーズの話で、わたくしは、若い女性の失踪によって、今日における感情の脆弱さを表現したいと思いました。ある意味で、それは *Il grido* への返答、*L'avventura* に先立つわたくしのいくつかの映画に登場していた人物たちが発する返答です。言葉遊びをするなら、*L'avventura* は「女友達たちによる叫び (*il grido delle amiche*)」だと言えます。いずれにせよ、*L'avventura* は、異なる観点から一つの真実を扱っているのではなく、同一の真実を見る二つの様相を扱っています。結果は同一で、それは〈孤独〉です [FF 123]。

これは、つまり、映画 *Il grido* は、孤独に苛まれる主人公の男が発する「心の叫び」を映像化したものだが、女たちも孤独であり、*L'avventura* では孤独な女たちが「心の叫び」を発しているのだ、という意味である。言い換えれば、*Il grido* という映画の題名は「叫び」とするのが適切だ、ということである。それに対して、『さすらい』という邦題は、好意的に評しても、観客に対してアントニオーニの狙いに直接近づかせずに、遠回りをさせるものだろう。

Professione: reporter (邦題『さすらいの二人』) (1974)

この映画については、邦題を論じる前に、一言ふれておくべきことがある。アントニオーニは、英米市場で上映された版について、自身では「拒否しているもの」で、「できれば自作と署名をしたくなかった」と述べている [FF 193]。理由は、無断で削除された箇所が多すぎたことらしい。以下では、アントニオーニが、「自作だと署名し、この映画の唯一の流通版だと言い続けている欧州版」[ibid.] に即して論じてゆきたい。ちなみに、本稿との関連で言えば、*Passenger* という英米市場版のタイトルも映画の内容を伝えない不適切なものである。

邦題の「さすらいの二人」は、主人公が、若い娘と一緒に南スペインの各地を自動車で移動する行動を指しているらしい。アントニオーニの旧作 *Il grido* (1957) に『さすらい』という邦題が付けられていたので、それを応用したのだろう。たしかに主人公は表面的な行動としては「さすらい」けれども、それが映画の主題ではない。

主題は、欧州版の原題 *Professione: reporter* に密接に関係している。“*professione: reporter*” という表記はパスポートの職業欄に使用されるもので、「職業：記者」という意味である。映画の主人公の職業は英国のテレビ記者で、「職業：記者」である。主人公は、アフリカの某国を取材中に、同宿した英国人が急死し、容貌が似通っているのを利用してその人物に成りすますことにする。その際、パスポートの写真を張り替え、「職業：記者」と記載された自分のパスポートを死者の荷物として残して、自分が死んだことにする。それが表面的な行動だが、そのようにした理由が重要である。アントニオーニは、主人公の行動が、「職業：記者」であることから生じるフラストレーションに起因すると述べている。

この人物〔ロック〕は記者です。…〈中略〉…自分の職業上、眼前に起こる事実に対していつも証言者でしかありえません。事実は、自分から遠いところで、自分とは独立して起こる。彼にできるのは、事件が起きている場所に行って、それについて語り報告することだけです。あるいは、現場に居ることができても、それを見せることができるだけです。まさにその職業の客観性という人為的な義務に従わねばなりません。これこそが、記者という職業の苛立たしくてフラストレーション

になる側面だとわたくしは思います [FF 308]。

主人公は植民地独立後のアフリカのドキュメンタリーを作成しようとしている。サハラ砂漠地域の某国について、政府と反体制派とのあいだで内戦がおこなわれている事実を知っている。けれども、国内は平穏だと言うその国の大統領のインタビューを、偽りと知りつつ、「その職業の客観性という人為的な義務」に従って映像にしなければならない。これが映画の見せる具体例である。主人公は、かねがね「職業：記者」であることにフラストレーションを抱いていたから、他人に成りすましたのである。

アントニオーニは、主人公が自分のアイデンティティー（身元）を他者と交換したこと——その象徴がパスポートの取り替えである——についても重要な発言を残している。

……わたくしたちは、それぞれの内に固有の運命を持っている。わたくし自身がその運命——つまり生涯の終わりに一人の人間の運命を形作ることになるすべての行動——に服従するかどうかは分かりません。従う人もいれば、従わない人もいる。たぶん自分のアイデンティティーを変更することは間違いなのです。それにより、人は人生に屈服する。本質的に死んでしまう。他人のアイデンティティーを自分のものにすると、他人が遂行している行動に従属します。アイデンティティーの変更は身の程知らずのおこないであり、変更をした人はおそらく人生自体と軋轢を起こしてしまいます [FF 292]。

映画のストーリーの展開のなかで、主人公は、自分の成りすました人物が、内戦中の某国の反体制派に武器を売っている商人だったために、その商人だと誤認され、某国の秘密警察によって暗殺されることになる。しかし、アントニオーニが説いているのは、主人公がアイデンティティーを他人と取り替えた時にすでに本質的に死んでおり、その後の過程は、現実の死が訪れるのを待つだけだったということである。すなわち、この映画の主題は、アイデンティティーの変更による本質的な死は現実の死を招く、というものである。この主題を捉えるために、原題の『職業：記者』は大いに役立つが、邦題の『さすらいの二人』はまったく役に立たない。

Identificazione di una donna（邦題『ある女の存在証明』）（1982）

この邦題は原題のなかの「ある女の」を生かしながら、“*identificazione*”を「存在証明」という日本語に置き換えたものである。問題はその置き換えにある。日本語で「存在証明」という表現が使用されるのは、主に「神の存在証明」という場合である。「神の存在証明」では、たとえば、すべての運動には原因があるが、運動の連鎖の最初の運動を引き起こす存在（*primum movens*）が必要であり、それが神である、というような証明がなされた [Busa 187]。この場合の「存在証明」とは、存在していることを証明する、という意味である。

この映画の邦題に「存在証明」という表現を使用した理由を推測するなら、主人公が関係を持つ二人の女性のうちの一番目の女性マーヴィが姿を消し、その居場所を主人公が尋ね当てる点を指しているのだろう。しかし、映画のこの場面の主眼は、マーヴィの居場所を見つけるのではなく、マーヴィが別の女性と同棲していること、つまり同性愛者であることを確認する点にある。主人公は、強く惹かれていながら突然姿を消してしまったマーヴィに関して、同性愛者を思わせるセックスの仕方を振り返ったり、過去にマーヴィの恋人だった娘を見つけたりしたのちに、マーヴィがアパートで女性と同棲しているのを見出す。これはマーヴィの重要な性質を確認したということである。

しかし、主人公がマーヴィの性質について知ったことは、これだけではない。主人公は、愛人関係でいたあいだに、マーヴィが貴族階級に属していることや、ウェールズの寄宿学校で学んだこと、貴族で

ある母親が別の貴族の男と不倫関係になって生まれた子供であること、左翼の政治活動をしていることなども知る。

アントニオーニは、マーヴィについて、つぎのような女性だと述べている。

〔女主人公の〕マーヴィは、進路に迷っている女性です。自分の世界である有産階級の世界から逃げだそうとし、政治に積極的に関わります。自由を求め、挫折します [FF 321]。

一番目の女性〔マーヴィ〕は、貴族の出です。伯爵令嬢とか、そういう類いの、要するに貴族の女性です。そういう世界のすべての娘たちと同じで、出自に反逆しようとします。異なった、独立の生き方をしようとします。彼女のような女性には、それが難しいのです。仕事をするに馴染んでいないので、仕事を見つけるのに苦労します。すると、どんな生き方を選択するか。独りでか、女友達と一緒に家に住んで、何かしようとしますが、全然重要でないことをしてしまう。彼女たちはフラストレーションを抱えている存在です。自分のアイデンティティーを見つけようとしますが、無駄です。充実した生き方をしようと、確固とした生き方、独特の心理や理想を持っている印象を与えようとしますが、それは本物ではありません。マーヴィは、官能性のなかにだけ、言わばストレスの緩和やはけ口を見つけるのです [FF 338-339]。

映画の主人公は、これほど明確ではないけれども、マーヴィの本性を捉えようと、ある程度成功する。原題のなかの“*identificazione*”とは、主人公によるそのようなおこないを指している。

“*identificazione*”（英語の *identification*）は“*identificare*”（英語の *identify*）することである。“*identificare*”は「誰かの“*identità*”（英語の *identity*）を認識したり、発見したり、受け入れたりする」という意味である [Lo Zingarelli: *vocabolario della lingua italiana*, 12ma ed., Zanichelli, 2012]。そして“*identità*”は、「誰かをその人たらしめ、他のすべての人たちから区別するような、すべての性質のまとまり」を指す [Ibid.]。

映画の主人公は、辞書の定義そのままに、マーヴィという「ある一人の女」の“*identificazione*”をおこなう。言い換えれば、アントニオーニは原題のなかの“*identificazione*”を辞書の定義どおりの意味で使用しているのである。それに対して、邦題は、“*identificazione*”に、定義とは異なる日本語を充てることによって、映画の重要ポイントの認識を妨げたのである。

Al di là delle nuvole（邦題『愛のめぐりあい』）（1995）

原題は「雲の彼方に」という意味である。この表現の由来と含意とについて考察する前に、二、三の事実にあてておこう。アントニオーニは、1983年、71歳のときに脳出血を起こして右半身が不随となり、発話能力をほぼ失い、書記能力を完全に失った。ただし、知的能力は従前と変わらなかった [Wenders 14-15]。この映画は、アントニオーニの著書 *Quel Bowling sul Tevere*, Torino: Einaudi, 1983 のなかの短編小説をいくつか利用して本編とし、アントニオーニを彷彿させる映画監督の登場する「杵物語 *Rhamengeschichte*」によって纏めることを目論んだものである [Ibid. 14]。作品はアントニオーニとヴィム・ヴェンダースとの共作とすることが、仏伊独のプロデューサーたちの出資条件であり、配給会社・テレビ局の購入予約の条件でもあった [Ibid. 17]。撮影は、本編については、アントニオーニを敬愛する映画監督ヴェンダースがバックアップし、「杵物語」についてはヴェンダースがおこなうとの申し合わせで、スタートした。しかし、アントニオーニは、当初から本編の独立性を主張し、「杵物語」は不要と考え、ヴェンダースの撮影部分について「杵」ではなく「移行部」とするよう求めていた [ibid.]。この撮影の体験についてヴェンダースが書き残した日記 *Die Zeit mit Antonioni: Chronik eines*

Films, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995)を見ると、アントニオーニは、撮影中もヴェンダースの関与をおおむね拒絶してヴェンダースに「余計であるばかりか邪魔になっている」と感じさせ [Wenders 67]、編集の仕方によっても、「この映画はわたしの映画にさせろ。わたしの本編のストーリー群は枠の筋を必要としない。自立しているのだ」、と主張していると感じさせた [Ibid. 110]。ヴェンダースもその意向を汲んで、最終的に自身の撮影した「枠物語」の半分以上をカットしたのだという [Ibid. 111]。

この映画本編の台本は、アントニオーニおよび、アントニオーニの意図を「通訳」する妻のエンリカ (Enrica Antonioni, 1952-)、アントニオーニの助手アンドレア、ヴェンダース、脚本家トニーノ・グエッラ (Tonino Guerra, 1920-2012) の五人が相談して、上記の書物 *Quel Bowling sul Tevere* のなかの五編の短編を選び出し、グエッラが台本を書き、アントニオーニが修正を施した [Wenders 15; 75]。エンリカは、長年の愛人関係ののち晩年のアントニオーニが再婚した女性で、*Identificazione di una donna* (1982) のなかでは主人公の元の愛人役、本映画では第二エピソードのブティックの女主人役で登場している女優である。他に数本のドキュメンタリー映画の監督も務めた。グエッラは *L'avventura* (1960) 以来、何本もの映画でアントニオーニと台本を共同執筆してきた人物である。

Quel Bowling sul Tevere は、合計 33 編の短編や断片を集成した書である。元はアントニオーニが 1981 年から新聞『コッリエーレ・デッラ・セーラ』に連載した文章である [Di Carlo e Tinazzi 2009, 206]。なお、この集成の邦題は、映画と同一の『愛のめぐりあい』を採用しているが、後述のように映画の邦題そのものが適切でないので、集成にも原題のままで言及することにする。

アントニオーニは、この集成の性格をつぎのようなものだという。

あの短編小説群は、わたくしの頭のなかで叙述のかたちを採った映画の筋書き群 (canovacci di film) です。「文字で綴った映画」だと言って良いでしょう [FF 206]。

集成全体のタイトルとされた短編が“*Quel Bowling sul Tevere*”である。この短編の原題は「テヴェレ川沿いのあのボーリング場」という意味で、そのボーリング場から出てきた男が郊外に行き、広場で遊んでいる幼児二人 (男の子と女の子) を拳銃で撃ち殺す過程が物語られる。殺害する際に男が幼児たちを見る眼は、つぎのようなものだった。

それは優しく愛情深いものだったが、その愛情には子供たちが両親の眼のなかにも見たことのない情熱が籠もっていた [Antonioni 1983, 83]。

男の幼児たちとの関係や男が幼児たちを殺害した動機は明らかにされない。この短編は、集成のなかの短編や断片の多くに見られる暴力もしくは不可知性の両方が描かれており、書籍全体のタイトルとするのにふさわしいものである。

映画の *Al di là delle nuvole* というタイトルは、筋書き集の巻頭に置かれている短編“*L'orizzonte degli eventi*”から採られたと推測される。巻頭に置かれることによって、この短編は、書籍全体のタイトルとされた短編“*Quel Bowling sul Tevere*”に劣らぬ重要性を帯びていると言って良いだろう。“*L'orizzonte degli eventi*”というタイトルは宇宙科学用語の「事象の地平線」のことで、英語で“event horizon”と呼ばれるものである。小型旅客機が激しい嵐に遭遇して高地に墜落し、六人の乗客とパイロットが全員死亡する。小型機は衝突の際に爆発を起こしたため、人体や衣服は細かな切れ端となって、広範囲に散乱している。高地は森と山々に取り囲まれ、海の見晴らせる場所である。惨事の場に、一人の男がやって来る。男は、憲兵や神父、羊飼、新聞記者などの、この場にやってきた生者のひとりである。男

は、「〔飛行機に乗り合わせた〕この人たちは、どのような出来事 (eventi) の巡り合わせで、このようになってしまったのだろう」と考える [Antonioni 1983, 10]。現場を歩き回り、思いに耽る。「男は、やがてあたりを見回し、つぎに眼を上方に向け、重く垂れ込めた雲を見、さらに雲の彼方に眼を向ける。」 [Ibid. 13]

男は、最新の宇宙科学を聞き知っている人物である。男は、飛行機の墜落事故の起きたこの高地の周囲の森や山々や海が、日常語で「地平線 l'orizzonte」と言われるように、宇宙科学でも、われわれの世界をブラックホールの引力圏から分離している境界が「地平線」と呼ばれることに関心を惹かれる。雲の彼方に眼を向けた男は、宇宙の様子に思いをはせる。十億光年向こうの星々や星雲。ガスと塵がほぼ全体に満ちている。すべてが狂ったような速度でわれわれから逃げ去ってゆく。逃避は、われわれからだけでなく、全方向に等しく行われている。もしもこの後退が際限なく続くなら、宇宙は開かれていて無限である。もしもある日、後退が停止し方向を変えるなら、宇宙は閉じている [Antonioni 1983, 13]。

要するに、宇宙にも「事象の地平線 *orizzonte degli eventi*」がある。この特定のもの、最果ての地平線——その向こうには他の事象が存在しなくなる、すべての地平線にとっての地平線——を最後に、何物も存在しなくなるのだ [ibid.]。

男は、このように、飛行機に偶然乗り合わせた人たちが嵐に遭遇し墜落死した巡り合わせが不可知であるように、雲と空の彼方の宇宙の事象も不可知であることに思いをはせるのである。

上記の「男は、やがてあたりを見回し、つぎに眼を上方に向け、重く垂れ込めた雲を見、さらに雲の彼方に眼を向ける」の原文は“*volta gli occhi in giro e poi in su, a guardare le nuvole. Oltre le nuvole*”である。映画の原題 *Al di là delle nuvole* は、この文章末尾の短文“*Oltre le nuvole*”と同義である。そうすると、映画は全体として、事象の不可知性を暗示するものになるだろうという予測が成り立つ。

映画 *Al di là delle nuvole* の本編では、四つのエピソードが物語られる。第一のエピソードでは、若い男女が出会ってすぐに相思相愛になる。同じ宿に宿泊することになった女は、夜、男が来るのを一晩中待つが、男は訪れない。翌朝、女は早朝に仕事に出掛け、男も去る。二人は相愛のまま、会わずに三年が過ぎる。三年後、偶然、二人は出会う。女は男を自宅に招くが、男は女を抱かずに去る。女は想像のなかで男とセックスをする。語り手の映画監督は、「これは、わたくしのようなフェッラーラ生まれでない人たちだけにとって奇妙なストーリーです」[“*Par-delà les nuages*” 6]、と言う。さらに、「この男は、一度も肉体関係を持たなかった娘を恋し続けました。愚かなプライドからか、または、愚かさそのもの——彼の生まれた町フェッラーラの穏やかな愚かさ——からです」と説明する [Ibid. 46]。描かれるのは、一般的な男女関係ではありそうもない「奇妙な」話である。

第二のエピソードでは、語り手の映画監督が構想中の映画の登場人物を求めて海辺のリゾート地を訪れる。監督が若い女性に興味を持ち、後をつける。監督は女性の眼に関心を惹かれる。「明るい色の眼なのに、視線は暗く、瞳に跳ね返って内部へ向かい、そこに留まっているような視線」である [Antonioni 1983, 93]。求めもしないのに、女性は、「わたしは父親を殺しました。12回刺しました」と告白する [“*Par-delà les nuages*” 17]。そして裁判に掛けられたが、無罪になったと言う。監督が「どこで起きたのですか」と問うと、女性は、自分が勤めているブティックを指し示す。そして、「一般に人は良心の呵責から殺人現場に戻ってくるけど、わたしは、良心の呵責からでなく戻ったの」と言う [Ibid. 18]。監督はこの話に驚くと同時に魅了される。監督は女性から誘われるままにセックスをして去る。女性が父親を惨殺した動機も、なぜ無罪になったのかも明らかにされない。

第三のエピソードは、二組の壮年の夫婦を取り上げる。第一の夫婦では、夫が若い女を愛人にする。妻と若い女はどちらも男を独占しようとするが、三年のあいだ、男はどちらからも別れることができない

い。業を煮やした妻は、夫を捨て、マンションを借りて住むことにする。第二の夫婦では、夫が仕事で旅をすることが多く、独りにされることが多かった妻が愛人を作り、夫を捨てて去る。妻は、家具をすっかり運び去り、夫に無断でマンションを貸間にする。第一の夫婦の妻が偶然借りに来るのが、この貸間である。妻に逃げられた男と、夫を捨てた女とは、このマンションで愛人関係になる。複雑にもつれる男女関係について、第一の夫婦の妻が、こう言う。

恋は馬鹿馬鹿しいわ。……はっきり言うわよ。……それは幻想、罨よ。罨だから……神秘的で、皆がはまり込む。甘煮の洋梨みたいな罨よ [“*Par-delà les nuages*” 22]。

第四のエピソードでは、若い男が若い女に関心を惹かれ、無理に同行する。女は読むことにも話すことにも関心が無いと言い、自分の身体から逃げたいと言う。教会を訪れて熱心に祈る。男が、「あなたは恋をしているのでしょうか。恋する娘のすべての特徴を持っている」と問うと、娘は「それは本当ですわ」と答える [“*Par-delà les nuages*” 32]。男にとって、この女性は「謎の存在」で、「あらゆる謎と同じく、人を狼狽させる」のである [Ibid. 35]。別れ際に「明日また会えますか」と誘う男に向かって、女は「明日、わたしは修道院に入ります」と答える [Ibid. 36]。男にとって女は謎のままである。

このように見てくると、四つのエピソードはいずれも不可知の領域を取り上げており、『雲の彼方に』という原題は——仮に筋書き集 *Quel Bowling sul Tevere* を読んでいればだが——納得のゆくものである。それに対して、邦題の『愛のめぐりあい』は、三つの点で不適切である。第一に、表層的な出来事に注目している点で、アントニオーニの根本的な制作姿勢に反している。第二に、二つ目の、父親を12回刺して殺した女性のエピソードに当てはまらない。第三に、のちほど *Cronaca di un amore* に関して指摘するのと同様に、(四つ目のエピソードの娘の神への「愛」を例外として) 描かれる“amore”は「恋」である。

2 集客意志と扇情

映画の上映は、配給会社にとっては商売であるから、集客を狙うのは当然である。しかし、集客を狙う邦題が映画の主眼から大きく乖離すると、観客の理解を妨げることになる。アントニオーニ映画のいくつかの邦題にその現象が見られる。具体的な作品を取り上げてみよう。

L'avventura (邦題『情事』) (1960)

『情事』という邦題は扇情を狙ったもののようである。日本公開当時のポスターには、上半分にセックスに陶酔する女性の顔の拡大し、下半分には男女がキスをする画像が配され、「わたしを信じて！ 身も心もしびれる愛の情感！ 焔と燃える激情の断崖！」というキャッチコピーが踊っている [『『情事』映画ポスター モニカ・ヴィッティ ミケランジェロアントニオーニ』]。しかし、この映画が描くのは、主人公の男が「情事」すらできない精神の危機に陥っている状態である。

主人公は若い建築家だが、知人のために建築の資材計算をすれば高額の報酬がもらえるので、建築家としての仕事を放棄している。そのようにしながら、本来の仕事をしていない自分に深い劣等感を抱いている。この男はそういう精神の危機にあるために、女性とのあいだに安定した関係が築けない。映画の冒頭で、この男と愛人関係にある若い女性（アンナ）——まもなくヨットクルーズの途中で失踪する——と、その父親が交わす会話で男の性質をすでに示唆している。

父親： ああのタイプの男はお前といつまでも結婚してくれないぞ。

アンナ： これまで結婚したいと思わなかったのは、わたしの方よ。

父親： 同じことだな。

[Antonioni 1964, 211]

アンナは、自分の恋している男が、自分を一時の浮気相手としか見なしていないことをよく承知している。その状態への苛立ち、もしくは絶望感が、のちの失踪（あるいは自殺）へと駆り立てるのである。アントニオーニは、この映画は「感情の不安定さ」を描いたのだと言う。つぎのとおりである。

わたくしたちは、今日、極度の不安定さを特徴とする時代に生きています。政治的、倫理的、社会的な不安定さ、それどころか身体的な不安定さが特徴です。世界が、わたくしたちの周囲と内面において不安定です。わたくしは、感情の不安定さ、感情の秘密についての映画を作っています [FF 19]。

アントニオーニは「感情の不安定さ」を *L'avventura* に即して具体的に説明している。エオリエ諸島の小島で、主人公が失踪した愛人からその親友の女性へと短時間で関心に移したことについてである。

愛人に愛情を抱いているこの男は、心配し動揺し不安になるべきであり、実際、当初はそうになる。しかし、しだいに男の感情は弱まる。そもそも感情が強くないからである。男は娘を見つける意欲がなくなり、心配もしなくなる。男は、別の感情、別の“avventura”、別の経験——同様に一時的で不安定なもの——に吸引される [FF 19]。

この男の「別の“avventura”」の相手になった女性（クラウドディア）——小島で失踪したアンナの親友——は、（親友への後ろめたさを感じつつも）男を恋する。クラウドディアは、「わたしは、なぜあなたをこんなに好きになったのかしら」と言い、男と相愛関係になっていると誤認して、有頂天になっている。ところが、バロックの壮大な教会建築を独りで見学に行ったこの建築家の男は、建築物に圧倒されて劣等感にさいなまれ、女を無理矢理抱いて慰めを得ようとする。このとき、二人はつぎの言葉を交わす。台本のト書きも添えておこう。

クラウドディア： 少し待って。少しだけ待って。あなたが分からなく思えるの……。

サンドロ： 満足なんだろう。……新しい“avventura”ができて。

（クラウドディアは気持ちを傷つけられ、サンドロを強くはね除けて、言う）

クラウドディア： なんてことを言うの。

[Antonioni 1964, 288]

クラウドディアは、男への自分の真剣な恋を“avventura”だと言われて衝撃を受け、深く傷つく。映画の原題 *L'avventura* はこの箇所から取られている。

“avventura”は、伊語辞典の定義では、「短い、本気でない恋愛関係」のことであり [Lo Zingarelli *mi-nore: vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, 2014]、日本語の「浮気」に相当する。「情事」と異なり、溺れることのない恋愛関係を指している。映画の内容の中核になるこの場面の「満足なんだろう。……新しい“avventura”ができて」という台詞の“avventura”に、日本語字幕は「情事」を当てているが、英語字幕は正確に“fling”（＝浮気）を当てている。

日本語辞典では「情事」は、「恋愛に関する事柄。特に、夫婦ではない男女の肉体関係」[『スーパー

大辞林 3.0], 「夫婦ではない者たちの情愛に関する事柄。いろいろ。◇世間をはばかり関係についていう」[『明鏡国語辞典 MX 第二版』], などと定義されている。『大辞林』の示唆に富む用例は, 「～におはれる」である。「～にふける」も慣用的である。「情事」の重要な特徴は深さにある。

「浮気」については, 「異性から異性へと心移す・こと (さま)。多情」もしくは「妻や夫など定まった人がいながら他の異性と情を通ずること」[『スーパー大辞林 3.0』], 「他の異性に心移しやすいこと。特に, 配偶者があるのに (軽い気持ちで) 他の異性と情を通じること」[『明鏡国語辞典 MX 第二版』], などと定義されている。「浮気」の重要な特徴は軽さにある。

L'avventura の主人公の愛人たちへの対し方は, 「情事」であるよりも「浮気」である。それは, のちに取り上げる *La signora senza camelie* に登場する外交官の女主人公に対する態度と同様で, そこでも台詞に “avventura” が使われているのが参考になる [*La signora senza camelie* の項参照]。観客が, 『情事』という日本語の題名から, 男女の深い肉関係が描かれているだろうと予想すると, 戸惑うことになる。

そもそも, アントニオーニは映画の内容について抑制を旨とし, 邦題が予想させるような「扇情」とは対極にあった映画監督である。俳優たちに対して演技を抑制させてきたと述べる, つぎの発言にその姿勢が良く表れている。

わたくしの作品では, いつも [俳優たちの] 演技がドラマチックにならないようにしています。重要な場面でも, 俳優には内に持っているものすべてを解放させません。わたくしは, つねに演技のトーンを落とすように求めます。なぜなら, わたくしのストーリーがそれを要求しているからです。俳優が目立ちすぎないように台本を書き直すことすらあります [FF 149]。

アントニオーニの映画は全体として, その精神性と抑制の利かせ方とによって, 能楽の舞台を見ているような印象を受けることが多い。この映画についても, そうである。『情事』という邦題は, アントニオーニ映画の根本にある抑制性に背馳したと言うべきだろう。

扇情的な邦題による作品の本質への背馳は, つぎの映画になお一層顕著である。

Blow-up (邦題『欲望』) (1966)

『欲望』という邦題は, 性的な欲望を指しているだろう。日本公開当時のチラシを見ると, 主人公の写真家が, 床に仰向けに横たわる女性モデルを, 馬乗りになって撮影している画像が使われている。明白に性行為を連想させる画像である。キャッチコピーにも, 「肉体! 麻薬! 一瞬の快楽と刺激に生命を燃やす若者たち! 衝動と本能に生きるモッズ族の生態を鋭く抉った巨匠の傑作!」と, センセショナルな言葉が踊っている [『欲望 BLOW-UP ミケランジェロ・アントニオーニ作品 映画チラシ』]。

しかし, この画像を取り出した映画のシークエンスを見れば分かるとおり, 主人公はこのモデルを素材としてエロティックな写真が撮りたいからモデルの官能を刺激しているだけである。モデルの女性に性的な「欲望」を感じているのではないから, 撮影が終わると即座にこの女性への関心を失う。

主人公の若い写真家は, 無意識に公園の坂道を跳ね登ってしまうほどエネルギーに溢れている。だから, 別のシークエンスでモデル志望の二人の若い娘たちからセックスに誘われれば, 当然応じる。しかし注目しなければならないのは, セックスが終わった途端に, 主人公の関心が別の事柄に向かっている点である。性的な「欲望」はこの人物の核心にない。

映画の主筋では, 公園で殺人の幫助をしていた若い女性が, 殺人現場を主人公に撮影されてしまったので, そのフィルムを奪い取ろうとする。主人公の撮影スタジオを訪れたこの女性は, 自分を抱かせるのと引き換えにフィルムを得ようとする。このシークエンスに関して, アントニオーニはつぎのように書いている。

Blow-up ではエロティシズムが重要な位置を占めているが、多くの場合、強調されているのは、冷静な計算ずくの官能性である。特に露出と窃視という特徴が強調されている。公園の若い女性は、ぜひとも取り返したいネガフィルムと引き換えに、衣服を脱いで自分の身体を写真家に与えようとするのである [FF 86]。

この女性も性的な「欲望」によって行動しているのではないのである。上でふれた写真家によるモデルへの対応も「冷静な計算ずくの官能性」である。この映画は性的な「欲望」を描く映画ではない。邦題を見て性的な「欲望」の描写を予想や期待した観客は、まったく別種の映画を見る結果となる。

邦題とは対照的に、原題の *Blow-up* は映画の主題と密接に関係している。“blow-up”は「引伸し」という意味、つまり、フィルム原版を引伸し機を使って拡大プリントする作業を指している。主人公の写真家は、公園で、逢い引きを楽しんでいるらしい男女を隠し撮りした。しかし、撮影したフィルムを逢い引きをしていた女性や関係者らしい男が執拗に盗もうとするので、興味をそそられ、拡大を続けながらプリントしてゆく。すると、肉眼でも通常のプリントでも見えなかったものが写り込んでいるのが分かる。草むらから拳銃を構える男と、木の下で草上に横たわる男の死体とである。だが、さらに拡大を続けると、画像は無数の点に解体し、像が認識できなくなる。

アントニオーニは、この映画公開の二年前に、つぎのように書いていた。

わたくしたちは、明示されている視像の下に、現実により忠実な別の現実があることを知っている。そしてこの別の現実の下には、さらに別の現実があり、この現実の下には、新たに別の現実があることを知っている。そしてついには、誰も見ることでできない、絶対的かつ神秘的な現実の真の視像に至る。あるいは、何らかの視像もしくは現実の解体に至るのかもしれない [FF 84]。

映画 *Blow-up* の連続的な拡大プリント作業のシーケンスは、この文章を映像化したものである。別所ですでに注目したとおり [鳥越 2025, 84]、アントニオーニは、この映画の「インスピレーションの基となった問題は、まさに現実の現れ方でした」と語っている [FF 185]。別の機会には、「裸眼で見えるものの背後に隠れている様相を探求したい意欲をつねに抱いていました」とも語っている [FF 205]。

この映画では、主人公は、引伸し作業によって得た拡大プリントで殺人行為と死体とを認識するが、その後、殺人に関わるネガフィルムとすべてのプリントとを奪われてしまう。さらに、夜間に現場を訪れて見つけた死体も、翌朝撮影する前に運び去られてしまう。結果として、主人公は殺人行為を肉眼で見えていないばかりか、殺人行為の証拠となるフィルムとプリントとを所有していないし、物証となるはずの肉眼で見た死体も存在しない。主人公は、殺人を現実の出来事として立証することはできないのである。映画が主題として提示するのは、人間の眼に見えない現実が存在しているということ、しかし同時に、それは立証不可能なものだということである。映画は締めくくりにシーケンスで、顔を白塗りにした学生の集団がテニスコートに集まり、二人の学生が存在しないボールを打ち合い、残りの学生たちが眼でボールの動きを追う。そして学生たちは、コートから外へ飛び出したボールを、少し離れた場所にいる主人公に拾わせようとし、主人公もそれに応じる。眼に見えない現実の存在とその立証不可能性という映画の主題を、このシーケンスはグメ押ししているのである。

「欲望」という邦題は、人間の眼に見えない現実が存在しているが、それは立証不可能だという、映画の主題を捉えるためには明らかに障害になっている。

L'eclisse (邦題『太陽はひとりぼっち』) (1962)

この映画も、かなりの程度まで扇情性によって集客を図ったものらしい。公開当時のポスターには、

女性の背後から肩にキスをする男の画像を大きく見せて、「鮮烈の愛！」というキャッチコピーが踊っている。しかし、集客の方略の中心は、キスをしている男性俳優だったようである。キャッチコピーの「奔流するドロンの魅力」がそれを物語っている[「太陽はひとりぼっち ポスター」]。

『太陽はひとりぼっち』という邦題が付けられた主な理由は、この映画で重要な役を演じた俳優がアラン・ドロン (Alain Delon, 1935-2024) だったからだろう。ドロンは、二年前に公開されて大ヒットした映画『太陽がいっぱい *Plein Soleil*』(1960) に主演して日本でも人気俳優になっていた。『太陽はひとりぼっち』の原題 *L'eclisse* は「日蝕」を意味して「太陽」に関わるから、ドロンの人気を利用するのに好都合だっただろう。しかし、映画 *L'eclisse* は、甘ったるい響きのある邦題とは無縁の深刻な内容である。しかも、ドロンの演じたローマの証券取引所の株式仲買人を中心に据えて観ると、映画の内容を捉えそこなう。

アントニオーニは、この映画について、つぎのように語っている。

わたくしは、*L'eclisse* について二本の映画を撮りたいと思っていました。一つは、若い女性の立場から見たもの、もう一つは、証券取引所の仲買人である青年の立場から見たものです。けれども、プロデューサーたちは、一本だけ撮影するのが良いと考えました [FF 249]。

L'eclisse では、金が、金を持たない人たちの眼で捉えられています [FF 176]。

すなわち、この映画は、若い女性ヴィットリアの視点から描かれたものなのである。主役はこの女性であって、ドロンの演じた株式仲買人ではない。

映画のなかで、株式仲買人ピエーロと若い女性ヴィットリアとのあいだで、つぎの重要な台詞が交わされる。仲買人がヴィットリアと一緒に、ヴィットリアの母親のアパートを訪れている。ヴィットリアが、昔貧民街で暮らしたときに撮られた母親の写真を見せる。

ヴィットリア： これが母の怖れているものなの。貧困。これよ。

ピエーロ： だれでも皆怖れるさ。

ヴィットリア： わたしはそんなこと考えないの。金持ちになろうなんて、全然考えない。

[“*L'Eclisse*” 67]

ヴィットリアは翻訳の仕事でどうにか自活している状態（「金を持たない人」）だが、それ以上に豊かになりたいと思っていない。それに対して、アントニオーニは、ピエーロがつぎのような人物だと言う。

証券取引所で生きている人たちは、人生を、銀行券を通して見ており、その結果、感情の大部分も、（一日中それに関わり、それしか見ていない）金の織りなす網^{かね}の目を通して出てきます [FF 177]。

ピエーロは、美人で魅力的なヴィットリアを肉体関係に誘い、長年愛人関係にあった男と別れたばかりのヴィットリアは、心の空虚を埋めるために誘いに応じる。しかし、すべてを「銀行券を通して見る」男と、金に無関心な女とのあいだに愛情関係が生じるはずもない。イタリア的でない建物の見える野原でセックスをしたあと、二人は、つぎの会話を交わして、ほどなく別れる。

ピエーロ： 何だか、外国にいるように感じるな。

ヴィットリア： 不思議ね。わたしも、あなたからそんな感じを受けるの。

〔“*L'Eclisse*” 97〕

ピエーロは場所への違和感を述べているが、ヴィットリアはピエーロへの違和感を述べている。ヴィットリアはピエーロが自分と異質の存在であることに気付いているのである。

この映画の主なストーリーは、要するに、本質的に愛情関係が生じるはずのない男女が一時的に肉体関係になったのちに別れる、というものである。アントニオーニはこの映画の主題について明瞭に語らなかったが、主題はこのストーリーに深く関係している。

アントニオーニは、この映画が生まれた切っ掛けについて、つぎのように語っている。

1962年にわたくしはフィレンツェにいて、日蝕を撮影しました。他のあらゆる静けさと異なる静けさ。大地が光り、つぎに暗闇。完全な静止。日蝕のあいだは、おそらく感情も停止するのだろうとわたくしは考えました。部分的には、そういう感覚から映画 *L'eclisse* が生まれたのです [FF 174]。

主題を捉えるために、この発言のなかの「感情も停止」する状態から遡って「日蝕」に擬せられそうな現象を映画のなかに探してみよう。現象は三つある。

一つは、ピエーロが仕事にしている株取引である。ピエーロは、この仕事に専念することによって、「感情の大部分も……^{かね}金の織りなす網の目を通して」しか出てこない状態になっている。酔っ払いに乗り逃げされ、池に沈んだピエーロのスポーツカーの引き上げに立ち会っている場面で、ピエーロとヴィットリアがつぎの会話を交わす。

ピエーロ： ずいぶんゆっくり水のなかに入ったらしい。車体にへこんでいるところさえ無いんだ。

ヴィットリア： あなた、車体のことを考えてるの？

ピエーロ： エンジンのことだって、考えてるよ。あれやこれやで、一週間はかかりそうだ。金もかかるな。

ピエーロは、車を運転して溺死した人間には考えがまったく及ばない。金儲けに心身を捧げて人間性を失い、「感情も停止」しているのである。ヴィットリアの母親は個人投資家で株価の動きにしか関心がなく、娘が長年の愛人と別れた精神の危機にあることに気付かない。この母親も、「感情の大部分も……^{かね}金の織りなす網の目を通して」しか出てこない人物である。

二つ目は、株取引に象徴される金融システムである。映画のなかに、すべての株価が暴落するシーケンスがある。映像は、株価の暴落の衝撃で、ヴィットリアの母親など多数の個人投資家の「感情も停止」した状態を見せる。なお、アントニオーニは、株式の暴落について、つぎのように金融システム全体の機能不全から生じる問題だと考えていた。

^{きん}金、ドル、リラの価格急騰や「貨幣価値のスネーク」のような理解しがたい事柄は、…〈中略〉…錆びつきをつねに証明しているメカニズムが見せる兆候なのです [FF 246]。

三つ目は、核兵器開発競争による危機的状態である。映画は冒頭で、原子爆弾のキノコ雲のかたちをしたローマの EUR 地区の給水塔（イタリア語では「キノコ Il Fungo」と渾名されている）を写し込

む。そして最後のシークエンスで、バスから降りた男性の読んでいる新聞の見出し、「核開発競争」と「危うい平和」とを見せる。この危機的状態によって「感情も停止」するのである。

この映画がイタリアで公開されたのは1962年4月である[Di Carlo 2002, 111]。同年10月には、キューバ革命を支援するソヴィエト連邦がキューバに核ミサイル基地を建設中であることを知った米国がこの島を海上封鎖し、ミサイルと爆撃機とを輸送するソヴィエト船団が接近して、二大国のあいだで核戦争が起きそうになるが、核戦争は瀬戸際で回避された。いわゆる「キューバ危機」である。[Bernstein & Milza 245-248]。映画 *L'eclisse* は核兵器開発競争による危機を視覚化していた。

まとめれば、映画 *L'eclisse* の主題は、近代金融システムに起因する人間性の喪失、近代金融システムに代表される資本主義の機能不全、核兵器開発競争による人類滅亡の危機と、これらに起因する人と人とのあいだの愛情関係の崩壊ということになるだろう。

映画は、最後の長いシークエンスで、ビエーロとヴィットリアが何度か待合せをした EUR 地区を、二人の不在の状態で、そして住民たちも次第に存在しなくなり、最後には不在になるまで写し続ける。時は刻刻から暗夜へと推移する。それは、アントニオーニがフィレンツェで体感した「日蝕」の映像化であり、映画の主題をグメ押しするものである。

原題の『日蝕 *L'eclisse*』から主題にたどり着くのも容易くはない。しかし、邦題の『太陽はひとりぼっち』からたどり着くのはほぼ不可能だろう。

3 微妙なずれ

Cronaca di un amore (邦題『愛と殺意』)(1950)

はじめに断っておくと、この邦題はかなり優れており、原題より優れたものになる可能性もあったかもしれない。映画 *Cronaca di un amore* では、高校生の頃に恋人同士だった男女が、数年後に再会する。女の方は、裕福な中年男の妻になっているが、愛していない夫を邪魔に思い、男に夫を殺させて財産を奪おうとする。この男女は、高校時代に、男の恋人だった娘が邪魔になり、娘が建物の四階から、故障で籠が上がってきていないエレベーターホールに入るのを制止せず見殺しにした共犯同士である。今回の夫殺しについては、男が拳銃を持って待ち伏せしている近くで、夫が自動車の運転を誤り、事故死する。女は男と暮らすことを期待するが、男は女を捨てて去る。このように、映画では、たしかに恋と殺意が語られる。

原題は『恋の年代記』という意味である。アントニオーニは、この映画が「数年の間隔を置いた二つの時期の恋を、すこぶる客観的に捉えた年代記」であるから『恋の年代記』という題名にしたと述べている[FF 175]。しかし、邦題のように題名に「殺意」を含める方が良いかもしれない。

邦題の問題点は「愛」という語に関わる。日本語辞書のなかには、「恋」と「愛」が同義になる場合があると見なすものもある。たとえば、『スーパー大辞林 3.0』は「愛」を「対象をかけがえのないものと認め、それに引き付けられる心の動き。また、その気持ちの表れ」と広く定義したあとで、それに含まれる語義の一つとして、「異性に対して抱く思慕の情。恋」を挙げる。用例は、「～が芽生える」、「～を誓う」、「～をはぐくむ」である。この辞典の「恋」についての定義は、「特定の異性に強く惹かれ、会いたい、ひとりじめにしたい、一緒になりたいと思う気持ち」というものである。用例は、「～に落ちる」、「～のさやあて」、「～に憂き身をやつす」である。それに対して、「愛」と「恋」とのあいだに大きな相違を認める日本語辞書もある。『新明解国語辞典 第七版』は、「愛」を「個人の立場や利害にとらわれず、広く身のまわりのものすべてに存在価値を認め、最大限に尊重していきたいと願う、人間に本来備わっているととらえられる心情」と定義し、用例として、「親子の～」、「動植物への～」、「自然への～」、「人類～」などを挙げる。他方、「恋」については、「特定の異性に深い愛情をいただき、そ

の存在が身近に感じられるときは、他のすべてを犠牲にしても惜しくないほどの満足感・充足感に酔って心が高揚する一方、破局を恐れての不安と焦燥に駆られる心的状態」と定義し、用例として、「～に落ちる」、「～は盲目」、「～は思案の外」などを挙げる。

「愛」と「恋」とについては、たしかに同義的に使うこともあるが、含意が相違する場合もある。試しに、上に出てきた用例に「愛」と「恋」とを代入してみると分かる。「 \circ 愛/ \circ 恋が芽生える」、「 \circ 愛/ \times 恋を誓う」、「 \circ 愛/ \times 恋をはぐくむ」、「 \times 愛/ \circ 恋に落ちる」、「 \times 愛/ \circ 恋のさやあて」、「 \times 愛/ \circ 恋に憂き身をやつす」、「親子の \circ 愛/ \times 恋」（「～恋」はありうるが近親相姦的）、「動植物への \circ 愛/ \times 恋」（「～恋」はありうるが変態的）、「自然への \circ 愛/ \times 恋」、「人類 \circ 愛/ \times 恋」、「 \circ 愛/ \circ 恋は盲目」（慣用句としてでなければ「愛～」も可能）、「 \circ 愛/ \circ 恋は思案の外」（慣用句としてでなければ「愛～」も可能）。これらの他にも、「夫婦 \circ 愛/ \times 恋」、「師弟 \circ 愛/ \times 恋」（「～恋」はありうるが感心されない）なども追加して良いだろう。

用例全体を見渡すと、「愛」は対象を尊重する気持ちが重要らしいし、幾分能動性を伴う態度であるらしい。また、「愛」には立派な心情だという評価が伴うようである。それに対して、「恋」は、理性のコントロールが利かず受動的で、独占欲を伴うのが特徴らしい。

さて、この映画の邦題の問題は、原題に含まれるイタリア語の“amore”が日本語の「愛」と「恋」のどちらに近いのかという問題である。その問題を考えるためには、イタリア語辞典が“amore”をどのように定義しているか、そしてアントニオーニは“amore”についてどのように考えていたのかを確認する必要がある。イタリア語辞典 *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana* は、“amore”の代表的な語義として、第一に、「強烈な情愛の気持ち。ある人もしくはある物に向かう深い嗜好」という定義を記し、用例として「父親の～」「母親の～」「兄弟の～」「友人への～」を挙げる。第二に、「他の人に強く惹かれる状態。性的に惹かれる場合も指す」という定義を記し、用例として、「相互的な～」「苦悩する～」「不幸な～」「優しい～」「病的な～」「性欲を伴う～」「プラトニックな～」「ロマンティックな～」「神聖な～」「世俗的な～」などを挙げる。

第一の定義は、用例を参照するなら、日本語の「愛」に相当するだろう。第二の定義は、日本語では「愛」と「恋」との両方に相当するものが多いが、一方だけに相当するものもありそうである。上でおこなったのと同様に、第二の定義の用例に「愛」と「恋」とを代入してみよう。「相互的な \circ 愛/ \circ 恋」「苦悩する \circ 愛/ \circ 恋」、「優しい \circ 愛/ \circ 恋」、「病的な \circ 愛/ \circ 恋」、「性欲を伴う \times 愛/ \circ 恋」（「～愛」は考慮外に置かれる）、「プラトニックな \circ 愛/ \times 恋」、「ロマンティックな \circ 愛/ \circ 恋」、「神聖な \circ 愛/ \times 恋」（恋は一般に世俗的）、「世俗的な \circ 愛/ \circ 恋」。

重要なのは、アントニオーニが“amore”をどのようなものだと考えていたかである。アントニオーニは、「男と女とのあいだで、エロティシズムのない“amore”が存在しうると考えますか」という問に対して、つぎのように明瞭に答えている。

二つは同一のものだと考えています。わたくしは、性的な力の満ちていない（senza una carica sessuale）ような“amore”を想像することはできません [FF 140]。

言い換えれば、アントニオーニは、人間のあいだでは性欲を伴う“amore”しか存在せず、「プラトニックな amore」は存在しえないと考えていたわけである。アントニオーニは、もっぱら「恋」としての“amore”を映像化したと言って良いだろう。映画 *Cronaca di un amore* が取り上げる“amore”も、理性のコントロールが利かず、性欲と独占欲とを伴う世俗的なものである点で、明瞭に「恋」を取り扱っている。それを「愛」と呼ぶのは不適切である。

4 その他

La signora senza camelia (邦題『椿なきシニョーラ』) (1953)

『椿なきシニョーラ』は、原題の直訳だが、それでは映画の内容の理解に役立たなかっただろう。

映画の原題 *La signora senza camelia* (= 椿の花を携えない貴婦人) は、背後に “*La signora dalle camelia*” (= 椿の花を携える貴婦人) が隠れている。この題名は、女主人公クララを主役として『ジャンヌ・ダルク』の映画を作ろうとするプロデューサーを、共同プロデューサーが窘め、代案として提案し、却下されるものである [Di Carlo 1973, 213]。

“*La signora dalle camelia*” は、フランス語の *La Dame aux camélias* のイタリア語への直訳である。基になった *La Dame aux camélias* は、アレクサンドル・デュマ (子) (Alexandre Dumas fils, 1824–1895) が出版した小説 (1848)、および、自身で戯曲化した作品 (上演 1852) の題名である。日本では、明治時代の邦訳 (1903 年の長田秋壽訳) に付けられた題名『椿姫』が定着しており [国立国会図書館「近代日本とフランス——憧れ、出会い、交流」], ヴェルディ (Giuseppe Verdi, 1813–1901) が原作と異なる題名でオペラ化した *La traviata* (1853) も『椿姫』の名で上演される。

小説の *La Dame aux camélias* (椿の花を携える貴婦人) は、1847 年のパリで 25 歳の若さで肺結核により死去した女性マルグリット・ゴーチエについて語る。マルグリットは “*filie emtretenue*” もしくは “*courtisane*” と称される女性だった。“*courtisane*” は「高級娼婦」と邦訳されてきたが、具体的には、富裕な上流階級 (貴族と上層ブルジョア) の多数の男たちを相手に、多額の金や宝飾品などを報酬として受け取り、それと引き換えに愛人を勤めた女性のことである。マルグリットは「最も洗練された若者たちの愛人」であることを誇り、男たちも「そのことを自慢していた」[Dumas 30]。

マルグリットは毎夜を劇場か舞踏会で過ごしたが、劇場では客席からよく見える一階の舞台脇の栈敷席に座り、手すりに、一ヶ月のうちの 25 日間は白い椿のブーケ、(営業不可能な) 5 日間は赤い椿のブーケを置いていた。マルグリットは椿以外の花を携えることがなかったので、「椿の花を携える貴婦人」という渾名が付いたのである [Dumas 30]。

マルグリットは、アルマンという中産階級の若者と本気で愛し合い、大金持ちの客たちとの関係を絶ち、所有する馬車を売り払ったり宝飾品を質に入れたりしてアルマンと暮らそうとする。しかし、アルマンの父親から、息子が売春業の女性と同棲していることが知られて娘の結婚が破談になりそうなので息子と別れてほしいと頼まれる。マルグリットは承諾し、元の愛人業に戻ることにしたという手紙を残して、アルマンと別れる。マルグリットは、アルマンを失った傷心と、激怒したアルマンからの嫌がらせとによって、持病の肺結核を急速に悪化させて、死ぬ。小説の語り手が主人公のアルマンに、「人は、苦しんでいることについて話すことによって慰めを得るものです」と言うが [Dumas 48]、自身の体験に基づくこの小説で、作者自身が「苦しんでいることについて話すことによって慰めを得」ようとしているのが感じられる。

さて、マルグリットは自覚性と主体性が際立つ女性である。マルグリットは、自分の置かれている状態と条件とを、つぎのように明確に認識している。

わたしたちはね、愛人たちの虚栄心か快樂に役立たなくなったら、途端に捨てられるの [Dumas 95]。

ドレスや馬車やダイヤモンドを持とうとする虚栄心がわたしたちを駆り立てるの。…〈中略〉…売春について信じられていることがあるのだけれど、人は、理解されているとおりになってゆくもの

よ。売春をする女は、少しずつ、心と身体と美しさをすり減らしてゆく。野獣のように怖れられ、賤民のように軽蔑され、いつも与えるよりも多くを取ってやろうとする連中に囲まれ、他の人々を破滅させ自分も破滅したあとで、ある日、犬のように死ぬの [Ibid. 111]。

マルグリットは、アルマンとの恋愛についても別れについても、主体的に判断し主体的に行動する。マルグリットはアルマンとの熱愛が世間の眼にどう写るかを的確に認識している。そして、なぜ別れを求めた父親の説得に応じたのかについて、アルマンにこう語る。

わたしは要するに愛人業の女 (fille entretenue) でしかなかったの。わたしたち二人の関係についてどんな理由を付けても、どうしても打算の雰囲気が伴う。過去の生き方のせいで、[結婚する] 妹さんのような将来を夢見る権利を全部失っている。だから、わたしの生活ぶりや評判とからでは絶対あり得ないような責任を引き受けることにしたの [Ibid. 229]。

マルグリットが「椿の花を携える貴婦人」として携える椿の花のブーケは、自分の身体が商品であることを明瞭に自覚し、栈敷席で商品である自身を展示する際の小道具である。つまり、椿の花は、この女性が主体的かつ自覚的に売春をおこなっていたことを象徴する存在である。

では、アントニオーニが、*La Dame aux camélias* (椿の花を携える貴婦人) という良く知られた題名をふまえながら映画に *La signora senza camelia* (椿の花を携えない貴婦人) というタイトルを付けた理由は何か。一言で言えば、この映画の女主人公のクララが、自覚的・主体的なマルグリットとは対照的に受動的でありながら、事態の進行につれて、結局マルグリットと似た状態と条件とに追いやられてゆくからである。

若い美女クララ (映画の結末時に 22 歳) は、ミラーノで洋装店の売り子をしていたときに、映画プロデューサーのジャンニの眼に留まる。ジャンニはクララを強引に映画の主演に抜擢する。映画は成功し、クララの主演による第二作の撮影が始まるが、撮影中にジャンニはクララを強引に妻にする。ジャンニは、美しい妻がセクシーさを売り物にする映画に出演するのが我慢できず、共同プロデューサーの反対を押し切って撮影を打ち切り、クララを主婦として家庭内に閉じ込めようとする。主婦業が退屈で堪らないクララは、夫のジャンニに映画への出演を強く求める。ジャンニは、共同プロデューサーの反対を無視し、独力で妻を主役とする芸術映画を制作するが、映画は芸術的にも興行的にも失敗し、ジャンニは破産状態になる。

クララは、夫の制作した芸術映画が失敗だと明らかになったとき、夫に向かってつぎのように言う。

わたしは、いつでもあなたに説得されるままだった。映画に出るためにローマに來いと言われたときも、あなたと結婚したときも、この映画を撮らされたときもよ。わたしは、あなたがしたいことを全部してきたわ。全部よ [Di Carlo 1973, 218]。

芸術映画が失敗するまでのクララは、*La Dame aux camélias* の女主人公マルグリットとは対照的に、完全に受動的に行動したのである。

さて、共同プロデューサーは、ジャンニの経済的危機を救うために、クララと一緒に中断されていた映画を完成させる。映画は興行的に大成功し、ジャンニは経済的に立ち直る。

クララは、芸術映画の失敗によって女優であることに自信を喪失し、先輩の俳優に相談すると、「あなたはこれまで自分の美しさを撮影されてきたただけだ」、「あなたは女優になることを始めてすらいな」と指摘される [Di Carlo 1973, 235]。クララが「わたしみたいな者が本格的な女優になる勉強

をする価値があるかしら」と尋ねると、先輩俳優は「やってみる価値は常にありますよ」と答える [ibid.]。夫と別居したクララは、それから3ヶ月、演技のレッスンを受ける。生活資金が尽きたころ、別れた元夫のジャンニが大作を企画中だと聞き、撮影所に行き主役を貰おうとするが、断られる。そして逆に、「君は人気があるし、向いている役もある……要するに、若いうちだけれどね」と言われ、喜劇映画のヒロイン役を提案されて落胆する。さらにクララは、別の映画を撮影中のスタジオから、女優が淀みなく説得力をもって台詞を言うのを聞いて、自分は「本格的な女優にはけっしてなれない」ことを自覚する [Ibid. 241]。クララは、諦めて、別のプロデューサーから提案されていた「お色気たっぷり」の「肌をたくさん晒すオダリスク」の映画に、内容を十分に認識しながら、主演することを受諾する。こうしてクララは、仕方なくだが、*La Dame aux camélias* の主人公マルグリットと同様に自分の身体を商品として陳列する結果になるのである。

La Dame aux camélias との関連は、もう一つある。夫の制作した芸術映画が失敗し、夫との関係も悪化していたクララを、独身の外交官が誘惑する。クララは外交官を熱愛し、夫と別居することにして外交官と外泊する。ところが、そこでクララは外交官が女優の自分と浮気したいだけであることに気付く。クララは、のちに先輩の俳優にこのように言う。

わたしは永遠の恋だと考えていたの。でも彼は女優と浮気 (l'avventura) がしたかっただけ……そして浮気できたの [Di Carlo 1973, 234]。

クララは、映画の終幕で、この外交官の愛人になることも受け入れる。この外交官（某国領事の任期を終え、別の任官を待機中）はローマ市内の大きな邸宅に住む上流階級（上層ブルジョア）の男である。この上流人士は若くて美しい人気女優を愛人にするという「虚栄心」を満足させたかったのである。*La Dame aux camélias* のマルグリットは、「愛人たちの虚栄心が快樂に役立たなくなったら、途端に捨てられる」ことを自覚しながら上流人士の愛人となっていた。クララも、同様に上流人士の愛人になる決断をしたのである。

このように、この映画の主役のクララは、事態の成り行きの結果として、*La Dame aux camélias* のマルグリットと同様に、身体を商品とし愛人役を務める立場に追いやられる。自覚的に「椿の花を携えない」けれども、「椿の花を携える」のと同様の状態に追いやられるのである。原題の『椿の花を携えない貴婦人』は的確な題名である。邦題は意味不明である。

おわりに

アントニオーニの映画に付けられて理解を阻害した邦題を検討してきた。それらの邦題を全体的に見渡すと、問題となる二つの傾向が認められた。一つは表層の現象を題名にする傾向、もう一つは集客を狙うあまりに内容と乖離する傾向である。

表層の現象を邦題にすると、表層の背後にある心理やリアリティを表現しようとしたアントニオーニの制作意図に反することになった。その結果、観客がアントニオーニの意図を捉えるのを阻害したのである。

配給会社が扇情によって集客を図ったのは理解できるが、方向性が抑制を旨としたアントニオーニの姿勢と乖離しており、観客に誤った先入観を与えることになった。この場合も、アントニオーニの制作意図を観客が捉えるのを阻害したのである。

最後に提言をしたい。アントニオーニの映画作品は、すでに人類の文化遺産になっていると言って良い。それは、つまり、劇場での集客を目指す必要はなくなっているということである。だから、内容の

理解を阻害する邦題については、アントニオーニの意図を生かすかたちに付け直すべきだろう。

アントニオーニが付けた原題は、すでに見たとおり、ほぼ例外なく的確である。題名が制作意図に沿い、集客などを考慮していなかったからである。アントニオーニは、『赤い砂漠 *Il deserto rosso*』(1964) (ちなみにこの邦題は直訳である) を例に引きながら、題名の付け方について、つぎのように書いている。アントニオーニがこの映画や他の映画に自身の付けた題名について自信を持っていた点に注目しよう。

初めは題名に『空色と緑色 *Celeste e verde*』を考えていたが、それでは色彩という事実への繋がりが強すぎる題名に思えた。だから、『赤い砂漠』にしようと思った。説明は見かけより簡単である。この説明は、わたくしの(もう議論の対象になっていない)他の複数の映画の題名にも当てはまる。題名は本能的に付けた定義であり、帰納的にも妥当なものになっている [FF 79]。

本稿で取り上げたアントニオーニ映画の問題ある邦題について、多くの場合は原題を直訳するのが最善だろう。すなわち、つぎのようになる。

Il grido (さすらい) ⇒ 『叫び』

Professione: reporter (さすらいの二人) ⇒ 『職業：記者』

L'avventura (情事) ⇒ 『浮気』

L'eclisse (太陽はひとりぼっち) ⇒ 『日蝕』

邦題として一工夫した方が良いものもある。つぎのようにするのはどうだろうか。

Blow-up (欲望) ⇒ 『写真を拡大すると』

Cronaca di un amore (愛と殺意) ⇒ 『恋と殺意』

La signora senza camelie (椿なきシニョーラ) ⇒ 『「椿姫」にさせられて』

Identificazione di una donna (ある女の存在証明) ⇒ 『ある女の正体』

Al di là delle nuvole (愛のめぐりあい) ⇒ 『不可知の領域』

参照・参考文献、参照ソフトなど

(1) アントニオーニの談話・執筆記事など

Di Carlo, Carlo e Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2004] Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*. Venezia: Marsilio.

Di Carlo, Carlo e Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2009] Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.

(2) アントニオーニ映画のソフト

Story of a Love Affair (*Cronaca di un amore*). [1950; 2020] Cult Films. Blu-ray.

La signora senza camelie. (The Masters of Cinema Series) [1953; 2011] Eurika Entertainment. Blu-ray.

Il grido. (I grandi registi) [1957; 2014] Warner Bros. Entertainment. DVD.

L'avventura. [1960; 2014] Criterion Collection. Blu-ray.

L'Éclipse. [1962; 2015] Studio Canal. Blu-ray.

Red Desert (*Il deserto rosso*). [1964; 2010] Criterion Collection. Blu-ray.

Blow-up. [1966; 2017] The Criterion Collection. Blu-ray.

The Passenger. [1975; 2003] Proteus Films. DVD.

Identification of a Woman (*Identificazione di una donna*). [1982; 2011] Criterion Collection. Blu-ray.

Beyond the Clouds. [1994; 2009] Second Sight Films. DVD.

(3) アントニオーニ映画の脚本など

Antonioni, Michelangelo. [1964] *Sei film: Le amiche; Il grido; L'avventura; La notte; L'eclisse; Deserto rosso*. Torino: Einaudi.

Antonioni, Michelangelo. [1983] *Quel bowling sul Tevere*. Torino: Einaudi.

Blow-up: A Film by Michelangelo Antonioni. (Modern Film Scripts) [1971] New York: Simon and Schuster.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [1973] *Il primo Antonioni: I cortometraggi; Cronaca di un amore; I vinti; La signora senza camelie; Tentato suicidio*. Bologna: Cappelli.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [1975] *Professione: reporter*. Bologna: Cappelli.

"L'Éclipse: découpage intégrale après montage et dialogues bilingues." [1993] *L'Avant-scène cinéma*. No. 419.

"Par-delà les nuages de Michelangelo Antonioni: découpage intégrale plan à plan et dialogues in-extenso." [1996] *L'Avant-scène cinéma*. No. 449.

Peplow, Mark; Wollen, Peter & Antonioni, Michelangelo. [1975] *The Passenger*. New York: Grove.

(4) 参考文献

Bernstein, Serge & Milza, Pierre. [1996] *Histoire du XX^e siècle, Tome 2: 1945–1973, le monde entre guerre et paix*. Paris: Hatier.

Busa, Robertus (curante). [1980] *S. Thomae Aquinatis Opera Omnia 2: Summa contra Gentiles et Summa Theologiae*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann.

Chatman, Seymour & Duncan, Paul (éd.) [2004] *Michelangelo Antonioni: l'investigation*. Köln, London, etc.: Taschen.

Cooper, Frederic. [2019] *Africa since 1940: The Past of the Present. 2nd ed.* Cambridge: Cambridge University Press.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [2002] *Il cinema di Michelangelo Antonioni*. Milano: La Biennale di Venezia/Editrice il Castro.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [2018] *Il mio Antonioni: testi di Michelangelo Antonioni*. Bologna: Istituto Luce-Cinecittà.

Dictionnaire mondial du cinéma. [2011] Paris: Larousse.

Dumas fils, Alexandre. [1983] *La Dame aux camélias*. Paris: Librairie Générale Française.

Ginsborg, Paul. [2006] *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.

Hobsbawm, Eric. [1994] *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London: Abacus.

Judt, Tony. [2005] *Postwar: A History of Europe since 1945*. London: Vintage.

Sandbrook, Dominic. [2006] *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Abacus.

Tassone, Aldo. [2002] *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Roma: Gremese.

Thompson, Kristin & Bordwell, David. [2019] *Film History: An Introduction, 4th ed.* New York: McGraw Hill Education.

Wenders, Wim. [1995] *Die Zeit mit Antonioni: Chronik eines Films*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

国立国会図書館 「近代日本とフランス——憧れ、出会い、交流」第二部 文化の日仏交流、第一章 文学 2 翻訳されたフランス文学」https://www.ndl.go.jp/france/jp/part2/s1_2.html

鳥越輝昭 [2023] 「アントニオーニにとっての“シンチェリタ”とは何か (1)」神奈川大学人文学研究所『人文学研究所報』No. 69.

鳥越輝昭 [2024] 「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (2) ——自身と自身の作品とについて」神奈川大学人文学研究所『人文学研究所報』No. 71.

鳥越輝昭 [2025] 「アントニオーニにとっての“ヴェリタ”と“リアルタ”」神奈川大学人文学研究所『人文学研究所報』No. 73.

「『情事』 映画ポスター モニカ・ヴィッティ ミケランジェロ・アントニオーニ」<https://aucview.aucfan.com/yahoo/r1129626301/>

「太陽はひとりぼっち ポスター」https://cahiersdemode.com/monica_vitti1_leclisse1/

「欲望 BLOW-UP ミケランジェロ・アントニオーニ作品 映画チラシ」<https://jp.mercari.com/item/m80950154949>

Japanese Titles that Hindered the Understanding of Antonioni's Films

TORIGOE Teruaki J.I.

【ABSTRACT】

Many of the Japanese titles given to Antonioni's films when they were shown in Japan hindered the understanding of the films' content. Among those problematic titles, some focused on the surface phenomena found in the films, while others tried to attract audience by sensationalism. This film director, however, did not aim at depicting the surface phenomena but aimed to depict what was behind them, while he always avoided sensationalism and emphasized restraint in content and acting. These misleading titles thus set a stumbling block to the audience at the very beginning of viewing the films. As Antonioni's films are now part of the cultural heritage for humans and need no more box office success, the delusive Japanese titles ought to be replaced by the ones that correspond to the director's intentions.

[Keywords: Antonioni's films; misleading Japanese titles; surface phenomena; box office success; need of replacement]