

『アンダルシアの犬』をめぐって

佐藤, 正和

(出版者 / Publisher)

法政大学小金井論集編集委員会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学小金井論集 / 法政大学小金井論集

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

25

(終了ページ / End Page)

38

(発行年 / Year)

2012-12

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00009066>

『アンダルシアの犬』をめぐって

佐藤 正和

映画研究家アド・キラーは、その著「映画のシュルレアリスム」の中で、《ブニエール作『アンダルシアの犬（1928年）』は、あらゆる規範に反して、一般観客がおのれのヴィジョンに耐えられないように演出された映画史上最初の映画であり、非娯楽的な最初の映画である》と述べている。こうしたキラーの仰々しい弁を待つまでもなく、そのあまりに残虐な眼球切断のシーンに、観客は一律に目を背けることになる。ショッキングなシーンで、80年以上たった現在においても、その衝撃は失せることはない。そのこともあって、ゾっとするホラー映画のベストテンに、現在でも堂々と名を連ねている。

そのようなホラー映画ではなく、1920年代の前衛映画、奇オルイス・ブニエールの処女作、あのサルヴァトーレ・ダリとの共作、シュルレアリスム映画の傑作などなど、映画史において外すことができない一作品として、講義で学生たちに見せるのだが、当然のことながら毎回大騒ぎをかうことになる。眼球への残虐な攻撃ということになれば、タランティーノ監督の『キル・ビル』（2003~4年）の方がずっとショッキングなはずなのに、多くの他の凄惨なシーンを見ているうちに、感覚が麻痺していってしまうのだろうか、公開当時話題になることさえなかった。人の感受性とはこんなものなのだろう。

この映画を見たとき、ちょうどポール・ヴァレリイの夢の修辞学について考えていて、眼球切断そのものよりも、そのシーンから展開される詩のような多様なメタフォール（隠喩：ある物事を、それと似ている別の物事・言葉を借りてあらわす方法）、そしてその過剰使用の方が、私にとっては衝撃的であった。つまり最初のシーンにしても、ただ単に眼球切断におよぶのではなく、月をよぎる雲という事象があり、形状におけるメタフォール連関の中で切断にいたる。「月をよぎる雲→眼球切断」。なんと悍ましくそして想像を絶するメタフォールであろう。言葉

によってもその表現は可能であるが、インパクトにおいて映像にまったくおよばない。また、蟻が湧く手のひらのシーンに見られる連続的形狀メタフォール（「蟻が湧く手のひら→女の腋毛→ウニ→女の頭髮→野次馬」）も、見事な詩を見る思いであった。

メタフォールが、このような形で過剰使用される映画は少ないし、同じブニュエル監督の作品においても稀なことである。それでは、こうした過剰なまでのメタフォールへの執着の理由はどこにあるのだろうか。そして同じく、詩に過剰なメタフォールの取り込みを図ろうとしたヴァレリイの夢理論とあわせて述べていきたいと思う。

ヴァレリイの夢理論とその言語的合成

《現代人にとって夢の持つ意味は、かつてに較べてはるかに減少したともいえるし、また同時にはるかに増大したということもできる。増大したというのは、以前には与えられることのなかった、全人格を解く鍵としての役割が夢に認められるようになったからである。
（…）夢の降格とは、とりもなおさず、夢がかつて与えられていた神からの使いとしての任を解かれて、人間的な次元に引きずり降ろされ、彼岸の世界に由来する崇高さが奪われたということにほかならない。》
（M. ポングラッチェ著『夢の王国』）

この文章にも述べられているように、20世紀の初頭は、夢に多大な関心がむけられ、同時に夢が持つ意味の降格と昇格が行われることになる。昇格の代表格は、言うまでもなくS.フロイト（1856年～1939年）であり、夢に関する彼の著作が相次いで発表されることになる。（『夢判断（1899年）』『精神分析入門（1917年）』）また、ブニュエル（1900年～1983年）も参加したシュルレアリスム運動も、芸術活動という分野で、夢の新たな面を切り開くこととなった。

ポール・ヴァレリイ（1871年～1945年）も、その同時代を生きた一人であり、『カイエ』などに夢に関しての多くの断片を残している。そしてヴァレリイの夢に向けた射程も、人の精神を解く鍵の解明、そして芸術創造（詩）といったその時代の趨勢を反映するものであった。ただヴァレリイの夢の関心・考察は、フロイ

トの研究に触発されたわけではなく、1900年前後から発表される一連のフロイトの夢に関する研究に先駆けて、遅々とはあったが進められていた。つまりそれは1890年代初頭の自らの精神危機に端を発し、「我が心理学」とヴァレリイ自身が呼んでいた精神活動全般についての考察の中で、夢は精神の特異な一状態として、情動とともに重要な考察の対象とされていた。そしてその関心も単なる考察に留まることなく、「イメージこそ言語である」という立場に立って、情動でも夢でもそこに特異な言語活動を見出し、最終的にその言語的合成をめざすものであった。つまり日常には通常言語があるように、情動そして夢にもそれにふさわしい言語を作り上げること、それがヴァレリイの考察の目的であった。

ヴァレリイにとって、夢とは日常の意識が極度に弱まった結果生じるものであり、日常であれば意識が削除してしまう豊かな夢の想像的世界を、何よりも注目していた。通常精神には、なによりも明晰な意識があり、また自分の置かれた外界への認識があり、身体が受けた刺激に関して適切な判断を下していく。たとえば日常生活の中で、突然氷を頬に押し当てられて、その冷たさに驚いたとしても、ただ単に自らのいる場所で、氷を押し当てられたということで、事態は終息していく。つまり現在いる場所をしっかりと認識して、冷たいという外的刺激も、それが単なる氷の押し当てにすぎないと判断するからである。しかしながら睡眠中では精神が弱まり、外界の認識がないために、たとえばその刺激は冷たさということで短絡的に南極にいるという状況を生み出し、さらには実際にはありもしない氷山やらペンギンといった付随するものを作り出していくことになる。

ヴァレリイは、こうした睡眠下意識の想像の原因について述べるとともに、生み出されていくものの短絡性、つまり最小単位での連結について言及する。つまり聞かれたらすぐさま答えることが義務づけられている者が、答えに詰まったとき、なんでもいいから答えてしまう窮余の答えのように、少しばかり似ているものであればなんでも引っ張り出し、それでよしとする夢の最小単位での連結に着目する。例えば、駅の改札で切符の代わりにトランプ・カードを出した夢の例をヴァレリイは持ち出し、その夢特有の最小限単位での移行について語ることになる。つまりこの形さえ似ていれば、それで成立する夢の特有の論理である。

《もろもろの夢の根本的法則は確かに最小限の法則である。もろもろの心象そして出来事——もろもろの心象の変化は、最小限のものに

よって——そしてより小さい空間でのように——生じるのである》

ヴァレリイの場合、このようにその夢の成り立ち・在りようを指摘するだけでなく、先ほども述べたように、その言語化・言語的合成(サンテーズ)をめざそうとする。ヴァレリイの言う言語的合成とは、一般的な小説家が行うような主語・動詞で構築され、しっかりとした筋を備えた通常の物語ではなかった。つまり、夢の中でさまざまな最小単位の瞬間的連結でもって構成される世界をみていたヴァレリイにとって、たとえば夏目漱石の「夢十夜」のような小説はでっち上げであり、夢とは相反する存在であった。また、フロイトが行った無意識という存在に照らした夢の象徴的解釈も、ヴァレリイは、夢の諸要素は最小単位の瞬間的連結の結果にすぎないと考えていたので、同様にでっち上げとして排することになる。このような立場に立って、ヴァレリイは夢における言語的「最小限の法則」を、次のように語ることになる。

《「何らかの」最初の応答は、すぐに実現される。まさに言葉の尻尾の中でのように、一つの言葉の一番端のシラブ(音節)が、一つの言葉の始まりとなる——しかし人は、この文章に意味を与えようとする。ここでは、もろもろの言葉は、(1)それらの音に還元される——その連続は、もろもろの音に依存している。(2)それらの意味は裂け目に依存している。》

このように「一つの言葉の一番端のシラブ(音節)が次の言葉の始まり」、あるいは「音に依存した連続」を夢の文章に見るヴァレリイは、夢を《果てしなき語呂合わせ》、あるいは《埋草(韻を踏ませるためにだけ用いる意味内容の不適当な言葉)》と呼ぶことになる。そしてヴァレリイは、こうした音レベルの関係だけで繋がる言葉をメタフォールと呼び、その連続継起を「メタフォールからメタフォールへのグリッサンド(ピアノなどで一音一音を区切ることなく、隙間なく滑らせるように流れるように演奏する技法)」と呼ぶことになる。しかしながらヴァレリイは、夢という文章に、単に上記のような音レベルの繋がりだけを見ていたわけなかった。つまり夢を構成する記号が、単一のレベルで繋がっているとは考えていなかった。ヴァレリイが、夢の記号を《多形で、勝手気ままな、そし

《盲目的な記号》と呼んでいたのは、そのためである。そして夢のテキストが「勝手気ままな記号」が織りなす「複数の文章」「文章に似て非なる文章」であることを指摘することになる。

《夢を見ている人は、単一のレベルの文章をつくることはできない
——複数のレベルの文章がつくれ、(……) いやむしろ文章に似て非なるものというべきかもしれない。というのも、その文章において連続継起する構成要素は、あたかもくじで引かれるように、
——個々独立で、あるいは相互依存していようと、同じ種類の依存関係になっていないからである（ある時は音が、ある時は「意味」がといった具合に、双方が交互に刺激し合うのである）。》

そしてヴァレリイは、《夢は連続分数に似た（言語における）一記述によってしか表現され得ない》と述べ、連続分数とともに、その言語的合成への試みを、『カイエ』に書きつけている。

$$\left\langle \frac{a+b}{\frac{c+d}{e+\dots}} \right\rangle$$

空は青い；この青は緑である；この緑は木である；この木は大理石である；この大理石は、段（歩行）である。

Le ciel est bleu; ce bleu est vert; ce vert est arbre; cet arbre est marbre; ce marbre est marche.》

日本語にしてしまうと、意味不明であるこの連続分数も、フランス語の原文で見えていくと、その言語的移行は明らかである。「空は青い」という通常の文から、「青は緑」という色彩上での移行、「緑は木」という部分が全体を示す換喩的（メトニミー）表現、そして arbre から marbre さらに marche へのメタフォールによる移行といったさまざまな言語レベルで連結が見てとれる。そしてヴァレリイは、『カイエ』の中でこのような試みを続けながら、代表作である長編詩『若きパルク』（1917年）の中で、夢の言語的合成を世に出すことになる。それはこの詩の後半において、主人公であるパルクの寝言という形であらわされている。

(低き扉、それは指輪……、その中をガーゼが
過ぎていく……みな死に、みな笑う、囁る喉の中で
鳥がお前の口で飲んでいる、だけどお前は
それを見ることはできない
もっと下においで、そっと話しておくれ……闇もそんなには暗くはないわ
……)

(*La porte basse c'est une bague...où la gaze...
passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir
Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir...*)

括弧で括られ、イタリック体で表記され、第461句から第464句は特別な詩句であることがわかる。日本語に訳してしまうと、意図が読めなくなるが、フランス語の原文のまま見てくと、先ほどの夢の言語的合成の試みであることが、はっきりと読み取ることができる。さらに、この詩句の制作過程でのいくつかのヴァリエーションが残されていて、それらを追っていくと、その意図がより明らかになるのだが、今回は決定稿だけにとどめ、夢の言語的合成の試みを見ていくことにする。

第461～462句について言えば、「低き扉、それは指輪、その中をガーゼが過ぎていく」と意味は不明だが、明らかに a の音を含んだ語の過剰なまでの連続使用を見てとることができる。

La porte basse c'est une bague où la gaze passe ...

また、「扉」「指輪」「喉」と何かものが通過するものをあらわす語が並べられ、次の第463句の「口(bouche)」へとつながっていく。また、basse-passe, gaze-jaseという似かよった音のつながりとともに、「囁る(jaser)」から次の第463句の鳥が生み出されることになる。

つづいて第463～464句では、その生み出された「鳥(oiseau)」のoi音から多くの語が生み出されてくる。また、第461句と同様に a の音を含んだ語が多用さ

れている。

*L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir
Viens plus bas, parle bas… Le noir n'est pas si noir*

Viens plus bas, parle bas… Le noir n'est pas si noir…

このように見ていくとき、先ほど引用した夢の文章、つまり「その文章において連続継起する構成要素は、あたかもくじで引かれるように、——個々独立で、あるいは相互依存していようと、同じ種類の依存関係になっていないからである（ある時は音が、ある時は「意味」がといった具合に、双方が交互に刺激し合うのである）」という夢の言語的合成という試みを見て取ることができる。

ブニュエルと『アンダルシアの犬』

シュルレアリスムの創始者であるアンドレ・ブルトンが、『シュルレアリスムの発生と将来』の中で、目覚めたことで変貌し、さらに表現することでさらに変質してしまう夢の表現手段として、映画の可能性を高く評価していた。そしてブニュエルは、ダリと彼自身が実際見た夢を題材にとり、また当時見たフランスの前衛映画に触発され、映画『アンダルシアの犬』の中でその可能性を具現化する。

まずこの前衛映画に関して言えば、ブニュエルは、カヴァルカンティの『時の外何物もなし』そしてルネ・クレールの『幕間』などを、マドリッドで見ることになる。当時スペインではアメリカ映画しか上映されていなかったため、その実験的な映像は、ブニュエルをはじめその友人たちの《心を奪い》、《一大革命》となった。前衛映画は、その特徴として、慣習的な物の見方・感じ方の懐疑、物語性など既存の表現方法の拒否及び新たな表現方法の実験的な追求などがあるのだが、ブニュエルは、こうした前衛映画のさまざまな方法に衝撃を受けるとともに、さらにそれらを先鋭化し、『アンダルシアの犬』を作り上げることになる。

ブニュエルの場合、詩人ヴァレリイとは異なり、夢そのものの考察というよりも、自分の作品の中で夢の特有のさまざまな不思議な在りようを、映像としてあらわすことになる。そして多くの作品の中で、夢そのものの再現とともに、現実

世界に不合理な夢的要素を溶け込ませることによって超現実的世界の創造を行うことになる。デビュー作である「アンダルシアの犬」でも、シュルレアリスム的な《文明とか教育とか離れた》イメージの連鎖、そして表現手段としてヴァレリイが詩の中で行ったメタフォールの連鎖を用いながら、不思議な映像世界を作り上げている。たとえば自身の各作品のインタビュー集である「公開禁止令」のなかでブニュエルは、次のように述べている。

《ダリは私に「掌をうようよしている蟻の夢を見たんだ」と言った。「何だって？私は誰かの眼球を切った夢を見たんだ。」と。私たちの考えることは非常に一致していたので、二人の間には討論はなかった。頭に浮かぶ第一番目のイメージを拾い上げ、反対に文明や教育から連想されるものすべてを機械的に排除しながら仕事を進めた。私たちが驚嘆させるものはイメージでならなければならなかった。二人が討議しないで受け入れるものでなければならなかった。(…) こうやって私たちはまったく説明なしで、不合理なイメージを次々と思いつかべたのだ。》

そしてブニュエルは、その脚本段階では、このシーンを次のように綴っている。《女は近づいて、男の手の中にあるものを自分から見る。手のクローズ・アップ、その真ん中には黒い穴からはい出る蟻がうようよいる。どの一匹として落ちない。陽光を照らす砂浜のうえに横たわった若い娘の腋毛へのディゾルヴ。動く棘がわずかにゆれている1個のウニへのディゾルヴ。ひじょうに荒々しく、レンズを絞った急降下のショットで撮られた別の娘の頭へのディゾルヴ。絞りが開くと、この娘は警官たちの作る警備陣を突破しようとする一団のモノたちの真ん中に行ることが分かる。》そして映像において、その脚本にしたがって、「一群の蟻→腋毛→ウニ→頭髪→野次馬」といったメタフォールによるオーヴァーラップの連続となって進行していく。メタフォールによるオーヴァーラップは、映画において一つシーンから次のシーンへのつなぎとしてしばしば用いられているが、ここではこうした映画技法とはなれて、意味を無視した類似した形を軸に、ショットの連続ということになる。

こうした発言・脚本・映像化の過程を見ていくと、その意図は明らかである。

一言でいえば、言語学における意味系列の連想軸の排除、そして音系列の連想軸に属する要素の使用ということになる。よく引かれる例として「教育 (enseignement: アンセニュモン)」という単語で見てみよう。この単語は、意味の系列として、教育者・学校・生徒・学生…といった言葉を潜在的に持っている。これらの言葉は、フランス語を併記しなくても、「教育」という語からの関連は容易に察しがつく。そして上記で引用した《文明や教育から連想されるものすべてを機械的に排除》ということで、意味系列の連想軸の排除が行われていくことになる。こうした排除とともに、音系列の連想軸に属する要素の使用をおこなっていく。たとえば「出血中」はどうであろうか。おそらく、教育という単語からは、想像しえない言葉である。しかしながら、en saignement (アンセニュモン) というフランス語を付記するならば、その連想は極めて容易である。つまり音の系列に属する要素の一つであるからである。こうした完全な同音でなくても、「手枷・足枷ferrement」「遠吠えhurlement」も、その系列に潜在的に含まれ、このようなレベルの選択、いわばシニフィエなきシニフィアンの連鎖、ヴァレリイの言う「メタフォールからメタフォールへのグリサンド」が、映像の中で形というレベルに置き換えられて行われている。

こうしたことは、ブニュエルの見た夢の「眼球切断」においても、同じように行われている。このシーンの制作についてブニュエルの言及はないが、類推は容易である。この眼球の切断のシーンも、そのメタフォールの動きの一つとしておこなわれる。つまり線条の雲がよぎる丸い月が、同じく線状の剃刀による丸い眼球の切断への移行となっている。そしてこうした形状を注意深く追っていけば、その二つ前のカットには、腕時計そしてドアノブとして現れ、次のカットにもバルコニーの欄干として、わざわざ光を当て照らし出されている。また切断の後にもシーンをまたぎ、目を象った奇妙な洋服、さらには倒れた自転車の2つの車輪へと移行することになる。

こうしたメタフォールの連鎖は、このように集中的に行われると同時に、映画『アンダルシアの犬』の全体の中で、散在的にも行われている。たとえば、眼球の切断を行う男(ルイス・ブニュエル自身)のネクタイのストライプ模様はどうであろうか。ストライプ模様は、全編にわたりさまざま場面にあらわれてくる。もちろんこれは、順番に映画を見ていけば、次のシーンのクローズアップされるストライプ模様の箱に移行し、無地のネクタイと取り換えたストライプ模様のネ

ネクタイへと進むことになる。しかしながらブニュエルの中では、さらに緻密に考えられていて、脚本段階では次のような注意が行われている。そのくらいストライプ模様、そしてそのメタフォールは、ブニュエルにとって重要なものとなっている。

《前のシーンをかき消すほどに雨がはげしくなる。

箱のストライプ模様が、斜め降りの雨と重なるようなオーバーラップ。小さな鍵を持った両手が（ストライプ模様の）箱を開け、そこから（ストライプ模様の）絹の包装紙に包まれた（ストライプ模様の）ネクタイを取り出す。雨、箱、絹の包装紙、ネクタイは、長さのみ異なるストライプ模様とともに提示されなければならないことに注意を払うこと。》

実際の映像においては、雨のストライプ降り(?)はないのであるが、玄関の扉の縦縞とともに、スカートの襞、部屋のスタンドランプのシェードのストライプ模様、さらには蟻が湧く男の手の指が作り出すストライプ模様と手をかえ品をかえ、あらわれることになる。特に登場人物の女性の服に撫らせるストライプの皺は注意深く見てもらいたい。箱のストライプ模様とオーバーラップさせているので明らかのように、意識して使われ、座っている女性の服のストライプの皺は、女性自身の手の指のストライプと同時に映すことによって、続くストライプの指を伴った「蟻の湧く手の平」への橋渡しとなっている。つまりこの「蟻の湧く手」、厳密に見ていけば指のストライプと蟻が湧く手のひらは、それまでのストライプと、その後の「蟻が湧く手のひら→女の腋毛→ウニ→女の頭髮→野次馬」への二重のメタフォールの見事な結節点になっている。

また、こうしたことは形ばかりでなく、数、つまり2つのものへのこだわりとしてもあらわれている。たとえばこれは、有名なピアノを引っ張るシーンにあらわれるのであるが、ダリとの映画製作の打ち合わせ段階では、このような話し合いがされることになる。

《例えば、襲いかかろうとする男から女性が身を守るために、1本のラケットを手にとる。

彼女は、何か探して回りを見る。そして（今、ダリと話している）
「どうする」「空飛ぶ蛙」「駄目!」「コニャックの瓶」「駄目!」「それじゃ綱が2本見える」「いい。しかし綱の後ろに何がある」「人物が綱を引き寄せる。そして倒れる。何故なら、何かとても重いものを引きずるから」「うん、倒れるのはいい」「ほかには」「マリスタ修道士の2人の僧」「そのあとは」「大砲が1つ」「よくない。豪華な椅子というはどうか」「だめ」「尾のあるピアノ」「すごくいい。ピアノの上に一匹のロバ—いいや、2匹の腐ったロバ!」「素晴らしい!」

そして1匹のロバから2匹に変えたことでも明らかなように、2の論理を意識しながら、スクリーンの中で徐々に顕在化させていく。おそらくその前のシーンの2つの手によって愛撫を受ける胸→2つの乳房→2つの臀部から始め、2組の「紐→板→僧侶→グランドピアノ→腐ったロバ」という連続の中で徐々に顕在化させ、そのあとのシーンではっきりとした形で現わすことになる。（「2つの穴から銀製の2つのシェーカーを振る2つの手」「一人の男とそれと瓜二つの分身」「机の上の2冊の本」「その2冊の本2丁のピストルとなり、その分身の銃殺が行われる」）

これまで、ブニュエルそしてダリの夢を題材にした『アンダルシアの犬』の制作過程を追いながら、制作におけるイメージそしてメタフォールの優先・多用・使用方法についてみてきた。このように意味よりも、メタフォールの優位を考え、『アンダルシアの犬』を制作するブニュエルは、映像がもたらす意味・筋さえ拒否することになる。通常の場合ショットを連続させることによって、各ショットに何らかの意味、そしてある筋が生まれることになる。たとえばピアノを引っぱるシーンでも、見る者にとって、ある明確な筋・意味が作り出されることになる。つまり男が女を追いかけるショットがあつて、次にそれを引き止める二本の綱のショットがあれば、見る側にとってそこに「抑制」といった道徳的な意味が必然的に生じてくる。しかしながらブニュエルは次のように意味を排し、イメージを受け入れることを繰り返し求めることになる。（Bが、ブニュエルの発言）

《T…ところが、批評家たちは、理論的な解釈をつけようとしたの

ですね。

B—サラゴサの騎士団の大尉、ドイツの教授、その他多くの人たちは同じ解釈を次のように同時にした。男が女のほうへ前進する。性的衝動だ。二本の綱は、道徳的な障害である。二枚のコルク板、それは人生の軽薄性。二つの乾燥したかぼちゃは弾丸。僧侶は宗教。ピアノ、それは愛のリリズム。ロバは、死。イメージを説明しようとする代わりに、彼らはイメージを受容すべきなのだ。》

こうしたイメージの説明よりも受容を力説する執着する背景には、病ともいえるべきブニュエルのイメージ病（メタフォール病）がある。イメージとは、もともとの存在、とりわけ形のない神を模して造られた似姿、それから転じて実物から受ける印象ということになるのだが、とりわけブニュエルの場合、日常生活においても、そのイメージ能力が制御できないほど異常なまでに強かった。たとえばブニュエルが取材を受けた時、棒状のマイクに異常なまでの嫌悪を示し、取材を拒否し、急遽平板状のマイクを取り寄せたというエピソードが残っているほどである。他人迷惑な話ながらブニュエルにとって、そうした制御不能はイメージそして嫌悪を含めてこうした様々な感情こそが重要なことであり、その棒状のマイクまたそれからイメージされるものについて、なんらかの意味を求めることは無意味なことであった。《イメージが私に嫌悪を感じさせ、私の心を揺り動かし、私を魅了する。それで充分なのだ》と、上記の引用の後にブニュエルは続けている。そして制御不能なイメージを夢に求めることになる。夢の中の方が、イメージが過剰にそして過激にあらわれ、ブニュエルに恐怖や嫌悪をあたえ、彼の心を揺り動かし魅了したからである。そしてそれらのイメージを『アンダルシアの犬』の中で、映像としてあらわそうとする。（《現れた夢が、人々に嫌悪感を抱かせるのをわかっていたから、私はそのイメージを置いたのだ。》）意味なき嫌悪のためだけの映像。冒頭の「眼球切断」はその典型であるし、この映画の特筆すべきテーマの一つとなっている。たとえばとても短いので、見すごしてしまうシーンであるが、「蛾」のシーンもそうである。ドアから女性が現れ、顔が映し出され、次に蛾が映され、髑髏の紋様がアップされ、男女の顔が交互に映し出されシーンである。もちろんそれは、「蛾の髑髏の紋様→人の顔」というブニュエルのイメージ移行にすぎないのだが、見る側にとってはそれらのメタフォールが混然となって、

意味不明な不快な印象として脳裏に宿ることとなる。実際私の場合、このシーンを見てイメージの病が感染し、しばらくの間人の顔を見ると不快感とともに、さまざまなイメージが浮かぶこととなった。またおそらくこれは解釈など不要であるし、したところで単なるこじつけとしかならないだろう。解釈とか意味を離れたイメージの意識的創造という点でも、この映画は革新的であるといえるであろう。

最後に。ブニュエルは脚本の冒頭の文章の中で、《そして結局のところ、犯罪への絶望的な、熱烈な呼びかけにすぎないものを、美しい、もしくは詩のようだと思ったこのとんまな大衆…》と、「アンダルシアの犬」は詩ではなくて、「犯罪への呼びかけ」であることを述べている。このブニュエルの弁にしたがえば、このような詩的解釈を行う私は「とんまな大衆」の一人ということになる。

確かに「眼球切断」「車の衝突死」「手首の切断」「婦女暴行(?)」「銃殺」「眼をつぶされ砂漠への生き埋め(?)」などなど、多くの悍ましい犯罪行為が続いて行われていく。しかしながらこの作品のすごさは、こうした個々の犯罪的行為を見せ、ただ単にショックを与えることにあるわけではない。つまり「犯罪へのよびかけ(喚起)」であって提示ではないのである。

この映画は、ストーリーではなく、イメージのメタフォールという詩的機能で、進行していくことはこれまで見てきたとおりである。犯罪行為も同様である。その一つのイメージそしてメタフォールにすぎない。たとえば序章の「月に雲がよぎる」という日常よくある些細なことが、「眼球切断」というおぞましい犯罪行為へと移行していっただけの話である。しかしながら、それは同時に映像にあらわれるものすべてが、メタフォールを介して突然脈絡なく犯罪行為へとつながるということを意味している。これは、一般的な怖いとされるホラー映画よりも質(たち)が悪い。というのも、だいたいこうした映画は、残虐的なことが行われても、また虚を突かれても、その行為の多くは殺人者に限定されるからである。しかしながらこの映画では、作り手は、そうした殺人者ではなくて、映像にあらわれる些細なものが、メタフォールによって犯罪行為を生み出していく。またそれは、映像の中にばかり起こることではない。最初に、メタフォールによる犯罪の方程式を与えることで、この映画を観る人の頭の中、イマジネーションの中に、さまざまな犯罪行為を生じさせるようになる。実際私の場合、「眼球切断」の後に続くシーンで自転車に乗る日を象った奇妙な男を見た時、目の関連で、首の切断

を頭に描いてしまった。また、登場人物の部屋の娘（シモーヌ・マルイユ）の顔がアップになるたびに、「眼球切断」を考えてしまい、まんまとブニュエルの「呼びかけ」に乗り、数多くの犯罪を犯す連続犯罪者となってしまった。もちろん2度目からは、再犯はなくなったが、最初の見つた時の18分あまりの『アンダルシアの犬』の緊張状態は、今でも忘れることはできない。

* * *

またこのように夢に、記号の分離を見、意味を求めず、表現として音あるいは形レベルでの構成を求めたヴァレリイとブニュエル。このような斬新な考え・方向性は、意味・物語へのこだわりを持ち続けていたフロイトより現代的であり、思想的には『無意識は言語として（のように）構成されている（ラカン）』という考えの道筋にあったように思われる。こうしたことも、つけ加えておきたい。