

忠誠と反復：クエンティン・タランティーノの 逐字相的分析

高橋 哲徳*

Loyalty and Repetition: Double-Barreled Desire of Quentin Tarantino

Tetsunori TAKAHASHI*

Abstract

Critics who consider Quentin Tarantino to be typically postmodern usually emphasize his quotations from and allusions to previous films of various genres. However, by examining his modernistic repetition, duality, fragmentation and so on, we can make it clear that there is an ironic conflict between modernist and postmodernist aspects in Tarantino's films. In this article, we analyze his formalistic phases and show a way to commit critically to viewpoints that see in his films only mimics of previous filmmakers.

Keywords: Quentin Tarantino, Modernism, Postmodernism, Literal Phase

1

最も初期の古典的な定義の試みの一つ——フレドリック・ジェイムソンの「ポストモダニズムと消費社会」¹⁾——を参照したとしても、クエンティン・タランティーノをポストモダニズムに属するとみなすことには一定の妥当性がある。彼の作品にあるのは、ジェイムソンがそこで指摘した諸要素、すなわち、多くの大衆文化的諸記号であり、先行する伝統や慣習のあからさまな再利用であり、時間の直線的秩序の切断と出来事の断片化である。けれども、ジェイムソンの議論が、「主体の死」と「個人主義そのものの終焉」を経たポストモダニズムが持つある種の否定性、「芸術ならびに美的なものが失敗せざるをえず、新しいものは成功せず、過去に幽閉される」(208) という感覚をその特質の一つと見なしていたことを考える時、タラン

ティーノの「明るさ」は奇妙にそこからずれているように思われる²⁾。また他方において、ポストモダニズムの重要な実践の一つである「パスティッシュ」を「パロディ」から区別しようとするジェイムソンの議論の枠組みに照らしても、タランティーノの異質さははっきりしている。後者にあった「ノーマルな何か」(205, 傍点原文)に対する感覚、すなわち規範意識を欠き、「個人的で固有のスタイル」(206)の確立を目指すことなく「中立的」態度で模倣を行うのがパスティッシュであるとジェイムソンは説く。しかし、先行者を引用し暗喩的表現を行う際に、タランティーノは、しばしば強い規範意識を持って、ジャンルの諸規則に嬉々として従う。それが倣うべき基準を喪失した「無表情なアイロニー」(206)の相貌と異なるものであることは明白だろう。喜劇的な規範意識は、タランティーノをポストモダニズムの古典的定義から奇妙に逸脱させているように思われる。

だが、視点を変えれば、タランティーノのそ

平成19年12月17日受理

* 機械情報技術学科・准教授

うした特性こそがポストモダニズムの、特にアメリカにおけるその徴であると考えられることもできる。例えば、ジョン・バースは、「尽きの文学」「補給の文学」などの議論において、ポストモダニズムの「死」と「終焉」の感覚を、明らかに意図的に、彼の創造原理から切り離そうとしている³⁾。また、自らの作品に先行する文学的諸形式（たとえば神話や『千一夜物語』の世界）を導入する際にも、バースは、それとの距離と断絶を強調するのではなく、むしろ引用と暗喩の実践を通してそこに没入し、喜劇的な一致と同一視の線を無数に走らせることによって、自身の創造行為の活性化を図っている⁴⁾。この意味では、タランティーノはアメリカにおけるポストモダニズムとその核を共有しているのだと言えるだろう。

本論ではタランティーノのポストモダニズム的側面とモダニズム的側面の二重性を、彼の作品の形式主義的細部の検討を通して考察する。一方で、彼の映画がポストモダニズムの作品、つまり先行する諸ジャンルからの引用と模倣や暗喩の表現の集積であることは疑いない。けれども、他方で、彼の作品の細部における形式主義的要素の横溢は、先行者への忠誠のみでは合理化し難いものなのであり、この二重性こそがタランティーノの特質であると言える。そこでは、映画史的先行例の単なる再現にしてはあまりに過剰な反復と二元化が隠喩的一体化を押しとどめ、対極的なものどうしがアイロニー的關係に引き込まれる。その時、モダニズム以後への志向は、モダニズムへの回帰の志向と互いに無限に反転することになるだろう⁵⁾。

以下では、タランティーノの作品の細部における形式主義的諸要素——反復、引用、暗喩、二元化、および錯時法や断片化——を、ノースロップ・フライの用語を借りて、「逐字相」的なものと呼ぶ⁶⁾。その対極である「記述相」が作品の内容に関わるリアリズム的、自然主義的な側面を指し示すのに対して、逐字相はモダニズムにおけるような形式主義的側面に関わる。記述

相にあつては内容の直接的伝達が支配的要因であり、暗黙のうちに伝達の媒体が透明化され消去されることが理想とされるのに対し、逐字相では媒体自体が前景化される。もちろん、文学作品においてどちらかの要素が独占的に作品を規定することは極めてまれであるのと同様に、映画においてもこれらの両者は共存している方が一般的である。だが、タランティーノの作品を理解するに際して、逐字相的なものの分析が不可欠であるのは疑いない。なぜなら、彼のポストモダニズム的な先行者への忠誠は、そこにおいてこそモダニズム的な形式主義による歪曲的圧力を最も強く受けているのだから。

2

タランティーノの逐字相的側面の検討を、第一作『レザヴォア・ドッグス』(*Reservoir Dogs*, 1992) 以来多用されている「錯時法」⁷⁾ から始めよう。「物語内容の順序と物語言説のそれとのさまざまな形式の不整合」と定義される錯時法は、「あとから生じる出来事をあらかじめ語るか喚起する一切の語りの操作」である「先説法」と、「物語内容の現時点に対して先行する出来事をあとになってから喚起する一切の語りの操作」である「後説法」の二種に大別されるのだが(30, 35)、内容の伝達の効率性という点から見れば、作品の成立にとって不可欠とは言い難い叙述の順序の変更である錯時法は、出来事の因果関係を適切なタイミングで観客に提示するという記述相的配慮に基づくものであると同程度に、典型的に逐字相的であると言えるだろう。

例えば『レザヴォア・ドッグス』では、宝石強盗団の朝食の場面から物語が始まるが、その後続くべき失敗に終わった強盗自体の描写は完全に省略され、二名の実行犯ミスター・ホワイト(ハーヴェイ・カイテル)とミスター・オレンジ(ティム・ロス)——全ての実行犯は、各自の経歴を隠す目的で、色彩の名で呼ばれている——の車での逃走、集合場所である倉庫への

到着、別の実行犯ミスター・ピンク（スティーヴ・ブシェミ）の合流までが継起順に描かれた後に、ピンクの逃走の場がフラッシュバックで挿入される。その後も、ホワイトと強盗団の首領ジョー（ローレンス・ティアニー）との関係、他の実行犯ミスター・ブロード（マイケル・マドセン）とジョーの関係、さらにオレンジが潜入捜査中の警官であることが明かされる挿話などが割って入る。また、二部作『キル・ビル Vol. 1』(Kill Bill Vol. 1, 2003) 『キル・ビル Vol. 2』(Kill Bill Vol. 2, 2004)（以下、分割表記が不要な場合は一括して『キル・ビル』と表記する）では、主人公である元殺し屋ベアトリクス・キドー（ユマ・サーマン）による復讐劇の進行の途中に、彼女の復讐の理由や、その標的となるかつての仲間の生い立ちなどが、同様にフラッシュバックで差し込まれる⁸⁾。このような、過去と現在あるいは未来の間に因果関係を構築する錯時法は、ジュネットも言うように、「文学的語りを用いている伝統的な手段の一つ」(31)である。その意味では、一見するとタランティーノの錯時法は逐字相的でありつつも、現在の出来事理解を深め物語の把握をより容易にするための、より多く記述相的配慮に基づくものだとみなされるかもしれない。

他方、第二作『パルプ・フィクション』(Pulp Fiction, 1994) は、同じく錯時法を全面的に導入しながら、その構成の複雑さは逐字相的効果をより強調するものだと言ってよい。この作品は作中の表示に従えば三つの挿話から成っているが、単一の物語を断片化して並べ替えたもののようにも、また複数の異なる物語の結合体にも見える。冒頭、レストランで強盗の算段をしている男女、パンクキン（ティム・ロス）とハニー・バニー（アマンダ・ブラマー）が先説法によって描かれる。今ここでこのレストランを襲うと決めた二人は突然銃を取り出し、金を出せと店の客たちにわめき散らす。タイトルバックを挟んで場面は転換される。ある日の早朝、ハリウッドのギャングであるジュールス（サミュ

エル・L・ジャクソン）とヴィンセント（ジョン・トラボルタ）は、彼らのボスのマーセルス・ウォレス（ビング・ライムス）を裏切り、スーツケースに取められた重要な品（その中身は最後まで明かされない）を奪ったブレット（フランク・ウェイリー）とその仲間のいるアパートを訪ね、ブレットと仲間の男を殺害する。その直後、バスルームに隠れていたもう一人の男の銃撃を受けるも無傷で事を終える。その場に居合わせた、ブレット達の居場所を彼らに密告したマーヴィン（フィル・ラマー）を同乗させた帰り道、走行中の車内でヴィンセントがマーヴィンの頭部を誤って銃で吹き飛ばしてしまったため、二人はジュールスの友人ジミー（クエンティン・タランティーノ）の家に逃げ込み、ジュールスの依頼を受けマーセルスが手配した掃除屋ウルフ（ハーヴェイ・カイテル）の助けにより、血まみれの車とマーヴィンの死体を処分する。その後ジュールスとヴィンセントは、朝食のためにレストランに向かうが、そこで冒頭の男女二人組みによる強盗に遭遇する。ブレットのアパートでの一件を「奇跡」と感じ、自身の宗教的回心を確認しているジュールスは、二人の強盗を撃ち殺せる状況であったにも関わらず、スーツケースと自分の財布のみを諦めさせ、他の金を持たせたまま彼らの逃亡を許す。

物語の後半で「ボニーの一件」と命名されるこれらのシーケンス群は、同日および続く三日間⁹⁾に起きる他の二つの出来事と混ぜ合わされて提示される。一方は、「金の時計」——引退寸前のボクサーであるブッチ（ブルース・ウィリス）はマーセルスから八百長を持ちかけられる（これが「ボニーの一件」と同日の出来事である）。二日後の試合の夜、ブッチはマーセルスを裏切って勝利し（同時に彼は弟と共謀し八百長の噂を流すと共に自身の勝利に賭け多額の金を手にした）、会場から逃亡した後、恋人フェビアン（マリア・デ・メディロス）とモーテルで落ち合う。翌朝、彼女が忘れてきた父の形見の金の腕時計を取るために、ブッチは、マーセル

スの部下による待ち伏せの危険を覚悟で戻ったアパートで、案の定待ち伏せていたヴィンセントを運良く射殺しその場を逃れるが、帰路出くわしたマーセルスに追われ逃げる途中、偶然飛び込んだ質屋でその店の主人である性犯罪者に捕らえられる——であり、他方は「ヴィンセント・ヴェガとマーセルス・ウォーレスの妻」——マーセルスが不在の夜に妻のミア（ユマ・サーマン）の相手をするよう命じられたヴィンセントは、夕食を共にした帰宅後、コカインと間違えてヘロインを鼻から吸引し意識不明となった彼女を、麻薬の売人ランス（エリック・ストルツ）らと共に間一髪で救命する（この挿話はブッチの試合前日の夜の出来事である）——と名づけられている。

どちらの挿話にも「ボニーの一件」と重複する人物が登場するため、全体を一つの大きな物語と考えることもできるが、重複が（ヴィンセント、ジュールス、マーセルス、ブッチがバーに同時に存在する場を除いて）後半に集中していることは、この作品を観ることを複数の異なる挿話の混在の逐字相的経験へと変容させる。確かに、記述相的視角から見れば、他の挿話との結合は「ボニーの一件」の世界の多層化とその理解の多元化をもたらすものであり、それによって物語と登場人物に関するわれわれの理解が深められると考えることはできる。また、「金の時計」においてヴィンセントの死が描かれているにも関わらず、レストラン強盗のシーケンスが最後に置かれていることは、ある種のモラルの伝達に寄与しているとみなすことも可能である（その時、‘Pulp Fiction’は‘Moral Fiction’へと変わるのだろう）。けれども、こうした断片化と錯時法的配列は、記述相的に機能するものであると同時に、逐字相的でもあるとみなし得るのであり、タランティーノの諸作品における他の逐字相的要素の諸相を確認する時、それは明らかとなる。その時、先に言及した『レザヴォア・ドッグス』や『キル・ビル』における錯時法でさえも、各作品における形式主義的

要素の横溢の中では、その逐字相的意義の再確認を求めるだろう。

フライは、「反復の原理はあらゆる芸術作品に基本的なものであるように思われる」（Some principle of recurrence seems to be fundamental to all works of art, 77）と言っている。この指摘を受けて、ここでタランティーノの逐字相的要素を「反復の原理」の展開のうちに確認してみよう。たとえば、先に見た『パルプ・フィクション』における二つの錯時法的結節点——ブレットの射殺とレストラン強盗の開始の場——においては、ジュールス、およびパンクキンとハニー・バニーの台詞がそれぞれ重複している。つまり、錯時法的な場面転換により、われわれは同一の台詞の反復を聞くことになる（実際は、後者の台詞は、編集上のミスのためか、二度目では一部異なっている）。同様の台詞の反復の例は、『レザヴォア・ドッグス』におけるホワイトとオレンジの車での逃亡の場面、あるいは『キル・ビル』における、ビルがキドーの頭部に弾丸を撃ち込む場面の挿入によっても引き起こされる。こうした事態を、物語を遡行的に叙述するに際して生じる単なる編集上の問題だと考えるべきではない。むしろ、『ジャッキー・ブラウン』（*Jackie Brown*, 1997）における視点の移動を伴った錯時法的転換点——ショッピング・モール内の洋品店で行われる二度の金の受け渡し——での台詞の反復の例を含めると、タランティーノが監督した長編5作品中4作品で同様の事態が確認できることに驚くべきなのだ¹⁰⁾。つまり、タランティーノにおける錯時法的転換は、物語内容の記述相的な充実を図るものであると共に、同一の台詞を反復させようとする逐字相的操作なのである。そこでは、記述相的意味と逐字相的操作は相補的關係を結んでいるのであって、一方が他方に従属するのではない。

このような理解を支持する反復的、二元論的要素は、文字通り、タランティーノ作品の至るところに見出される。たとえば、『パルプ・フィ

クション』の場合、そこには「共有の主題」とでも呼ぶべき類似の行為の反復が容易に確認できる。ブレットのアパートの一場において、ジュールスはブレットが食べている「ビッグ・カフナ・バーガー」の味見を要求する。つまりここでジュールスとブレットはハンバーガーを共有したことになるのだが、この主題が後のジャック・ラビット・スリムズにおけるヴィンセントとミアによる「5ドルのシェイク」の共有（味見）によって反復されていることは明白だろう。その後も二人は、ミアがヴィンセントのヘロインを（コカインと間違っ）鼻から吸引することによって、麻薬も共有することになる。さらにこうした共有の反復は、極めてタランティーノ的な連鎖反応を起こし、質屋のシーケンスにおいて生起するゼッドによるミアとのマーセラスの共有（ゼッドによるマーセラスのレイプ）へと繋がっていこう。ジュールスがブレットに吐きつける「マーセラスをファックできるのはカミさんだけだ」という台詞は、その場かぎりの性質の悪い冗談でありながらも、後に続く共有の主題の反復を反語的に予言するものとして、不条理な正確さを有しているのだ¹¹⁾。

ブッチに関する事態を確認すれば、彼は、祖父が第一次世界大戦出征に際して購入した金の腕時計を、父（および、その時計を彼の元に届けた父の戦友クーンズ大佐（クリトファー・ウォーケン）を介して受け継ぐが、それは彼らの間で腕時計が共有されることに他ならない。さらに、ブッチは、アパートで待ち伏せていたヴィンセントのサブマシンガンで彼を射殺し、質屋のシーケンスでは、店にある日本刀で店主を切り殺すことによって、共有の主題のさらなる継続に貢献する。それは、後の『キル・ビル』におけるキドとエル（ダリル・ハンナ）の死闘での日本刀の借用や、『デス・プルーフ』（*Death Proof*, 2007）における車の試乗にまで連なる全く逐字相的な行動であり、先行者の反復——先行者との映画の記憶の共有——を創

造の核とするタランティーノ作品においては、登場人物たちの行動には他者と何かを共有することが必ず伴うかのようである¹²⁾。

加えて、『パルプ・フィクション』における「秘密の共有」の連鎖も見過ごすことはできない。ヴィンセントとランスの秘密（ヘロイン売買）の共有は、マーセラスとアントワン（前者が後者をアパートから突き落とした——ミアの脚をマッサージしたためではない——本当の理由は二人しか知らない）、ヴィンセントとミア（彼女のODの件）を経て、ブッチとタクシー・ドライバーのエズメラルダ（アンジェラ・ジョーンズ）の偽証の約束、そしてブッチとマーセラスの質屋での出来事（もちろん、それには八百長の件が先行している）の秘密の共有へと繋がっていく。

こうした事態の逐字相的意義は、より微細なレベルで確認され得る他の反復的要素によってより強固なものとなっていく。見やすい例は先にあげた同一の台詞の反復だろうが、錯時法的転換点での反復を除いたとしても、ジュールスはエゼキエル書からの引用を作中二度口にする。さらに検討の精度を上げれば、マーセラスがブッチに第5ラウンドでダウンするよう八百長を指示する際の類似文（“In the fifth…”）、ブッチがフェビアンにスペイン語を教える際の復唱、ジミーの家からジュールスがマーセラスに救援を求める電話をかけた時に聞かれる類似文（“Don’ worry Jules,…”）、アドレナリン注射を受け昏睡状態から覚めたミアが“Say something.”という問いかけに“Something.”と鸚鵡返しで答えること、死体遺棄の共犯にされつつあるジミーがジュールスに吐きつける類似文（“Did you see (notice) the sign…?”¹³⁾、車と死体の処分を引き受けた工場の跡継ぎラクエル（ジュリア・スウィーニー）がウルフの“Say goodbye, Raquel.”に対して“Goodbye, Raquel.”と応じること、パンプキンがレストランのマネージャーに言わせる台詞（PUMPKIN: Tell everyone to cooperate and it’ll be all

over./MANAGER: Everybody just be calm and cooperate with them and this will be all over soon!), マーヴィンを誤射した際のヴィンセントの台詞 (“I shot Mervin in the face.”) が、ジュールスに銃を突きつけるパンプキンにハニー・バニーが語る台詞 (“Shoot him in the face.”) に反響する様、そして哀れなブレッドが無意識に繰り返す “What?” などが確認できるだろう。質屋でマーセルスを殴りつけながらブッチが吐く “Pride hurts?” が、八百長を命じる場でのマーセルスの台詞 “Fuck pride. Pride only hurts. It never helps.” と繋がり、記述相的關係の構築に貢献するものであることと同程度に、これらの事例は逐字相的に正当化され得る反復的細部なのである。

こうした例が『パルプ・フィクション』に限られるものではないことは、『ジャッキー・ブラウン』が証明するだろう。中年の客室乗務員ジャッキー・ブラウン (パム・グリア) が、銃の密売人オデール・ロビー (サミュエル・L・ジャクソン) —— 彼女は彼の金を国外へ運び出す役目を果たしている —— と、免責を条件にオデール逮捕への協力を強要する捜査当局の双方の裏をかきオデールの金を奪う賭けに出る様を、保釈請負業者として物語に絡むマックス・チェリー (ロバート・フォスター) と彼女とのロマンスを交えつつ描くこの作品は、空港内を移動するジャッキーの姿を真横から捉える長い横移動のショットで開始されるのだが、それと同様のショットが、ショッピング・モールにおける金の受け渡しの場で反復されていることを見逃す者はいまい¹⁴⁾。もちろん、その受け渡しの行為自体が二回繰り返されることも同様の意義を持つものだと言えるだろうし、前半における、最初は仲間のポーマン (クリス・タッカー)、二度目はジャッキーを標的とするオデールの殺人とその未遂も、行為の類似性を強調するかのようにならざるを得ない。また、作中三度の殺人の場に響く銃声は全て二発、つまり反復の反復として鳴り響くのであり、四度目のかつ

最後のオデールを絶命させる三発の銃声によりその反響が遮断されたとしても、続く終結部でジャッキーとマックスが交わす二度の口づけが、その逸脱をやわらかくたしなめるだろう。そして何よりもこの作品は、人生の半ばにいる登場人物たちが、それぞれの再出発を目的として賭けに出る様を描いた物語であるという意味でも反復的なのであり¹⁵⁾、こうした一連の逐字相的要素を確認する時、われわれは、冒頭のシーケンスのBGM「110番街交差点」は、最後に再び映画館内に響かなければならないことを悟るのである。

あからさまに逐字相的なタイトルを持ちかつ二部作である『キル・ビル』に、上で確認した以上の反復的事例が氾濫しているとしても、もはや驚くべきことは何もないだろう。語のレベルから例を挙げれば、ナンシー・シナトラが歌う冒頭の挿入歌 “Bang, Bang” から始まり、オーレンの部下 Go Go 夕張と Crazy 88、キドの娘 B.B. と服部半蔵 (つまり H.H.)、キドとエルとの毒ヘビに共有される「ブラック・マンバ」などの逐字相的命名¹⁶⁾、そして昏睡状態から目覚めた直後にキドが回想する看護師の台詞 (“I’m Buck and I’m here to fuck.”) などが見出される。教会での惨劇直前に再会したキドとビルは二度口づけを交わし、青葉屋での死闘の場ではキドが幼いヤクザを繰り返し放免する。バド (マイケル・マドセン) による二度の実現されない半蔵の刀の売却、キドとエルおよびキドとビルの間で二度繰り返される二本の半蔵の刀による鏡像的死闘は、キドの夫が営む中古レコード店 (そこでは他店での販売行為が反復される) や、ビルと彼の育ての親エステバン (マイケル・パークス) の犯罪組織構成の形式的類似¹⁷⁾ などの諸要素との間に逐字相的關係を結んでいる。繰り返し自筆のメモを律儀に読み上げるエルの姿が、キドの最後の「仕事」の回想において妊娠検査器の取り扱い説明書を読み上げる殺し屋の姿と韻を踏むこの逐字相的文脈から、エルの片目とソフィ (ジュ

リー・ドレフェス)の片腕という二つの細部が逸脱を試みたとしても、どちらも共にキドーにより厳しい制裁を受け、反復と二重性の連鎖へと引き戻されるだろう¹⁸⁾。作品全体を俯瞰すれば、この「反復と復讐」の物語が、それぞれが五章構成の二部作であり、その記述相の主軸が復讐を目的とする連続殺人であること¹⁹⁾、そしてさらに、キドーとヴァニータそれぞれの4歳の娘たちの存在により、未来における復讐劇の想像的な反復までもが暗示されていることも見逃すことはできない。

こうした読解を前提とする時、『デス・ブルーフ』を観ることは抽象絵画を観る経験と同義となる。実際、そこにあるのは諸要素のあからさまな反復であり、ほとんどそれしかない。タランティーノはここで、ガールズ・トーク、カー・チェイス、殺人を繰り返すことしか志向していないかのようであり、この反復構造の抽象性は、終結部の感動的なまでのあっけなさによってより一層強調されていると言えるだろう。

3

反復の連鎖が必然的に引き寄せる逐字相的技法が、事物の並置や対置、あるいは存在の二重化などであろうことは想像に難くない。事実、タランティーノの作品群には、反復の原理と相補的關係を結ぶこうした二元的要素が溢れている。次にこれらの「二重性の主題」と呼ばれるべき諸要素を確認しよう。たとえば、『レザヴォア・ドッグス』においては、強盗の実行犯たちが色彩の名で呼び合うよう指示されていた。これは、先に述べたように、各自のアイデンティティの隠蔽という記述相的に合理的な理由によるものであり、『キル・ビル』において殺し屋たちが毒ヘビの名のコードネームを与えられていることも同様である。だが、ここでそれらを二重性の主題として逐字相的に捉えてみよう。その時、彼らが二つの名前を持つことは、『パルプ・フィクション』冒頭で語られる、ハンバー

ガーの呼び方がアメリカとヨーロッパでは異なるという事実と同義となるだろう²⁰⁾。こうした細部と連動する存在の二重化の事例をタランティーノの諸作品に見出すことは困難なことではない。

『レザヴォア・ドッグス』からは、ミスター・オレンジの潜入捜査中の警官としての姿が浮かび上がる。彼の「警官／強盗」としての二重のアイデンティティは、この作品の逐字相的細部の代表的な例であり、その二重性は、彼が暗記したマリファナがらみの小話を再現することと共に、逐字相的文脈の形成に貢献する。そもそもレストランの朝食の場でのミスター・ブラウン(クエンティン・タランティーノ)による「ライク・ア・ヴァージン」論からして、歌詞の理解に「デノテーション／コノテーション」の対立を導入するものだったのであり、この作品の逐字相的側面は冒頭からわれわれの目の前にあったのだ。それゆえ、最終部においてジョー、エディ、ホワイトが三竦みの状態になることによって、各自が「狙う者／狙われる者」として二重化されることに至るのは、逐字相的には極めて必然的なことだと言えるだろう²¹⁾。

このような「A=非A」という二重性の主題をさらに探れば、『パルプ・フィクション』の「警官／性犯罪者」であるゼッドの例が想起される。彼は、マーセルスに追われるブッチが飛び込んだ質屋の主と共謀して、店の地下で地上のそれとは異なる倒錯的生を密かに営んでいるのだが、それは、『FROM DUSK TILL DAWN, 1996』のヴァンパイアの群れ(死者／生者)と同様の、二重化された生である。犯罪とは無関係の例を挙げれば、ジャック・ラビット・スリムズの従業員である「エド・サリヴァン」や「バディ・ホリー」「マリリン・モンロー」たちが現れてくる。また、ミアがテレビドラマのパイロット版——“FOX FORCE FIVE”の逐字相的意義については言うまでもないだろう——に出演した経験を持つことは、彼女の存在を女優であって女優でない

者として二重化するだろう。マーセルスが発する、一方はヴィンセントへの命令(ミアを‘take care’する=「相手をする／始末する」こと)、他方はブッチへの命令(八百長、つまり「真／偽」の対立を内に含む試合の実行)が持つ二重性も、同様に理解されるべきなのだ²²⁾。

続く諸作品から例をあげれば、金の受け渡しの場におけるジャッキー・ブラウンの行動は、——それは後のマックスとの関係の不成立に対して記述相的影響をも及ぼす——オデールと捜査当局の双方を二重に偽るものである。『デス・プルーフ』のスタントマン・マイク(カート・ラッセル)は、文字通りに stunt double、つまり役者の分身でありかつ殺人者なのであり、その彼が同じ stunt double であるゾーイ(ゾーイ・ベル)達によって復讐されるという鏡像的關係は、この作品の抽象的なまでの逐字性にふさわしい。人は、タランティーノ自身が回すカメラが彼女たちの脚へと執拗に接近するのは、何よりも脚が二本であるからに違いないと断言する誘惑すら感じるだろう。

そして、こうした文脈でこそ、『キル・ビル』の終盤においてビルが語るスーパーヒーロー論が持つ逐字相的意義が十全に認識され得る。復讐の最後の標的ビルのもとを訪れたキドーは、娘の生存を知り大きな精神的衝撃を受けながらも、その娘の父親への復讐を断念することはない。それを理解しているビルは、どちらかが死ぬ前に一切の虚偽を排し真実のみを語り合うために、キドーの左腿に自白剤を仕込んだ矢を打ち込む²³⁾。そして、薬が効き始めるのを待つ間に、彼はアメリカン・コミックのヒーローをめぐる独自の考察を語るのだが、逐字相的に意義深いことに、それはヒーローとその別人格(alter ego)の二元論に基づく、スーパーマンの特異性に関する議論である。

ビルによれば、バットマンやスパイダーマンに比してスーパーマンの特異性は、後者が別人格との関係において前二者と正反対であるという事実において際立つ。前二者はその別人格と

質的に断絶しており、それぞれの別人格は、コスチュームをまとい変身することによって強く勇敢なスーパーヒーローになる。対して、後者とその別人格との間には質的差異はない。むしろ、スーパーマンは、彼の目から見た人間、無力で自信のない臆病者の姿をクラーク・ケントとして演じているのだと言える。

この議論にビルが込めた含意は、言うまでもなく、スーパーマンとキドー、クラーク・ケントとアーリーン・プリンプトン(過去を隠して結婚しようとするキドーの偽名)の同一視に基づいており²⁴⁾、彼女自身の意思や努力にもかかわらずキドーはキドーのままである(殺し屋はいつまでも殺し屋である)というのがビルの主張である。それを認めさせるために、彼は「絶対の真実」と名づけた自白剤まで使って彼女に真実を語らせようとするのだが、逐字相的文脈においては、それこそがビルの犯した最大の過ちとなる。キドーが嘘をつくことを前提に(つまり彼女の二重性を認めるがゆえに)自白剤を使いながらも、彼女の人格の一貫性を信じようとしているビルは、その文脈からの逸脱ゆえにキドーに敗れるのだ。対照的に、キドーは生死を決する最後の一瞬までビルを偽り、両者の師パイ・メイ(ゴードン・リュー)から秘伝の技法を伝授されていた事実を隠し通すことによって、言い換えれば、彼女自身の二重性に終始固執することによって²⁵⁾、逆説的に自身のアイデンティティを証明する。加えて逆説的なことに、キドーが、ビルに対する愛を認めつつ、自身の変化を主張しビルの殺害に固執することは、「殺し屋はいつまでも殺し屋だ」という彼の主張の正当性を逆説的に裏づける。キドーの逐字相的アイデンティティは、妊娠を知り自分は変わったのだと考えながらも、行為においては殺人者であり続けているという二重性にあるのだ。

死闘の結末は電撃的に展開する。鏡像的な二本の半蔵の刀はビルがキドーのそれを弾き飛ばすことにより一本となるが、この反逐字相的事態は、キドーがビルの刃をその鞘で受けること

により即座に消去される。直後、彼女は象徴的に逐字相の意味を有する「五点掌爆心拳」によってビルに止めを刺す²⁶⁾。それは、即座に相手を殺す、つまり生から死へと直接移行させるのではなく、立ち上がり五歩進むまでの間に「生＝死」という二重化された状態を経由させた後、死へと移行させる逐字相的技法なのである。

4

ポストモダニズムの模倣と反復の特質を示す際に、ジェイムソンは「ノスタルジア映画」を採り上げている。それは、「過去の時代に特徴的な芸術対象（連続テレビ番組）のもっていた感じや形態」の再構成により、「そうした対象と結びついている過去の感触」を換喩的に喚起しようとする諸作品であり（210）、タランティーノの作品も同様の欲望の実現を意図するものではある。だが、上で確認したような反復と二元化によって、作中の多様な諸要素を執拗に結合するその逐字相的細部は、先行するジャンルとの同一化による快楽の実現を阻害するものである。それは、タランティーノのポストモダニズム的なノスタルジアを、モダニズム的な形式主義とのアイロニー的関係へときわどく導き、先行者との過不足なき一体化を阻む。

ここでわれわれは、先行する諸ジャンルを模倣するタランティーノの欲望もまた複合的であることを想起すべきだろう。『レザヴォア・ドッグス』から『デス・プルーフ』に至る彼のフィルムグラフィーは、犯罪映画、シチュエーション・コメディ、メロドラマ、カンフー映画、時代劇、スプラッター映画、カー・チェイス映画などの諸要素が複合的に結合されたヴァリエーションなのであり、それぞれが持つ換喩的喚起力は、単一の焦点を結ぶことなく常に二重化されている。

かくして明らかとなることは、タランティーノの逐字相は、先行者への忠誠をも二重化しているということである。細部における多様な形

式主義的要素は、彼の遡行的な欲望をも複合化し、ノスタルジックな同一性に亀裂を入れる要因なのであり、そうすることによって、タランティーノが先行者から身をかわし、独自の領域を切り開くことを可能にする。もちろんそれが完全に意図的に実現し得る差異であるか否かは曖昧である。だが、ポストモダニズムの重力圏にしながらモダニズムとのアイロニー的関係を導入しうるか否かが、タランティーノのこうした二重性にかかっていることは確かだろう。

注

- 1) フレドリック・ジェイムソン、「ポストモダニズムと消費社会」（『反美学』、勁草書房、吉岡洋訳）以下、このテキストから引用する際には（ ）内にページ数のみを記す。
- 2) 例えば、喜劇（個人と社会の結合）と悲劇（個人の社会からの孤立）の分割を試みた場合、タランティーノ作品の終結部はほとんど全て喜劇的である。パスティッシュ的な悲劇性は『レザヴォア・ドッグス』の結末には見出し得るが、それも、登場人物たちの完全な孤立ではなく対立的な道徳的領域の結合として、極限状況における裏切りの告白とその制裁（＝死）による対極の逆説的一致として喜劇的に理解できるだろう。
- 3) “The Literature of Exhaustion.” “The Literature of Replenishment.” *The Friday Book*. (Johns Hopkins UP, 1984). 『金曜日の本』（筑摩書房、志村正雄訳）
- 4) 一例をあげれば、バースのシェヘラザードへの執着が、文学的先行者との距離よりは、それとの徹底的な同一化の快楽を志向するものであることは明白である。それは同時に、モダニストの美学、例えば彼が賞賛するボルヘスの徹底性——彼は『ドン・キホーテ』を文字通りもう一度書く作家についての短篇を書いている——への共感を示すものである。
- 5) ジェイムソンは、モダニズムとポストモダニズムの共通性、すなわち前者の二次的要素が後者では一次的なものとなっている事態に関する議論を提示している（226-227）。
- 6) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton U.P., 1990) pp. 73-82 以下このテキストから引用する際は（ ）内にページ数のみを記す。『批評の解剖』（海老根宏他訳、法政大学出版局）

- 7) ジェラルド・ジュネット、『物語のディスクール』(花輪光他訳, 水声社)。以下, このテキストから引用する際には()内にページ数のみを記す。
- 8) キドーがビル(デヴィット・キャラダイン)に撃たれる場面の直後に始まる, 彼女とヴァニータ(ヴィヴィカ・A・フォックス)との死闘は先説法である。キドーの最初の標的はオーレン・イシイ(ルーシー・リュウ)であり, この順序の記述相的正当性は、『キル・ビル Vol. 1』の末尾で示される。また, オーレンの生い立ちがアニメーションで表現されることは——飛行機での移動経路が同じくアニメーションで提示されることと共に——, 媒体に対するタランティーノの逐字相的意識を示す一例と言える。
- 9) プレットらの殺害が第一日, その翌日がヴィンセントとミアの「デート」である(マーセルスがブッチに八百長を命じているバーで, マスターがヴィンセントに「明日ミアとデートだ」と語りかける)。三日目がブッチの八百長試合であり(試合後のロッカールームで再会したヴィンセントに対してミアが夕食の礼を言う), ブッチが腕時計を取り戻すためにアパートに戻る挿話が四日目の出来事である。
- 10) 『デス・ブルーフ』に同じ事態は確認できないが, それはこの作品がタランティーノの作品として異質であることではなく, むしろ, 反復の主題の諸相の例としては極限的なものであることを示す。すなわち, 後述するように, この作品には反復しかないのだ。
- 11) ジュールスの台詞は, その後のマーセルスの運命をアイロニー的に暗示するものであるが, その含意はさらに逐字相的に拡大する。つまり, 八百長の一件でマーセルスを裏切ったブッチも, 彼を「ファック」したといえるだろうし, さらに, ミアの浮気未遂は, マーセルスが(ミアと共に)部下のヴィンセントにまで「ファック」されかかったことを意味しているのである。
- 12) 『パルプ・フィクション』におけるTシャツの借用もこの系列に含まれる反復的行為である。ヒロインを誤って吸引し意識を失ったミアは, ランス宅でアドレナリン注射により覚醒した後, ランスの(妻の?)Tシャツを借り, ヴィンセントとジュールスはウルフの指示に従ってジミーからTシャツを借りる。
- 13) ジュールスらの死体遺棄への加担による離婚を恐れるジミーの台詞にある“No court counseling, no trial separation, get fucking divorced.”という一文も, 自分の愛車が傷つけられたことに憤慨するヴィンセントへのランスの応答, “No trial, no jury, straight execution.”との逐字相的反響を含む細部である。
- 14) これは、『卒業』(*The Graduate*, マイク・ニコルズ監督, 1967)の冒頭でベンジャミン(ダスティン・ホフマン)を捉える横移動のショットと類似している。両作品が人生の一段階から他の段階への移行をテーマにしている点を考えれば, この一致は意義深い。
- 15) 同時に, 作品外部へと考察を拡大すれば, 『ジャッキー・ブラウン』自体がパム・グリアの再起を期した作品であることは, 作品内部の物語内容と共鳴する事態であると言える。こうした「復活」の主題は, タランティーノのフィルモグラフィ全般においてインターテクスチュアルに反復されている。もちろん, 『パルプ・フィクション』のジョン・トラヴォルタの「復活」——作品外部では彼の俳優としてのカムバック, 作品内部では彼が演じるヴィンセントの錯時法による再登場——がその代表例である。
- 16) エルがバド殺害のために仕込んだ毒ヘビがキドーのコードネームと同じであることは, エルによるバド殺害が, 逐字相的には, キドーの復讐の成就であることを意味する。
- 17) 5歳のビルがエステバンと観た映画は, 律儀にも逐字相的に, 『郵便配達は二度ベルを鳴らす』である。(傍点筆者)
- 18) 『キル・ビル Vol. 2』の末尾に置かれているNGショットが, キドーによる師パイ・メイの行為の反復, つまりエルを抜く行為であり, さらに念のいったことに, もうワンテイク撮ることを求める(つまり反復を要求する)ユマ・サーマンの発言で終わることは, 最終章のタイトルが‘Face to Face’であることと共に, 逐字相的に必然的な細部のもう一つの例である。
- 19) 冒頭のヴァニータとの殺し合いの場では, 彼女が「シリアル」(cereal)の箱に隠した銃をキドーに向けて撃ったことにより, キッチンの床一面にその中味が撒き散らかされることになるのだが, それは「連続殺人=シリアル・キリング」(serial killing)の物語の冒頭に置かれる挿話の適切な演出である。
- 20) このハンバーガーの話が, ヴィンセントからジュールスへ, そしてジュールスが受け売りしてレットへと「反復」されることも同様に逐字相的意義を持つ。
- 21) 言うまでもなく, 同様の逐字相的理解は『トゥルー・ロマンス』(*True Romance*, 1993)の終結部についても当てはまる。
- 22) 加えて, 物語の展開において「Aが非Aに帰結する」例も挙げることができるだろう。『パルプ・フィクション』において, 愛車に傷つけられたことに激しく憤慨していたヴィンセントは, その車をランスの家に自ら衝突させることになる。『キル・ビル』において, ナイフ使い

のヴァニータが最後は銃で攻撃し、逆にキドーによってナイフで殺害されることも同義であろう。運命のアイロニーと考えれば記述相的意味をも有するこうした事例は、「A=非A」のヴァリエーションとして逐字相的に理解することが可能である。

- 23) 付言すれば、この作品におけるデヴィッド・キャラダインの演技は特筆に値する域にある。『キル・ビル Vol. 1』において、『キル・ビル Vol. 2』への期待を煽るようにビルの姿が隠されたままであったため、後者の成功がビルの造形に最も多く依存することになるのだが、冒頭からキャラダインの演技はそれを見事に達成している。特にこの場では、かつての愛人への愛情や執着が冷酷さや薄情さと異常な精度で一致し得る恋に落ちた殺し屋の逐字相的感情が、キドーの復讐の正当性を認める諦念を伴いつつ、キャラダインの演技によって完全に外在化さ

れている。

- 24) この話を聞いたキドーの「私はスーパーヒーロー？」という問いかけに対して、ビルはこう答える、「お前は人殺し、生まれながらの人殺しだ」(傍点筆者)。この返答が持つインターテクスチュアルな逐字性に誤解の余地は無いだろうが、その内容、つまりキドーの二重性の否定は、その逐字相的修辭形式と明らかに矛盾しており、それがビルの限界である。
- 25) キドーがビルに「あなたはほんとうはやさしい」と語ることは、ビル自身のアイデンティティを二重化しようとする試みである。
- 26) もちろん、逐字相的に（かつ記述相的にも）正当なことに、最後の一撃の直前にキドーは一瞬ためらいを見せる。つまり、彼女はビルへの復讐において精神的に二重化されているのであり、それは注 23 で述べたビルの逐字相的精神状態と鏡像的關係にある。