

奇妙な愛が われわれを見放すときは 決して来ないからには

小泉義之

この映画には、三つのタイトルがある。まず、中国語の原タイトル「瘋愛」。そして、日本語版の「収容病棟」と、英語版の「Til Madness do us part」である。

英語タイトルは、中国は狂気からの解放の途上にあるという印象を、あるいはまた、狂気にとらわれる人々をひとしなみに収容する狂気からの解放の途上にあるという印象を与えるかもしれないが、この映画を観るほどの人なら、英語圏の人々もその二重の意味での解放からほど遠いことを承知しているはずであり、英語タイトルについては、「われわれ」すべてが狂気からの解放の途上にあるというメッセージとして受けとめるだろう。あるいはむしろ、狂気が「われわれ」を見放してしまうまでのその途上において「われわれ」は泣き笑っているに過ぎないというメッセージとして受けとめるかもしれない。

ところで、^{ワン・ピン}王兵が映画『カッコーの巣の上で』(1975)を意識していないはずはない。この映画は、脱施設化・脱病院化の運動や反精神医学・反臨床心理学の運動にインスパイアされたものであり、インディアンの被収容者が、電撃療法用の装置を放り投げて鉄線入りの窓を突き破り、病院施設の外部へと

歩み去っていくシーンで終わっていた。当時の観客は、若い頃の私も含めて、そのインディアンの歩みの先で何が待ち受けているかについていささかの楽観も抱いてはいなかったが、それでもやはり、精神(科)病院からの解放が個人の解放と一致するはずであり一致するべきであるとする楽観的なヴィジョンをいっていた。おそらく、病の安定を求めるよりも、健康よりも、豊かな暮らしよりも、差別なき平等よりも、はるかに強く、自由を求めていたのだ。

そのような自由への希求を、王兵はまったく持ち合わせていないように見える。王兵は、病院施設を出て一時帰宅する^{シュー・ジャオイエン}朱小宴を追っている。両親は、彼の帰還を歓迎しているように見えない。カメラが向けられているせいもあるが、父は彼を避けて奥へと引っ込み、母は彼に対して夜に叫び出してくれるなど注文するだけである。言葉が交わされることはない。視線が交わることもない。テレビは点けられているが、彼は見ない。古い雑誌を、彼は貪り読む。読み終えるや、居場所がなくなる。だから、目覚めるや、家を出て行く。荒んだ街路を、歩く。荒れた野原に沿って、歩く。幹線道路の脇を、歩く。夜が深まっても、歩く。殺伐と

した光景には、どう見ても、行く着くべき先も、逃げ出すべき外部もない。「脱」も「反」も意味を持たない。王兵は、「収容病棟」に対する古くからの批判が意味を持たなくなった時代を写そうとしている。

ところで、原作小説『カッコーの巣の上で』(1962)においては、主人公(映画ではジャック・ニコルソンが演じた)は措置入院患者であり、他のほとんどは自発的入院患者であると設定されている。主人公は、未成年者を相手とする性的犯罪のために服役していたが、精神病院の方が居心地が良からうと信じて狂気を装い、思惑通りに転送される。ところが、本人は気づいていないが、実は、刑務所の秩序を乱した者として精神病質(サイコパス)の診断を下されて病院へと措置されたのである。そして、ここでは詳細を省かざるをえないが、原作小説は、自発的入院患者も病院スタッフに加担して、施設内での自由を求める措置入院患者を窮地へ追い込み死なせる物語になっている。おそらく、王兵は、原作と映画のこの決定的な違いを知っている。だからこそ、偶然の事情が働いたにせよ、措置入院者だけを収容する病棟をその撮影場所として選ぶことによって、入退院の自発性を保証するだけでは決して解決のつかない問題、すなわち、かつては自由が保証するかに見えた解放を、もはや解放的な外部が存在しなくなってしまった世界において探し出すという問題に取り組もうとしたに違いない。

このように見てくると、やはり原タイトルの「瘋愛」が、映画の本筋を示していることがよくわかってくる。外部への自由や内部での自由に代るものとして、愛が持ち出されているのである。しかし、愛による解放の道にしても容易ではない。この点は詳しくは書けないが、一つだけ記しておくなら、冒頭の場面に登場する人物のヤーバが、最後の同様の場面では、ある経緯から「殴るぞ」と叫び出すことになり、遠くでその叫び声が続くのを背景として(私の耳では確認が難しかったが、ヤーバの叫び声が連続しているものと解せるように構成されている)、施設三階の回廊のベンチで二人の人間が身を寄せ合うシークエンスでもって映画は終えられている。私は、この本筋については、映画の途中での幾つかの愛の描写を含め、すこしばかり釈然とし

ない感じを抱いているが、それは公開終了を待って言われるべきことであろう。

この映画は、その目で見れば思い当たるが、映画史的・文化史的な「引用」が散りばめられている。私は、その中でも、映画『8マイル』でエミネム演ずる主人公がバスの中でメモ書きをするシーンや、ブラジルのスラムで暮らす年老いた精神障害者が彼女の知る僅かな単語を書き並べたノートに着目した名高い研究(その部分訳が『現代思想』2002年11月号に訳出されている)を想起させる点でも、^{ウー・シェンソン}伍申松のメモ書きのシーンに打たれた。また、薬を呑み下すための水、足を洗うための水、さまざまな様式で排出される小水など、水をエレメントとする構成にも感じ入った。そして何よりも、映画が進むにつれ、その外部なき世界の内部に引き込まれ、同一化の相手となる登場人物を探し始めるよう促されてしまうことに、かすかに動揺させられた。

言うまでもないが、こと精神医療・精神衛生に関しては、どこが先進的でどこが後進的かなど簡単には決められるものではない(この収容病棟には「先進的」な面を見出すこともできる)。被収容者の幸・不幸も自由・不自由も簡単に決められるものではない。それが善いことかどうかについては判断を留保するが、近年の文化においては、そんなことは主要な問題ではなくなっている。まさにその意味で、この映画は、単なる告発のための作品でも単なる中立的な記録でもなく、王兵の作家性抜きには絶対に語れない作品なのである。

こいずみよしゆき | 哲学者。立命館大学教授。倫理学、特に生命倫理学に関する研究他、文化研究でも知られる。近著に『病いの哲学』(ちくま新書/2006)、『生と病の哲学』(青土社/2012)、『デカルト哲学』(講談社学術文庫/2014)。最新刊は『ドゥルーズと狂気』(河出ブックス) * 2014.7.14刊行。