

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

スペイン映画『靴に恋して』(2002)における衣服の意味作用

メタデータ	言語: jpn 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): スペイン映画, 衣服の記号論, 社会的記号, 信号表示的機能, 意味標識 キーワード (En): 作成者: 小阪, 知弘 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学大学院博士課程前期修了
URL	https://doi.org/10.18956/00006137

スペイン映画『靴に恋して』(2002)における衣服の意味作用

小 阪 知 弘

要 旨

本稿において、スペイン映画、『靴に恋して』(2002)に登場する様々な衣服、とくに靴を衣服の記号論の視座から分析したところ、衣服が性差を明示する記号として作用すると同時に、社会的記号として機能していることも明らかとなった。また、衣服の色彩が「信号表示的機能」を発揮していることも確認できた。本稿における考察を通じて、『靴に恋して』という映画は、5人の女性主人公たちが男性登場人物たちに支えられながら自らの人生の足場を固め直して、純粹で謙虚な態度で未来に向かって再び歩き始める物語であることが理解できた。そして、靴を中心とする数々の衣服が登場人物たちの属性と行動を規定する記号として作用することで、物語内容とその展開に多大な影響を与えていると結論づけることができた。

キーワード：スペイン映画、衣服の記号論、社会的記号、信号表示的機能、意味標識

0. はじめに

映画という視覚芸術において、スクリーンの中で登場人物たちが身に着けている衣服が大きな役割を果たすことがある。衣服がその人物の職業、社会的立場、経済状態を表現する記号として作用し、映画内容そのものをも決定づけることすらある。クリスチャン・メッツは『映画記号論の諸問題』(1984)において、ソシユール言語学^{フィギュール}の観点から映画の意味作用を2つに区別している。ひとつは、モンタージュの文彩、映像と音、映像と言葉の配列などの意味作用であり、もうひとつは衣服が映画の登場人物に及ぼす意味作用である。メッツは後者を「衣服の意味作用」と命名し、以下のように記述している。

後者としては——ただ1つ例を挙げるとすれば——、映画内に現われ、そこで非常に大きな役割を果たす衣服の意味作用の総体が見出されるだろう。映画の登場人物の心理＝社会的な所属は当の人物の衣服の着方によって、部分的にはあるが示される。¹⁾

また、ジョアン・フィンケルシュタインも『ファッションの文化社会学』(1996)において、衣服が登場人物の性格に与える役割を指摘している。

映画のキャラクター作りにおいて今も重要な前提は、人の内面と外見に強い関連を設定することである。とりわけ衣裳は登場人物のキャラクターをあらわす映画的な仕掛けだといえよう。²⁾

メッツとフィンケルシュタインの指摘を考慮して、本稿ではスペイン映画、『靴に恋して』(2002)に登場する様々な衣服、特に靴を考察対象とし、分析の具体的な方法論としては衣服の記号論を用いる。本稿の目的は、記号としての衣服がそれを着用する登場人物たちの属性と行動にどのような作用を及ぼすのかを考察することにある。

1. 衣服の記号論

記号としての衣服を分析するためには、記号論の知見に基づいた衣服の読み方を知ることが要請される。ピョートル・ボガトゥイリョフ(1893-1971)は衣服の記号論の先駆的な著作、『衣裳のフォークロア』(1937)において、記号論的な衣服の読み方の必要性を以下のように指摘している。

衣裳の社会的機能を認識するためには、われわれが他の言語を学んだり理解することを学ぶのとおなじように、これらの記号(衣裳)の読み方を学ぶことが不可欠である。³⁾

ボガトゥイリョフは、記号論の視点から民族衣裳の諸機能を分析し、記号としての衣服の機能を以下5つに区分している。

- (1) 実用的機能
- (2) 社会的地位・階級を示す機能
- (3) 美的機能
- (4) 地域を示す機能
- (5) 年齢を示す機能⁴⁾

本稿における衣服分析では、(2) 社会的地位・階級を示す機能、(3) 美的機能、(5) 年齢を示す機能、に着目する。ボガトゥイリョフが展開させた衣服の記号論は民族衣裳に限定されたものであり、衣服の記号論をモードと関連させて現代衣服の記号分析の具体的な方法論として確立させたのは、ロラン・バルト(1915-1980)である。

バルトは『零度のエクリチュール』(1953)の一部を成す「衣裳の体系」という断章の中で記号としての衣服に論及し、衣服の記号性に関して「記号性機能体」という概念を提起する。「社会が存在するや否や、すべての使用は、その使用自体の記号に変換される」という立場をとるバルトにとって、「記号性機能体」とは、「実用的、機能的な性質から出た記号学的機能⁹⁾」のことを指しており、具体例として、「レインコートの使用は、雨に対して身を護ることであるが、同時にこの使用はある天候状況の記号そのもの¹⁰⁾」であると述べている。そして、バルトは『零度のエクリチュール』の中で提起した記号論の視座から読む衣服分析の方法論を『モードの体系』(1967)において完成させ、衣服を以下3種類に大別している。

- (1) 写真やデッサンで提示されている「イメージとしての衣服」
- (2) 記述されことばに変形されている「書かれた衣服」
- (3) 「現実の衣服」¹¹⁾

本稿ではバルトが唱える3つの分類のうち(1)の「イメージとしての衣服」を考察する。なぜなら、本稿で扱う映画の中に登場する映像としての衣服は、写真や絵と同様、「イメージとしての衣服」であるといえることができるからである。

また、本稿では、バルトが提起した衣服の記号論を中心的な方法論として用いるため、バルト以降の衣服の記号論において一般的となっている記号としての衣服を、「衣服の記号」として捉える立場を採択する。「衣服の記号」(vestimentary sign)⁸⁾とは、バルトの唱える「衣裳の知的機能」(fonction intellectuelle du costume)⁹⁾に着想を得て、フレッド・ミラー・ロビンソンが『山高帽の男』(1993)の中で提唱した術語である。従って、バルトの言う「衣裳の知的機能」を明らかにした上で、ミラー・ロビンソンの言う「衣服の記号」の概念に言及する。バルトは『エッセ・クリティック』(1964)の中に収められている「舞台衣裳の病い」(1955)の中で記号論的観点から「衣裳の知的機能」を説明している。

衣裳はただ見られるためのものではなく、また読まれるためのものであり、思想や認識や感情を伝達するためのものでもあった。舞台衣裳の知的な、または認識しうる細胞、その基本的要素、それは表示〔シーニュ〕である。¹⁰⁾

ミラー・ロビンソンは「衣裳の知的機能」に関するバルトの定義を踏襲しながら、「衣服の記号」という術語を作り出して次のように述べている。

衣裳のアイテムは読むことができるし、「衣裳の知的あるいは認識的な細胞、その基本

的要素は、記号」、もっと具体的にいえば、「衣服の記号」になる。¹¹⁾

ミラー・ロビンソンの見解を考慮して本稿では、映画内世界に登場する数々の衣服を「衣服の記号」と見做して、考察を展開させる。

2. 女性主人公たちと靴の関係

『靴に恋して』(2002)の原題は“Piedras(石)”である。映画の主人公はマドリッドに在住する5人の女性たちで、(1)高級靴店で店員として働いている23歳のレイレ、(2)25歳だが7歳程度の精神年齢しか持たない知的障害のアニータ、(3)堅実なタクシードライバーで43歳のマリ・カルメン、(4)高級官僚の妻である45歳のイサベル、(5)アニータの母親でマドリッドの郊外にある娼館を営んでいる49歳のアデーラである。映画のあらすじに言及する前に、なぜ“Piedras”というタイトルがつけられたのかを明らかにしておく。

“Piedras(石)”は人生の土台となる基点の比喩である。人生では、愛情、友情、家庭、職業といった基点となる確固とした「土台」を設置していかなければならないが、この映画の女性主人公たちは、その基点となる「土台=石」を置くべき「時」に置くべき「場所」に設置することができなかった人物たちである。それ故、映画が進行していく中で、彼女たちは自分たちの「土台」を布置すべき場所を探求していくことになる。映画の題名が、単数形の“Piedra”「ひとつの石」ではなく、複数形の“Piedras”「いくつかの石」と表記されているのは、「石」が5人の女性主人公たちの存在を表象しているからである。このような理由から、映画内世界には、具体的な「石」の映像は一度も出てこない。映画内世界において、「石」としての女性たちが具体的に人生の「土台」を形作っていくのは、彼女たちが履く数々の「靴」である。そこで、邦題は『靴に恋して』とされ、日本で2004年に公開された¹²⁾。従って、本稿においても『靴に恋して』という題名を使用する。

映画の舞台は21世紀初頭のマドリッドである。映画はアニータが犬の散歩をしているところから始まり、カメラは彼女の黄色いスニーカーをクローズアップで映し出す。そして、アニータは犬の散歩を続けながら途中で立ち止まり、マドリッドの目抜き通りであるグラン・ビアを遠くから見つめる。アニータの母親のアデーラはシングルマザーであるため、マドリッドの郊外にある娼館で経営者として働いている間、看護士志望の学生、ホアキンを雇って娘の世話をさせている。高級靴店の店員であるレイレは靴デザイナーになる夢を抱いており、女性用の靴のデッサンをたくさん描き留めているが、靴店のハイヒールを無断で拝借して夜はディスコでゴーゴーガールとして働いている。高級官僚の妻であるイサベルは裕福な生活をしているが、夫との夫婦関係は完全にさめており、家庭内離婚の状態にある。イサベルは自分の足より小さ

いサイズの様々な靴をコレクションすることを趣味にしている。彼女は、擬似恋愛を楽しむため、若い足の専門医（東洋医学に基づいて足のツボを刺激して身体の健康の促進を図る医者のことを映画内世界では指している）の所へ頻繁に通いはじめる。タクシードライバーのマリ・カルメンは夫と死別した後、彼が残していった血のつながりのない3人の子供のうち、家に留まっている2人の子どもに愛情を注ぎながら育てている。

映画内世界では5人の女性たちの恋愛や失恋が織り成されていく。高級靴店に勤めるレイレは恋人のクンに去られ、彼女は悲しみの中、実家を訪れる。驚いたことに、彼女の実家はマリ・カルメンと2人の子どものいる家であり、実はレイレが死別したマリ・カルメンの夫の次女であることが映画を見ている観客の眼前で明らかとなる。知的障害のアニータは自分の世話をしてくれているホアキンに恋をするが、彼がゲイ男性であるため、その恋が実ることはない。タクシー運転手のマリ・カルメンは血のつながりのない2人の子供とのいざこざに心を痛める。高級官僚の妻のイサベルは足の専門医と自分の家の靴クローゼットの中で深い関係になる。娼館を経営するアデーラは店に客を連れてきたアルゼンチン人中年紳士のレオナルドと恋に落ちる。そして、物語は5人の女性たちが自立する方向へと進んでいく。

マリ・カルメンはレイレに、死んだ夫（レイレにとっては父）が生前、彼女をポルトガルのリスボンに連れて行く約束をしていたことを話すと、2人は意気投合し、マリ・カルメンのタクシーでリスボンまで夫の遺灰をもって出かけて行き、亡き夫の大好きだったリスボンの海に遺灰を撒く。マリ・カルメンはその後自分のタクシーでマドリッドに帰っていくが、レイレはリスボンという都市空間を靴デザイナーになる夢を再び追いかけるための起点と見做し、そのままその地に残ってデッサンの勉強を我流で再開する。イサベルはアデーラと付き合っている高級官僚の夫、レオナルドとの離婚を決意する。アニータはたった1人で散歩コースから逸脱し、1度ホアキンが連れて行ってくれたことがあるグラン・ビアへと出かけていく。アデーラも、レオナルドが既婚男性であることを知って彼と別れる。別れた後も娼館と家をしつこく尋ねてくるレオナルドと完全に決別するため、アデーラは娼館の経営から引退し、以前から住みたかったリスボンにアニータを連れて移住する。アデーラは、リスボンで新たな生活をスタートさせ、昔からの夢であった女性の性生活に関する執筆活動を開始する。レオナルドと離婚し家を出たイサベルは、夫、ルイスからうけるドメスティック・バイオレンスが原因で死亡した親友でテレビ番組の司会者であったマルティナの墓を弔いに訪れる。マリ・カルメンは、血のつながりのない娘と息子と和解し、タクシードライバーとして堅実な日々を続けていく。こうして、5人の女性たちはそれぞれに生活の足場を固め直し人生を再スタートさせる。

『靴に恋して』に登場する衣服の中で最も記号として卓越した機能を表示するのは数々の靴である。5人の女性主人公のうち4人には具体的な記号としての靴が与えられ、それらが彼女たちの性格、社会的立場、経済状態などを表示する記号として映画内世界において作用してい

る。5人の女性たちの特徴は各々が履く靴と関連して映画の冒頭場面の字幕に次のように表記されている。

Anita: la mujer de las zapatillas deportivas (アニータ：スニーカーの女)

Isabel: la mujer de los zapatos pequeños (イサベル：小さな靴の女)

Adela: la mujer de los pies planos (アデーラ：扁平足の女)

Leire: la mujer de los zapatos robados (レイレ：盗んだ靴の女)

Mari Carmen: la mujer de las babuchas (マリ・カルメン：スリッパの女)

引用した字幕に留意すれば、〈アニータ＝スニーカー〉、〈イサベル＝小さな靴〉、〈レイレ＝盗んだ靴〉、〈マリ・カルメン＝スリッパ〉という構図が浮かび上がってくる。アデーラのみは「扁平足の女」と表記されているが、扁平足であるということは足になじむ靴がないと解釈することができる。

3. 性差を明示する記号としての衣服

服飾史の観点からみれば、衣服は根源的に男性と女性を区別するための記号としての役割を担ってきた。アン・ホランダールは『性とスーツ』(1994)において、衣服の性差を表現する機能を以下のように説明している。

近代ファッションにおいては、性的要素は衣服の第1の属性である。衣服はまずそれを着る個人に働きかける。そうしておいて初めて社会に働きかけるのだ。幼い子どもは、衣服が個としてのアイデンティティを与えてくれることを学ぶ。衣服が、性にまつわるさまざまな思いから始まる自分の身体についてのひそかな認識を明確にしてくれるのだ。そのような認識の経験を重ねて大人になったあかつきには、男と女を基本的存在とする社会で、性的な身振りをやり取りする手段として衣服が機能するようになるのである。男女が同じような服装をすることも多い現代でさえ、異性の衣服を着るということに多くの人々が興奮を覚えてしまうのは、私たちが無意識のなかでは衣服の性差を象徴的にはっきりさせるべきだと信じているからにはほかならない。¹⁵⁾

ホランダールの指摘に留意すれば、衣服は第1に性差を表現する記号として発動し、第2に社会的記号として機能することがわかる。そこで、本稿においても、まず衣服の性差を表現する機能に焦点をあて、その後、衣服の社会的記号としての側面に言及する。

『靴に恋して』には性差を明示する記号としての衣服が2種類登場する。ひとつは男性登場人物たちがしめているネクタイで、もうひとつはレイレがディスコでゴーゴーガールとして働いているときに履く赤いハイヒールである。ネクタイは男性がスーツの一部として着用する男性的記号であり、ハイヒールは女性が女性らしさを強調するために履く女性的記号である。

3.1. 男性的記号としてのネクタイ

ネクタイは、ズボン、ジャケット、シャツと共に男性のスーツ姿という衣裳体系を構成する男性的記号である¹⁴⁾。より具体的に言えば、ネクタイは「男根を象徴する衣服¹⁵⁾」である。また、レナート・シグルタは「セックスのシンボライズーモードの心理学」(1972)と題した論文において、ネクタイをはじめとする幾つかの衣服を「性を語る服装」の一部と見做して、以下のように書いている。

性を連想させる特徴をかくしたり、なくしたりするトリックを用いながら、シンボルとなる別のものの口を通じて語らせて、性の特徴を強調させるのがその場合である。普通のネクタイや幅の広いのや狭いネクタイ、鎖とメダルのついた懐中時計、ステッキ、誘うように閉じる扇……といったものがそれである。¹⁶⁾

物語展開に寄与する主要人物の中で、ネクタイをしめている男性は3人登場する。高級官僚でイサベルの夫であるレオナルドとレオナルドの上司の大使そして、マルティナの夫のルイスの3人である。レオナルドが着用している赤色のネクタイに関しては、ネクタイそのものの記号的役割よりも赤色という色彩記号が交通信号的な役割を果たしているので、「衣服の色彩の信号表示的機能」と関連させて後述する。

レオナルドの上司である大使は、黒色のネクタイ姿で登場し、他の政府の高官たちと共にイサベルの家で行われる晩餐会に出席する。レオナルドがアデーラに会いに行っているため、主催者が不在となった晩餐会の途中で、大使とイサベルの2人はトイレの中で深い関係になる。その際、大使はズボンは下ろしているが、上半身のネクタイはしっかりとしめたままイサベルと男女の関係を共有する。ネクタイの黒という色彩が示す記号内容に関して、アリソン・リュリーは『衣服の記号論』(1987)において、「黒は成熟を表わす。つまりところそれは悪、不幸、死など、人間の生涯の闇に関する知識や経験をさしている¹⁷⁾」と説明している。また、ジョン・フィンケルシュタインが『ファッションの文化社会学』(1996)の中で「普通のネクタイは、伝統的な性生活をアピールする記号となる¹⁸⁾」と定義しているように、大使のしめているネクタイは「性生活をアピールする記号」としても映画内世界で作動している。リュリーとフィンケルシュタインの意見に準拠すれば、大使がしめている黒色のネクタイの記号内容は、(1)

悪、(2) 不幸、(3) 闇、(4) 性生活のアピールという4つから成り立っていることがわかる。

イサベルの親友でテレビ番組の司会者であるマルティナの夫、ルイスがしめているのはシルバーがかかった茶色のネクタイである。マルティナは夫ルイスのドメスティック・バイオレンスが原因で顔に怪我をし、その怪我を化粧で隠してイサベルの家に逃げてきて、そこで数日間保護されることになる。イサベルの家で保護されているマルティナを迎えに来た時のルイスは少しシルバーがかかった茶色のネクタイをしめて登場し、結果的にマルティナを自分の家に連れて帰ることに成功する。この場面で、ルイスがマルティナと観客に向かって発信している記号内容はネクタイの色彩である茶色である。リュリーは衣服における茶色という色彩に関して、「上司、同僚、顧客との友情や信頼関係を大切にしようとする人があるが、そういう人々に対して服装コンサルタントは、茶色系統を着なさいとアドバイスする。」と指摘した上で、次のように説明している。

中ぐらいの濃さの茶色と焦げ茶色は落ち着いた、安心感を与える、地道な色であり、信頼性と勤勉を物語る。また、高い社会的地位をもつ人にありがちな世間的な虚栄とは無縁の色とされている。¹⁹⁾

ルイスは身につけた茶色のネクタイから、(1) 安心感、(2) 信頼性、(3) 勤勉、という3つの記号内容を発信し、マルティナを安心させて家に連れて帰ることに成功する。

3.2. ハイヒールの両義性

F. モネイロンは『ファッションの社会学』(2006)の中で、1970年代末におけるハイヒールの再台頭に注目しながら、その「女性的魅力」に言及している。

1970年代末にはデザイナーたちが透ける衣服で競いあったが、続く時期にはあらゆる形の身体の線を見せる衣服が影を潜め、代わりに多くの人にとって女性らしさの象徴であるハイヒールが再び支配と隷属とのあいだで揺れ動く洗練された女性的魅力の象徴となった。²⁰⁾

また、20世紀におけるハイヒールの女性的魅力を強調する役割に関して、山田登世子は『モードの帝国』(2006)の中で、「歩けないほど高いヒールは女のからだのあやうさを強調して誘惑力を放ち、ヒールを履いたあらわな脚は、挑発的に欲望を煽りたてた²¹⁾」と言っている。ファッション学の2人の研究者の意見から、ハイヒールが「女性的魅力」を強調する衣服の記号であることがわかるが、ジョアン・フィンケルシュタインは「女性的魅力」という記号内容に加え

て、ハイヒールのもうひとつの側面を指摘している。

ハイヒールの魅力は女性のからだのバランスを変えて官能的にすることだという。ヒールによってからだはすっと伸び、腰は斜めに突き出され、お腹はひっこむ。しかもヒールそのものは男根の象徴となる。²³⁾

フィンケルシュタインの指摘から、ハイヒールが「女性的魅力」という記号内容を表示すると同時に、「男根」という記号内容も包摂する両義的な記号であることがわかる。『靴に恋して』において、レイレが自分の仕事場の高級靴店から盗んできてディスコのお立ち台の上で履くハイヒールも、「女性的魅力」と「男根」を表象する両義的な記号である。レイレは、恋人のクンとの恋が破局し、失恋を紛らわすためドラッグを服用した状態でディスコのお立ち台の上で踊ってバランスを崩し、右側のハイヒールの踵が真っ二つに割れてハイヒールが脱げ、そのまま転倒し気を失ってしまう。ハイヒールの踵が割れる、足からハイヒールが外れる、という2つの映画内事実からハイヒールが物語に与える両義的な記号内容を導き出せる。すなわち、ハイヒールの踵が破損し外れたことは、レイレにとって恋人のクンとの「恋愛における挫折」を意味すると同時に、彼女がクンという「男根」を象徴する男性的記号を失ったことも表象している。

4. 社会的記号としての衣服

『靴に恋して』の映画内世界において、衣服は社会的記号として機能している。具体的にこの映画の中で社会的記号として発動するのは、2人の医者が身に纏っている白色の衣服とマリ・カルメンのスリッパとブルージーンズ、の2種類である。従って、これら2種類の衣服を順番に考察する。

4.1. 職業を表示する衣服

映画内世界には病院の医者といサベルが通う足の専門医という、2人の医者が登場する。これら2人の医者には1つの共通項が存在する。それは両者ともに映画内世界において名前が明かされない人物であり、それ故彼らは「病院の医者」、「足の医者」と呼ばれる。名前や年齢、性格まで詳細にわたって描写される5人の女性主人公たちと比べると、2人の医者はより記号化された人物だと捉えることができ、その記号内容は彼らの衣服に表示されている。まず、病院の医者の服装から考察する。

病院の医者に関してわかることは以下3点である。第1点は『靴に恋して』の映画監督であ

るラモン・サラサール自身が病院の医者を演じているということ。第2点は、この登場人物はゲイ男性として設定されていること。第3点は、映画の終盤において、医者はレイレの親友で高級靴店店員のゲイ男性、ハビエルと同棲し始めることである。病院の医者は映画の前半に、マリ・カルメンの血の繋がりのない娘であるダニエラが麻薬中毒で病院に運ばれてきた時に診察する。そして、レイレがディスコでゴーゴーガールとして踊っている最中に、服用していたドラッグのせいで転倒して、病院に運ばれてきたときも、この医者が診察する。病院の医者の映画内世界における特徴と機能を表示しているのは、彼が纏っている白衣である。白衣は彼が医者であることを指し示す制服であることから社会的記号であると言える。型としての制服の社会的記号としての特質に関して、小池三枝は『服飾文化論』（1998）の中で以下のように論述している。

社会からの規制が顕著な衣服に制服と礼服がある。前者は制度により、後者は慣習により、一定の形・枠が決められている。これらの衣服は、ぜひそれを着なければならぬ場、たとえば学校や職場や儀礼の場において、着る人をひとつの型に入れてしまう。それらは個々の主張を押さえて集団を統制する衣服であり、その限りでは制約的な衣服であるが、逆に個々の人間が自己を集団に紛れ込ませてしまう隠れ蓑ともなる。たとえそれを着る人間の実態が衣服にふさわしくない場合でも、型の決まった衣服を着ることによって、それらしく取りつくろうことができる。したがって制服や礼服は着る人を型の中に入れて制約すると同時に、型の中で保護するものである。これは型が社会的な記号としての役割を果たすからである。²³⁾

白衣の白という色彩は「医療従事者の規格色²⁴⁾」である。イサベルの足を診ている足の専門医は、白衣は着ていないが、常に「医療従事者の規格色」である白色の衣服、具体的には、白いシャツと白いズボンという身なりでイサベルの足を診察する。つまり、白という色彩に統一された服装が社会的記号として機能し、この人物が医療従事者であることを表示している。

また、シンボリズムの知見から2人の医者が着用している色彩としての白を眺めてみると、そこには、総和としての白が顕在化し、映画内世界における心の病んだ患者達（レイレとダニエラそしてイサベル）を「無垢な状態へ回復」させるための記号内容が白という色彩に内在していると推察できる。ハンス・ビーダーマンは『図説世界シンボル事典』（1989）の中で色彩としての白のシンボル性を次のように説明している。

白は、光のスペクトルを構成するすべての色の総和、もしくはまったくの「無色」をあらわす。このため白は、原初の楽園における、まだ何にも染まっていない汚れなき無垢の

状態のシンボルであり、あるいはまた自己を浄化してそのような無垢の状態を回復するという最終目標のシンボルでもある。多くの文化圏では、聖職者の衣服となり、純潔や真実を象徴する。²⁵⁾

ビーダーマンの言説から、医者白衣に内在する「神格化された存在」という記号内容は、聖職者のそれに由来していることがわかる。このように、白衣と白い服装が「聖職者の衣服」のニュアンスを伴った社会的記号として映画内世界で作用し、病院の医者と足の専門医が医療関係従事者であることを表示しながら、レイレとダニエラそしてイサベルを「無垢な状態」へ回復させる手助けをする。

4.2. 社会階級を表示する衣服

マリ・カルメンの服装であるブルージーンズ+スリッパもまた、社会的記号としての役割を映画内世界において担っている。ブルージーンズに関して、バルトが「青い作業服《ブルー＝ジーンズ》が安逸な暮らしの記号になっている²⁶⁾」と判断しているように、この衣服は庶民階級の「安逸な暮らし」を表現する社会的記号として機能している。ブルージーンズとは元来ふだん着である。ブルージーンズを常に着用するマリ・カルメンの心理を解明するために、女流俳人、細見綾子(1907-1997)の俳句に焦点をあてる。

ふだん着でふだんの心桃の花 細見綾子²⁷⁾

この俳句を引用したのは、この句の中にふだん着を着用する人間の心理がうまく表現されているからである。細見はこの俳句の中で、〈普段着＝普段の心〉という構図を詩化させている。〈普段着＝普段の心〉という構図はマリ・カルメンの場合にも見出せる。つまり、庶民階級に属するマリ・カルメンが気取ったり着飾ったりすることなく、常に普段の心的態度であるため、普段着であるブルージーンズをいつも着用しているのだと判断することができる。また、亡くなった夫の長女であるダニエラは、自分の父が残したアパートやタクシーといった全ての財産をマリ・カルメンが全て奪ったと見做して、マリ・カルメンの行動を批判的に観察している。マリ・カルメンはダニエラに対して、死別した夫から相続した遺産を無駄に使っていないことを視覚的に提示するために、スリッパとブルージーンズという庶民的で簡素な衣服を身に纏っているのである。

また、彼女がいつも履いているスリッパには、「ふだん着」以外の記号内容も内包されていると推定できる。一般的に言って、スリッパは、家の中、すなわち、家庭内でのみ使用される衣服である。タクシードライバーとして外で働いている時や、亡き夫の息子を小学校まで迎え

にいくときにスリッパを履いて人前に現れるマリ・カルメンの意図は、彼女がタクシードライバーでありながら、死別した夫の子供たちを大事にしている家庭の主婦でもあることを社会にアピールするためである。換言すれば、マリ・カルメンのスリッパは、「庶民階級」と「家庭の主婦」という2つの記号内容を有する両義的な社会的記号なのである。

4.3. 衣服の色彩の信号表示的機能

記号論的観点からみれば、交通信号の3種類の灯火は特定の記号内容を伝達する色彩記号である。バルトは衣服の記号論の視点から『モードの体系』の中で、「赤は禁止の記号です」と言明した上で交通信号の3種類の灯火の記号内容に関して、「私の前に違う色（赤、緑〔青〕、黄）の3つの灯火がある。それらがそれぞれ違う意味（禁止、自由、注意）の信号であることを理解するために言語の必要はない²⁸⁾」と書いている。また、米盛祐二は『パースの記号学』（1981）において交通信号の3種類の灯火が表意する記号内容を説明している。

交通信号の赤色、青色、黄色から直接感受する生の印象——何ら判断も解釈も加えられない単なる感じ——にはいかなる意味も知的要素もない。それは単なる所与であり、「現れ」にすぎない。しかしその直接的経験がそれ自体の現れ以外の何かを言明するようになったとき、たとえば交通信号の3種の色の印象がそれ自体を超えて、「危険」、「安全」、「注意」を表意する記号として働くとき、そしてそのときに、われわれの直接的印象は単なる所与性から積極的な認識作用に変容するのである。²⁹⁾

交通信号は社会生活のルールの一部を成しており、3種類の色彩信号の記号内容は社会が恣意的に決定づけたものである。そこで本稿では、衣服の色彩が交通信号的な役割を果たす機能のことを、「衣服の色彩の信号表示的機能」と呼ぶことにし、交通信号の社会的側面を考慮して本章においてこの機能を考察する。

レオナルドが締めている赤いネクタイとアニータが履いている黄色いスニーカーは、映画内世界において交通信号のように機能し、物語内容に関与してくる。まず、レオナルドの赤いネクタイから分析する。

レオナルドはアデーラの前で2度ネクタイをつけた姿で現れる。初めてアデーラの店に現れたとき、この登場人物は白地に赤色のストライプのネクタイを着用しており、2度目に彼女をデートに誘うために単独で現れたときは真紅のネクタイをしめている。すなわち、レオナルドの2本のネクタイは赤色という色彩記号をアデーラに向かって発信していると捉えることができる。アデーラにとって赤色のネクタイは交通信号の赤色のように「信号表示的機能」を発揮して「禁止」を表す記号として作用する。なぜなら、レオナルドはイサベルという妻がある既

婚男性であるが、そのことを隠してアデーラに交際を申し込んでいるからである。結果として、アデーラはレオナルドと交際するが、彼が既婚男性であることを知って別れることになる。

また、ジョアン・フィンケルシュタインが、「赤いネクタイは、男らしさと異性愛の象徴と解釈されうる³⁰⁾」と指摘していることに留意すれば、レオナルドの赤いネクタイが、(1) 男らしさ、(2) 異性愛、(3) 禁止、という3つの記号内容を発信する意味標識としてスクリーン上に発現することが明らかとなる。

25歳で7歳程度の精神年齢しか持たないアニータという登場人物の属性を決定づけている色彩記号は、彼女が履いている黄色いスニーカーの黄色という色彩である。衣服を彩る色彩としての黄色に関して、アリソン・リュリーは以下のように定義している。

黄色は光、歓喜、若さ、希望を連想させる。(中略) 黄色は子供服、とくに新生児や乳児の服によく使われ、思春期が終わるまで人気がある。年齢が上がるにつれて人気は下がってくる。³¹⁾

黄色いスニーカーは、アニータが精神的に子供であることを象徴する記号であり、彼女が知的レベルにおいて7歳であることを示している。同時に、この靴は、アニータが常に「注意」信号を発している人物であることを明示する機能も担っている。このように、黄色いスニーカーは、(1) 精神年齢の低さ、(2) 子供服、(3) 注意、という3つの記号内容から形成された意味標識として映画内世界で作用する。

4.4. 社会的・経済的記号としてのブランド

ブランドとは、幾つかの記号内容を内包する社会的・経済的記号である。成田康昭は「衣服の記号論」(1982)の中で記号としてのブランドの「美的機能」と「実用的機能」を以下のように説明している。

ブランドという記号は、本来は「何かを保障する」という意味を持っていた。すなわち、ブランドのマークは、それが「本モノ」であり「みかけだおれ」の「ニセモノ」と対立するモノであることを意味していた。たとえば、「シャネル」のスーツはそのデザイナーを示し、したがって、その美的機能を保障するという意味作用を持っていた。男性用衣服やカバン、靴、ベルトなどの小物類のブランドは、本来は使用上の耐久性といった実用的機能を保障する記号であった。³²⁾

引用した言説の中で、成田はブランドのマークが「本モノ」と「ニセモノ」との対立を示すこ

とを指摘している。ジョアン・フィンケルシュタインは「本モノ」と「ニセモノ」の対立を表現するブランドという存在を「区別する記号」と定義し、以下のように書いている。

現代社会では文化は本質的に無秩序な世界である。この世界では記号とイメージが氾濫し、ごたませとアイロニーをつくり出し、人々は決まった意味のない不安定な状態におきざりにされている。たがいを区別する記号として使われる多様なスタイルとブランドのファッション商品と、一時的な秩序や安定をもたらす象徴の体系は、この混沌とした社会を維持する点で、まさに同じである。³⁹⁾

フィンケルシュタインが言う「一時的な秩序や安定をもたらす」ブランドという存在は、その安定性から成田が指摘する「保障する記号」へと変貌を遂げ、最終的に社会的・経済的記号としての価値を獲得するに至った。5人の女性主人公のうちの1人であるイサベルは、高級官僚の妻であるが故に常にモードの最先端の靴を履き自らの社会的・経済的な立場を提示している。実際、彼女の足元を飾るスペイン・カタルーニャ産の靴ブランド、トニー・モラの最新モデル(2002年度)のブーツは彼女の存在そのものを規定する「衣服の記号」である。ブランド品の社会的・経済的記号の側面に関して、小池三枝は『服飾文化論』(1998)において次のように記述している。

近年のいわゆるブランドものの衣服や持ち物にデザイナーの名前や商標を付ける風潮がある。これらのバッジやブランド名は着る人の社会的位置や経済的レベルでの所属を他人に明示する記号である。⁴⁰⁾

「社会的位置」及び「経済的レベル」を表象する記号としてのブランドの在り方に注目しながらイサベルが履いているトニー・モラのブーツを観察してみると、このブランド品のブーツは、彼女の富(経済状態)を表しているだけでなく、彼女がスペイン社会において上流階級に属していることを明示する「上流階級の記号」としても作用しているのではないかと推論できる。筆者の推論の正当性を証明するために、「上流階級の記号」に関するジョアン・フィンケルシュタインの言説に注目してみる。フィンケルシュタインはアメリカ合衆国におけるラルフ・ローレンの場合を例としてあげながら、「上流階級の記号」を以下のように説明している。

アメリカでラルフ・ローレンのイメージが人気があるのは、新しい豊かさを懐古的に演出する戦略の勝利であろう。その成功の秘訣は上流階級の記号をアウトドアのライフスタイルのイメージへとおきかえたことにある。ラルフ・ローレンとボロ・ラルフの服を着れ

ば、社会的地位があろうとなかろうと、「上流階級の記号」をアピールできる。³⁵⁾

フィンケルシュタインの見解に立脚すれば、21世紀初頭のスペイン社会において高級ブランドとして認知されているトニー・モラのブーツを履くことで、イサベルが「上流階級の記号」をアピールしていることがわかる。また、トニー・モラのブーツは「相互了解的な記号」としても映画内世界で作動している。足の専門医は足を診断する直前にイサベルと会話をするきっかけにトニー・モラのブーツに言及し、2人は会話を始める。すなわち、トニー・モラのブーツというブランド品は、他のブーツと「区別する記号」として機能することによって、2者間で「相互了解的な記号」としての役割も果たしている。このように、イサベルの足元で輝くトニー・モラのブーツは映画を見ている観客に対して社会的・経済的記号として作用して、(1) 美的機能、(2) 実用的機能、(3) 区別、(4) 保障性、(5) 富、(6) 上流階級、(7) 相互了解性、という7つの記号内容を発信する。

5. おわりに

映画の終盤に、カメラはクローズアップで連続的に女性主人公たちの靴を映し出していく。具体的には、(1) レイレの素足、(2) 簡素なサンダルを履いたアデーラに見守られながら、大地を踏みしめているアニータの黄色いスニーカー、(3) マルティナの死を弔ったあと、墓場から力強く歩いていくイサベルの黒いハイヒール、(4) 運転中、アクセルを勢いよく踏んだ後、ブレーキをゆるやかに踏むマリ・カルメンのスリッパ、(5) レイレが描いているハイヒールのデッサン、の5つの映像である。これら5つのショットの連続の中に、映画内容と「衣服の記号」としての靴の関係が表意していると推察できる。従って、これら5つのショットの映像解説をおこなう。

5つの映像には靴(レイレの場合は素足)と女性主人公たちが一対になって映し出されるが、アデーラに関しては、彼女が<扁平足の女>で足にあう靴がないため、彼女が履いているのはすぐに脱ぐことができる簡素なサンダルである。しかし、彼女の娘であるアニータが黄色いスニーカーで大地を踏みしめる姿をアデーラが遠くから見守っていることと、娼館の経営から引退した後、アニータと2人でひとつのように生きていることを考慮すれば、アニータの黄色いスニーカーにアデーラの存在が内包されていると捉えることができる。

(1) のレイレの素足の映像における「素足」は何事にも拘束されていないレイレの「無垢な状態」を表しており、ハイヒールの踵が破損してクンという「男性的記号」から解放されて以降、彼女が精神的に無垢な状態を回復したことをこの映像は象徴している。

(2) のスニーカーが地面を踏みしめている映像は、靴が人生の足場固めをしていることを

表象している。つまりこの映像を媒介として、原題の“Piedras(石)”が示している「人生の足場固め」という主題を靴が担っていたことが明らかになる。同時にこの映像は、足の専門医がイサベルに対して述べる発話内容を想起させる。足の専門医の発話内容は以下のとおりである。“Dicen que hasta que cada persona no encuentra su calzado, o sea, con lo que se siente cómodo y bello a la vez, justo hasta ese momento, nuestro carácter no se termina de definir.”「こう言われています。各自が自分に合った靴を見つけた時、つまり、それを履いた時、快適で同時に魅力的に見える靴を見つけた時に初めて、人は自らの人格を完成させるのだ、と。」(映画時間63分32秒から63分44秒までの発話—引用者註)足の専門医の発話内容を考慮すれば、この映像を媒介とし、女性主人公たちが人格の完成に向けて各々の人生の足場固めをしていることが露見してくる。

(3) のイサベルの黒いハイヒールがマルティナの墓石のある地点から力強く歩いていく映像は、女性主人公たちの再スタートを象徴している。黒いハイヒールの色彩としての黒に関して、マイケル・ファーバーが『文学シンボル事典』(1999)の中で、「死と哀悼の色である黒は、キリスト教徒にとってはこの世の終わりの象徴であり、純粋さや謙虚さの象徴となっている³⁶⁾」と述べていることから、イサベルのハイヒールの黒色が、マルティナの弔いのための慣例社会的な意味での「喪服の黒³⁷⁾」であると同時に、「純粋さと謙虚さ」を象徴する両義的な色彩記号であることがわかる。また、アト・ド・フリースが『イメージ・シンボル事典』(1974)において、「靴は生命の本質または魂と関連するところから、靴は新しい門出のための活力を与えるとされる³⁸⁾」、と表記していることに留意すれば、イサベルを含めた女性主人公たちが人生をリセットして、無垢な状態から、新しい生活に向けて再スタートをきったことを示していると考えることができる。

(4) のマリ・カルメンのスリッパがアクセルを踏んだ後、ゆるやかにブレーキを踏むショットは、彼女たちの人生が速度を速めたり、少しブレーキをかけたりしながら、ゆるやかに進んでいくことを表意している。

(5) の描いている最中のレイレのハイヒールのデッサンの映像は、人生を再スタートさせた女性主人公たちの人生が進行中であることを表示している。ここまでの映像解読は、(1) 無垢な状態の回復、(2) 人生の足場固め、(3) 再スタート、(4) ゆるやかに進み始めた女性主人公たちの人生、(5) 進行中の女性主人公たちの人生、とまとめることができる。

また、服飾史の観点から、アン・ホランダールは男女の衣服の伝統的な様式が定型化した時期をロマン主義以降、すなわち、18世紀から19世紀にわたってであると特定しながら、「女性がカラフルな服飾品で着飾り、男性はシンプルで飾り気のない地味な衣服に身を包むという伝統の幕が開くのである³⁹⁾」と指摘している。ホランダールの指摘する伝統的な男女間の衣服の差異は『靴に恋して』においても観察される。タクシードライバーとして働いているマリ・カルメ

ン以外の4人の女性は各々華やかな衣服に身を包んでおり、彼女たちを取り巻く男性登場人物たちは簡素で地味な衣服を着用している。

そして、男女間の衣服の差異を登場人物の属性の視座から捉え直してみると、華やかな衣服を身に纏っている女性登場人物たちを簡素で地味な衣服を着ている男性登場人物たちが支えていることが見えてくる。他の男性登場人物たちと比べて、レオナルドだけは赤いネクタイをしめて、派手な服装をすることがあるが、レオナルドが派手な衣服を着用するのはアデーラを口説く2つの場面に限定されており、それ以外の場面では、簡素で地味な衣服を着ている。具体的に男性登場人物たちがとった行動を確認してみよう。クンは別れ際にレイレガが描いていたデュッサンを彼女に見せて、彼女に靴デザイナーになる夢を思い出させる。ホアキンは、アニータがいつも眺めているグラン・ビアまで彼女を連れていき、新しい世界を彼女に見せる。マリ・カルメンの死んだ夫は、死ぬ直前に彼女をリスボンに連れていく約束をしていた。レオナルドは娼館の仕事とアニータの世話で閉塞的な生活をしていたアデーラをタンゴ・レストランに連れていき、彼女にタンゴを教えて新しい世界観を提示する。足の専門医は、イサベルの足を治療しながら、彼女を自立へと促していく。このように、5人の女性主人公たちは、男性登場人物たちに支えられながら、人生を再スタートさせることができたのである。

衣服の記号論を用いてここまで進めてきた考察を総合すれば、本稿を以下のように結論づけることができる。すなわち、『靴に恋して』という映画は、5人の女性主人公たちが男性登場人物たちに支えられながら、自らの人生の足場を固め直して各々の人格を形成しつつ、純粋で謙虚な態度で未来に向かって再び歩き始める物語なのである。そして、靴を中心とした数々の衣服が、登場人物たちの職業、社会的立場、経済状態を表示する記号として作用することで、物語内容とその展開に多大な影響を与えているということができるのである。

註

- 1) クリスチャン・メッツ『映画記号論の諸問題』浅沼圭司監訳、書肆風の薔薇、1987、155頁。
- 2) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』成実弘至訳、せりか書房、1998、46頁。
- 3) ピョートル・ボガトウイリョフ『衣裳のフォークロア』桑野隆・朝妻恵美子訳、せりか書房、2005、115頁。
- 4) 同上書、57頁。
- 5) ロラン・バルト『衣裳の体系』『零度のエクリチュール』渡辺淳訳、みすず書房、1997、134頁。
- 6) 同上書、135頁。
- 7) ロラン・バルト『モードの体系』佐藤信夫訳、みすず書房、(第14版)、2004、13-17頁。
- 8) Fred Miller Robinson, *The man in the bowler hat*, University of North Carolina Press, 1993, p. 7.
- 9) Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 58.
- 10) ロラン・バルト『舞台衣裳の病い』『エッセ・クリティック』篠田浩一郎訳、晶文社、(第9版)、1997、80頁。バルトは細胞としての衣服に関して説明していないが、後に『モードの体系』(1967)において衣服における最小の単位を「衣服素」と命名し、理論化させている。「衣服素」の概念に関しては、ロラン・バルト『モードの体系』、前掲書、94頁を参照されたい。
- 11) フレッド・ミラー・ロビンソン『山高帽の男』赤塚若樹訳、水声社、2002、35頁。
- 12) 映画の情報は日本で発売されているDVDを参照した。『靴に恋して』2002年／原題：*Piedras*／配給：エレファント・ピクチャー／発売・販売元：エイベックス・マーケティング・コミュニケーションズ株式会社、2005年発売。
- 13) アン・ホランダール『性とスーツ：現代衣服が形づくられるまで』中野香織訳、白水社、2005、12頁。
- 14) 同上書、7頁。
- 15) アリソン・リュリー『衣服の記号論』木幡和枝訳、文化出版局、1987、238頁。
- 16) レナート・シングルタ「セックスのシンボライズ—モードの心理学」『モードは語る』大石敏雄訳、(G. ロマッチィ編)、サイマル出版会、1973、44-45頁。
- 17) アリソン・リュリー『衣服の記号論』、前掲書、179頁。
- 18) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』、前掲書、46頁。
- 19) アリソン・リュリー『衣服の記号論』、前掲書、192頁。
- 20) F. モネイロン『ファッションの社会学』北浦春香訳、白水社、2009、124頁。
- 21) 山田登世子『モードの帝国』筑摩書房、2006、70頁。
- 22) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』、前掲書、31頁。
- 23) 小池三枝『服飾文化論』光生館、1998、19頁。
- 24) アリソン・リュリー『衣服の記号論』、前掲書、178頁。
- 25) ハンス・ビーダーマン『図説世界シンボル事典』宮本洵子訳、(藤代幸一監修)、八坂書房、2000、

210頁。

- 26) ロラン・バルト『モードの体系』、前掲書、364頁。
- 27) 『鑑賞女性俳句の世界—激動の時代を詠う』、第三巻、角川学芸出版、2008、10頁。
- 28) ロラン・バルト『モードの体系』、前掲書、49-50頁。
- 29) 米盛祐二『パースの記号学』勁草書房、(第1版第10刷)、2006、15頁。
- 30) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』、前掲書、46頁。
- 31) アリソン・リュリー『衣服の記号論』、前掲書、87頁。
- 32) 成田泰昭「衣服の記号論」『講座・記号論4—日常と行動の記号論』勁草書房、1982、275頁。
- 33) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』、前掲書、140頁。
- 34) 小池三枝『服飾文化論』、前掲書、109頁。
- 35) ジョアン・フィンケルシュタイン『ファッションの文化社会学』、前掲書、56頁。
- 36) マイケル・ファーバー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005、88頁。
- 37) アリソン・リュリー『衣服の記号論』、前掲書、181頁。
- 38) アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』荒このみ・上坪正徳他訳、大修館書店、1998、577頁。
- 39) アン・ホランダール『性とスーツ：現代衣服が形づくられるまで』、前掲書、13頁。

(こさか・ともひろ 本学大学院博士課程前期修了)

