

見ることの顕現——映画作品における写真の形象について

武田 潔

はじめに

映画と写真がきわめて密接な関係にあることはあらためて述べるまでもない。技術的には、写真術は映画という媒体そのものを支える主要な基盤の1つであり、片や静止画、片や動画という違いはあれ、いずれも機械的（光学的＝化学的）な工程を介して、現実の光景を枠取られた二次元の視覚的表象に変換＝記録する装置をなしている。また、実践面でも、映画に関わる宣伝や広報、評論や研究の活動に種々の写真（スターのポートレート写真からスチール写真、コマ写真に至るまで）が利用されることは周知の通りであるし、研究活動の内でも特に映画理論の領域においては、写真が単に補助手段として用いられるだけでなく、論考の内容そのものにもしばしば大きな影響を与えてきた（ルイ・デリュックらが主張したフォトジェニー論や、アンドレ・バザンによるリアリズム論など）。さらに、これとは逆に——相対的に稀ではあるが——写真の創作活動に映画が靈感を与えるような場合もある（シンディ・シャーマンによる「無題の映画スチール」の連作（1977-1980）や、杉本博司による「劇場」の連作（1975-2001）など）。

映画と写真をめぐるそうした多様な関係の一環として、本稿では映画作品に登場する写真の形象について考察してみたい。筆者は久しい以前に、この問題を探究するための理論的な基盤について検討したことがあるが⁽¹⁾、ここではその論述を踏まえつつ、より具体的な観点から、映画のテキストが織りなす様々な写真の主題系を分析し、それらが映画的表象作用のプロセスにおいて、いかなる意味形成の運動を導いているかということを明らかにしてゆきたい。

1 映画的表象作用における2つの層——類同性と物語性

考察を始めるにあたってまず確認しておくべきは、映画における表象作用が基本的に「類同性」と「物語性」という、2つのレベルを介して形成されるという点である。少なくとも物語映画に関する限り、映像が物語世界を構築するためには、そこに写しとられた対象をそれとして同定する類同性の諸コードと、次いでそれらの対象にまつわる何らかの変化の過程を規定してゆく物語性の諸コードが、重層的に機能することが不可欠なのである。言い換えれば、映画的な意味作用とは、アンドレ・ゴードローの言う「提示」と「叙述」の成層関係として成立するものにほかならず、映

画作品に登場する写真の形象もまた、そうした二重のプロセスにそってその機能と様態が規定されることになる⁽²⁾。さらに、映画と写真がともに二次元の視覚的表象であることから、前者のテキスト中に後者が現れる場合には、当然そこにある種の入れ子構造が成立することになり、こうして映画における写真の主題系は、その意味形成のプロセスにおいて、必然的に二重の二重化を呈することになるのである。

第一に、類同性の次元においては、写真を見てそれを写真として了解し、そこに写っている被写体を多かれ少なかれ同定するという、日常生活においても機能している認知のプロセスが、映画を見る際に機能する同様のプロセスの内部において繰り返される。ただし、双方の媒体の言表は、機械的な再現表象の技術による、粹取られた、二次元の視覚像という点においてのみ等質なのであり、他の多くの点では——静止画か動画か、単一の画像としても存在し得るか原則的に複数の映像によって構成されるか、それに伴って画面外空間が本質的要素として関与するか否か、さらには音声を含み得るか否か、等々——明確な相違が認められる。なかんずく、紙片に焼き付けられた動かぬ画像か、スクリーン上に映し出されて生き生きと動く映像かという違いは重要で、このために、言表としてはいずれも過去の光景を記録したものであるにもかかわらず、言表作用の次元では、写真は「かつてあった」(バルト)ことを核心とする、現実と過去の結合の痕跡として眺められ、他方、映画は「信憑の体制」(メッツ)のもとで、眼前の情景が現に繰り広げられているかのごとくに経験されるのである。よって、映画作品の画面に登場する写真の形象は、不在の事物の現前を信憑する体制のさなかに、あえて不在の痕跡を刻み付けるものとなる。

次に、物語性の次元においては、写真の画像それ自体が映画の画面に現れるか否かに関わりなく、写真を撮影、現像、プリントしたり、それを眺めたり、種々の目的に利用したりする行為のすべて——フィリップ・デュボワが「写真行為」と総称した事象のすべて⁽³⁾——が、物語を構成する幾多の要因との相関関係を通じて、ストーリーを進行させ、しかるべき結末をもたらすことに関与する。その場合、物語内容イストワール ナットロジー(物語論の用語としての)に写真画像や写真行為が介在する仕方は実に様々である。主人公が写真家で、その仕事が直接の題材をなす場合もあれば、写真と特に深い関わりを持つわけではない主人公が、旅先や各種の行事の折に、記念写真を撮ったり撮られたりする場合もある。また、別れた恋人のスナップ写真を眺めて嘆息したり、亡き家族の遺影を拝して涙したりする場面などもよく目にする類のものであろう。他方、そうした私的な局面だけでなく、例えば警察の捜査の過程で写真が重要な手がかりとして利用されたり、新聞の報道写真が思いがけない事態を引き起こしたりすることも、犯罪映画やサスペンス映画などでは珍しくない。そして、それらの行為なり状況なりは、要するに現実の生活における写真の関与のありようが、そのまま映画に反映されているのだと、とりあえずは述べることができよう。

しかし、映画作品に写真が登場するということは、単に山や海が、家やビルが、人や車が、画面に現れるのと同列に扱うことはできないし、また、人物が写真を撮ったり撮られたり、あるいはそ

れを眺めたり、大切にしまったり、時に破ったりする行為を描くことは、人が歩いたり、話したり、食事をしたりするさまを描くこととは、自ずから性格が異なることが直観されよう。なぜなら、既に述べた通り、映画が1つの視覚的表象手段であり、写真もまたその映画と近似し、かつ相違した、いま1つの視覚的表象手段である以上、前者の内に後者が登場するということは、そこで織りなされるテキストにある種の自己言及的な契機を、特異な綾の如くに織り込まずにはおかないからである。その契機がいかなる様態のもとに、映画的表象作用をめぐる自己反省的な運動を生み出すかということが、本稿が探究しようとするテーマであるが、その問題に取り組むためのいま1つの前提要件として、次に物語内容に写真が介在する際の2つの類型について検討しておこう。

2 物語内容における写真の介在——ドキュメントとフェティッシュ

物語映画において、写真（写真画像と写真行為の両方を含む）の形象の介在が、物語内容の構成と展開の上で重要な役割を担う場合、そこでの写真の機能は大まかに「ドキュメント」と「フェティッシュ」という2つの類型にまとめられるように思われる。

写真が「ドキュメント」として機能するのは、文字通り、それが何らかの証拠や記録や資料としての価値を有する場合で、それによって思いがけない事実が露呈したり、事件の真相が明らかになったりし、時には、事実が歪曲されて伝えられたり、脅迫の手段に使われたりする。例えば、ジャン・エプステインの『6½×11』（1927）では、自殺した弟の遺品であるカメラを受け取った兄が、中に入っていたフィルムを現像し、でき上がった写真から、弟を弄んだ末に姿をくらまし、彼を自殺に追いやった女が、実は現在、自分が恋仲にある女性だという真相を知ることになる。また、黒澤明の『悪い奴ほどよく眠る』（1960）では、三船敏郎扮する主人公が、かつて汚職の隠蔽のため自殺に追いやられた父親の復讐を果たすべく、公団の悪徳総裁のもとに秘書として潜入するが、まさに復讐を完遂しようとする寸前に、父親の葬儀の写真に彼が写っていたことから正体が発覚し、企ては悲惨な失敗に帰することになる。さらには、これも黒澤の『醜聞』（1950）や川島雄三の『接吻泥棒』（1960）といった作品では、別に恋愛関係にあるわけでもない男女が、たまたま誤解を生じるような写真を雑誌に掲載されたことでスキャンダルに巻き込まれるし、ルネ・クレールの『自由を我等に』（1931）では、元脱獄囚で今は大会社の社長となった主人公の1人が、その素性を嗅ぎつけたごろつきどもに、かつての警察写真をちらつかされてゆずられる。

一方、「フェティッシュ」としての写真もまた、精神分析的な意味においてであれ一般的な意味においてであれ、執着する対象の代替物として、映画のテキストの随所に姿を現す。例えば、『西部戦線異状なし』（ルイス・マイルストーン、1930）、『静かなる決闘』（黒澤明、1949）、『ディア・ハンター』（マイケル・チミノ、1978）などの作品では、戦地の兵士が愛する恋人や家族の写真を携えているさまが描かれるし、また、これも『静かなる決闘』の中では、戦地での手術中に患者の梅毒に感染した軍医から、復員後、婚約を破棄されたヒロインが、彼の真意を知らぬまま、かつての2人の

幸せな様子を写したアルバム写真を前にして悲嘆に暮れる。さらには、ジャック・フェデーのサイレント期の秀作『面影』（1925）では、写真館のウィンドーに飾られた麗人の肖像写真に魅せられた男たちが、そのモデルとなった女性を捜し求めて異郷を遍歴するさまを通じて——脚本を手がけた作家のジュール・ロマンが託したであろう^{ユナニミスム}一体主義的な寓意を交えつつ——写真が喚起する被写体への憧れが叙情的に綴られるし、他方、ダグラス・サークの傑作メロドラマ『風と共に散る』（1956）の一場面では、ドロシー・マローン扮する実業家の放蕩娘が、ロック・ハドソン演じる幹部社員への片思いに駆られて、彼のポートレート写真を抱いたまま耳をつんざくような音楽にのって踊り狂い、果てはその写真の前で衣服を脱いでゆくという描写によって、写真の孕む倒錯的なフェティシズムが鮮烈に描き出される。このほか、そうした執着の身振りとは逆に、写真が相手の排除や忌避に結びつく場合もあり、ロッセリーニの奇矯なコメディ『殺人カメラ』（1952）において、謎の老人から、写真を再撮影することでそこに写った人物を抹殺できると教えられた写真屋の主人公が、自らの意に染まぬ人間たちをそうやって次々に葬り去ってゆく仕業や、より卑近な例として、『クレイマー、クレイマー』（ロバート・ベントン、1979）で、唐突に離婚を宣して別居を始めた妻の写真を、残された夫が家中から片づけてしまう行動などは、フェティッシュとしての写真が帯びるある種の呪術的な性格を、裏返しの様相のもとに体现するものであろう。

このようにドキュメントやフェティッシュとしての写真は、幾多の映画作品の物語内容に大なり小なり重要な要因として関わっているが、それら2つの類型が、現実生活における写真の機能に根ざしており、かつ写真映像の根本的な形成工程に照らして、互いに深く通底するものであることは明らかである。元来、写真術とはハロゲン化銀の感光による化学反応を利用して被写体の光学的特徴を記録する技術であり、よって写真画像とは、フィリップ・デュボワが強調するように、パースが定義した「指標」^{インデックス}、すなわち指向対象との物理的な隣接関係によって規定される記号にほかならない（無論、その工程を介して対象の外見を忠実に再現する点では「類像」^{イコン}としての性格も併せ持つが）⁽⁴⁾。そのような指標としての本性ゆえに、写真は正確に事実を記録した証拠や資料として利用されたり（ドキュメント）、対象に間近く接した痕跡として偏愛されたりするのであり（フェティッシュ）、またそうした隣接関係への信奉が定着していればこそ、時にはその証拠能力が悪用されたり、呪詛の願望が託されたりするのである。19世紀前半に発明されて以来、肖像写真や心靈写真の流行、治安や報道における写真の利用、市民生活におけるスナップ写真の普及、そして芸術創作としての写真の発展など、写真をめぐっていとなまれてきた幾多の実践は、畢竟、写真の持つこの最も根源的な性質から派生したものにはかならず、それらの多岐にわたる実践が、映画においてもまた多彩な趣向や意匠を紡ぎ出してきたのである。

3 物語叙述における写真の機能

しかしながら、映画作品における写真の形象をめぐるとの興味は、無論、そうした物語内容の次元で

の介在の仕方に尽きるわけではない。むしろ、両者の言表が、上述したような共通点と相違点を抱えつつ、入れ子状に共存することで、互いにどのような関係を取り結び、それが物語叙述の様態に関してどのような特色を生み出すかという点にこそ、この問題を考えるより大きな意義がある。もともとジェラルド・ジュネットによって構築された物語論の体系は、厳密には言語表現による物語叙述のみを対象としており、したがってそこでは物語言表が時間経過の中で線動的に進行することが前提とされている。これに対し、映画の場合には、言うまでもなくその言表が空間的な広がりや時間的な流れの中で、複合的に進展するのであり、そこへさらに映画と写真の入れ子構造が関与するとなれば、当然ながら、物語論が築いた理論体系の枠組みには必ずしも収まらない事態が生じてくる。そのことは、物語論において物語叙述の3つの構成原理をなす「時間」、「叙法」、「態」の内、時間をめぐる問題を考えてみるだけでも、明らかである。

例えば、映画作品に写真が登場することによって、ある種の省略が行われることは珍しくない。特に、作品の冒頭で、写真によってそれまでのいきさつが簡潔に説明される場合などはその典型である。ヒッチコックの『裏窓』（1954）の開巻部はおそらくその最も有名な事例の1つであろうが、ここでは、主人公がカメラマンで、たまたま取材した自動車レースで事故の巻き添えとなり、脚を負傷して現在療養中であるという状況が、アパートの窓辺で、片脚にギブスを嵌められてうたた寝している男から始まって、壊れたカメラや、壁に張られた数々の写真（その中の1枚には、車がクラッシュしてタイヤがこちらに向かって飛んでくる瞬間が写っている）などを順にとらえた単一のショットによって、台詞なしで、にもかかわらずきわめて明快に、叙述されている。もちろん、写真を用いた省略の手法は、作品の導入部での状況説明に限られるわけでも、また主人公が写真家である場合に限られるわけでもなく、別の一例を挙げれば、戦後イタリア史を背景に4人の仲間の人生行路を綴ったエットレ・スコラの『あんなに愛しあったのに』（1974）の中盤では、別れた恋人と口論したヒロインが、勝気さを装いながら急にスピード写真を撮ると言い出してボックスに駆け込むが、元恋人ともう1人の男友達が話し込んでいる間に、彼女はそこから姿を消し、機械のポケットから出てきた4枚綴りの写真には、彼女が平静な表情から次第に泣き崩れ、終いには手で顔を覆って号泣するまでの様子が写っている。大きな感情の起伏が、アクションとして描かれるのではなく、写真を介して喚起される印象深いシーンである。

こうした物語叙述の技法については、「時間」の観点から幾つかの指摘を行うことができる。まず、写真に写っている出来事は、必然的にその写真を見ている時点よりも以前に起こったものであるから、写真が現れる場面は、物語論が規定する「時間」の1要因である「順序」に即して言えば、一種の「後説法」^{アナレプス}、つまり物語内容においては先に起こったことを物語言表においては後から述べる手法をなしていると考えられる。他方、物語論で「時間」のいま1つの要因をなしている「持続」に着目すると、途端に、映画における写真の形象を明確に規定することは困難になる。なぜなら、ここで写真を用いた「省略」の例として記述した表現手法は、物語論の規定に照らせば、「省略法」^{エリプス}や

「休止法」や「要約法」の性格を併せ持っていると考えられるからである。これらの技法は、描写される出来事が物語内容と物語言表においてそれぞれ占める持続（前者では経過する時間、後者ではテキストの長さ）の対応関係によって規定される。すなわち、物語内容において出来事の占める一定の時間が、物語言表の長さとしてはゼロになる（つまり当該の出来事を叙述する言辞が存在しない）場合が省略法、逆に物語言表において出来事の占める一定の長さが、物語内容の時間としてはゼロである（つまり物語を進展させる変化の過程が存在しない）場合が休止法、そして物語内容において出来事の占める時間が、当該の物語言表にあってそれが本来占めるはずの長さよりも短く圧縮されて語られる場合が要約法である。上に挙げた事例の場合、写真に写った出来事が実際にアクションとして繰り広げられることがないという点では確かに省略法の性格が認められるものの、しかし、静止した画像がしばしの間、スクリーン上に映し出されるという点では休止法の性格も備えており、さらに、2つめの例においては、ヒロインが感情の起伏を経験したであろう幾ばくかの時の流れが、4つの写真の連なりが示されるわずかな時間（約10秒）に凝縮されているという点では、要約法の性格も有していると考えられるのである。

このように、同じ1つの形象が、持続に関わる複数の技法の様態を併せ持つなどということは、言語という単一の表現手段を用いた物語叙述においては、定義上想定され得ない。それに対して、映画における写真の形象をめぐっては、そうした錯綜こそがむしろ本質的な特徴として認識される。それは取りも直さず、ともに空間的な広がり呈しつつ、それ自体としては時間的進行を欠いた写真の言表が、それを必須とする映画の言表の内に取り込まれることの必然的な帰結であるが、実は、そこに生起する省略法や休止法や要約法の錯綜は、物語論で持続に関わるいま1つの技法として規定される「情景法」との関係においても、あらためて注目すべき事態をなしている。情景法とは、物語内容における持続と物語言表におけるそれが合致する場合を指すが、これこそまさに、映画的表象作用の最も基本的な様態そのものである。言うまでもなく、映画的テキストの線状的進行における最小単位としてのショットの水準では（高速度撮影や微速度撮影を用いない限り）物語内容の時間経過と物語言表のそれとは正確に一致しており、ある意味では、物語論の定義する本来の情景法が、対話の場面に代表されるように、時間的持続（物語上の時間経過）と空間的持続（テキストの長さ）の間の「約束事としての相等性」を実現するだけであるのに比して⁽⁵⁾、より厳密にその要件を充たしている。もちろん、映画においても、シーンの内部や、より大きなシーケンス構成の水準では、便宜的な、あるいは物語展開に関わる、種々の省略が介在しうが、ショットの水準に即して言えば、映画作品とは夥しい数の情景法描写の集積にほかならないのである。にもかかわらず、そこに写真の形象が現れた途端に、端的な情景法をなすはずの映像が⁽⁶⁾、上で述べたような他の技法の様態をも体現してしまうのである。要するに、これらの場面は、映画において最も基本的な叙述のモードに拠りながら、そこからの逸脱を引き起こしているのであり、その意味で、映画テキストに現れる写真の形象は、映画的表象作用に対する1つの自己反省の契機を内包しているのだ

ある。

4 叙述から“見ること”へ——2つの事例

ここまでの考察を踏まえた上で、さらに問題の射程を拓ける手がかりとなるであろう2つの事例を取り上げてみる。それらを検討することで、映画に現れる写真の主題系が、単に物語内容への介入や、さらには物語叙述への関与の様態においてのみ、注目に値する形象をなしているわけではないことが理解されるはずである。

1つめの例はフランソワ・トリュフォーの『柔らかな肌』(1964)である。優柔不断な中年の批評家と美しいスチュワーデスとの不倫を題材としたこの作品は、そこに登場する写真とそれをめぐる人物の行動を軸として、ある興味深いテキストの織り目をかたちづくっている。メロドラマとサスペンスの性格を併せ持つこの作品で、物語の進行上、写真が劇的な役割を果たすのは、言うまでもなく大詰めからラストに至る一連の展開においてである。不倫が発覚したことでようやく離婚を決定した夫が家を出て行った後、クリーニング店の店員から、彼の上着のポケットに入っていた写真の引換証を渡された妻は、それを携えて写真店に赴き、でき上がった写真を受け取って、若く美しい女性がポーズをとり、あるいは夫と彼女が仲睦まじく寄り添った、何枚もの写真を見てしまう。帰宅した妻は、夫の猟銃を持ち出し、それをコートに隠して、夫の行きつけのレストランに車で乗りつけると、1人で食事をしている彼の前に立ちはだかり、それらの写真を夫めがけて投げつけて、彼を冷酷に射殺してしまう。ここでの写真の機能は、夫の不倫相手の素性を知らなかった妻が、その女性の美しい容姿を目の当たりにすることになるという点で、まさしく「ドキュメント」としてのそれであり、その生々しいドキュメントの衝撃が、彼女を逆上させ、夫の殺害へと駆り立てることになるのである。他方で、それらの写真は、先に男が女性を伴ってランスに講演旅行に行った際に2人で撮ったものであり、当の場面で、彼女に様々なポーズをさせて——特に脚の組み方まで細かく指示しつつ——その姿を画像に留めようとする男の振る舞いは、「フェティシズム」の具としての写真の性格をももろに体现している。

しかし、この映画において写真の形象が真に興味深いのは、それ自体が物語展開において果たす役割よりも、むしろ、それを核としつつも、それを貫いて、それを巡って紡ぎ出される、ある種のテキストの連繋作用によってである。講演のための出張を口実に、愛人との逢瀬を愉しむつもりだった主人公は、ランスに到着した途端、自分の思惑とは裏腹に、主催者が思いのほか大がかりな歓待の席を用意していることを知って鼻白む。その接待攻勢に困惑した彼は、彼女に約束していたチケットを確保することも忘れてしまい、満員で会場に入れなかった彼女は、講演が終わるまでホールのロビーで虚しく待ち続けることになる。しかも、講演の終了後、男はこの催しを企画した多弁な友人に付きまといわれ、ロビーで彼女と目が合っても、体面を気にして素知らぬ風情でやり過ごし、

友人に促されるまま近くのカフェに入って行く。友人の話も上の空で、ガラス越しに外を見やる彼は、寒い冬の夜の広場で、彼女が見知らぬ男にしつこく言い寄られる光景を目にしても、煮え切らない態度で席に座ったままである。ようやくカフェを出たものの、なおもうるさく付きまとう友人を辛くも撒いて彼がホテルに戻ると、当然のことに、惨めさに打ちひしがれた彼女から、その不実さを涙ながらになじられる。そこでさすがに、この不甲斐なさの権化のような主人公は、彼女を連れてその夜の内にランスを打ち、近郊の森にあるコテージに宿をとって、ようやく2人だけの甘美な時を過ごせることとなる。くだんの写真は、そうした情けなくもかけがえのない、旅のひと時の情景だったわけである。このような一連の展開を通して浮かび上がってくるのは、この男の行状にまつわる“見ること”の相貌である。そもそも、彼がヒロインに惹かれるきっかけとなったのは、この映画の冒頭で、たまたま乗り合わせた飛行機が目的地に到着した際に、彼女がカーテンの陰で、作業用のパンプスからハイヒールに履き替える足元を垣間見たことであった。トリュフォー作品における作家的指標の1つとされる脚へのフェティシズムが物語の端緒をなしているわけで、それがさらに、上述した場面での脚の組み方への指示にもつながってゆくのであるが、しかしここでより注目したいのは、この男の不甲斐なさや優柔不断さが、しばしば“見る”ことしかできず、毅然として“行動する”ことができないという、対比のもとに現れるという点である。実際、ヒロインと不倫の関係を結ぶことはなし得ても、その決定的な結節点において、彼は要求される行動を起こすことがまったくできない。劇場のロビーで虚しく待っていた彼女を目にしても、彼女に駆け寄って不手際を詫びることはできず、カフェのガラス越しに、夜の広場で彼女が男に言い寄られているのを見てとって、外に飛び出して男を撃退することなど金輪際できないのである。いずれの場合も、彼にできるのは頼りなげな視線を曖昧に投げかけることだけである。さらに翌日も、ようやく2人だけになれて愛のいとなみを交わしはするものの、続く場面では、その歓びが直ちに眼差しの遊戯へと転位され、森の中で嬉々として彼女の写真を撮る彼の姿が描き出される。彼女のポーズに細かく注文を付け、その肢体を意のままに操りながら撮影するその様子は、あたかも前日の己の不甲斐なさ、すなわち見ることしかできず、何ら行動することができなかった失態を補填すべく、あえて視覚性のもとに身体性を馴致することで、彼女に対する、そして世界に対する、自らの優越の幻影を保持しようとするかのようなようである。結局、自らの欺瞞の証たるそれらの写真は、妻の目撃するところとなり、その妻は敢然と行動することを選んで、彼を射殺するに至る。彼女が発砲に先立って夫にそれらの写真を投げつけるのも、不倫相手の美貌に逆上したという物語上の動機づけを越えて、この作品のテキストを貫く“見ること”と“行動すること”の相克の果てに、夫に厳しい処罰を突きつけようとする身振りなのではなからうか。実際、妻が銃を携えて自宅を出る間際、彼はより返すべくレストランから電話をかけようとするが、女性の客に先を越され、ここでもまた、通話する彼女の姿をブースの窓越しに見やるしかなくなってしまふ。その間に、妻は彼の抹殺へと闕を踏み越えてしまうのである。

いま1つの事例として取り上げたいのは、ベルナルド・ベルトルッチの初期の傑作『革命前夜』(1964)である。スタンダールの『バルムの僧院』に想を得たこの作品は、バルマのブルジョワ一家の青年と、彼らのもとを訪れた孤独で美しい叔母との悲恋を描いているが、冒頭に近い一場面で、家族に温かく迎えられた彼女は、自室に引き上げるとベッドの上に幾枚もの写真を並べ、それらに郷愁とも諦念ともつかぬ眼差しを投げかける。子供時代から娘ざかり、そして大人の女性へと成長してゆく歳月の折々に撮られたのであろうそれらの写真は、初々しく、あるいは若々しく、あるいははしとやかな、それぞれに魅力的な彼女の姿を留めており、女としての人生の岐路に立ちながら、未だ幸福を手にはできない彼女のよるべない心情が——ヒロインのテーマとなる美しい旋律が高鳴る中で——痛いほど伝わってくる場面である。ここでもまず、物語論的な観点から、時間の軸に即してとらえるならば、ベッドに並べられた写真の数々は、「順序」に関しては取り戻すことのできない過去の情景を提示している点で後説法をなしており、また「持続」に関しては、そこに写っている情景がアクションとして描かれぬ点では省略法を、それらの静止した画像がしばし画面を占める点では休止法を、そして彼女の人生の道程がこの短い場面に凝縮されている点では要約法を、それぞれなしていると考えられる。さらに、特にここでは、それらの光景の一つ一つが、ヒロインの人生における“かつての輝ける日々”とでも形容できるような性格を帯びており、そうした追憶的となる情景が包括的に表現されているという点では、物語論が時間の第3の要因である「頻度」に即して規定する諸技法の内の、「括復法」(物語内容において幾度か生起した同種の出来事を、物語言葉では「その類似性においてのみとらえ」て、一度にまとめて叙述する技法⁽⁷⁾)の様相を呈しているともみなすことができよう。

しかし、この場面が孕む喚起力は、そのような物語叙述上の特質のみに由来するものではなく、この事例にあってもまた、全編を通じて織りなされる“見ること”をめぐる多彩な主題系の呼応にこそ、その真の射程が存するのである。そこでまず注目されるのが、映画の中盤で、恋に陥った主人公たちがカメラ・オブスクラの小屋を訪ねる場面であり、モノクロ作品の中でここだけがパート・カラーになっていることから、このくだりに特権的な位置づけが与えられていることが察せられる。小屋の外で無邪気におどけてみせる青年の姿を、カメラ・オブスクラの投影像として愛しむヒロインは、カラーで映し出されるその束の間の幻^{イリュージョン}と同様に、自分たちの恋も決して永続し得ないものであることを予感するが、その諦念に抗うように、戻って来た青年を前にして、「すべてのものが止まってしまうえばいいのに。絵の中のよう、じっと動かないの。そして私たちもそこにいて、じっと動かないのよ」と呟く。そして、彼女のその願いは、映画の後半、彼らの恋が破綻しつつある中で、彼女に連れられて、青年と、彼が師と仰ぐ共産党員の友人が、没落地主のもとを訪問する場面において、1つの印象深い共鳴を生むことになる。所領のすべてを抵当に取られて無一文となり、自らの怠惰と蒙昧を深く悔いる老人に対して、青年は、そうした悔恨の弁は遅きに失した偽りの誠実さにすぎないとして厳しく批判する。すると老人は、やおら沼のほとりへと歩み出し、愛

しい大地とそこに暮らす者たちへの惜別の念を即興詩のごとくに謳い上げる。その余韻の中で、ヒロインは一同の傍らで写生をしていた男の絵を覗き込み、「私たちも皆、この中にいるのね」と呟くが、その刹那、画面は静止して、青年の静かなモノローグが流れる——「その時、僕は理解した。彼が語ったのは僕のためでもあったのだ。彼の姿は何年か後の僕の姿だった。僕は感じ取った、僕らブルジョワの息子たちに逃げ場はないのだということ」。こうして、青年はそれまでのロマンティックな革命への志向を捨て、自らの境遇にあえて埋没する道を選んで、かねてから定められていた許婚の女性との結婚を受け入れる。映画のラスト・シーンで、婚礼を終えたばかりの新郎新婦を一族郎党が祝福し、そこに叔母の姿も見える中で、遂に成就することのなかった愛の代償を求めるかのごとく、青年の幼い弟に絶望的な接吻を与え続ける彼女の表情が突然静止して、この作品は終わりとなる。その画面静止の瞬間が、まさに胸を締めつけるような衝撃で我々をとらえるのは、すべてのものが一幅の絵のように動きを止め、その光景が永続することを願った彼女の切ない思いが、最後に、このような悲痛なかたちで、自身と愛する者とがともに画面に収まることもなく、彼女1人の孤独を鮮烈に刻み付ける画像のもとで、具現されることになるからである。冒頭近くで、彼女が見入る自らの失われた日々の写真は、このように全編にわたって散りばめられた——カメラ・オブスクラや絵画から、彼女がおどけてかけ換えてみせる種々の眼鏡や、青年やその映画狂の友人が話題にする幾多の映画や、大詰めのおペラ劇場の場面で青年がヒロインの姿をとらえるオペラ・グラスに至るまで——“見ること”にまつわるあまたの主題系との共鳴作用を導入する、簡勁な端緒にほかならなかったのである。

5 読解の射程——『欲望』を越えて

見られるものであるはずの映画において、“見ること”のいとなみそのものが顕在化することは、物語世界を効率的に構築するための経済学にはほかならない「古典的映画」の表象原理を問い直させずにはおかない。その意味で、そこには必然的に、ある種の自己反省的な映画観が生起することになる。それはまた、定式を打破した斬新な技法や“引用”のアプローチを導入することで、古典的映画の支配を終焉させ、「現代映画」の扉を開いたヌーヴェル・ヴァーグの模索と軌を一にするものであり、よって、ヌーヴェル・ヴァーグの代表的な映画作家の1人であったトリュフォーの作品において、また、そのヌーヴェル・ヴァーグの絶大な影響のもとに出発したベルトルッチの作品において、上述したような、写真の形象を契機とした“見ることの顕在化”がそのテキストの内に読み取られたとしても、そのこと自体はむしろ当然のことである。実際、写真の介在によって現実と表象の関係をめぐる省察が提起される例は、いわゆる「現代映画」にあっては枚挙にいとまがないほどであり、おそらくその最もよく知られた例の1つであろうゴダールの『カラビニエ』（1963）の大詰めでは、主人公たちが披露する“戦利品”が、古今東西の自然や文明の産物を写した絵葉書ばかりで、実物は何一つない、という寓意に富んだ趣向が凝らされているし、あるいは、ポスト＝ヌー

ヴェル・ヴァーグの代表的存在たるヴェンダースの『都会のアリス』(1974)においては、主人公のルポ・ライターが、アメリカを彷徨しながら撮った写真について「見たものが写っていない」と苛立ったり、ふとしたきっかけでドイツへの帰路をともにすることになった少女に、「自分がどんな様子かわかるわよ」と言われてポラロイド写真を撮られ、画面に浮かび上がった彼の顔と、そこに反射した少女の顔が重なり合って、おぼろげなイメージが揺らめいたりする描写が随所に見られる。さらに、少女を身内のもとに送り届けるべく、彼女の携えていた写真を頼りに祖母の家を探し回り、遂に写真とそっくりの家を訪ね当てて、目的を達したと思いきや、もはやそこに祖母は暮らしておらず、またしても彷徨が続いてゆくという、まさに移動の主題と表象をめぐる省察が直に結びついた展開も盛り込まれている。このほか、探索の過程で彼らがスピード写真を撮り、それら4コマの画像の最後で2人が一緒に笑っているさまを、後で少女が満足げに眺めるシーンもあって、それは図らずも旅程をともにすることになった彼らの間に、次第に共感が醸成されてゆくさまを示唆する描写には違いないが、ここでは先に述べた『あんなに愛しあったのに』の場合とは違い、4つの画像の連なりが明瞭な感情の変化を表出しているわけではなく、百面相に打ち興じる2人の表情のヴァリエーションがただ縦長のプリントの上に並置されているのであって、その光景はあたかも^{パラフィルム}範列の要素がランダムに^{サンタグラム}連辞に転換されたかのようでもある。

しかし、映画における写真の形象が表象作用をめぐる何らかの省察を惹起するのは、何も映画の古典時代の終焉を受けて、そのような問いかけを発することから出発せざるを得なかった映画作家たちの作品においてのみではない。いや、むしろ、本稿が依拠するテキスト論の観点に立てば、そうした意味形成の契機が作者の制作意図によって規定されるものでないことは明らかである。この点に関しては、これまであえて触れてこなかったミケランジェロ・アントニオーニの『欲望』(1966)と、それをめぐって形成される間テクスト的な投げ返しの運動が、大きな示唆を与えてくれるであろう。周知の通り、アントニオーニは『情事』(1960)などの作品で、ヌーヴェル・ヴァーグと並ぶ現代映画の旗手として脚光を浴びた映画作家であるが、中でも彼がイギリスで撮った『欲望』は、映画に介在する写真の意味作用を考える上で欠かすことのできない作品である⁽⁸⁾。主人公は若いファッション写真家で、休日に公園に出かけた際に、偶然、密かに逢引きしているらしい男女の姿を撮ってしまう。帰宅して早速フィルムを現像した彼は、でき上がった写真を眺める内に、ある1枚の片隅には、茂みの中から当の男性をピストルで狙っているように見える別の男の影が、また他の1枚では、木の根元に死体のような物が横たわっているのが、いずれも臙げに写っていることに気がつき、それらのディテールを何度も引き伸ばして——原題のBlowupはこの作業に由来している——自らの観察が正しかったことを確信する。そこで彼は再び公園に赴き、その場所に実際に死体があることを確認するが、友人宅のパーティなどで夜を明かした翌朝、同じ場所に行ってみると、死体は跡形もなく、彼は呆然とした面持ちで現場を立ち去る。そこへ、この映画の随所に登場したパンク青年たちの集団が現れ、公園の一角に設けられたテニス・コートで、ラケットもボールもなしに

架空のゲームを始める。主人公はその様子をぼんやりと眺めるが、やがて“ボール”がコート外の外に飛び出すと、青年たちに請われるまま、その不在のボールを拾って彼らの方に投げ返す。映画に登場する写真の形象を軸として、現実と虚構の境界そのものが不安定で曖昧な幻影にすぎないことを、いささかスノッパな意匠のもとに描き出したこの作品は、映画と写真の相関をめぐる論考において決定的な位置を占めるものと言えようが、実はそうした企図の要をなし、全編中でもきわめて鮮明な印象を残す、あの引き伸ばしが繰り返される場面は、かつてある映画作品において繰り返された同様の描写の、はるかな残響としてとらえることができる。

その作品とは、第二次大戦後の一時期に隆盛を見た“セミドキュメンタリー・タッチ”のフィルム・ノワールの佳作『出獄』（ヘンリー・ハサウェイ、1948）である。この作品は実話に基づいて、ジェームズ・スチュワート扮する新聞記者が、警官殺しの罪で投獄された青年の潔白を証明するために奔走するさまを描いているが、彼が最後に注目したのは、青年の有罪を決定づけた中年女の証言であった。彼女は青年を犯行現場で目撃したと証言したただ1人の証人であったが、彼とはまったく面識がないというその言に反して、実はいかがわしい素性の彼女もまた、青年と同じく、証言を行う前日に逮捕されており、同じ警察署に連行されていたのであった。そうしたいきさつによる憶測から、彼女は目撃の事実などないにもかかわらず、あえて偽証を行っていたのである。しかし、そのことを証明する確たる証拠が得られない記者は、折から別の事件で、警察の鑑識が写真の拡大技術によって小切手の署名が偽造であることを突き止めたという報道に接し、直ちに当の担当者を訪れて、ある写真の引き伸ばしを依頼する。それは青年と中年女が逮捕された当日に、一緒に警察署に入って行く姿をとらえたもので、その片隅に写っている新聞売りの少年が抱える、新聞の日付を確認しようというのである。彼の努力に共感する担当者の協力を得て、くだんの新聞が写った部分は100倍、140倍、さらに限界にまで引き伸ばされ、遂にその日付が女の証言の前日であることが確認されて、証言の信憑性が崩れ、青年は晴れて自由の身となる。もちろん、この一連の描写が、写真に写しとられた特定の情報をめぐって、犯罪映画のサスペンスを盛り上げる機能を果たしていることは間違いないが、しかし、同じ画像の細部が、段階的に、そして最後には尋常ならざる尺度にまで、拡大されてゆくプロセスは、あたかもマイケル・スノウの名高い実験映画『波長』（1967）において、壁に張られた1枚の写真に向け、数十分間にわたって緩慢なズーム・アップが続けられ、遂にはそこに写った波の光景がスクリーンの枠を越えてたゆたうかのように錯覚される、あの徹底した“見ること”の実践へと、観客を誘っているようにも思われる。

これに加えて、『欲望』のくだんの場面は、そうした古典的物語映画への投げ返しと対をなすかのように、80年代の代表的なSF映画で、かつ最盛期のフィルム・ノワールをも彷彿とさせる意匠をまとった『ブレードランナー』（リドリー・スコット、1982）においても、一種の電子工学化されたヴァージョンのもとに“引用”されている。ここではハリソン・フォード扮する捜査官が、ディスプレイ上で、レプリカントによる殺人事件の現場に残されていた写真を縦横にスキャンするのである

が、その過程で、彼は円い鏡が写った一隅を大きく引き伸ばし、鏡の反映の中に謎めいた女性の姿を発見して、さらに、その傍らに吊るされているキラキラと輝く飾りから、現場で採取した鱗のような破片が、蛇を操りながら踊る女性ダンサーの身体に付着していた、人工蛇の鱗であることを割り出して、実は殺人犯のレプリカントであるそのダンサーのもとへと赴くことになる。ただし、これは作中でなされる描写をもとに後から再構築した説明であり、実際の場面ではこのような物語内容が明瞭に叙述されることはおよそない。『出獄』におけるように、写真の引き伸ばしが物語に明快な結末をもたらすわけでもなければ、『欲望』のように、それが古典的な物語叙述の完結性をことさらに無効化する動因となるわけでもない。カチカチという作動音とともに、この上もなく滑らかに、無機的に進められる映像解析の操作の情景は、かつての犯罪映画を模したこの作品の電子工学的な迷宮世界を、独特の陰翳で包み込むばかりであり、ただその幻惑的な佇まいだけが、この映画の存在意義をなしているかのようにさえ感じられるのである。

ここに挙げた3つの事例のいずれにおいても、写真を引き伸ばすというアクション自体は共通しており、にもかかわらず、それがある時には巧みな物語叙述の手段をなし、ある時には古典的映画の表象モードを覆す契機をなし、またある時にはもはやそうした二項対立を前提としないかのごとき意匠を形成しているのである。しかも、個々の場面は、いま列挙したような古典的／現代的／ポスト・モダン的といった、映画的表象作用をめぐる大まかな史的区分の枠組みに従属させられるべきものでは必ずしもなく、『出獄』の当該場面をすぐれて自己反省的な契機をなすものとして読み取ることも、あるいは『ブレードランナー』のそれを単なる犯罪捜査の一段階の描写として受け取ることも、十分に可能なのであり（後者における叙述の曖昧さは、上述したような説明の構築を妨げるものではない）、さらには『欲望』のそれを、およそ小賢しい作為のわざとして退けることさえも、等しく許されているのである。それらをテキストとしてとらえる限り、いかなる読解もあり得べきものとして認められるはずであるが、それにしても、そこで描き出される連続的な写真の引き伸ばしと、執拗な判読の作業の情景は、いかにして、物語叙述への貢献やそこからの逸脱において、あるいは魑魅魍魎とした意匠の横溢において、さらには“見ること”のいとなみの顕在化において、読み取られ、語られることになるのであろうか。その点に触れることなくしては、本稿が企ててきた探究はまったきものとはなり得ないであろう。

結び——物思う観客へ

クリスチャン・メッツはその最後の著作『非人格の言表作用——映画の場』⁽⁹⁾において、機械的な再現表象手段を用い、観客を信憑の体制の内に組み込んで、まさしく“想像的なもの”（ラカン）としての映画体験を構築する映画的意味作用のプロセスを、「非人格的な」装置アンペルソネルのなせるわざとして規定した。そうした装置は、その機能を十全に果たせば果たすほど、自らの介入そのものを隠蔽する特性を有し、その限りにおいて、バンヴェニストが提起した区別に従えば⁽¹⁰⁾、古典的映画におけ

る表象作用とは「^{イストワール}説話」の様態を呈するものであり、現代映画におけるそれは「^{ディスケール}談話」の様態を呈するものと考えることができる。しかし、バンヴェニストが言語における言表作用（発話行為）の顕在化の契機をめぐって、片や歴史的事実を記述する説話にあつては、単純過去時称や3人称などが用いられることで、発話の行為や状況が顕在化せず、片や対話者の相互関係を構築する談話にあつては、現在時称や1・2人称などが使用されることで、言表作用の次元が必然的に顕在化すると述べた時、そこで考究されていたのは——彼の主著においてこれらの論考を含む章に冠せられた表題が示すように——「言語における人間」の表出をめぐらる問題であつた。要するに、談話は言表を常に発話行為の次元へと送り届けることで対話者の^{ベルソナリテ}人格性を表出し、説話は言表をそれ自体の内に完結させることで発話者の人格性を隠蔽するというわけである（実際、バンヴェニストは^{ベルソン}人称に関して、説話を特徴づける「3人称」を、むしろ人称の不在としての「^{ノン＝ベルソン}非＝人称」とみなしている）。これに対して、映画において問題なのは“^{ベルソン}人格”ではなく、あくまでも“装置”である。そして、映画の言表作用がそもそも“非人格”の装置によっていとなまれるのだとすれば、その言表を通じて言表作用の次元が顕在化するためには、果たしていかなる要件が充たされればよいのであろうか。言語におけるのと同様に、装置のわざを離れた、何らかの人格性が表出されればよいのか。しかし、その場合、それはいったい誰の人格なのか、映画作家のそれか、観客のそれか、はたまた実証的な作者や観客に還元し得ない、「語り手」や「読み手」のそれなのか。あるいは逆に、そうした人格性の表出という発想自体が、映画には適合しないのであり、むしろある種の“装置性”そのものを、何らかのかたちで顕在化させることこそが、映画的な表象作用をめぐらる真の自己反省を具現することになるのであろうか。

それらの問いかけに対して、直ちに明確な解答を見出すことは困難である。今後の探究を通じて解明を期すほかはないが、最後に、そうした困難な道のりを前にして、なおも歩を進めることへと探究者を導いてくれる、ある作品の事例を紹介しておこう。作家のポール・オースターが脚本を手がけた、ウェイン・ワン監督の異色作『スモーク』（1995）がそれである。ニューヨークの下町にある煙草店の店主と、そこに集う常連客たちの日常を淡々としたタッチで描いたこの作品にあつて、ある1つの場面が、その際立った喚起力によって我々を惹きつける。常連客の1人である作家が、ふとしたきっかけで、店主が撮った写真のアルバムを見せられる場面がそれである。この店主は、店の前で毎朝8時に、同じアングルから、10年以上にわたって1日も欠かさず、街頭の風景を撮り続けており、その夥しい写真を貼った何冊ものアルバムを差し出されて、作家はいささか面食らった面持ちで、ぱらぱらと頁を繰ってゆく。彼にとっては、どれも同じような、何の変哲もない写真が並んでいるだけであり、次第に興味を失せてゆくのも無理はない。その時、店主が彼に告げる——「速過ぎる。ろくに見もしてないな」。その穏やかな、しかし率直な言葉を受けて、作家はあらためて、ゆっくりと、1枚1枚の写真に見入ってゆく。すると、それらは確かに、すべて同じ街頭の、同じ時刻の光景を記録した映像には違いないが、天候も、建物や道路の佇まいも、行き交う人々も、

皆それぞれに微妙に異なる表情を湛えていることが実感されてくる。そうしてじっくりと、1つ1つの画面を眺めてゆく内に、作家は思いがけず、亡くなった妻の姿が写った1枚に行き当たる。店主は告げる——「ああ、奥さんだ。この年は何度か写ってる」。不意のことに、作家はたまりかねたように嗚咽を漏らす。そのさまは、愛する妻の生前の姿に突然遭遇して溢れ出た悲嘆の情景であるとともに、平素の生活において、もはや現実の彼女を目にすることは叶わず、その遺影に接するしかなないにもかかわらず、イメージへ向かおうとする自らの意志の希薄さに、図らずも気づかされてしまった驚きの身振りでもあるのではなからうか。実際、これに続くシーンの冒頭では、自宅で執筆する彼の姿が示されるが、手前の棚の上には、亡き妻の肖像写真が置かれており、それが以前からあったものであれ、新たに飾られたものであれ、彼が妻のイメージを、かけがえのないものとして、あらためて愛しむに至ったことがさりげなく示唆されている⁽¹¹⁾。

かつてレイモン・ベルールは、映画と写真の相関を論じた短いながらもすぐれた論考の中で、バルトの『明るい部屋』を引きながら、映画に現れる写真の形象がもたらす、観客の姿勢の特異な変容を指摘した。めまぐるしく流れ去る映像を前にして、映画の観客は「絶えず貪り見ることを強要され」、そこには「物思う性質」がないとバルトは述べた⁽¹²⁾。そのために、彼は映画よりも写真を志向し、稀に映画を論じる際にも、映画的文テクストそのものではなく、それを構成する「フォトグラム（コマ写真）」を手がかりとしたのであった。そうしたバルトの考えを踏まえつつ、ベルールは映画に登場する写真の形象が、本来、映画体験においては退けられている、稀有なひと時を現出させることを強調した——映画のスクリーンに現れる写真に見入る時、「映画の観客という、このせつかな観客はまた、物思う観客にもなるのだ」⁽¹³⁾。本稿を終えるにあたり、筆者もまた、この炯眼に富んだ所見をとりあえずの結論として掲げておくことにする。

注

- (1) 拙稿「裂け目と縫い目——『映画作品における写真の意味作用』序説」、『演劇学』、第38号、早稲田大学演劇学会、1996年。
- (2) 詳しくは前注の拙稿を参照せよ。
- (3) Voir Philippe Dubois, *L'acte photographique*, édition augmentée, Paris, Nathan, 1990.
- (4) Dubois, *op. cit.*, notamment le chap. 2 («L'acte photographique : pragmatique de l'index et effets d'absence»).
- (5) Cf. Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 122-123 et 129. ジェラルド・ジュネット『物語のディスクリール』（花輪光・和泉涼一訳）、書肆風の薔薇、1985年、95-96と104頁を参照。
- (6) ちなみに、先述した通り、『裏窓』のファースト・シーンは単一ショットからなっており、また『あんなに愛しあったのに』で写真の連なりがアップで示されるのも単一ショットによってである。
- (7) Genette, *op. cit.*, pp. 145 et 147-148. ジュネット、前掲書、129と132-133頁。ジュネットはこれに続く部分で、括復法の広範かつ独自の用法がプルーストの『失われた時を求めて』の重要な特徴をなしていることを論証している。
- (8) 本稿とは観点が異なるが、この作品に関する以下の論考も参照せよ——Richard Martin, « Quand le visible n'est plus visible : Note sur *Blow-up* de M. Antonioni », *Revue Belge du Cinéma*, n° 4 (« Films de photos »),

été 1983 ; Dubois, *op. cit.*, pp. 90-91 ; Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1990, pp. 194-197 ; Garrett Stewart, *Between Film and Screen : Modernism's Photo Synthesis*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999, pp. 298-305.

- (9) Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- (10) Emile Benveniste, «Structure des relations de personne dans le verbe» et «Les relations de temps dans le verbe français», repris in *Problèmes de linguistique générale*, T. I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 225-250. エミール・バンヴェニスト「動詞における人称関係の構造」および「フランス語動詞における時称の関係」、『一般言語学の諸問題』（岸本通夫監訳）、みすず書房、1983年、203-233頁。
- (11) 写真と物語叙述の関係に着目して、この場面と、エンド・クレジットのタイトル・バックに展開する白黒の場面（それはこの作品の最後で、煙草店主が作家に語った「クリスマス・ストーリー」を描いている）との関連を論じたギャレット・スチュワートの分析も参照せよ—— Stewart, *op. cit.*, pp. 97-102.
- (12) Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Ed. de l'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 89-90. ロラン・バルト『明るい部屋』（花輪光訳）、みすず書房、1985年、68頁。
- (13) Raymond Bellour, «Le spectateur pensif», *Photogénies*, n° 5, avril 1984, repris in *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Ed. de la Différence, 2002, p. 80.