

D・W・グリフィス試論——グリフィス作品におけるメロドラマ的な身振りについて

島山 宗明

ガラス張りの家に住むのは、この上ない革命的な美徳である。これも一つの陶醉であり、一種の道徳上の露出主義であって、これが私達には必要なのである。

——ヴァルター・ベンヤミン「シュルレアリスム」⁽¹⁾

はじめに——グリフィスとメロドラマと身振り

本論ではグリフィスをメロドラマと身振りという観点から論じてみたい。グリフィス作品におけるメロドラマの影響はしばしば並行モンタージュの急速な場面転換に求められてきたが、近年盛んに行われているメロドラマ研究は、リアリズムや自然主義をメロドラマのパラダイムの中に置き直ただけでなく、1910年以降のアメリカ映画における演技もまたメロドラマの影響にあることを証明しつつある。そのことはグリフィスをメロドラマという観点から生産的に読み解く可能性をひらいたはずなのだが、実際にグリフィスの作品のメロドラマ的構造を読み解く段になると、議論は途端に曖昧になる。19世紀のメロドラマ演劇と古典的ハリウッド映画の断絶が解消されるにしたがって、古典以前でありかつそれ以後の実践も包含しているグリフィス作品が抱えている両義性は、逆にますます深まるかのようなのだ。

そのことの原因は映画理論史全体の歴史にかかわっている。映画理論が左傾化した1920年代のロシアと1970年代のフランスにおいて、ハリウッド映画におけるファミリー・メロドラマや個人の主観性の表出はブルジョア的な表象形式として激しい批判の対象となった。それらの議論に対抗して1980年代にアメリカで定義された「古典的ハリウッド映画」も、政治的な含意はぬぐい去られつつも「登場人物に中心化した人格ないしは心理」⁽²⁾がその「骨格」⁽³⁾とみなされることで、構造的な枠組みにおいては彼らが批判するそれ以前のアプローチとむしろ共通している部分も多い。ボードウェル等の脱政治化／詩学への中心化は、逆説的に左翼的／解釈学的な古典的ハリウッド映画観を残存させてきたとすらいえるのだ。

1990年以降の映画理論は、このような古典的ハリウッド映画の枠組み自体を再検討に付したとあって良い。ボードウェル達の議論においては、メロドラマは演劇と結びつけられ、その上で古典映画から切り離されているが、近年のメロドラマ論はどちらかというところ社会的関心から近代や近代性とのつながりにおいてメロドラマと映画の連続的な関係を重視する傾向にあり、古典的ハリウッド映画を読解する様々な装置を利用しつつ、メロドラマ持つ政治的・社会的なポテンシャルも同時に強調している。メロドラマが抱えている逸脱や過剰は、古典

的ハリウッド映画を読み替える手がかりとして重要な地位を獲得したといえるだろう。

トム・ガニングの記念碑的なグリフィス論『D・W・グリフィスとアメリカの物語映画の起源』⁽⁴⁾は、この二つの傾向のまさに中間に位置している。ガニングが提起した「アトラクションの映画」⁽⁵⁾という概念は、エイゼンシュテインのコンセプトを借用することで、反個人主義的／表現主義的な大衆演劇と初期映画を接続した。その意味ではガニングは1990年代的なアプローチの端緒を開いたといえるが、初期映画の理解においてネオ・フォルマリストと大きく対立しているトム・ガニングも、1910年代以降のグリフィスの作品に関しては「個人の心理に基づいた物語」の発展として語っており、古典的ハリウッド映画の定義に関しては事実上ボードウェル等に準拠しているかたちになっている。ガニングはメロドラマ演劇および「アトラクションの映画」を古典的ハリウッド映画から引き離すことで、またしても古典をめぐる概念の枠組みをすっかり保存してしまうだけでなく、物語化の歴史的進展をアトラクション性の抑圧のプロセスとして描き出すことで、俳優の演技や個人の主観性の表出をも否定的なニュアンスの下に論じてしまっているのである。

本論はこうした歴史的背景から、グリフィスの作品にあらわれる個人の心理の表出そのものにメロドラマの影響を見出ししてみたい。議論の道筋としては、社会的なアプローチから実証的なものまで広い範囲で行なわれている最近のメロドラマ論を概括した上で、ガニングのグリフィス論を思想的に支えているヴァルター・ベンヤミンとセルゲイ・エイゼンシュテインの議論にまで遡ることで、グリフィスにアプローチする新しいやり方を模索したい。その意味で本論はグリフィス論の遙か手前に留まる。そして予備的な議論としてすら不完全ではあるが、グリフィスの作品のなかのどのような場面をどのような論理的枠組みから読み解くべきなのか、というグリフィス論のためのアウトラインを最後に提示したい。

グリフィスとメロドラマ

近年のメロドラマ論に影響を与えたのはピーター・ブルックスの『メロドラマ的想像力』⁽⁷⁾である。ブルックスはメロドラマをたんに低俗なジャンルではなく、一貫し

た演劇モードを持った近代特有の形式とみなしている。ブルックスによればメロドラマはフランス革命後、神学的な世界観と悲劇という形式が崩壊した後に、西洋を規定する根本的な想像力としてブルジョアジーの世界観を体現する、特権的な演劇装置となった。メロドラマの過剰な演出は近代社会における道徳や倫理の回復を目指しており、単なる通俗性ととどまらない機能を果たしている。メロドラマでは「単なる悲劇からの「転落」などではなく、悲劇的ヴィジョンの喪失をめぐる反応⁽¹²⁾」なのである。

ブルックスの議論を受け、グリフィスをメロドラマとして読み解くことの重要性を主張しているのが、リンダ・ウィリアムスである。ウィリアムスは映画学がこれまでグリフィスや古典的ハリウッド映画のメロドラマ性に目を向けてこなかったことを批判し、メロドラマは「文学、演劇、映画、テレビにおけるアメリカ大衆文化の典型的な形式⁽⁸⁾」であり、メロドラマをアメリカの大衆文化の基本的なモードと考えるよう主張している。メロドラマはこれまで最も広範に受け入れられた文化的形式と逸脱した形象の間の非常に両義的な位置に置かれてきたが、ウィリアムスはメロドラマを過剰や逸脱に基づいた「第三のオルタナティヴ⁽⁹⁾」として実体化することに警告を発し、アメリカ映画は逸脱した形式であれ登場人物の心理に依存する形式であれ、共に観客の「感情的反応を生産すること⁽¹⁰⁾」を目的としている点で、メロドラマ的なのだと言い、さらにメロドラマの対極にあると考えられてきた社会階級の提示や感情からの距離化すらメロドラマに包摂可能であると言う。ウィリアムスは『ステラ・ダラス』を例に挙げ、クライマックスにおいて、娘の結婚を（娘に知られること無く）眺めるステラを襲う激しい情動は、ステラの断念、即ち欲望の対象との距離化によってこそ可能になっていると指摘している。情動の到来は対象からの距離やステラの階級的な状況に由来しており、距離を取ることは逆に距離を無効にするような母親的な愛が原因となっているのである。

ミリアム・ハンセンはさらに、メロドラマ論を映画史にとどまらないより広範な文脈のなかで位置づけている。ハンセンは、メロドラマやスラップスティック・コメディなどの領域の研究の意義を、古典的ハリウッド映画という枠組みの再検証に求めている。ハンセンは、1917年以降ドミナントとなるモードに18—19世紀の美学的規範である「古典」の名を冠することで、映画が20世紀特有の文化形態であり同時代にまさにモダニズムの代表と見なされていたことや、都市化や工業化、大量消費への移行のただなかで真っ先に国際的な市場を獲得したハリウッド映画が、どのようにして文化的ヘゲモニーを握るにいたったかが見落とされてしまい、その結果、古典的ハリウッド映画という概念は「単なる歴史性の超越を含意した歴史的カテゴリー⁽¹³⁾」になってしまうと指摘し、古典的ハリウッド映画という技術中心的な概念をモダニズムと接合させることを主張する。しかしながら、ハンセンがモダニズムと映画史を共に思考することを主張する

のは、古典的ハリウッド映画の外側に逸脱した形象を探し求めるためではなく、映画そのものを「日常性の異なった組織⁽¹⁵⁾」を可能にし、「モダニズムとモダニティを反省⁽¹⁶⁾」し得る唯一のメディアとして考えようと（あるいはベンヤミンやクラカウアーがかつてそう考えていたということの今日的な意義を再考しようと）しているからだ。ハンセンは、ベンヤミンやクラカウアーを読み直しつつ、映画によって媒介された感覚経験の中にこそ「反省性の新たな形式⁽¹⁷⁾」が存在する可能性がある（もしくはあった）のだと言う。ハンセンによれば、ベンヤミンにとっての反省性の契機は1970年代のマルクス主義的な映画批評が特権化した感覚切斷的な実践とは反対に、「ミメシス的な同一化⁽¹⁸⁾」にこそある。またそれだけでなく、映画における反省的なモメントは、ある作家の単独的な行為によってではなく、映画というメディアそのものによって大衆的な規模で達成され得る。ハンセンは、映画に反省性が宿る契機をこれまでと全く別の部分に見いだそうとしていると同時に、反省性そのものをマルクス主義的な意味ともフォルマリシト的な定義とも異なった「ヴァナキュラー（日常的）な反省性⁽¹⁹⁾」として生活そのものとの関係で位置づけようとしているのである。

こうした観点から興味深いのが、ベン・ブリュースターとリー・ジェイコブズの研究である。彼らは1900年代後半から1910年代の歴史記述がしばしば映画独自の技法の発明の歴史として、つまりショット数の増加と演劇からの離脱がパラレルに進行する発展史として描かれていることを指摘し、その結果、1910年以降の演劇の影響を捉え損ねていると批判している。彼らはメロドラマ演劇がどのように1910年代の映画に流れ込んでいるのかを詳細に跡付け、映画が19世紀のメロドラマ演劇から引き継いだのは絵画的な「タブロー」であり、むしろ「絵画的性」こそが1910年代前半の演劇と映画双方に作用していたパラダイムなのだと言っている。この主張は、観客を巻き込む表象の体制を作り上げるのは古典的システムにおける物語空間への「没入⁽²¹⁾」であり、イメージの非連続的な提示によってそれに亀裂を入れるのが作家によるモダニズム的な実践であるという良く知られた二分方を揺がせるに足るものである。トム・ガニングによれば、静止画的な「タブロー」によるショットの非連続的な接続は、1920年代のエイゼンシュテインや1960年代のゴダールやレネなどのモダニズム的实践と初期映画をつなぐ特徴であり、そうした特徴を持った「アトラクションの映画」の対極にあるのが物語行為への「没入」であり古典的ハリウッド映画なのだが、ブリュースター等によれば、演劇における絵画的性はそもそも「全く反物語的ではなく、タブローは、「状況の提示による物語の要約」、「アレゴリー的な注釈」、「物語の重要な瞬間の区切り」など、物語と密接な関係を持っている⁽²²⁾。それどころか19世紀演劇におけるタブローは、18世紀後半から現れはじめた絵画における物語的行為への「没入」すなわち観客の表象空間への巻き込みを、演劇の時間的な構造に厳密に適用した結果なのだ。「映画的タブロー」は必ずしも物語を切

断するために使われているのではない。それどころか映画は「しばしば演劇的タブローを、物語の展開のより連続的なリズムのために修正した⁽²³⁾」のである。彼らは「叙事演劇とは何か」においてベンヤミンがプレヒトの芝居の特徴と考えている非連続的な「タブロー」も、こうした観点から見直すべきであるという。

最も単純な例として、ある家庭の場面をあげよう。この場面に突然、一人の他人が入ってくる。その時母親はまさに、ブロンズの置物をつかんで娘に投げつけようとし、父親はその時窓を開けて警察を呼ぼうとしていた。この瞬間に、他人が戸口に現れるのだ。1900年頃にはやった用語で言えば、「タブロー⁽²⁴⁾」である。

ここで言われているのは、まさに先にあげた物語を要約し得る「状況」の提示なのだ。彼らはベンヤミンの「叙事演劇とは何か」をトム・ガニングとは全く正反対に解釈している。この観点から言えば、(リンダ・ウィリアムスが主張したように)プレヒトが目指していた「状況」の開示もまさにメロドラマの枠内で思考可能なのである。そしてそのようなメロドラマ的な演技は初期映画を最後に消えてしまった訳ではないと彼らは言う。

……映画作家達は単に舞台の絵画的技術を引き継いだのではない。反対に、彼らは演劇からは相対的に独立していた、十分に洗練された映画技術の蓄えから出発したのであり、二つの媒体の差異に完全に自覚的であった。むしろ彼らは絵画に関わるものとしての広い意味での演劇の概念を共有していたのであり、これらの絵画の映画のための新たな等価物を発見する道を探していたのである。⁽²⁵⁾

この傾向はヨーロッパにおいて強く見られるが、グリフィスの作品を含むアメリカ映画にもある程度そうした傾向は発見できると彼らは論じている。アメリカにおいて1907～8年以降に顕著となるショット数の増加も必ずしもこのことと矛盾してはおらず、1910年初頭の映画作家達が腐心していたのは、いかにしてショットの分割を通して「タブローの現前もしくはその映画的等価物⁽²⁶⁾」を作り出すのかということだったのである。彼らが例にとっているグリフィスの『厚化粧したレディ』(The Painted Lady, 1912)を見てみよう。この物語のあらすじは次のようなものである。化粧もせずあまり異性の歓心をひかない主人公(ブランシェ・スウィート)に言い寄る男が現れるが、男は彼女の家の経済状況を知り、彼女の家に忍び込む。変装し家に侵入した男を彼女は誤って撃ち殺してしまい、さらに覆面をはいで男の正体を知る。彼女は狂気に陥り、衰弱した後息を引き取ってしまう。この作品において、強盗が誰か分かった瞬間のブランシェ・スウィートの演技(図. 1)は、部屋同士のクロス・カッティングによって抑制されているとは言え、典型的にメロドラマ的なものである。彼女の断続的な身振りは彼女の感情的な状態を示すと共に、フレー

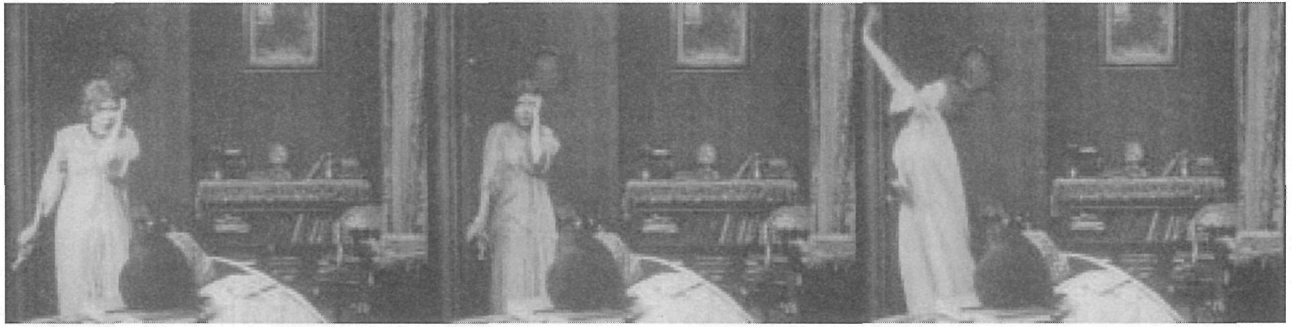
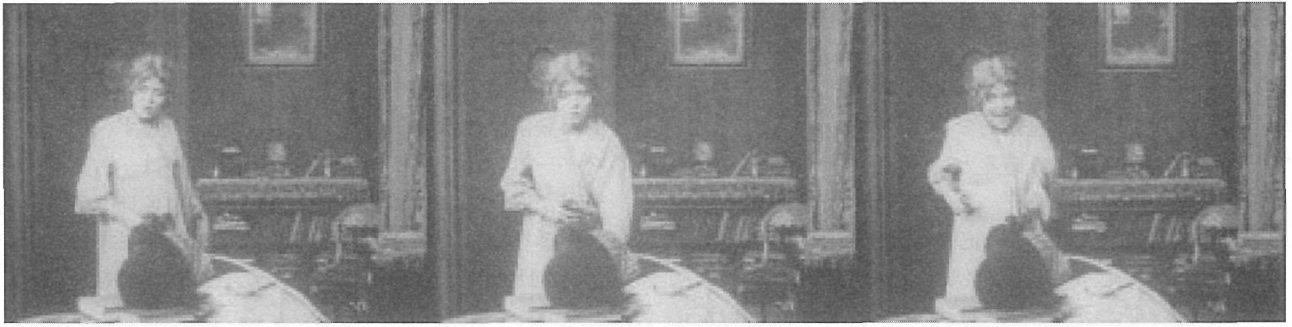
ム・アウトするタイミングを決定するキーともなっている。また、再び部屋に戻って最初に示される彼女の無表情な演技は、メロドラマ的な演技が必ずしも大仰さによってのみ語られるべきでないことも示している。解釈学的な読解を慎重に退けているにもかかわらず、ブリュースター等の研究は極めて興味深い。彼らは、古典的なモードが成立する1910年中ごろの時期にもメロドラマ演劇の影響をみいだすことで、メロドラマ的な表象モードを古典的ナラティヴの内部に見いだし得る立場を実証的に確立したといえるのである。

この例でわかるように、俳優の心理の表出に役立っているのはまさにメロドラマ的な表現性である。そもそもメロドラマにおいて、俳優の無言の身振りは重要な役割を持っている。ブルックスによれば、メロドラマにおいてはとりわけ「言語化できないもの」が特権化される。クライマックスにおいてタブロー内部で俳優がとるポーズは、コード化しえない無言の情動を表現する。コード化の不可能性は身体を多義的な「隠喩」として現前させ、観客にとって身体は「意味作用回復の場」となる。こうしたメロドラマ的な身体は精神的に読み換え可能である。舞台上に現れる身体は根本的に「シニフィアンの過剰」を抱えており、そこに抑圧された感情が備給される。それゆえメロドラマ的な身振りは、情動を過剰備給されたヒステリー患者の身体に近似可能である。彼は、こうしたメロドラマの特性はグリフィスの映画にも発見可能であるという。

ヒステリーという言葉は、身体のエクリチュールの状態、身体に現れる抑圧された情動の状態とするなら、これこそまさに身体がヒステリーに近い行動をとっている瞬間だといえる。実際、グリフィスのフィルムはいつもヒステリーが現れても不思議ではないフィルムである。⁽²⁷⁾

ブルックスの議論において、無言の身振りはメロドラマと無声映画をつなぐ重要な位置にあるのである。ブルックスの研究における精神分析的図式はかなりシンプルなものであるといえるが、メアリ・アン・ドーンは、メロドラマ的な物語において円滑な同一化が危機に曝される瞬間をさらに洗練された枠組みで論じている。ドーンによれば、メロドラマや「恋愛映画」は古典的システムにおいて中心的かつ周縁的な役割を果たしている。主題においては恋愛と物語という組み合わせは「ハリウッドの修辞学の不変の形象⁽²⁸⁾」であり、異性愛的な物語を完結させるための特権的な様式である。しかし一方で、「恋愛映画」における情動への過度の依存、歴史や社会的なコンテクストに参入しない個人的な主観性の書き込みは、むしろ物語的な統一にあらがう。情動に流されてしまう女性たちの表象は、システムにとって危険な存在なのである。女性映画においてはクライマックスにおける主人公の「選択」に大きな重要性が与えられるが、それまでは彼女達ははっきりとした選択を行うことができない。それゆえ恋愛映画においては選択を奪われた女性た

図1. 『厚化粧したレディ』1912年



ちの「待つ」という行為が特権化され、身体は受動的に情動にさらされる受容器のように表象される。ドーンによれば、女性の身体をこのような受動的なものとして表象するのは、男性的なまなごしである。男性の「医学的なまなごし」⁽³⁰⁾は女性の過剰な情動を、ヒステリー患者や狂人のような医学的なマトリックスの中に閉じこめる。ブリュースターとジェイコブズが例としてあげた『厚化粧をしたレディ』におけるブランシェ・スウィートのメロドラマ的な身振りは、まさにこうした「医学的なまなごし」によって狂気に囲い込まれた女性の受動的な身体なのだといつて良いだろう。

だとすれば、グリフィスとメロドラマと身振り、この三つを接続する準備は整ったといえるし、この観点からグリフィスを論じることには何の障害もないはずである。しかし、不思議なことに、上に挙げてきた議論総体において、グリフィスの名前は触れられているとはいえあまり中心的に扱われてるとはしないのである。もちろんドーンの分析対象は1930年代の女性映画なのだからグリフィスの名前が挙がっていないのは仕方がないとして、リンダ・ウィリアムスはグリフィスをアメリカ映画のメロドラマ的モードの父親的存在とみなしているにもかかわらず、彼女が論文の後半で展開しているグリフィス論では、主人公の無垢の強調や犠牲的な死に終わる物語など、大枠としてのメロドラマ性が指摘されるに留まっているのである。さらにハンセンもまた「ミメシス的同一化」の分析を通した古典的ナラティブそのものの読み直しを主張するにも関わらず、フィクションに「没入」する必要のないスラップスティック・コメディを特権化している。グリフィスは、メロドラマ論も扱うのをためらう過剰を抱えているのである。

メロドラマ論や女性映画をめぐる議論は総体において、ハンセン同様スラップスティック的な過剰な身振りへと価値を中心化させる傾向にある（その意味ではドーンも女性の身体「過剰」に傾きすぎていると言えるだろう）。グリフィスを論じたガニングがメロドラマをアトラクションの映画と結びつけたことにも一因はあるが、このような傾向をさらに遡って考えると、その原因は二つあることが分かる。一つは、これらのメロドラマ論において映画は大量生産品として扱われているので、メロドラマとしてグリフィスの作品を読み解くときに彼の作家性が邪魔をするということ。そして二つ目は、ガニングやハンセンが依拠しているエイゼンシュテインやベンヤミンが提示した、映画を理解する際の認識論的枠組みそのものである。一つ目の問いに答えるためには、二番目の問いから考察する必要がある。メロドラマをめぐる彼らの議論が総じて身振りを回避するものとなっているのは、これら戦前の映画理論をいまだに引きずっているせいであるといえるのだ。ここで、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』において、複製技術に現れる媒介された身体を論じているくだりを見てみよう。

ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」における身振り

ベンヤミンは映画に現れる身振りを一種の「テスト成果」なのだと言っている⁽³¹⁾。俳優の演技は、繰り返しリハーサルを行なって最高のものを選んでいくという意味で、スポーツと比較し得る。しかし、スポーツと違って成果そのものが複製可能であるがゆえに、成果そのものが展示可能となり、「より良くつくりなおされる可能性」⁽³²⁾を持つ。また機械に媒介されテストされているという意味では労働と比較し得るが、映画においては「労働過程」その物が展示される。労働やスポーツの場合、最高記録を出した行為や労働過程はそれ以上の何をも意味することが出来ないのに対して、「映画は、成果の展示可能性そのものを一つのテストと化することで、テスト成果を展示可能にする」⁽³³⁾。映画が社会的な効用を持つのは、身体運動が社会的な目的から離れ一種の「遊戯性」を獲得するからである。ここでベンヤミンはカメラを通して日常の運動を実用的な目的論から解放する、という複製技術に媒介された（＝撮影された）演技そのものの遊戯性を強調しているかに読める。しかしつぎのくだりでベンヤミンは、スターシステムや役柄、演じられたパーソナリティを「大衆の心性の腐敗」⁽³⁴⁾として退けることで、確実にある種の映画を退けてしまうのだ。個人の表象やスターシステムを退ける観点は1920年代のロシアの映画作家達の態度に依拠したものであるし、1970年代のカイエ・デュ・シネマの同人によってなされた批評にも共通した態度であるといえる。例えばエイゼンシュテインは、単位としての個人の表象を心理主義として退けるだけでなく、今日ではメロドラマの特徴とされているほとんどの要素を否定している。

……全ての否定的手段、全ての消極的芸術方法、つまり疑惑、涙、感傷、叙情、心理主義、母性的感情……こうした要素は正しい方向から逸脱するという効力を持っていて、伝統的な構成の調和や現実そのものから、右翼的で消極的な効果へ導く⁽³⁵⁾。

しかし、ハンセンが指摘しているように⁽³⁶⁾、ロシア映画自体がアメリカニズムすなわちハリウッド映画の模倣によってその革命を成し遂げたのだから（エイゼンシュテイン自身もベンヤミンのこの論文が書かれた時期には自らの映画がアメリカ映画の借用によって成り立っていることを認めている⁽³⁷⁾）、（ロシアの映画作家達同様）メロドラマ的な構造を包含する映画というジャンルそのものを肯定しつつ、一方でいきなりスターシステムだけを退けることには無理がある。このことはまたベンヤミンがパーソナリティや感情移入を、対象の直接の現前に依拠する「アウラ」を演劇に結びつけて考えていることによる（「舞台上演じる俳優は、役の中に没入する、これは映画俳優には、非常に多くの場合不可能である」⁽³⁸⁾）。映画においては人は「人格のアウラを断念して活動しなければならない」⁽³⁹⁾。映画における演技は、もはや「演技」とは呼

べないような何かである。

……ドアのノックの音を聴いて縮み上がることが俳優に要求されたでしょう。この縮み上がる演技が思い通りに行かないこともあるかも知れない。そういう場合監督は窮余の策として、その俳優が次にスタジオに来たおりに、彼には知らせずにその背後で銃弾を一発発射させることもできる。その瞬間の俳優の驚愕を撮影して、映画の中にモンタージュするのである。⁽⁴⁰⁾

このような一節は映画のドキュメンタリー性を強調する発言として読まれてきた。しかしこのようなエピソードはブドフキンやエイゼンシュテインだけでなく⁽⁴¹⁾、グリフィスの周辺にも存在しており、20世紀前半に演劇と映画を比較する際に最もよく用いられるクリシェだったといえる。例えば、グリフィスのもとをはじめて訪れたりリアン・ギッシュは次のように回想している。

「違う違う！もっと怖がって！！君たち一緒に抱きあって。部屋のすみっこに怯えて固まっているんだ」というと彼は胸のポケットから本物の銃をとり出すと、バンバンと撃ちながら私たちを追い回しはじめた。私たちには銃口が天井に向けられていることすら分からなかった。……これが舞台の世界ならどんな稽古になるか大体の見当はついた。まずセリフを覚えさせられて、悪漢は本物の拳銃を振り回すかわりに「バン、バン」と口まねするのが関の山だった。けれどもここには脚本もなかった。グリフィスの演出は即興のように見えた。しゃべっていたのは彼一人だった。⁽⁴²⁾

ギッシュはここでグリフィスの演技について、ベンヤミンが挙げている例とほとんど同じことを言っている。またグリフィスも、彼の映画の演技は演劇とは全く異なっていることを主張し次のように言っている。

映画はいわゆる正統な演劇から得るものはなにも無い。俳優や女優の為の舞台など、全く必要としてはいないんだ。彼らのうち一体何人が本当の人間だと信じさせてくれる？誰もいない、彼らは「演じて」るんだ。彼らは多くの身振りを…⁽⁴³⁾ほかのどんな場所でも見たことも無いような身振りを⁽⁴³⁾する。

ここで言われている否定すべき対象としての「演技」は主に「演劇」の演技なのであり、多くの論者が映画のリアリティを強調するあまり、映画の演技を「演技しないこと」と同一視してしまっているのだ。演劇を否定することで映画の独自性を定義するというパラダイムは20世紀前半には広く存在しており、ベンヤミンもそれに従っているということは考慮する必要があるだろう。そのためベンヤミンはここで、複製に媒介されたパーソナリティをアウラの芸術に属するものとして否定するほかないのだ。ベンヤミンがアウラと共に演技の問題を吹き飛ばしてしまったせいで、映画における演技は長いあい

だ語ることを禁じられた領域となって来たのだ。

このことがここで言われている身振りにミュージカルや女性映画などを恣意的に代入することを許してきた要因となったのだが、ここから日常的な映画の演技を排除する必要もまたないはずである。ブルックスが言うように無声映画とメロドラマに類縁性があり、ウィリアムスが言うようにメロドラマがアメリカ映画の中心的なモードなのだとしたら、それはある特定の様式やポーズだけでなく、無声映画や無声映画時代の古典的ナラティブの本性上の特質に関わるものでなければならぬはずだからである。逆に、ベンヤミンの議論から明らかになるのは、映画においては日常的な運動ですら表現的／遊戯的なものとなり得るという可能性である。もし映画そのものが持つ「日常的な反省性」という議論を深刻に受け取るなら、私たちは運動や場面の過剰さではなく、まさに日常的な場面、同一化によりフィクション空間に巻き込まれるとされるまさにそうしたプロセスの只中にも、反省性の契機を見だし得るのではないだろうか。ベンヤミンの思想全体に立ち入ることは無論ここでは出来ないが、「テスト成果を表現することは、機械装置を目の前にして己の人間性を保持することを意味する」と断言するベンヤミンが肯定したいと思っているのは（少なくともテクストの可能性の中心として引き出し得るのは）、カメラの前で演じることそのものの可能性であり、「目的論的な行為」そのものを「遊戯的に」提示することなのではないだろうか。

グリフィス作品における身振り

グリフィス自身は、理論的な言説が避けてきたのとは全く逆に、映画における演技について雄弁に語っている。

私たちはリアルな演技を求めている。もし、小さく全身が写った人物だけが見えている時には、大げさな演技が必要になる。それを「物理的な演技 physical acting」と呼んでもいいだろう。とにかく手を振り回したりとかそういうやつだ。クローズ・アップはリアルな演技を可能にしてくれる。つまり、抑制がきいていて、現実の生活を再現するような演技を⁽⁴⁵⁾だ。

ここで言われている「リアルな演技」こそ、目的論的・日常的な行為そのものの表現性に他ならない。ここで、最も議論を要する仮説として、ここで言われている「リアルな演技」——演劇だけでなく「物理的なもの」にも対立させられている——を、ベンヤミンの議論およびハンセンの言う自己反省性を持った「ミメシス的同一化」に結びつけてみたいのである。この仮定がそれほど無理のあるものと思えないのは、無声映画においては、ベンヤミンが仮定している映画の唯物論性はあらかじめ身振りの理解プロセスにセットされていると言えるからである。そのことを考えるために、無声映画の身振りの特質を考えて見よう。ジュリア・クリステヴァは、指示

代名詞が指示する語より先に出てくる「アナフォル(前方照応詞)」に身振りを例えている。身振りを理解するプロセスは通常のコミュニケーションと全く逆であり、身振りの持つ意味や内的状態は外面的な運動から遡行して把握されざるを得ない。身振りを理解するコードは確定しえず、身振りはメッセージコード—コミュニケーションという通常のプロセスを転倒してしまう。それゆえ身振りはその意味が確定した「生産物」ではなく、常に流動的な「生産性」に留まる(映画俳優の演技においては「労働過程」が示されるというベンヤミンの議論と比較可能だろう)。身振り言語とはそれ自体で脱構築的な(反)コミュニケーション・プロセスを要求するのである。すんでのところでコードに媒介されたコミュニケーションを避けるこうした不断の知覚の働きを、無声映画は可能にしていたのではないだろうか。無声映画においてはあらゆる理解が身振りから逆行して行われる。このような条件下では外面的な身振りによって内的状態を示すことそのものが特権的な事態である。歴史的に考えても主観性の表出が古典的な調和どころかある種の技術的革新に属していた時期があったはずであり、むしろそれこそが映画の「タブロー」を形成していたのではないだろうか。

『見えざる敵』(The Unseen Enemy, 1912)の冒頭を見てみよう(図2)。ここで彼女たちは何かを待っている訳ではないが、ここで興味深いのは彼女達がショット変更やプロット進行の役を果たす権利を奪われている、ということである。彼女達はショットのあいだじゅうほとんど姿勢を変えず、場面転換のきっかけとなるのは途中でフレーム・インする彼女達の親戚の行為である。また彼女達は悲しみに浸ってはいるが意識は失っていない。力なくお互いの体を、ついで自分自身の体を触るといふ彼女たちのやり取りは(体を「触ること」については後で述べるが)、彼女たちが何らかの情動に打ちひしがれているにも関わらず、自意識を失っていないことを繊細な演出で示している。この場面は、医者である父親の死という社会的「状況」を示しながら、ある感情に浸ることと、それとは別の意識的だが必ずしも物語に結びつかない行為を同時に行なっているのである。また『ニューヨークの帽子』(The New York Hat, 1912)のメアリ・ピックフォードが町で見かけた帽子を思い出す場面を挙げよう(図3)。ここでは、彼女が帽子を思い出す場面と、ある牧師が彼女の母親の遺言に従って彼女のために帽子を購入しているショットが交互に提示されることから、モンタージュによる物語的な効果から説明されてしまいがちである。しかしここで二つのシリーズの役割は非対称的である。つまり物語を進行させているのは、一方的に、クロス・カッティングによって挿入される牧師の行為の方である。

双方の場面にドーンの言う行為が男性にのみ割り振られる女性映画的な図式がある。そしてそのおかげで女優達は物語を牽引するための欠如を生産する必要から解放され、それ独自の身振りを遊戯的に展開することが可能

になっているのである。さらにピックフォードの身振りを順を追って見てみよう。まずここで彼女が「帽子のことを考えている」ということを観客が知るの、彼女が家に帰って頭の上に手をやることによってである。また、彼女は程なく眠り込み、再び頭の上に手をやるが、私たちは彼女が眠っていること、帽子を欲しがっていることを考慮にいれ、彼女の行為の反復から「夢を見る」という行為をひき出す。この場面全体において、登場人物の内的状態は常に事後的に身振りから遡って把握されざるをえず、私たちの理解は推測的なものに留まざるを得ないのである。

もちろん外面的な運動の先行性は身振り全般につきまとう条件であり、このような状況は映画でも演劇でも同じように生じ得る。映画における身振りの推測的な把握を特に論じるためには、ベンヤミンの言う「触覚的知覚」という認識論的な水準を導入しなければならない。ベンヤミンは、映画においては精神の集中を要する「観照」にかかわって「気散じ」的な「触覚的知覚」が現れると言っている。「歴史の転換期において人間の知覚器官が直面する課題を、単なる視覚、つまり観想という手段によって解決することは全く不可能なのである⁽⁴⁷⁾」。こうした気散じ的な受容は「統覚の徹底的な変化⁽⁴⁸⁾」の結果である。こうした部分も反物語的な装置ばかりを強調するために読まれてきたきらいがあるが、ここでベンヤミンは統覚の不在やばらばらな知覚への還元を訴えている訳ではない。むしろ、視覚以外の感覚に積極的な役割が与えられていると考えるべきなのである。戦後の映画理論史では、視聴覚的なジャンルである映画における非視覚的要素は特権的に音声に割り振られてきた。先程のドーンの論文においてもアナフォル的な身体性を持っている「声のきめ」や音声そのものが男性的なまなざし⁽⁴⁹⁾に対置されしているが、しかしここでは視覚そのものに非視覚的要素が織込まれている、ということがむしろ重要なのである。ジャック・デリダは『盲者の記憶』のなかで、西洋絵画において盲人の形象が重要な役割を果たしてきたことを論じつつ、視覚を介した同一化のプロセスに盲目性が作用しているかを論じている⁽⁵⁰⁾。もちろんここで重要なのは盲人の形象そのものではなく、視覚を通じた同一化のプロセスに盲目性が内在しているということである。そのような盲目性が顕著になるのはデッサン画においてである。デッサンをしている画家は、対象を画布に描くまさにその時に描くべき対象を見ていない。つまり筆で描いている時画家は盲目になり、知覚は記憶に取って代わられる。また描かれた画布が我々から見えない場合、私たちは彼が自画像を書いているかどうかを確定的な事実として知ることはできない。この場合主体が身を置くべき不在は「不確定で、どんな内的読解の力も及ばない。推論の対象であって知覚のそれではない⁽⁵¹⁾」。不在の場の同一性や、私たちの不在への同一化は「蓋然的なものに留まる⁽⁵²⁾」。映画理論において長らく規範的な位置にあったフーコーのベラスケス分析に対し、デリダは主体が占めるべき不在の場をも確定不可能なものとし

図2. 『見えざる敵』1912年



図3. 『ニューヨークの帽子』(1)



て定義しているのである。

先程の『ニューヨークの帽子』の例をもう一度とりあげよう。彼女は帽子を持っていないが、彼女は欲望の対象である帽子を想起している。次いで彼女は帽子を夢で見る。ここでは彼女が「夢を見ている」ことだけでなく彼女の夢の内容までがパントマイムのみによってしめされているという点で驚くべきものがあるが、ここで示されていることは、「彼女は帽子を見てはいない」ということでもあるのである。そして彼女が帽子を手に入れた後に鏡を見る場面では盲目性はさらに複雑に機能している(図4)。彼女は帽子に実際に手をやり、鏡を眺める。すると、突然彼女の顔は曇って行く。帽子を手に入れたまさにその時に悲しみが襲うとはどういうことなのか。おそらく、冒頭の場面で死んだ彼女の母親を思い出したのである。ここで鏡像は写されておらず、何が悲しみの対象なのかは推測の域を越えることは無い。そして仮にそれを母親だと考えとしてもここで彼女の知覚は「記憶」に置き換えられているのである。いずれにしても彼女は帽子をかぶった自分自身を見ることはできず、視覚的に帽子を所有することはできないのである。再び彼女が帽子を目にする時、帽子は父親の手で引き裂かれているだろう。物語を通して、彼女は獲得した帽子に最初の一瞥以上のまなざしを与えることができない。彼女は鏡を通して帽子を視覚的な喜びとして享受しようとするが、鏡が写っていないことによって、観客にとってはそうした視覚的快楽は推測の対象に留まり、それ自体としては追体験不可能となっている。またあからさまに盲目性をタイトルにすえた『見えざる敵』の冒頭においても、類似した場面を指摘することができる。ギッシュ姉妹は二人で肩を並べつむいている。冒頭に提示される「死んだ医者のみなしご達が、父親の空っぽの椅子を悲しそうに眺めている」という字幕により、彼女達が悲しんでいるということは情報として与えられる。肉親の死から始まるという意味では『ニューヨークの帽子』と同様だが、ここで父親の死は可視的な領域からは排除されている。お互いの体を触れた後、リリアン・ギッシュは画面の外、「死んだ父親の椅子」があるはずの場所を力なく見つめる。そこには「空っぽの椅子」しか無く、視覚が差し向けられている不在の対象は決定不能であり、空虚と死んだ父親との間で揺れ動く他ないのである。このことは、1910年の『変わらぬ海』の、海の向こうを眺め続けるリンダ・アーヴィドソンにも言えるだろう。また視覚が中心的に使用されても、しばしばそれは所有できないものに対して向けられる。非一所有に向けられた視線の例として、妻がもはや自分のものではないことを知る1911年の『イノック・アーデン』のラストにおける主人公のまなざしを挙げることができるだろう。これらの場面において、俳優の視覚は注視の器官として機能していない時により積極的に物語に参加しているのである。視覚が見るのは既に失ったものであり、そうでなければ手に入れることができないものなのだ。

このような分析はビデオによって時間を止めるからこ

そ可能になったものであり、同時代の上映状態ではこうした場面は時間と共にすぐに流れて行ってしまい観客にそれとしては理解されなかったかも知れない、という反論は可能である。しかし、むしろそうした時間と共に過ぎ去るエフェメラルな現象であることこそが、ここでは重要なのである。女優達の感情的な状態は、現れたと思うとすぐに消えてしまう時間的に移ろいやすいものとして描かれている。前述の場面双方において、特権的な過剰が演じられている訳ではないにもかかわらず、観客の物語に関する知識を増大させる為の目的論的な時間、クリステヴァの言う「神経症的な時間」⁽⁵³⁾とは無縁の「進行の欠如」⁽⁵⁴⁾した持続が流れており、彼女達は持続の力に直接さらされている。デリダは『盲者の記憶』の中でメルロ＝ポンティの晩年の思考を参照し、仮説的なものに留まる「準超越論的」な知覚の水準の存在を指摘しているが、ベンヤミンが「触覚的知覚」を持ち出す時には、デリダが言っているような視覚に還元できない対象との関わりだけでなく、時間的な揺らぎのなかでの、不確定性に包まれた気散じ的な対象把握を考えていたはずである。

映画が映し出されるスクリーンと、絵画のキャンパスを比較していただきたい。スクリーン上の画像は変化するが、キャンパス上の画像は変化しない。後者は眺めるものを観照へいざなう。その前で彼は連想の流れに身をゆだねることができる。映画の画像の前ではこれは不可能である。画像が目に入ってくるやいなや、もうそれは変化してしまっている。定着することはできない。画像を眺めるものの連想の流れは、その変化によってたちまち断ち切られる。映画の持つショック効果はこのことに基づいているのであってあらゆるショック効果も、普段よりも緊張した意識によって受け止められるべきものである。⁽⁵⁵⁾

つまり、ここで私達の理解を限界付け、推測に留めているのは時間の流れでもあるなのである。ベンヤミンの言う「ショック効果」や「新たな統覚」が「準超越論的」な水準に留まるとしたら、それは映画の時間的な構造にむしろ関わるのだ。ここで、無声映画において時間性を表象する非視覚的な感覚の特権的な例として、接触の表象を挙げてみたい。『見えない敵』の進行の欠如した時間の中で、リリアン・ギッシュはまず妹に触れる。触れられた妹は何かを贈与されたかのように自分の体を触り、不満そうに顔をしかめる。それを見た姉もまた、自分の身体に手をやり、その行為は彼女が画面外へと目を向けるきっかけとなる。ここで接触の行為は感情の推移を示す節目となっているだけでなく、二人はお互いの体に触れることで、悲しみと着ている服への不満(=貧乏であること)を表明する。この物語自体、キスの禁止とその解除が物語の均衡を回復するうえで重要な役割を果たしている。二人はお互いの身体の領域を確認することで、この物語がとりわけ触れることをめぐる物語であることを告げているかのようだ。とりわけ『ニューヨーク

図4. 『ニューヨークの帽子』(2)



の帽子]において、接触という行為そのものが二重化させられ、反省的思考の対象となっている。この場面は、映画と触覚の関係を示す見事なアレゴリーとなっているのである。メアリ・ピックフォードはここで帽子がある「かのように」振る舞っているが、実際に帽子は存在していないだけでなく、ここで示されているのは「帽子が存在していない」ということそのものなのである。何かがある「かのように」振る舞うという身振りはスタニスラフスキー的な演技の条件だが、ここで演技されているのは演技そのものである。そして二重化された演技によって、見えない帽子は見えないままに可視的なものとなる。彼女は何にも触れていないが、同時に不在の帽子に「触れている」。そして彼女が帽子を持っている「かのように」振る舞っていることそのものが、彼女が帽子を持ってはいないことを言表している。ここで彼女は「誤認」の主体として、想像的な営みに身を任せている。確かに私達は俳優の経験を私の経験に取り違えることで、つまり私達もまた誤認の主体となることで同一化を行う。しかしここで「触れること」は観客同様彼女にとっても禁じられており、私たちの感情移入は彼女が所有することを禁じられた喜びを介して行われる。もし私達がここで行われている「誤認」をさらに「誤認」としたら、観客が取り違えるのはいったい誰の経験なのだろうか。私たちが我有化する経験とはどのようなものなのだろうか。

登場人物が見ることのできないものとは概して彼らが「知らないこと」と同一視されてきた。メアリ・ピックフォードは、帽子がいずれ手に入ることを知らないが、私たちは帽子が別の人間の手によって彼女の下に運ばれつつあることを知っている。ベンヤミンは映画の特性として「無意識が折り込まれた空間」を挙げているが、それもまたこの文脈に則して「俳優の無意識」と捉えることが可能だろう（そしてこの無意識の扱いが、ベンヤミンの議論のなかで最も議論の余地のある部分だろう）。私達は精神分析家のように、俳優が知り得ない行為や情動の原因を知ること、物語的な知識を獲得する。私たちの同一化は俳優の「無意識」を通して行われる。こうしたプロセスはメッツの二次的同一化として知られる同一化のプロセスとほとんど異なるものである。しかし重要なのは、こうした同一化のプロセスに非一視覚性が深く組み込まれているということなのである。同一化は登場人物が知らないこと、見てはいないことを介して行われるだけでなく、私達にとっても見えないもの、知り得ないもの、感覚されても所有はできないものを介して行われているのではないだろうか。そしてとりわけ接触の表象は、決して領有できない他者の内的感覚として、一時的であり観客と登場人物双方にとって到達不可能なものとして逆説的に同一化の条件となっているのである（戦後におけるホラー映画とポルノ映画の隆盛もこうした点から考えるべきだろう）。

1920年代のロシアにおいて、そして1970年代のフランスの映画批評において、古典的なハリウッド映画におけ

る個人の表象は主体の誤認の結果であるとして激しく批判されたが、ベンヤミンが映画の「反省性」として考えているのはまさに誤認を介して発動する想像的なプロセス、脱自の過程なのである。⁽⁵⁷⁾それはこの限定的な文脈で言い換えれば、他者の主観性を不可能なものとして推測的に認知するプロセスだと言い換えることができるだろう。身体は無言の身振りを通して、私たちが知って良い範囲、知識のリミットが提示され、私達は「知ること」と「知らないこと」の狭間で知覚を働かせなければならない。私たちはデリダが論じる盲者のように認識というステッキを突きだし、画面の表層と戯れる。この時明確な意味作用や同一化は退けられている訳でも消え去っている訳でも無く、これから読み取られるべきものとして宙に吊られている。そして、意味を求めて外部へと流れ出す観客のまなざしが立ち止まる点で、可視的なものと不可視のものとの境界としての身体が、物理的あるいは情動的な過剰とは無縁なたちで現前するのだ。ベンヤミンは、そうした知覚を次のように記している。

感覚と言うものは頭の中に巣くうのではなく、私たちは窓や木を、脳の中にはなくて、むしろ私たちがそれを見る場所に感じる、という説があるが、この節が正しいとすれば、私達は恋人を眺めている時も、自分の外にいることになる。だがこの場所で、苦しいほど緊張し、すっかり心を奪われるのだ。⁽⁵⁸⁾

ベンヤミンが「新たな統覚」と呼んだのは、自己の外で他者の主観性が生じる可能性そのものに「触れる」そうした瞬間に他ならない。そして、ここにおいて始めてベンヤミンが集団的な知覚を強調した意味が把握され得る（逆説的なことだが、所有不可能な他者の私的な経験こそが、ハンセンの言う「モダニティ⁽⁵⁹⁾に対して応えることのできる大衆に媒介された公共圏」を形成しているのではないだろうか）。グリフィスの作家性の問題に本論の枠内で答えることはできなかったが、そのこともまたこうした観点から思考されなければならないということだけは指摘しておきたい。物語化につながるような個人の主観性の表象は、1910年代前半には革新的な技術であり、いまとは全く異なった機能と内容を持っていたはずであり、また、D・W・グリフィスとはその新しさの中心的な担い手だったはずである。つまり、グリフィスが口にする「リアルな演技」やひいてはグリフィスの名前そのものもまた、もっともらしさや文化的な正統性以上にある「新しさ」に関わっていたのである。

終わりに

ここで取り上げてきた感覚経験はグリフィスの作品の中ではマージナルなものに留まるかも知れないし、これらの感覚が観客をどのように物語理解へ向けて組織するのかを記述するには更なる厳密な図式が必要だろう（ベンヤミン読解としても、あまりに偏ったものだろう）。しかし、このような微細な身振りが、スラップスティック

クやクライマックスにおける過剰な身振りに比べて重要性が少ないと考える理由はなにもないし、このようにして映画を理解するプロセスが、映画理論史において強調されてきたとも思えない。こうした感覚経験の表象は、知覚する観客にとっても視覚を介した同一化に中心化された学的な言説にとっても文字通り所有されないままにきたのではないだろうか。前述したように、こうした領域はベンヤミンの議論の中でも大きな両義性を抱えており、グリフィスを身振りの主観性から読み直すことは、映画理論だけでなくベンヤミンのプログラムをも読み替え得るだろう。そうした感覚性に基づいて議論が行なわれた時、グリフィス的なタブローは物語的な映画とそれに抗うアトラクシオンの要素との両極性だけでなく、映画理論やメディア論が抱えてきた矛盾や決定不能性が集約された歴史的な「タブロー」となるはずである。

- 注(1) ヴァルター・ベンヤミン「シュルレアリスム」(『ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫) 606項
- (2) Thompson, Kristin, "The Formulation of The Classical Style, 1909-28," *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1985. p.189
- (3) *ibid*
- (4) Gunning, Tom, *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Irinoi Books edition, 1994
- (5) トム・ガニング「驚きの美学」(『新映画理論集成』岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編、フィルムアート社、一九九八年) 108—117項、および「アトラクションの映画」(中村秀之訳『アンチ・スペクタクル—沸騰する映像文化の考古学』長谷正人／中村秀之編訳、東京大学出版会、2003年) 303—319項
- (6) ガニングにとってメロドラマ演劇の影響は並行モンターージュにあるが、それも「ディケンズ、グリフィス、私」(『エイゼンシュテイン全集6』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980年)、163—218項(=Эйзенштейн, Сергей "Диккенс Гриффит и мы," *Избранные произведения в шести томах*, Москва, «Искусство», 1967, том 5, сс.129-180)におけるエイゼンシュテインの分析に依拠したものとなっている。しかし1943年に出版されたこの論文では、社会主義リアリズムの時代に書かれたこともあり、個人の主観性が必ずしも否定的に取り扱われる訳ではない。むしろエイゼンシュテインは、並行モンターージュが決して統合されないという点に西洋のブルジョア性を集約することで、俳優をめぐる問題を回避している。
- (7) Williams, Linda, "Melodrama Revised", In *Refiguring American Film Genres*, edited by Nick Browne, University of California Press, 1998
- (8) *ibid*, p.50
- (9) Williams, P58

- (10) *ibid*, p.56
- (11) ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』、四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年
- (12) 前掲書、38項
- (13) Hansen, Miriam, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism / Modernity* 6.2 (April 1999): 59-77; rpt. in: edited by Christine Gledhill & Linda Williams, *Re-inventing Film Studies*. London: Edward Arnold; New York: Oxford University Press, 2000, pp.332-50.
- (14) *ibid*, p.338
- (15) *ibid*, p.344
- (16) *ibid*, p.342
- (17) *ibid*, p.342
- (18) *ibid*, p.343
- (19) *ibid*, p.342
- (20) Ben Brewster and Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York: Oxford University Press, 1997, p.80
- (21) 美術史家／批評家のマイケル・フリードは、18世紀後半のフランス絵画において、人物がある行為に没頭している状態を表象することによって観客を表象空間に巻き込む「没入」的な絵画が現れたことを論じている。Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, 1980を参照のこと。ガニングは「アトラクションの映画」をフリードの図式とは正反対にあるものとして定義しているが、物語化の歴史的プロセスそのものは観客が表象空間に巻き込まれる「没入」のプロセスとメッツの同一化のプロセスを同一視によって規定されている。初期映画と演劇をめぐる議論が紛糾するのは、フリードが没入の概念をプレヒトから導き出したにも関わらず、絵画において否定すべきものを「演劇的」と形容したことから、ガニングがそれをそのまま演劇に当てはめてしまったことにあるだろう。フリードが演劇性を否定するに至った歴史的背景を考えなければならないと同時に、フリードが映画にこの図式を当てはめることを慎重に回避していることも見落とすべきではないだろう。
- (22) *Theatre to Cinema*, p.48
- (23) *ibid*, p.72
- (24) ヴァルター・ベンヤミン「叙事演劇とは何か」(『ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房) 543項
- (25) *ibid*, p.9
- (26) *ibid*, p.48
- (27) ブルックス『メロドラマ的想像力』、7項
- (28) メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望』松田英男監訳、勁草書房、1994年
- (29) 前掲書、151項
- (30) 前掲書、67項
- (31) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(『ベンヤミン・コレクションI』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年)、616項
- (32) 前掲書、601項
- (33) 前掲書、606項

- (34) 前掲書、611項
- (35) エイゼンシュテイン「コンスタンツァ」(『エイゼンシュテイン全集6』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980年)、31項 (= Эйзенштейн, Сергей, “Констанца (Куда же уходит «Бронесец Потемкин»),” *Бронесец Потемкин*, Сост, Н.Клейман, К.Б.Левина, М., 1969, с290
- (36) *Hansen*, p.334.ハンセンはここで、(ユーリー・ツイヴィアンの示唆を受けて) ロシア映画には二つのアメリカニズムを指摘し得るとしている。一つは低俗文化の代表としてのアメリカ映画、もう一つは物語技法の「規範」としてのアメリカ映画である。
- (37) エイゼンシュテイン「トリト」(『エイゼンシュテイン全集8』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1984年)、232—251項 (= Эйзенштейн, Сергей, “Торито,” *Избранные, про изведения в шести томах*, Москва, «Искусство», 1966, том 4, сс. 631-651)
- (38) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、609項
- (39) 前掲書、608項
- (40) 前掲書、610項
- (41) エイゼンシュテインについては煩雑になるので避けるが、ベンヤミンのこの論文とほとんど同時期に書かれた『映画俳優論』(馬上義太郎訳、未来社、一九五六年)でブドフキンは、『母』の撮影時に子役に「伸び」の演技をさせるために、わざとずっとしゃがませておくことで映画的な効果を上げることができた、というエピソードを紹介している。ベンヤミンはこの論文ではブドフキンの映画論を主に参照しているが、参照されているのがエイゼンシュテインでもメイエルホリドでもなく、1920年代後半に社会主義リアリズムへの形式的な移り変わりを進めるように活躍を始めたブドフキンだ、ということの意味は決して小さくないように思われる。
- (42) リリアン・ギッシュ『リリアン・ギッシュ自伝』アン・ビチョット編、鈴木圭介訳、筑摩書房、1990、53項
- (43) Welsh, Robert, “David.W.Griffith speaks”, *The New York Dramatic Mirror*, January 14, 1914, p.4
- (44) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、607項
- (45) *Welsh*, p.49
- (46) ジュリア・クリステヴァ「身振り——実践かコミュニケーションか」(『セメイオチケ2記号の生成論』中沢新一／原田邦夫／松浦寿夫／松枝到訳、せりか書房、1987年) 81項—116項
- (47) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、625項
- (48) 前掲書
- (49) ドーン鋸の議論はバルトに多くを負っている。声のきめに関してはロラン・バルト「声のきめ」(『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年) 185—200項を参照のこと。
- (50) ジャック・デリダ『盲者の記憶』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年
- (51) 前掲書、82項
- (52) 前掲書、82項
- (53) ジュリア・クリステヴァ「女の時間」(『女の時間』
- 棚沢直子／天野千穂子訳、勁草書房、1991年)、121項
- (54) ドーン『欲望への欲望』、168項
- (55) 前掲書、56項
- (56) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、640項
- (57) 1930年代には、エイゼンシュテインもスタニスラフスキーな演技を必ずしも否定的に捉えないようになり、むしろ脱自の過程やエロスの同一化を中心的に思考している。
- (58) ヴァルター・ベンヤミン「一方通行路」(『ベンヤミン・コレクション3』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1997年) 33項
- (59) *Hansen*, p.344