

映画のテクストにおけるアスペクト性について

——絵画と写真の形象を中心に——

武 田 潔

はじめに

映画の映像が「時制」を欠いているということはよく指摘される。確かに、言語においては動詞の活用によつて発話内容の過去・現在・未来が明示される——各時制の下位区分は言語によつてさまざまであるが——のに対して、個々の映像はそうした時制の指標を有しておらず、その証拠に、映画作品を途中から見始めた観客は、それがフラッシュバックによる過去の場面であっても、そこで描かれる情景を、現在^レの場面として受け止めるであろうことがしばしば引き合いに出される。実際、『わが谷は緑なりき』（ジョン・フォード、一九四一）の冒頭で、生まれ育った炭鉱の町を去ろうとする主人公が往年の生活を語り始め、あるいは『サンセット大通り』（ビル・ワイルダール、一九五〇）の同じく冒頭で、死体となつてプールに浮かぶ主人公がそうした事態に至るまでの顛末を語り出すとしても、以後の展開においては、フラッシュバックの形式を採らずに

物語が進行する場合と同様に——ただし、述懐する主人公のヴォイスオーバー・ナレーションが要所で被さることを除いて——時系列順に配された一連の場面が、そこで起こる出来事を、現在^レのそれとして描き出してゆく。映画とはまさしく、*hic et nunc*（今ここで）を表現の要諦とする媒体である。その一方で、映画は、より正確にはフィルムで撮影した映像を供する限りでの映画は、現像やプリントなどの工程が介在するため、必然的に、過ぎ去つた光景の再現を存立の基盤とせざるを得ない。それがテレビの生中継や、録画を介さない閉回路などでのビデオ映像とは決定的に異なる点であり、その意味で映画とは必ずや、過去^レに繋ぎ止められた媒体でもある。そして、こうした二重性ないしは両義性を内在させつつ、物語映画が、*ディエジェーズ*（物語世界）上の、現在^レから、過去^レへの遡行を、さまざまな時代やジャンルにおいて（例えば一九四〇年代のフィルム・ノワール）、諸々のシチュエーションのもとで（主人公の回想や告白、犯罪捜査や裁判での証言など）、しばしば特徴

的な技法を伴いながら（ヴォイスオーバー・ナレーションに加え、画面のぼかしやディゾルヴやカラーとモノクロの対比などによる過去の情景への移行）、多彩に繰り広げてきたことは周知の通りである¹⁾。

このように、言語に関わる基本的な文法カテゴリーが映画においては欠落し、あるいは言語におけるには機能していないという事態は——そもそもそれを明らかにすることが言語学的方法に基づく第一期の映画記号学の企図でもあったが——何も「時制」(temps)に限ったことではない。例えば「人称」(personne)に關しても、映画の映像そのものには、言語における人称代名詞のように、話し手(言表送出者)や聴き手(言表受容者)やそれ以外的人格を指呼作用によって指示する機能はない。そのことが、人称代名詞を用いて映画における言表作用の類型を説明したフランチェスコ・カゼッティの所論をメッツが退けた根拠であったが²⁾、そこでメッツが強調したように、映画において機能するのは「非人格の言表作用」であり、それを人称代名詞によって説明することは妥当でないとしても、映画史を通じての事実としては、これも広く知られる通り、例えばPOVショットによって人物の視点を表現したり、あるいは映像や音声に加工して夢や妄想のシークエンスを描写したりといった、いわゆる「主観表現」の事例は枚挙にいとまがない。そして、それらの表現について理論的に考察しようとするれば、今度はジェラルド・ジュネットが物語論研究において「法」(mode)や「態」(voix)といった文法カテゴリーを手がかりに展開した論考を参照することが不可欠となる。そもそも「時制」につ

いても、ジュネットの物語論は動詞の活用にとどまらず（もちろん、それらが個々の文学作品の分析において無視されるわけではないが）、物語内容と物語言表が取り結ぶ「時間」の関係に着目して³⁾、「順序」、「持続」、「頻度」を基準とする一連の類型を抽出したのであり、その成果は映画における物語叙述の研究にも大きく寄与するものであった。同様に主観性の問題をめぐっても、ジュネットは既存の言語学的な概念を単純に物語叙述に当てはめるのではなく、それを規定する根本的な原理を再考した上で、洞察に富んだ所説を打ち出したのであった。まず、もともと言語において、発話内容に対する話し手の態度を表す「法」については、例えばフランス語では、これも動詞の活用によって、内容を事実と断定する直説法、事実か否かは保留する接続法、仮定を述べる条件法、相手に指示する命令法などが区別されるが、ジュネットはそうした区別の本質が「情報制御」の様態にあると考え、それを物語内容と物語言表の関係に援用して、情報が提供される際の正確さの度合いを表す「距離」、提供される情報の範囲を画定する「パースペクティヴ」、そして特定の視点に即して特定のパースペクティヴを形成する作用である「焦点化」といった新たな概念を提起することによって、物語叙述のプロセスを精緻に分析したのであった。また、「態」についても、言語では行為とその動作主／対象との関係を示す能動態／受動態の対立が文法カテゴリーをなすののに対して、それを物語叙述と物語言表の、かつ物語叙述と物語内容の関係にも関わるとして、さらには言表作用とその主体の位置づけに関わる問題としてとらえ直し、従来、主人公の視点から語られる物語が直ちに「一人称小説」

と結びつけられがちであったことに異を唱えて、焦点化が誰の視点に即して行われるか（すべてを知る語り手か、特定の登場人物か）という法の様態と、焦点化された物語が誰によって語られるか（当の人物か、他の人物か、全知の語り手か）という態の様態は、別の問題であることを明確に論証したのであった。これらの論考が、物語映画における主観表現や、さらには映画の言表作用⇨物語叙述のシステム全体を検討する上で——「視点」や「声」が比喩的ではなく、まさしく映画表現の基本的な要因をなしているだけに——多大な貢献をもたらしてきたことはあらためて強調するまでもないであろう。

ところで、物語論が言語学のモデルを参照しつつ、物語叙述のプロセスの実相により適合した理論体系を構築していった中で、必ずしも中心的には考慮されなかった文法カテゴリーがある。「相」(aspect) がそれである（以後は「アスペクト」と表記する）。発話内容について、それを完結した一つの全体としてとらえるか、継続・進行するものとしてとらえるかに関わるこの言語的な様態は、次節で述べるように、時制や人称や法や態と違つて、必ずしも明瞭な文法カテゴリーとして扱われないことも少なくなく、実際、フランス語においては、アスペクトが動詞の活用によつて体系的に明示されることはない。そのことがジュネットのアプローチに影響したのか否かは定かではないが、少なくとも、彼の物語論の論述において、アスペクト自体が主要な論点に据えられることはなく、またアスペクトが関与する問題についても、これも次節で述べる通り、たいていは（時制の内の持続や頻度、あるいは態といった）他の観点

のもとで論じられるのが常であった。言語による物語叙述という、単一の表現手段を前提とする物語論の研究において、このようにアスペクトの問題がさして顧みられなかったのであれば、ましてや映画という、視聴覚にまたがる複合的な表現手段（その内には言語も——台詞や字幕や画面内の文字として——含まれるが）を操る媒体について、アスペクトの関与を検討することは容易ではないであろうし、その有効性についても疑問の余地があるかもしれない。しかし、これまで述べてきたように、映画にあつては、時制も、人称も、法も、態も、言語の文法カテゴリーに相当するような要因がないにもかかわらず、あるいはむしろそれらが欠けているからこそ、時制的な、人称的な、法的な、態的な事象が、映画の意味作用を生成する独自かつ多様な契機をなしているように思われる。本稿ではそうした見地から、映画のテクストに生起するアスペクト的な事象の諸相を探つてゆくことにする。

言語学におけるアスペクト

まずは言語学におけるアスペクトの概念を確認しておこう。そのためには言語が意味する限りでの時間の性格について再確認しておかなければならない。もとより、現実における「時間」の流れと言語における「時制」の枠組みは根本的に異なっている。前者は客観的に計測可能な時間の経過であるのに対し、後者は発話の時点と言表の内容が属する時点との関係によつて規定され、基本的に動詞の活用によつて過去・現在・未来が指示される。これに対し、アスペクトは時間および時制と深く関わりながらも、それらとは異なる概

念である。すなわち、同じ行為や出来事であっても、それを既に完結した、ひとまとまりのものとしてとらえる場合と、それらの事象の過程に着目して、一定の継続や進展や反復を想定しつつとらえる場合とは、言語表現が異なる場合が少なくない。この違いを表わす概念が「アスペクト(相)」であり、前者を「完結相」、後者を「不完結相」と称する。例えば、フランス語で動詞の単純過去形を用いた文 * Il courait. * (彼は走った) は完結相であり、半過去形を用いた文 * Il courait. * (彼は走っていた) は不完結相である。

ただし、アスペクトに関する研究はきわめて複雑かつ多様な様相を呈する。何よりアスペクトそのものが、ロシア語をはじめとするスラヴ諸語のように文法カテゴリーとして体系化されている場合もあれば(例えばロシア語では、すべての動詞が完結相か不完結相かのいずれかに属し、かつ接頭辞や接尾辞などの形態的な指標によって他方のアスペクトと対をなすものが多い)、英語やフランス語やドイツ語のように、そうした文法的な区別が部分的にしか、あるいはまったく成立していない場合もある。しかも、不完結相には起動相、進行相、反復相、習慣相などといった種々の下位区分が想定され、それらは言語によってさまざまに異なる仕方では表現される。例えば、行為について「～している」を意味する「進行相」について、英語ではすべての時制において <be 動詞+動詞の現在分詞> によって表されるが、フランス語では動詞の半過去形による進行相は当然ながら過去についての言明に限られ、その一方で、<être en train de+動詞の不定形> という動詞と慣用句の組み合わせからなる構文は過去・現在・未来のいずれの時制についても用いられる。さら

には、この種の事象は真正なアスペクトというよりも、行為についての「動作様態」(文法カテゴリーとしてのアスペクトを持たないドイツ語に関して Aktionsart と呼ばれるもの)として扱われることも少なくなく(ロシア語についてすら、接頭辞や接尾辞の付加によるアスペクトの転換をそのようにとらえる立場もある)、そこではもはや動詞の形態的特徴のみならず、その語彙的な意味や、副詞句などによる修飾や、発話の文脈や状況などが関与してくるようになる。

これらの事情に加えて、アスペクトをめぐる考察をいっそう複雑にするいま一つの要因がある。それは、過去に生じた行為や出来事の結果が、現在の状況にまで及んでいるとみなすか否かという「完了」と「不完了」の違いであり、例えば、フランス語で同じく「彼はパリに行った」を意味する表現でも、 * Il est allé à Paris. * は、発話の場所がパリ以外であるとして、現在、彼がそこにいるか否かは言明せず(「不完了」)、よって * … et revenu le mois dernier. * (「そして先月、帰って来た」)と続けることができるが、 * Il est parti à Paris. * (「彼はパリに行ってしまった」)と言えば、彼はもはやここにはいないことが含意される(「完了」)。こうした事象は時制の問題として扱われることも、アスペクトの一環として論じられることもあるが、いずれにせよ、「完結/不完結」(英語で perfective/imperfective、フランス語で perfectif/imperfectif)の対立と、「完了/不完了」(英語で perfect/imperfect、フランス語で parfait/imparfait)の対立が互いに深く関係していることは、フランス語で不完結相を表す「半過去」が元来は不完了を指

す「*inpartiat*」の語で呼ばれることからも窺われるであろう⁽⁶⁾。言語学者のヴァンドリエスは、アスペクト研究が隆盛しつつあった一九四〇年代に、その意義を強調しつつも、「これほど難しい問題も滅多にない。なぜなら、これほど異論が噴出し、意見が分かれる問題もないからである」と述べ、「アスペクトそのものの定義についても、アスペクトと時制の関係についても、アスペクトが表現される仕方についても、諸言語の動詞体系におけるアスペクトの位置づけについても、見解は一致していません⁽⁷⁾」と評したが、そうした状況は、その後、幾多のアプローチが展開され、すぐれた成果がもたらされた現代にあっても、むしろその多彩さと幅広さのゆえに、基本的には変わっていないように思われる⁽⁸⁾。

このように、アスペクトについて考究することは言語学においてさえ必ずしも容易ではないのであるが、しかし、非常に錯綜した概念であるにもかかわらず、これまで言語について述べてきた諸々の事例が多岐にわたることは、人間の精神が現実世界の事象を認識するにあたって、その基本的な枠組みの一つとして、完結相と不完結相の対比、あるいはそれに類した何らかの区別が手がかりになっているのではないかということである。そもそもこの問題は、アリストテレス哲学における「デユナミス（能力、可能態）」と「エネルゲイア（活動、現実態）」との対比、さらにそれらと「キーネーシス（運動、変動）」との対比にまで遡ることができ、そこでは、可能性が現実の活動として実現される際に（デユナミスとエネルゲイアの対比）、その行為自体に目的が内在しており、よってそのいかなる局面においても完全なものとみなされるか、あるいは特定の目的に

向かう行為であるため、それが達成されるまでは必然的に不完全な過程とみなされるかという区別（エネルゲイアとキーネーシスの対比）の問題が探究されている⁽⁹⁾。そして、それは単に哲学的な思弁にとどまらず、エネルゲイアにおいては現在進行と現在完了が共起するが（例えば「見る」という行為については「見ている」と「見てしまった」が同時に成り立つ）、キーネーシスではそうではない（「家を建てる」という行為については「家を建てている」と「家を建ててしまった」は並立しない）といった議論を介して——こうした区別の方法は「時制テスト」と呼ばれており、ここでも基本的な観点はアスペクトよりも時制に置かれているもの——言語学にも通じる問題であることは明らかである。

いずれにせよ、アスペクトという概念とそれが提起する問題が、人文科学のさまざまな分野に刺激や示唆を与えてきたことは間違いない。例えば詩学の領域では、ボリス・ウスペンスキイが文学作品における「視点」の構成を多角的に検討する中で、時制とアスペクトに着目した分析を試みている⁽¹⁰⁾し、物語論においても、先述したようにアスペクトそのものは理論構築の基軸とはされていないものの、それに関連する考察がさまざまな論点に即して展開されている。もともとジュネットが物語叙述のプロセスを解析するための基本的な枠組みとして時間・叙法・態のカテゴリーを設定したのは、トドロフの論考を参照してのことであった⁽¹¹⁾が、実はトドロフが当該論文「文学的物語における諸カテゴリー」⁽¹²⁾で提案したのは、物語における時間とアスペクトと叙法という観点であった。ただし、トドロフ自身、ここでのアスペクトの語は「その語源の意味、すなわち

「眼差し」(regard)に近い語義において「用いていると断っており、そこでの論述内容から、ジュネットはこのカテゴリーを「視点」や「視界」(vision)に関わるものと正当に判断して、自らが提起する「距離」や「パースペクティブ」や「焦点化」といった観点のもとに考察を進めたのであった。とはいえ、それによってアスペクトに関わる問題が排除されたわけではなく、例えば「時間」の契機の一つをなす「頻度」は明らかにアスペクトに関わるものであり、特にブルーストに特徴的とされる「括復法」(bracket)は、「ただ一度の物語上の発信が、同じ出来事の複数回の生起を一括して引き受け」¹³点において、不完結相の内の習慣相や反復相をなすものと言えよう。

このように、純然たる文法カテゴリーとしてのアスペクトにとどまらない「アスペクト性」をも考察の対象に含めることの必要性については、マスロフ自身が指摘しているところであり、¹⁴またジャック・フォンタニエ編による論集『アスペクト化された言説』の序文では、言語や他の記号による意味作用全般を視野に収めつつ、「アスペクト」を「動詞および動詞連辞の記述に用いられる形態的・意味的カテゴリー」として、「アスペクト性」を「狭義のアスペクトを支えるとともにそれを越え出る意味的・統辞的構成の総体」として、さらに「アスペクト化」を「結果としてアスペクト性に達する手順、操作の総体」として定義し、それら三つの軸を踏まえながらこの問題系に取り組むことの重要性を訴えている。¹⁵以下ではそのような認識のもとに、映画のテクストにおけるアスペクト性の問題について考えてゆくことにする。

映画研究におけるアスペクト性へのアプローチ

冒頭で述べたように、映画とは存在論的に過去の痕跡にほかならない映像により、観客に現在のイリュージョンを経験させるフィクション装置である。その根底に、存在と不在の想像的な両義性を操る心的体制が作用していることは、精神分析的映画記号学が明らかにしたところであるが、ここでそうした議論を繰り返すことはない。ただ、映画のテクストにおけるアスペクト性の問題を考える上でも、こうした映画の根源的な両義性が関与してくることはまず指摘しておかなければならない。「映画は、死が働いているさまを写し撮る。唯一の芸術だ」とはジャン・コクトーが発したとされる有名な言葉であるが、¹⁶撮影される俳優も必ずや年老いて死すべき運命にあり、ゆえに静止した絵画と違って、映画は死が働いているひと時をフィルムに収めるのだとするこの警句は、まさに映画において成立する完結と不完結の相関を語っているようにも思われる。

実は、前節で触れたエネルギーアとキーネーシスの対比をめぐっても、映画が引き合いに出されることがある。むしろ、アリストテレスが映画に言及しているわけではなく、古典学の諸家がこの問題を議論する中で時に映画が取り上げられるのである。例えば、J・L・アクリルは、アリストテレスが「見る」などの行為をエネルギーアに、「歩く」などの行為をキーネーシスに分類したことに関連して、例えば芝居を見たり、あるいは交響曲を聴いたりする場合、その途中では「見ている、聴いている」と「見てしまった、聴いてしまった」が並立しないのであるから、それはキーネーシスともみ

なすことができ、逆に、「歩く」行為についても、特定の地点から別の地点への移動の過程ではなく、その全体を歩行能力の行使ととらえればエネルギーアともみなしうることを指摘して、あらゆる行為をエネルギーアとキーネーシスに二分する論法には矛盾があると主張した¹⁷⁾。これに対して、「時制テスト」という名称の提案者でもある) テリー・ペナーは、例えば「映画を見る」という行為は、視覚能力の行使によって実現する、まったくエネルギーアとしての「見る」活動と、その対象であり、進行の過程において運動を展開してゆくキーネーシスとしての「映画」という、二つの実体から成り立っていると説き、この“two entity” theory (藤澤令夫の訳語により「二局面構造説」と呼ばれる) を採る限り、アリストテレスの立論は有効であると反論した¹⁸⁾。そして、こうしたアクリルやペナーの所説をめぐっても、批判を含め幾多の興味深い議論がなされている¹⁹⁾。

さて、肝心の映画理論の分野に目を転じると、アスペクトに着目した研究はきわめて稀であり、筆者の知る限りでは、フランソワ・ジヨストが物語映画における叙述の様態を分析する中で、幾度かアスペクト性の問題を取り上げた程度である。彼はアンドレ・ゴドロとの共著である『映画の物語』の中で、過去としての「撮影された事物」と現在としての「映画の受容」という、表現は異なるものの冒頭で述べたのと同じ映画の両義性に触れた上で、にもかかわらず、メッツが明らかにしたように映画の映像が常に現動化 (actualisé) されており、それがくだんの「現実感」 (impression de réalité) を支えていると考えられるのは、必ずしも映像が「現

在」時制と「直説法」を体現しているからではなく、むしろ「不完結」のアスペクトを呈しているからだと主張する。そして、ヴォイスオーヴァー・ナレーションの例を取り上げて、映像は常に不完結相であるのに対し、言語によるナレーションは時に不完結相で語られることもあるものの、多くの場合は完結相をなしていることを的確に指摘している²¹⁾。同書は概説書であるためにそこの論述は簡略であるが、ジヨストはそれに先立つ論考でより詳細にこの問題を検討しており、例えば『眼⇨カメラ——映画と小説の間に』では、オーソン・ウェルズの『アーカデイン氏』(一九五五) を取り上げて、クレジットの直後に流れる主人公のヴォイスオーヴァー・ナレーションの特異な性格に注意を促している。ここでは、主人公がアーカデインの秘密の鍵を握る人物を訪ねる情景に被せて、それまでの経緯と、現状と、これから立ち向かうことになるであろう命運が主に現在形で語られる。

とうとうここにやって来た。ナポリ、フランス、スペイン、メキシコ：そして今、ミュンヘンのセバスチャン広場一六番地にいるのだ。この家の屋根裏にヤコブ・ブークが住んでいる。ケチなゆすり屋で、ムショの常連で、俺以外で生き残っている最後の男、そしてグレゴリー・アーカデインの秘密のすべてを知っている男だ。今や俺の秘密調査は完成した。もともとこの仕事の報酬は一五〇〇〇ドルだったが、どうやらちよつとしたおまげがもらえそうだ、背中に突き立てられるナイフのようなおまげが。だが、先にそれを頂戴するのはブークだろう、俺が

助けてやらない限りはな。そうさ、そして次は俺だ……コケにされることにかけては勲章もののこの俺だ。²²⁾

このナレーションについてジヨストは次のように述べている——「ここでの構成を規定しているのは、物語叙述が現在形でなされること（ジュネットの言う「同時的物語叙述」）よりも、むしろそれが不^完結^相をなしているということである。語り手は、進行しつつある過程を、その決着を知らないままに語っているのである」²³⁾。実は、ここでジヨストが着目しているクレジット直後の主人公のナレーションは、同作のヨーロッパ公開に際して再編集され、『秘密調査』と改題されたヴァージョンにしか存在しないが、それがジヨストの主張を損なうわけではない。なぜなら、たとえ現在形で語るそのナレーションがなくとも、そして導入部に続いて主人公ヴァン・ストラッテンがズークに説明する一連の出来事がフラッシュバックで、かつ過去形で語るナレーションに導かれて描かれようとも、ここでの要点は、主人公が巻き込まれた策謀の過程が、当の主人公を語り手としながら、彼があたかも事の顛末を知らないかのよう^に——ナレーションの時制は過去形であっても、その後の展開についてはまったく言及されずに——叙述されてゆくという形式にあるからである。

その上、このような特徴は必ずしも、『アーカディン氏』のフラッシュバックが作品の終盤で、現在に追いつき、ヴァン・ストラッテンがズークを連れてアーカディンの魔手を逃れようとする展開に起因しているわけではない。実際、ジヨストは不^完結^相による物語

叙述のいま一つの例として『縮みゆく人間』（ジャック・アールド、一九五七）を挙げており、ここでは主人公が自身の教唆な運命を語り出す冒頭から、最後に極小が極大に通じ、それが宇宙の真理にほかならないことを悟る（一）結末まで、全体がフラッシュバックで構成されているが、要所要所で挿入される主人公のヴォイスオーバー・ナレーションは、彼が次々と陥る危機的状況をこれまた過去形で語る中で、果たして自分がその苦境を脱することができるのか、できるとすればどのような手段によってかということについてはまったく触れず、その帰趨はナレーションに続く映像の展開によって描かれることになるのである。こうした叙述の様態において、両作品は例えばウエルズの『上海から来た女』（一九四八）とは明らかに異なっており、こちらでは主人公が冒頭で、主に仮定法過去完了を用いたナレーションで次のように語り出す——「私が愚かなことをやり出すと、もう止められなくなる。どんな結末になるかわかっていたら、決して何事も起こらないようにしただろうに。つまり、私が正気でいたなら、ということだ。だが、彼女を見た途端に、私は正気ではいられなくなった、それも随分長い間²⁴⁾」。これ以後、主人公が繰り出すナレーションの言葉は、一貫して、彼が事件の一部始終を承知した上で述懐していることを示しており、そうした前提のもとに物語が進展してゆくのである。

付言しておけば、『アーカディン氏』でも、クレジットに先立つて飛行中の小型機の映像が示され、それに被せてウエルズ自身の声によるナレーションが、この映画はパルセロナ上空を飛ぶこの無人の飛行機にまつわる出来事を「フィクションとして再現したもの」

であることを告げ、同様に『縮みゆく人間』の冒頭でも、事の発端となった船遊びの映像に被せて、主人公のナレーションが、自らの「奇妙な、ほとんど信じ難い物語は、ごく普通の夏の日に始まった」と語るものであるから、それらのナレーションを伴う導入部は明らかに完結相をなしているが、その後、本編中のフラッシュバック構成においては、不完結相で語るナレーションに導かれつつ、本来的に不完結相をなす映像が物語を進行させてゆくという点が特徴的なのである。

ジヨストはさらに、「私の規則」と題した論文において考察を推し進め、他のさまざまな作品も取り上げながら、物語内容と物語叙述の関係に即してアスペクトの様相を体系化している。先に述べた通り、ジヨネットは焦点化の問題を論じるにあたって、それを情報の制御に関わる「叙法」のカテゴリーのもとに据え、合わせて物語叙述が物語言表に組み込まれる仕方に関わる「態」のカテゴリーにも言及したのであるが、態そのものの様態については、物語叙述の「時間」と「水準」、語り手と物語内容の関係としての「人称」という基準を立て、その内の時間に関して、物語叙述の行為が属する時点と、物語内容が属する時点との関係が、物語言表に表示される際の類型として「後置的／前置的／同時的」といった区別を提起した。これはまさしく言語において、発話内容の時点と発話行為の時点との関係を、「過去形／現在形／未来形」といった動詞の活用によって言表に表示する。時制の文法カテゴリーに相当するものであった。そうした概念の枠組みは、あくまでも言語による物語叙述のプロセスを理論化する限りにおいては妥当なものであったかもしれない。

いが、言語的情報と視覚的情報を併用する映画については、その物語叙述の様態を説明する上で十全なものとは言い難い。そこでジヨストは、既に「眼⇨カメラ」において提起していたように、映画における焦点化の作用を「知ること」と「見ること」の相関——言い換えれば「語る私」と「視覚化される私」の相関——としてとらえ、そこにアスペクトの観点を接続して、「語る私」が「視覚化される私」よりも多くの情報を有する場合にはその叙述は完結相をなし、双方の情報量が等しい場合には不完結相をなすという見解を打ち出している。その所論には首肯しがたい点もあるものの²⁸、映画における物語叙述の様態をより有効に分析するためには、考察にあたってアスペクトの観点も導入すべきだとするジヨストの主張は、基本的に当を得たものであるように思われる²⁹。

しかしながら、こうしたジヨストの論考は、ナレーションによる言語的叙述と映像による視覚的描写との相関を対象としたものであり、映画のテクストが形成する視覚的表象作用そのものにおけるアスペクト性の関与が検討されているわけではない。以下ではそうした問題について検討してゆくことにする。

映画における絵画の形象をめぐる

これまで筆者は、映画作品に現れる視覚的表象の主題系をめぐって論考を重ねてきたが、とりわけ絵画と写真については、本稿のテーマであるアスペクト性の観点を導入することが新たな考察の手がかりを与えてくれるように思われる。絵画や写真の形象が映画のテクストにおいて担う意義を、媒体の技術的特性や、物語内容や物

語叙述に関わる機能や、それらを通じて生成される反省的契機に即して論じる中で、筆者は次のように述べた。

映画にあつては、持続を持続として表出する言表が、それ自体、持続において受容されるのであるが、絵画の場合には、その制作に要した持続が一幅の静止画に凝縮され、その凝縮された非持続性が、映画の画面に現れることであらためて持続性を付与されて、観客に提供されるのである。ちなみに、映画に現れる写真の場合には、瞬間の切り取りとして成立する静止画が、その一瞬の開示のインパクトを保ちつつ、片や現実におけると同じように、片や映画の淀みない進行からは遊離するかたちで、持続の相のもとに差し出されることになる。こうして、映画作品に登場する絵画や写真の形象は、運動と静止の、持続と凝縮の、見ることと凝視することの、力動的な往還を生み出し、そこに顕在化する異なる表象様態のずれを通して、映画を観るといふいとなみに反省的な眼差しを投げかけることになるのである。³⁰⁾

ここで提起した「運動と静止の、持続と凝縮の、見ることと凝視することの、力動的な往還」とは、つまるところ、完結相と不完結相の相関を操る原理にほかならかつた。実際、バザンが『ピカソ——天才の秘密』（アンリ・ジョルジュ・クルーズ、一九五六）を「ベルクソンの映画」と形容し、かの『物質と記憶』で示された逆円錐の如く、描く行為が完成作品へと凝縮されてゆく創作の過程そ

のものが描かれていることを称賛したのも、また、その所論を踏まえて、筆者が『マルメロの陽光』（ヴィクトル・エリセ、一九九二）を取り上げ、そこではむしろ、変容してゆく自然（マルメロの成長と成熟）を静止した絵画の内に凝縮しようとする、もとより不条理な企ての蹉跎の過程こそが描かれているという点を強調したのも（朽ちて落下した果実の光景がある種の映画的な「ヴァニタス」をなしていることも含め）、それはまさしく、完結相をなす絵画と不完結相をなす映像との相克をめぐる考察にほかならなかつたと言えよう。

ただし、アスペクト性に関して映画と絵画が生み出す相関作用は、何も実在する画家の制作活動をめぐるドキュメンタリー的なアプローチに限定されるわけではない。そもそも、リュミエールのシネマトグラフ作品の一つ『逆さまの絵』（一八九七）で、画家が描き終えたデッサンを上下反転させると、それが婦人の肖像画であることがわかるという趣向は、完結相をなすはずの描き終えられた絵画が、別の様相を呈することで不完結相に転じるさまを浮かび上がらせる妙趣でもあらう。そして、映画と絵画の関係をめぐって筆者がかつて試みたさまざまな考察は、その対象が実在または架空の画家を主人公とする試練のドラマであれ、あるいは肖像画とモデルの人物との不可思議な交錯を描く幻想譚であれ、はたまた有名な絵画の情景を活人画として再現する視覚的な意匠であれ、いずれも動画によって描かれる現実空間と静止画として提示される絵画空間の相関を通じて、そこに潜む表象作用への反省の契機を探るものであつたが、その根幹には、既に完結したはずの事象を不完結の過程へと

変容させる、アスペクト性の転換作用が関与していることを新たに付け加えておかなければならない。

そうした趣旨から、かつては紙幅の制約のためタイトルを挙げるだけにとどめたある作品の事例について述べておきたい。クリントン・イーストウッドが監督・主演した『目撃』(一九九七)がそれである。³³この作品の冒頭で、イーストウッドの演じる主人公は美術館に展示された一幅の絵画を模写している。彼がため息をついてその手を止めると、傍らで同じく模写していた女性から「諦めないで」と声をかけられ、彼は「決して諦めないさ」と答える。実は腕利きの泥棒である彼は、この後、ある豪邸に忍び込み、図らずも、泥酔して帰宅した男女が刃傷沙汰に及び、踏み込んできた別の男たちに女が射殺されるまでの一部始終を、隠し部屋のマジックミラー越しに目撃してしまう。男はアメリカ大統領その人であり、女は長年の支援者の妻、そして彼女を射殺したのはシークレットサービスであったことから、主人公は警察に追われるのみならず、事件を隠蔽しようとする大統領の側近たちに命を狙われることになる。その追跡をかわすべく、彼はいったんは逃走を企てるが、空港で大統領の偽善的な記者会見を伝えるテレビ中継を見たことから翻意して、真実を暴く行動に出る。そのために、父を嫌って離れて暮らす娘までもが側近たちに襲撃され、彼女は重傷を負ってしまうが、入院した娘におもひ迫る敵の脅威を退けた主人公は、妻を亡くした支援者に真実を告げ、その人物がホワイイトハウスに乗り込んだ夜、大統領の唐突な「自殺」が報道される。最後に、娘のいる病室に戻った主人公は、傍らの椅子に腰掛けて静かに彼女の顔をデッサンし始

める。これが全体の筋立てであるが、本作で注目したいのは、冒頭に続くシーンに見られるある趣向である。帰宅した主人公は、スケッチブックの絵を見ながら一人で夕食を摂るが、彼が大きな屋敷を描いた一枚に目を留め、それが画面いっぱいに映し出されると(図1)、その絵柄がそのまま邸宅の実景に変わり、主人公がそこに忍び込んで、くだんの出来事が出来るのである。これもかつて述べたように、³⁴映画作品の冒頭で、タイトルバックの絵が実景となることで物語が始まる例は数多くあり、それは主に歴史映画や「古き良き時代」に設定された作品、あるいはお伽噺の映画化などで、同時代の現実世界との隔たりを印象づける場合が多いが、『目撃』の当の場面では、ノスタルジーやファンタジーへと導く指標としての技法が用いられているわけではおよそない。そうではなく、まさにこの移行の瞬間こそが、作品全体を通じてのアスペクト性の転換を画しているのである。まず冒頭では、完結相の絵画を主人公が模写する行為が示されながら(見て、描くのに必要な、目と手の部分)が模写されていることに注意せよ)、その不完結相の身振りはいったん停止される。ただし、「決して諦めない」という彼の言葉は、不完結相の過程に向かおうとする彼の秘めた意思を感じさせる。次いで、そうした潜在的な志向が明確な行動に移される節目に、邸宅の写生画が実写に変わるというくだんの意匠が現れるのであり、それに導かれて、完結相の絵画を起点とし、窃盗の実行と、殺人事件の発生と、その後の真相暴露の企てに連なる、不完結相の過程が進展してゆくことになるのである。そして、その末に、実は自らの不器用さゆえに娘からは忌避されてきた主人公は、病室において、絵

画ではない生身の娘を——しかも痛々しく傷ついた姿を写生するのではなく、滑らかで穏やかな顔立ちを想像し創造しつづ——描くに至るのである。それはまさしく、絵画を愛好する彼が、殺人事件の現場に立ち会いながらマジックミラーの裏側でそれを見守ることしかできず、また娘に対してさえ——留守中に彼女の住まいに忍び込み、冷蔵庫にろくな食べ物がないのを見て、次には溢れんばかりの食料を入れておくといったいささか屈折した振る舞いのほかには——自宅に娘のあまたの写真を飾ることでしか彼女への愛情を表せないという、言わば、見ることの不完結相³⁷に縛られた状況を脱して——ここでもまたテレビ中継を見たことに触発されながらも——果敢に、行動することの不完結相³⁸へと踏み出した結果として到達した地点なのであった。そのすべては——事件を捜査する刑事に連れられて娘が初めて父の住まいを訪れ、家族のことなどまるで顧みない身勝手な人間だとばかり思っていた父が、幼い頃からの彼女の人生の一コマ一コマをとどめた多くの写真を飾っていたことを発見する感銘深い場面で、彼女がオフィスに置いていたのと同じ、母親とその腕に抱かれた幼い娘の写真がとらえられると、実は二人の傍らには、彼女が切り捨てていた父の姿があったことがわかるといった、写真の画面外を新たに開示するような細部も含め——完結相から不完結相への転成を生きた、映画のテクストの鮮やかな軌跡と言うほかはない。

映画における写真の形象をめぐる

最後の例のように、映画における写真の形象もまた、完結相と不完結相の相関を生起させる重要な契機をなすことが少なくない。周知の通り、ロラン・バルトは「写真のノエマ」を「かつてあつた」(やぶやぶ)と規定し(完結相をなす複合過去が用いられていることに注意せよ)、「写真とともに、私たちは平らな死の内へ入る」と述べた。これに対し、先に引いた「映画は死が働いているさまを写し撮る唯一の芸術だ」という警句が、「死」と「働いているさま」を並置し、前者の完結相と後者の不完結相を重ね合わせていることを想起するならば、一見、バルトはそれとは対照的に、写真の死の完結性の極に位置づけたように思われるかもしれない。しかし、これも誰もが知る通り、バルトはコード化された写真の理解をなす「ストゥディウム」を離れて、写真の予期せぬ相貌が見る者を「突き刺し」にくる「プンクトウム」の契機を語ったのである、その実践こそが『明るい部屋』という書物の企図にほかならなかった。そのように一葉一葉の写真に見入り、そこから立ち上るプンクトウムの誘いに身を任せてレクチュールをいとなむという「思索性」(pensative)こそが写真をめぐるディスクールの核心であり、そうした性質は映画には見られないとバルトは考えたのであった。³⁶これに対し、レイモン・ベルールは「思索する観客」と題した論文において、映画作品に現れる写真の形象に着目し、バルトが写真を見るいとなみの内に探り当てた思索性が映画においても成立することを主張したのであるが、そうした議論の核心は、畢竟、写真の基

底的な不完結相を踏まえつつ、それがいかにして不完結相の発現を導くか、という点に集約できるように思われる。そして、写真と映画のアスペクト性をめぐるこの相関関係は、明瞭な自己反省的関心を体現する現代映画のみならず、古典的物語映画のテクストにおいてすら、むしろ基本的な叙述のプロセスの一要因として作用しているように思われる。

この問題を考えるためには、映画において物語叙述の存立を支える根本原理をあらためて明らかにしておかなければならない。かつてメッツは、一枚の写真は物語を語らないが、二枚の写真が並べられた途端に、それらは必然的に何ごとかを物語ってしまうと述べた⁽³⁸⁾。なるほど、物語の最小要件を、トドロフやジュネットが唱えたように何らかの「変化」(transformation)の表出に求めるとすれば⁽³⁹⁾、静止画である一枚の写真にはそれが成立する余地がなく、複数の写真の並置か、あるいは一つの動画、さらにはそのモニタージユによつて初めて、何らかの変化を呈する物語の成立が可能になると考えられるかもしれない。しかし、そうした認識には少なからず疑問の余地がある。そもそもレッシングの「最も簡勁な瞬間」(die prägnanteste Augenblick)の概念によれば、絵画のように時間的進行を伴わない表現形態であっても、対象となる行為の過程を最も確にとらえた瞬間を選ぶことで行為の描写が可能になるのである⁽⁴⁰⁾。それは写真についても同断である。例えば、『赤い河』(ハワード・ホークス、一九四八)の大詰めで、ジョン・ウェイン扮する年配のカウボーイが、モンゴメリー・クリフトの演じる青年カウボーイと殴り合いをする場面の写真(図2)を目にする者は、たとえこ

の作品を未見で、牧畜事業をめぐる彼らの親子のような愛憎のドラマを知らずとも、そこに少なくとも一人の男がもう一人の男を殴り倒す)行為を見てとることができるはずであり、その限りにおいて、そこには一つの物語が成立していることみなすことができよう。久しい以前、こうした問題を検討した際には、映画におけるディエジーエズが、描写された事物をそれとして認知させる類同性のレベルと、そうして認知された事物を連係させてストーリーを進展させてゆく物語性のレベルによつて成り立つと考え、両者が映画表現において表出される様態については、前者をショットのレベルに、後者をモニタージユのレベルに対応させるアンドレ・ゴドロの所論を退けて(シヨット||シークエンスの例を考えただけでもそれが不適當であることは明白である)、両者はむしろある種の成層関係をなしていると主張した。今日、アスペクト性の観点からこの問題を再考してみると、同じ殴打のアクションについても、それを一枚の写真で見た場合には、類同性のコードに基づいた認知の作用が完遂される点においてそれは完結相をなし、『赤い河』の作品中でそれを見るならば、殴打の過程に、つまり物語性のコードに基づく変化の進行に、観客をリアルタイムで立ち会わせる点において、それは不完結相をなすと解することができるであろう。そして、こうした類同性による認知と物語性による進展が、それぞれ完結相と不完結相をなしつつ重なり合うことこそが、かつて筆者が唱えた「成層関係」の実体なのではないかと思われる。

こうした観点に立てば、以前に検討した幾つかの問題についてもより明確な説明が可能となるように思われる。例えば、『裏窓』(ア

ルフレッド・ヒッチコック、一九五四)の冒頭で、主人公のアパートの室内が台詞もなしに描写されるだけで、彼の職業や、負傷してベッドに寝ている状態に至るまでの経緯が巧みに物語られるシーケンスにおいて、壁に掛けられた自動車レースの事故の写真が、ジュネットが物語叙述における「時間」のカテゴリの一つとして分類した「持続」に関して、「省略法」、「休止法」、「要約法」、「情景法」の性質を併せ持つており、そうした重複は言語のみによる物語叙述ではあり得ず、映画において初めて可能となるということは以前に指摘したが、それが可能となるのは取りも直さず、映画的な物語叙述のプロセスにあっては、完結相をなす類同性と不完結相をなす物語性とが成層的に重なり合っているからにはかならない。また、フィルム・ノワールをはじめ、写真がしばしば事件の重要な鍵として登場する物語映画は数多いが、時にその写真は何倍にも拡大され、その同じ行為が、『出獄』(ヘンリー・ハサウェイ、一九四八)では無実の罪を晴らす証拠をもたらし、『欲望』(ミケランジェロ・アントニオーニ、一九六六)では逆に殺人事件の発生そのものについての疑いを掻き立て、さらに『ブレッドランナー』(リドリ・スコット、一九八二)では電子工学的なスキニングの操作性を前面に押し出す⁴³。このように、古典的映画における物語性の規範への回収か、現代映画における物語性の整合性からの逸脱か、さらにはポストモダン(?)映画における物語性に対する表層的意匠の優越かといった違いはあれ、要するに完結相の写真も、動画によつて描かれる検証の行為によつて不完結相へと転化させる工程は、いずれの事例にも共通しているのであって、そうした契機をテ

ラストの内に刻み付け、それを手がかりとして動的なレクチュールの実践を導き出すことこそが、ここでのアスペクト性の効力なのである。

そして、そうしたレクチュールの試みは、古典的映画においてすら、物語叙述のコードには必ずしも取まらないインパクトをもたらしつつがある。例えば、ハリウッド・メロドラマの代表作の一つである『情熱の航路』(アーヴィング・ラバー、一九四二)では、船中で知り合った男女がそれぞれの家族の写真を見せる場面があるが、男性が相手の示す写真に写った「太い眉毛で野暮な髪型の太ったご婦人は誰?」と尋ねると、女性は「オールドミスのおばよ」と答える(図3)。男性がさらに「君はどこ? この写真を撮つてるの?」と重ねて尋ねるのに対し、女性は「私が太い眉毛で野暮な髪型の太ったご婦人よ。私が哀れなおばのシャーロットよ」と自嘲を込めて返答し、このやり取りによつて、彼女が病み上がりであり、快癒のための措置として船旅に出たことが男性に明かされる。観客は、今は魅惑的な容姿で付むヒロインが、かつて専横的な母親のもとで精神を病み、療養所にいた頃の姿がまさに写真の通りであったことを知っているものの(主演のベティ・デイヴィスの本領發揮!)、この瞬間には、思いがけない事実を知った男性の驚きにも匹敵するような衝撃を受ける。というのも、かつてジャン・ピエール・ウダールが主張したように、いかなる映像にあつてもそれを撮影した主体は画面からは決定的に不在であり、そこに写る人物はそうした本来的な不在者の代理にほかならないとすれば⁴⁴、「君はどこ?」この写真を撮つてるの?」という男性の問いとそれに対する



図1 『目撃』



図2 『赤い河』



図3 『情熱の航路』



図4 『勝手に逃げろ／人生』

ヒロインの答えは、いったん撮影者と誤認された人物を被写体として画面内に位置づけることで不在を現前に置き換え、しかもそこに写った地味で陰鬱な風情の女性が、たった今、写真を差し出した麗人と同じ人物であるという、にわかには信じ難い——「わかっているが、それでもやはり」——暴力的な同定を観客に強いることになるからである。ここにもまた、完結した過去の痕跡にすぎないとみなしていた写真が、新たな相絶帯を帯びることで不完結相へと転じる瞬間が現出していると言えよう。

むろん、そうした瞬間は現代映画においてわれわれが頻繁に遭遇するものではある。しかし、それは必ずしも、『都会のアリス』のように、写真を介して明確な自己反省的意識を具現した作品に限られるわけではない——少女の持っている写真を手がかりに彼女の祖母の家を探し回り、ようやく写真そのままの家を探り当てて事は解決したと思いきや、今は別人が住んでいて探索が振り出しに戻るといった展開が、まさしく写真と映画の、完結相と不完結相の、相互運動を見事に形象化していることは間違いないにせよ。その証左の一つとして、エリック・ロメールの『冬物語』（一九九二）を想起してみよう。この作品のヒロインは、ひと夏の恋で結ばれた後、些細な手違いで音信不通となつてしまった若者の子を産み、手許に残された恋人の写真を愛しみながら、彼と再び会えることを信じて生きている。その間、別の二人の男性と親密になつたりもするが、ラストに至って、バスの中でまったく偶然に愛する人との再会を果たす。このあまりに唐突なハッピーエンドは観客を途惑わせるかもしれないが、ここで注目すべきは、この再会に先立って、ヒロインが

くだんの男友達の一人に連れられて芝居を見に行く場面である。演目はシェイクスピアの『冬物語』で、家族の長い別離と再会が超自然的な力を交えて描かれる、シェイクスピア晩年の『ロマンズ劇』の一つである。その大詰めでは、王に不義の子と邪推されて異国に放逐された王女が、美しく成長してかの国の王子とともに帰還し、かつて夫の命で投獄され、絶望のあまり息絶えたと伝えられた王妃もまた、生き写しの影像の姿で登場し、悔悟する王の目の前で動き出して、彼と固く抱擁し合うことですべてが慶ばしき結末を迎える。実は、王妃は長年にわたり家臣の妻に匿われて生きていたのであるが、そのことは戯曲の中で明示されず、よつてこの場面は、登場人物はもとより、筋立てを知らない観客にとつても神秘的な赴きを帯びることになる。そしてまさに、シェイクスピア劇といえれば『ロミオとジュリエット』しか知らないヒロインは、この大団円の情景に強く惹かれて感動の涙を流すのであり、その数日後に、バスでの再会が訪れるのである。その時、幼い娘は直ちに若者を「パパ」と呼び、訝る彼にヒロインが、あの夏に撮った彼の写真を娘に見せていたのだと告げると、若者はそれを受けて「僕には写真なんてなかったよ」と答える。すなわち、それまで恋人の写真という完結相の姿に執着していたヒロインが、彫像が動き出すという、唐突かつ非現実的な事態でありながら、静止状態からの脱却が果たされる光景を目の当たりにして強い感銘を覚え、そうした途端に、これまでまったく唐突かつ非現実的に、生身の恋人と再会して、いったんは引き離された二人の愛を再び生きてゆくという、不完結相の歩みを進めることが可能になったのである。バザンのなりアリズムを奉じ

た点で、ヴェンダースのような自己反省的映画作家とはみなし難いであろうロメールにおいてもまた、⁽⁴⁵⁾すぐれてアスペクト性に関わるこうした趣向が見出されるのである。

フリーズ・フレームの問題

このように映画の中に現れる写真をめぐって、アスペクト性の観点から論ずべきことは多岐にわたるが、既に予定した紙幅を越えているため、最後の論点としてもう一つだけ、フリーズ・フレーム（画面静止）の問題について検討してみることにする。これまで論じてきた画面に現れる写真の形象と違い、フリーズ・フレームは動いていた映像が止まり、言わば画面自体が写真と化すことで、そこに刻印された光景を強く印象づける。そして、それが『大人は判ってくれない』（フランソワ・トリュフォー、一九五九）や『革命前夜』（ベルナルド・ベルトルッチ、一九六四）のように、ラスト・シヨットに現れて作品を締め括るならば、それまで動く映像によって描き出され、不完結相のもとに進められてきた物語を、静止画像への変換を機に、一挙に完結相のもとに終結させるといった効果が一応は認められよう。しかし、フリーズ・フレームがもたらす作用とは、単に動画から静止画への変換と、不完結相から完結相への転換を合致させることだけにとどまるものではない。実際、『革命前夜』のラストに見られる、嗚咽するヒロインの姿のフリーズ・フレームは、バルマの親戚一家のもとに逗留することになった彼女が、寝室のベッドの上に並べた自身の幼少時代からの写真に見入る序盤の光景をはじめ、全編に散りばめられた絵画やカメラ・オブスクラや映

画など、多彩な視覚的表象の主題と豊かな相関をなすものであり、また『大人は判ってくれない』においては、そもそも波打ち際に佇み、こちらを振り返った瞬間のアントワヌ・ドワネルのフリーズ・フレームによって、この少年の物語は閉じられるはずであったにもかかわらず、期せずしてその後、四作もの続編が作られたことで、当のフリーズ・フレームはそうしたシリーズの連環を導く最初の中継点ともなった。このように、映画の最後に現れるフリーズ・フレームですら、完結相と不完結相をめぐって揺れ動く余地があるとすれば、作品の途中に現れるそれがさらに多彩な様相を呈することは想像に難くない。

そもそも作品中での静止画像の効果については、ルドルフ・アルンハイムが『芸術としての映画』のドイツ語初版（一九三二年刊）の中で既に指摘していた。そこで彼は、『日曜日の人々』（ロベルト・ジオドマクとエドガー・G・ウルマー、一九三〇）の一場面で、写真屋が浜辺で行楽客たちの写真を撮り、それぞれの姿がいきなり写真に変わる趣向に触れつつ、「進行中の映画に挿入された静止画像はたいへん奇妙な効果を引き起こす。というのも、動きのある映画の場面に内在する時間経過が、その途中で作り出された静止画の場面へと移し替えられてしまい、それが不気味に持続する硬直のような効果をもたらすからである」と述べている。⁽⁴⁷⁾ここで用いられている技法は正確にはフリーズ・フレームではなく、動画でとらえられた表情が瞬時に写真に差し替えられているのであるが、同様の手法は、『時の外何物もなし』（アルベルト・カヴァルカンティ、一九二六）の冒頭で、優雅に階段を降りて来る女性たちの姿が一瞬

にして写真に変わり、それがびりびりと破り捨てられる場面でも用いられている。他方で、既にサイレント時代から真正なフリーズ・フレームの技法を用いた作品もあり、ルネ・クレールの処女作である『眠れるバリ』（製作一九二三／公開一九二五）の大詰めで、時間の停止と進行がめまぐるしく繰り返される場面や、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（一九二九）の中で、走る馬車や競技するスポーツ選手たちが急に静止する場面などがそれである。いずれにせよ、これらのサイレント作品においては、多かれ少なかれ前衛的な志向のもとで、映画的な運動性に対する反省的なアプローチが展開されており、フリーズ・フレームや静止画像の効果がしばしば——時にスローモーションやファーストモーションとも組み合わせられながら——用いられたのも、完結相と不完結相の対比というよりは、やはり運動と静止の対比そのものを際立たせようとする、当時の先鋭な映画理念に基づく現象であったように思われる。かつて述べたように、この時代における前衛映画（論）の展望とは、映画の過去から現在へ、そして現在から未来への継続と発展を信じる、まさに不完結相の映画史観に貫かれたものだったのであり、そこでは映画のテクストをめぐる完結相と不完結相の相関は、問題として認識される余地がなかったのかもしれない。

その後の古典的物語映画においては、こうした技法はもはや前衛的な企図のためではなく、基本的には物語を巧みに進めるための手段の一つとして用いられてゆくことになる。しかし、そのことは、フリーズ・フレームや静止画像が単なる物語叙述の便法に還元されたということを必ずしも意味しない。むしろ、そこでは運動と

静止の対比自体を離れて、テクストの奇妙な文彩とでも呼ぶべきものが、レクチュールを通じてしばしば浮かび上がってくる——例えば、『悪魔が夜来る』（マルセル・カルネ、一九四二）の序盤で舞踏会が静止する情景と、名高い結末のシーンで石像と化した恋人たちの胸元から静かに響いてくる心臓の鼓動。あるいは『最後の休暇』（ロジェ・レーナルト、一九四八）のラストで、毎夏を過ごした土地を手放すことになった親戚一同が、最後に皆で記念写真に収まった瞬間、その光景が写真に変わり、新学期の教室でそれに見入っていた主人公の少年が、いったんは教師に見咎められるもの、それまでフラッシュバックで描かれてきたひと夏の恋と思春期の終わりに根ざす少年の憂愁を察した教師が、大人の世界へと彼を送り出す励ましの言葉をかけ、それを受けて振り返った少年がカメラに向かって微笑みとともに投げかける眼差し。はたまた、『素晴らしき哉、人生！』（フランク・キャプラ、一九四六）の冒頭近くで、二級天使が主人公の救済に遣わされる際に彼の姿をとらえるフリーズ・フレームと、大詰めで絶望から自殺しようとした主人公が、自分など生まれてこなければよかったと口走ったことから、天使にそうであった場合の街の惨状を見せられて翻意するという、パラレル・ワールド⁴⁸がもたらす展開。さらには『イヴの総て』（ジョゼフ・L・マンキウィッツ、一九五〇）のこれも序盤で、ヒロインが演劇賞のトロフィーを受け取る瞬間にその姿が静止し、先輩の大女優を追い落として成功をつかんだ彼女の歩みがフラッシュバックで描かれた末に、彼女とまったく同じく、付き人として採用された若い女優志願の女性が主人の豪華なガウンを纏い、その艶やかな姿が

合わせ鏡に無限の反映となって映るラストシーン。これらの例において、動きの静止という形象が、単に物語を進展させるための足場を提供するのではなく、またそうした物語映画の装置性を先鋭に反省させるといってもなく、それぞれに生と死、過去と未来、現実と表象といった極の間を往還する運動をあたかも示し合わせたかのように導き出す——『悪魔が夜来る』では死をもたらす石化と生命の証としての鼓動、『最後の休暇』では追想から成長へと、かつダイエージェンズ内からその外側へと転じられる眼差し、『素晴らしき哉、人生！』では現実からの逃避と、仮想世界の目撃を機とした現実への帰還、『イヴの総て』では合わせ鏡が映し出す実像と虚像の無限の増殖——というのは、いったいいかなる事態なのであるうか。

この問いについて考えるために、二〇年代の前衛映画で活用された後、古典的物語映画ではほぼ姿を消した、フリーズ・フレームのある特殊な形態をいま一度取り上げることしよう。画面が立て続けに止まったり動いたりする、継起的なフリーズ・フレームの技法がそれである。今日、その最もよく知られた例として想起されるのは、『突然炎のごとく』（フランソワ・トリュフォー、一九六二）の中で、主人公の二人の男性の前でヒロインのジャンヌ・モローがさまざまな表情のヴァリエーションを見せるくだりや、『勝手に逃げろ／人生』（ジャン・リリュック・ゴダール、一九八〇）で、自転車走らせるナタリー・バイの姿をはじめとして随所に出現する、フリーズ・フレームの連鎖によるスローモーションのような効果であるう。映画のテクストに現前しながら、物語展開上の必要によって

動機づけられることのないこれらの形象は、いかなる手がかりによって、いかなるレクチュールの展望へとわれわれを誘うのであるうか。

ここでも、レイモン・ベルールの考察が重要な示唆を与えてくれる。かつて彼は、「見出されぬテクスト」と題した論考の中で、映画作品を分析する際に用いられる複製写真すなわちフォトグラムと、フリーズ・フレームとが、「映画の進展を中断するまさにその瞬間に映画のテクスト性を開くという、まったく矛盾した機能」を共有しており、両者は「映画を絶えず取り逃ししながら、しかし逆説的に、それがテクストとして逃げ去ることを可能にする」と述べた⁽⁵⁰⁾。彼が手がけた幾多の映画のテクスト分析⁽⁵¹⁾や、バルトが「第三の意味」で提起したレクチュールが、そうした認識に基づく実践であったことは言うまでもない。しかしながら、彼はその後、ドゥルーズの『シネマ』を参照しつつ、映画における「中断、瞬間」について探究した論考の中で、「映画から引き剥がされたフォトグラム、あるいはバルトが想定したような、映画が語ることを空想的にダブらせるフォトグラムではなく、写真を通して立ち現れるフォトグラム、映画の内に沈められた写真的なものがその物語の方向と流れの中で自らを際立たせ、紛れもない明証性を呈するようなフォトグラム⁽⁵²⁾」へと関心を移行させてゆく。そして、ロッセリーニの『殺人カメラ』（一九五二）を例に挙げ、映画の進展のただ中で写真的なものが顕在化する瞬間を、あのホルバインの絵画「大使たち」における髑髏のアナモルフォーズにも通じるような、死が顔を覗かせる契機として論じたのであった⁽⁵³⁾。それは取りも直さず、

栄達を讃えることを画題として完結相に属しているはずの絵画を、「死を忘るな^{メメント・モリ}カレ」の戒めによって不完結相へと転じる仕掛けが、映画における静止の形象を介して、そのアスペクト性の様態にも通底するものであることを意味しており、ここにおいてわれわれは、先に述べた、「死が働いているさまを写し撮る」映画の潜在力に立ち返ることになる。

そうした考察を踏まえて、『突然炎のごとく』におけるフリーズ・フレイムの継起をあらためて思い起こすならば、それが作品の序盤に見られたあるシーンと呼応していることに気づくであろう。主人公の男性二人が友人に彫像のスライドを見せられる場面がそれで、次々とスライドが映される中で、かすかに微笑む女性の顔の像に強く惹きつけられた二人は、さらに細部を写した幾つかのスライドも見届けた上で、直にその像を見るべく地中海の島を訪れる。当然ながら、彼らが見せられた一連のスライドは動かぬ写真であり、また遺跡で彼らが目の当たりにするのも固い石の像であるが、文字通り「石化」したその彫像は、しかし、燦々と降り注ぐ陽光のもと、その周りを巡る彼らの視点の移動に応じて、生き生きとした微笑みの表情を浮かび上がらせる。そして、次のように語るナレーションが、あのヒロインのさまざまな表情をとらえたフリーズ・フレイムとの照応を予告するのである——「彼らはこんな微笑みに出会ったことがあるだろうか。断じてない。いつかそれに出会ったかどうか。きっとその後について行くだろう」。まさにそのような微笑みを湛えたヒロインは、彼らと出会ってからほどなくして、気まぐれにセーヌ川に飛び込んでみせ、最後にもまた、男性の一人を乗せ

たまま唐突に自動車を用に転落させて命を絶つことになるが、そうした水中への転落の主題ほどに明示的ではないにせよ、くだんのスライドとフリーズ・フレイムもまた、生の魅惑への接近が死につながることを伝える、秘かな予兆として姿を現しているのではなからうか。

そのようにフリーズ・フレイムを介して死が垣間見える瞬間は、『勝手に逃げろ／人生』においていつそう鮮明に現出する。フリーズ・フレイムの継起によるスローモーションのような表現が頻出する同作の最後で、ジャック・デュトロン演じる主人公は、いきなり自動車にはねられて転倒し、その様子がフリーズ・フレイムの連鎖によって提示されるが(図4)、その時、仰向けに倒れた彼は「俺は死にかけてはいない。俺の人生が目の前を流れていかなかったからな」(「Je ne suis pas en train de mourir. Ma vie n'a pas défilé devant mes yeux.」)とぐさぐさやく。「流れてゆく」(défiler)とは、行列の行進から追想の連なりまで、そしてフィルム「送り」までをも意味する言葉であるが、人は死ぬ間際に、己の人生が走馬燈のように流れてゆくのを見るといふ俗信にそった彼の言葉は、言わば死という完結相の事態を、流れゆくことという不完結相の事象の欠如によって、逆説的に退けようとしている。さらには、彼がそのことをつぶやく際に、先に触れた「しつつかある」という不完結相の表現の否定形を用いている点でも、その言動の逆説性が際立つが、そうして不完結相の欠如や否定によって完結相の死を免れようとする身振りも虚しく、彼は息絶えることになる。そして、そのことは取りも直さず、映画が抱える根本的な逆説、すなわち『アメリ

カ之夜』(フランソワ・トリュフォー、一九七三)でトリュフォー自身が演じる監督が語るように、「映画は夜汽車のように淀みなく進む」一方で、その進行自体がフィルムの間歇的な送りという、継起的な静止に依拠しているという事実を露わにしているのであつて、言い換えれば、不完結相の生の物語を進展させながら、その遂行が完結相をなす写真、つまりは死の継起によつて支えられているという、映画に課せられた不可避の宿命を具象化しているのである。

しかし、フリーズ・フレームの継起が体现するそうした映画の逆説は、必ずしも死の潜在性を浮かび上がらせるだけではないように思われる。フィリップ・デュボワは、映画と写真の相関を論じ、その様態を分類した際に、写真家による映画の制作、物語内容における写真の主題、静止画やスローモーションやフリーズ・フレイムなどの写真的形態の活用と並んで、彼が「写真的効果」と呼ぶ作用を指摘した。⁽⁵³⁾それは単なる題材としての、あるいは物語の進展を主導する原理としての写真に比べて、「よりいっそう奥深い層に探り当てられ」、「むしろ解釈の次元に属するような」作用である。彼がそこで想定しているのは、恐怖にこわはつた表情や、夢や妄想によつて榨取られた想像的空間や、写真をきっかけとして蘇る記憶の情景などであるが、フリーズ・フレイムもまた、映像の技術的特性にとどまらず、さらにはそれが実際には使用されない場合ですら、デュボワが唱えるような写真的効果を生じさせる契機となりうるように思われる。そのように考えるきっかけとなつたのは、ある映画を鑑賞した際の個人的な経験であつた。その作品とはテリー・ギリアム

の『Dr.パルナサスの鏡』(二〇〇九)である。その序盤で、幻術的な見世物を上演する旅芸人の一座が、道中で加わつた男を交えて客寄せをする場面があるが、うらぶれた移動舞台からわずかな観衆に向かつて、鏡を通り抜ければあらゆる願いが叶う幻想世界に遊べると言葉巧みに口上を述べる男の後ろでは、座長である怪老人の「パルナサス博士」が泥酔して舞台に倒れ込み、その横では博士の若い娘がさまざまなポーズをとつて父の失態を取り繕おうとする(図5)。私はなぜかその姿が強く印象に残り、映画館からの帰り道にその理由についてあれこれと考えをめぐらせた。そしてはた思ひ当たつたのが、ぎこちなくしなを作る彼女の姿が、マックス・オフルスのメロドラマ『忘れじの面影』(一九四八)のある場面を想起させたからとということであつた。ツヴァイクの『見知らぬ女からの手紙』を原作とするこの作品の中盤で、少女時代から憧れてきたピアニストの男性と再会したヒロインは、そんなことにはまったく気づかぬまま彼女の勤める服飾店を訪ねて来た男性の前で、商品のドレスを纏つてあれこれとポーズをとつてみせる(図6)。そのさまが、『Dr.パルナサスの鏡』のくだんの場面を目にしたことで、無意識の内に蘇つたのであつた。むしろ、両者に見られるポーズの継起はフリーズ・フレイムによつてもたらされたものではない。しかし、そこで繰り返される一連の動作は、フリーズ・フレイムの継起にも通じる、まさに「写真的効果」を生み出しているように思われる。なぜなら、いずれの場合にも、そこには映画のテクストと写真を「いっそう奥深い層」において結びつける、秘かな相関作用が読み取れるからである。実際、『忘れじの面影』のヒロインは、本

もなしているように思われる。

結び

映画のテクストにおけるアスペクト性の関与をめぐって、主に絵画と写真の形象を取り上げ、それが映画的表象との間でいかなる相関関係を生み出すのかを検討してきた。もちろん、そうした探究を進めようとすれば、他の視覚的表象をも視野に含めることが不可欠であり、まずは映画の内に登場する映画の形象、つまり映画中映画の問題と、さらにはテレビやビデオの映像について、それらがアスペクト性に関して映画のテクストといかなる相関をなすのかということを考察してゆかなければならない。それらの視覚的媒体の特性をアスペクト性に即してあらためて整理してみると、絵画と写真は静止画という完結相の表象を、映画は記録された動画という完結相と不完結相が重なった表象を、そしてテレビとビデオについては、録画された映像であれば基本的には映画に準じる表象をなすとしても、生中継によるテレビ放送や、ビデオ・インスタレーションや監視カメラによるリアルタイムでの伝送であれば、その映像は明らかに不完結相を呈することになる。本稿で取り上げた絵画と写真の形象でさえ、それが映画のテクストともに生み出すアスペクト性の相関作用はさまざまであった。さらに、映画に現れる映画、テレビ、ビデオと対象を拵けてゆけば、そこには必ずや、いくつか複雑で多岐にわたり、それだけにいつそう興味深い論点が立ち現れるはずである。それらの課題についてはいずれ稿を改めて論じることにはしたい。

人には告げないまま愛する男性の子を産み育てるが、死を前にして彼に宛てた手紙には、病気で亡くなった息子の写真が同封され、男性は虫眼鏡を手に亡き息子の写真に見入る(図7⁵⁴)。そして、手紙を読み終わった彼は、いったんは逃げようとした決闘の場へと向かってゆくのであった。ここでは、継起するフリーズ・フレームを思わせる動作が、『突然炎のごとく』や『勝手に逃げる／人生』と同様に、写真を介して(ヒロインと息子と男性の、三重の)死と結びついている。これに対して、『Dr.パルナサスの鏡』のヒロインは、人々の欲望を虚しく掻き立てる見世物を供しながらも、実はしがなしいその旅回りの生活の中で、いつも一枚の写真を身近に置き、そこに写された情景に憧れを抱いている。それは『理想の家庭』なる雑誌に掲載された、まさに『家族の幸せ』を絵に描いたような写真で(図8)、蠱惑の奇譚がめくるめくSFXを駆使して繰り広げられた末に、彼女は遂に、現実の世界でそうした家庭的幸福の情景に収まる。その時、娘の姿をカフェのウィンドウ越しに見やった老残の父は、再び大道に出て子供たちを集めると、おもちゃの舞台上人形を操りながら得々とくだんの幻術の見世物を演じ始める。こうして、あのフリーズ・フレームの継起にも似た動作は、片や古典的メロドラマ映画において、写真が突きつける事実の重さによって死の刻印を招来し、片や現代のファンタスティック映画において、写真が育むイメージの力によって生への意思を牽引したのである。その対比は、物語内容における死と生、悲劇と幸福、事実と願望に関わるものであると同時に、『写真的効果』の喚起力が完結相と不完結相のいずれに向かうかという点において、アスペクト性に関わる対比を



図5 『Dr. パルナサスの鏡』



図6 『忘れじの面影』



図7 『忘れじの面影』



図8 『Dr. パルナサスの鏡』

ところで、本稿の考察を通じて、通常は完結相に属するとみなされるような表象が、何らかの契機を介して、不完結相に転じるといふ事例を数多く取り上げてきた。考えてみれば、このようなプロセスが出来るのは別に映画のテクストをめぐるレクチュールに限ったことではなく、例えばロシア・フォルマリズムにおける「異化」も、シュレアリズムにおける「異郷化」も、自動化された、すなわち完結相のもとに固着した知覚を、異なる相貌へと変容させることで不完結化するアプローチにはかならず、また古典的映画理論においても、エプシユタインの「フォトジェニー」やヴェルトフの「映画眼」は、旧来の人間中心的な世界観を映画という機械の眼が変革すると訴えた点で、完結相から不完結相への転換を目論む主張であったとも言えよう。そして、サント＝ブーヴに代表されるような近代的な文学研究が、完成した作品を完結相のもとに位置づけ、それを創造した作家との関係を実証的に追究したのに対し、作品を不完結のものともみなして、それを「読む」ことでテクスト体系を構築していった「テクスト論」の実践もまた、畢竟、文学や芸術の研究において、完結相と不完結相の枠組みを逆転させようとした最も意識的な企てであったと考えられる。今日では、実証主義的あるいはテクスト論的なアプローチのいずれが正当であるかなどという問いはもはや有効ではないと思われるが、少なくとも、両者がアスペクト性をめぐって対照的な認識を基盤としていたことは看過されてはなるまい。実際、近年では両者を統合するような取り組みも進められており、例えば文学における草稿研究の新たな隆盛もその一つであるが、⁽⁵⁵⁾もはや「決定稿」を揺るがぬ基点とみなすのではなく、そ

こに至るまでの多様な模索を、まさにテクストが生成される豊饒な過程として探究する点において、そうしたアプローチもまた完結相と不完結相の相関に関わるものである。

いずれにせよ、筆者の主たる関心はあくまでもテクストを読むことにある。むしろ、そこでなされるレクチュールが歴史によつて規定されることを否定するわけではないが、あらゆる研究と同じく、本稿で論じた映画におけるアスペクト性の問題を歴史の観点から検証しようとする類のアプローチは、真にそれを志向する研究者によつて行われるべきであると確信する。そのような企てがなされた暁には、本誌に掲載されたことで一応の完結相に達した筆者の考察も、再び不完結相の探究へと投げ返されることになる。そうした展開への期待を表明しつつ、ひとまず本稿を閉じることにする。

注(1) 映画におけるフラッシュバックを包括的に論じた Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York, Routledge, 1989 を参照せよ。

(2) カゼッティは、映画における言表送出者を「私」、言表受容者を「あなた」、登場人物や場面を提示する言表を「彼」とし、いわゆる「ノーボデイズ・ショット」のように客観的ともみなされる映像については「私とあなたが彼を見る」、人物がカメラに視線を向ける場合などは「呼びかけ」については「私と彼があなたを見る」、人物が目にする光景を示すいわゆる「主観的映像」については「あなたと彼が私に見せるものを見る」などといった要領で、人称代名詞に託した映画的言表作用の分類を提起したが、それに対してメッツは、言語による現実の対話と違い、映画では観客という言表受容者はその場について

も、言表送出者は不在であるため、双方向的なやり取りが成り立たないばかりか、そもそもそこで言表受容者が相手にするのは映画そのものであり、そのテクストにはかならないのであるから、それが「私」といった人格の役割を担うことはあり得ないとして、こうした人称代名詞に託した説明を退けた。議論の詳細については Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 24-27 を参照せよ。

- (3) 英語の用語では「時制」は tense、「時間」は time であるが、フランス語ではいずれも temps である。
- (4) 実際にはフランス語における法の様態はより複雑多様であるが、ここではそうしたフランス語学の専門的な議論には立ち入らない。
- (5) 「態」を指す文法用語（フランス語で voix、英語で voice）はまさに「声」を意味する語彙でもある。
- (6) ちなみに、フランス語の複合過去はもともと完了の意味を有しているが、日常表現において単純過去に代わって完結相の過去を意味するようになってからは、完了を意味する場合とぶつけない場合が並存することとなった。付言しておけば、日本におけるロシア語学では「完結相／不完結相」が伝統的に「完了体／不完了体」と称されてきたという事情があり、これも用語の混乱を招きかねない要因となっている。
- (7) Joseph Vendryes, *Compte rendu de l'ouvrage de Jans Holt, Etudes d'aspect* (1943), *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, t. 42, fas. 2 (n° 125), 1946, p. 84.
- (8) 言語学におけるアスペクト研究全体を解説することは筆者の手に余るので、この分野の基本文献とされるコムリーやマスロフなどの著作を参照された。—— Bernard Comrie, *Aspect: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, London, Cambridge University Press, 1976 (バーナード・コムリー「アスペクト」、山田小枝訳、むぎ書房、一九八八年)、ユリー・S・マスロフ「アスペ

クト論」(ロシア語原書、*Определённое акцентирование*, 1984)、林田理恵・金子百合子訳、ひつじ書房、二〇一八年。

- (9) アリストテレス『形而上学』(『アリストテレス全集』第十二巻)、出隆訳、岩波書店、一九六八年、◎巻(第九巻)、特に第六章。
- (10) ポリス・ウスベンスキー「構成の詩学」(ロシア語原書、*Поэтика романизма*, 1970)、川崎渕・大石雅彦訳、法政大学出版局、一九八六年、八二―九七頁。
- (11) Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 74-75、シエラル・ジュネット「物語のデイスクル」、花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、一九八五年、一九―二二頁。
- (12) Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966.
- (13) Genette, *op. cit.*, p. 148、ジュネット、前掲書、一三三頁。
- (14) マスロフ、前掲書、二二―二三頁。
- (15) A.-J. Greimas et J. Fontanille, *Préface à Jacques Fontanille (dir.), Les discours aspectualisés*, Limoges/Amsterdam/Philadelphia, PULIM/Benjamins, 1991, p. 8.
- (16) これはゴダールが初期のインタヴューの中で、コクトーの「オルフェ」に出てくる一文として引いたものであるが、『ゴダール全評論・全発言』の訳者である奥村昭夫氏が注記しているように、正確には「死神 (la Mort)」の使いであるエルトビーズがオルフェに告げる言葉(鏡は死神が入りする扉です。それに、鏡に映る自分を一生見続けてご覧なさい。死神が働いているのが見えるでしょう、まるでガラスの巣箱の中の蜜蜂のように)をパラフレーズしたものである。Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, nouvelle édition, t. 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 222。『ゴダール全評論・全発言』一九五〇―一九六七、奥村昭夫訳、筑摩書房、一九九八年、五〇七頁・注24。なお、ゴダールのインタヴュー記事では初出時から一貫して「la mort」と語頭が小文字で表記されているため、本文中での引

用に際しては「死」と訳した。

- (17) J. L. Ackrill, "Aristotle's Distinction between *Energeia* and *Kinesis*", *Renford Bambrough* (ed.), *New Essays on Plato and Aristotle*, London, Routledge, 1965, pp. 131-135.
- (18) Terry Penner, "Verbs and the Identity of Actions - A Philosophical Exercise in the Interpretation of Aristotle", Oscar P. Wood and George Ricker (eds), *Ryle: A Collection of Critical Essays*, New York, Anchor Books, 1970, pp. 441-453.
- (19) この問題をめぐる示唆に富んだ論考として、藤澤令夫『イデアと世界』（初版一九八〇年、『藤澤令夫著作集』第二巻）、岩波書店、二〇〇〇年、第七章「現実活動態——アリストテレスにおける〈活動〉の論理と〈運動〉の論理」、桑子敏雄『エネルゲイア——アリストテレス哲学の創造』（東京大学出版会、一九九三年、第五章「エネルゲイア」の文脈）、三浦洋「アリストテレスの「エネルゲイア」と「キネネシス」の区別に関する一考察」、『西洋古典学研究』、日本西洋古典学会、第XLV巻、一九九七年、を参照せよ。
- (20) ジョストは「アスペクト」の語を用いているが、前節で引いた定義に従えば、言語ではなく映画にうけて論じる限り、そこで提起されているのは「アスペクト性」の問題である。
- (21) André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, pp. 101-104. 同書はトドロトとジョストの共著であるが、該当部分はジョストが執筆している。
- (22) 時制の確認のため、原文を示しておく——“Here I am, at the end of the road: Naples, France, Spain, Mexico... and now Munich, Sebastiaaplaz, 16. In the attic of this house lives Jakob Zouk, a petty racketeer, a jaihbird, and the last man alive, besides me, who knows the whole truth about Gregory Arkadin. My confidential report is complete now. My original fee for this job was \$15,000, and it looks like a little bonus will be tossed in, like a knife in my back. But Zouk
- will get his first, unless I can save him. Yeah, and then me... the world's prize sucker.”
- (23) François Jost, *L'Épil: caméraz, entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987, 2^e ed. revue et augmentée, 1989, p. 85 (強調は原文)。
- (24) 周知の通り、同作には幾つものヴァージョンが存在するが、二〇〇六年発売のクライテリオン・コレクションDVDボックス（“The Complete Mr. Arkadin”）に収録された三つのヴァージョン（当初のヴァージョンとされる「コリント版」、製作者ルイ・エリザエによって再編集された『秘密調査』種々の素材を統合した「完全版」の内、くだんのナレーションが含まれるのは『秘密調査』のみである）。
- (25) 原文は以下の通り——“When I start out to make a fool of myself, there's very little can stop me. If I'd known where it would end, I'd have never let anything start. If I'd been in my right mind, that is. But once I'd seen her, I was not in my right mind for quite some time...”
- (26) ちなみに、ジョストも示唆する通り (Jost, *op. cit.*, p. 83)、“ウェルスのナレーションが完結相をなすことについては、彼の、声の権威”とでも呼ぶべきものが関与しているのかもしれない。
- (27) François Jost, *Les règles du jeu*, *Iris*, n° 8, 1988.
- (28) 例えに、ジョストはさらに、実例はさわめて稀であるが、理論的には「語る私」が「視覚化された私」よりも少ない情報を有する場合も考えられ（例えば殴られて前後不覚に陥った主人公が事態を明確に語れない場合）、その際の叙述も完結相をなすとしているが、その判断の根拠は不明である。また、この論文では、『アーカディン氏』の主人公はメイヤー・スタンバークの言う「隠蔽する」語り手（“suppressive” narrator）、すなわち全知でありながら所有している情報の一部をあえて伝えない語り手に当たると述べられており（スタンバークの所論はこゝでは Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University

Press, 1978, chap. 9 ("Expositional Motivation, Temporal Structure, and Point of View (2). Restricted and Self-Restricted Narration") を参照せよ。それに対して、『縮みゆく人間』の主人公は実際に自身の辿る命運を知らずに叙述を進めているとしてゐるが、先に述べた通り、後者の主人公も導入部では完結相で述懐を始めており、両者の差異化には疑問が残る。

- (29) ちなみに、ジュネットの『物語のデイスクール』の英訳刊行に際して書評論文を発表したブライアン・ヘンダーソンは、『わが谷は緑なりき』における括復法の特徴など、映画における物語叙述をめぐって興味深い指摘を行っているもの、そこでの観点も題名に謳われている通り時制と法と態にとどまっておらず、アスペクトに関する記述は見られなく——Brian Henderson, "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 4, Summer 1983.
- (30) 拙稿「開かれた窓」からの問いかけ——映画作品における絵画の形象について、『演劇映像学2009』第一集 早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム、二〇一〇年、三二二頁。
- (31) 拙稿「映画の中の絵画——光、持続、音、そして画家の身体」、『演劇映像学2010』報告集二、早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム、二〇一二年、一五一—一五二頁を参照せよ。
- (32) ドキュメンタリー映画である『ピカソ』天才の秘密」だけでなく、『マルメロの陽光』もまた、実在する画家アントン・ロペス・ガルのシアの自宅での制作活動をドキュメンタリー・タッチで描いている。
- (33) 拙稿「開かれた窓」からの問いかけ」前掲書、三二七頁を参照。
- (34) 同書、三二二頁を参照。
- (35) Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Ed. de l'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 120-121 et 145. ロラン・バルト『明と暗の部屋』花輪光訳、みすず書房、一九八五年、九四—九五および一一五頁（強調は原文）。
- (36) *Ibid.*, pp. 89-90, 同書、六八—六九頁。彼が「第三の意味」で、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』のシーンではなく、フォトグラム（コピ写真）を対象として分析を試みたのもそのためであった。
- (37) Raymond Bellour, « Le spectateur pensif » (1984), *L'Entre-images: Photo, cinéma, vidéo*, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Ed. de la Différence, 2002, pp. 75-83. 拙稿「見ることの顕現——映画作品における写真の形象について」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第五三輯、第三分冊、二〇〇八年、三二二頁も参照せよ。
- (38) Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage? » (1964), *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968, p. 53. クリスチャン・メッツ「映画——言語か言語活動か」(武田潔訳)、浅沼圭司監訳「映画における意味作用に関する試論——映画記号学の基本問題」、水声社、二〇〇五年、八五頁。
- (39) Voir Tzvetan Todorov, « Les transformations narratives » (1970), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 225-240; Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 14. ジュネット『物語の詩学——続・物語のデイスクール』和泉涼一・神郡悦子訳、書肆風の蕃薇、一九八五年、二二頁。
- (40) G. E. Lessing, *Laokoon* (1766), *Lessings Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Insel, 1967, S. 89-90. レッ辛ント『ラオコオン』、斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年、一九九頁。
- (41) 詳しくは拙稿「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』第三八号、早稲田大学演劇学会、一九九六年を参照されたい。
- (42) 詳しくは拙稿「見ることの顕現」前掲書、二二—二三頁を参照せよ。
- (43) 同書、二七—二九頁を参照。
- (44) Jean-Pierre Oudart, « La suture », *Cahiers du cinéma*, n° 211-212, avril-mai 1969, ジャン・ピエール・ウダール「縫合」(谷昌親訳)、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新・映画理論集成』、第二巻、フィルム

ムアート社、一九九九年。

- (45) ただし、かつて指摘したように、少なくともロメールの映画批評には明らかな自己反省的観点が認められ(拙著『明るい鏡——ルネ・クレールの逆説』、早稲田大学出版部、二〇〇六年、一七二—一七六頁を参照)、また『グレースと公爵』(二〇〇二)、『三重スパイ』(二〇〇四)、『我が至上の愛——アストレとセラドン』(二〇〇七)といった最晩年の作品にも表象作用に対する反省的な関心が窺われる。
- (46) 拙稿「見ることの顕現」、前掲書、二五—二六頁を参照せよ。
- (47) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1932, S. 139-140. こうした記述は後の英語増補改訂版でも踏襲されている——*Film as Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 118. 『芸術としての映画』、志賀信夫訳、みすず書房、一九六〇年、一〇〇頁(邦訳の底本は英語版)。
- (48) それらの内、クレール自身が「動く映像の価値についての背理法による証明」を試みたと述べている『眠れるバリ』については、拙著『明るい鏡——ルネ・クレールの逆接』、前掲書、第一章「背理法からの出発——処女作『眠れるバリ』」を参照せよ。
- (49) 同書、一七六—一七九および一八九—一九三頁を参照。なお、ここでは「未完了相／完了相」という表現を用いていたが、本稿の用語法に従えば、一九二〇年代の前衛映画(論)は映画の継続的發展を信じた点で「不完結相」の、ヌーヴェル・ヴァーグは古典的映画の終焉を前提とした点で「完結相」の、映画史観をそれぞれ奉じていたということになる。ただし、少なくとも後者はまた、古典的映画がもはや不可能であるという認識に基づいて映画の、現在を切り拓いたのであり、その点では「完了相」の映画史観を体现したとも考えられる。これもまたアスペクト性の問題が呈する複雑な様相の一例と言えよう。
- (50) Raymond Bellour, « Le texte introuvable » (1975), *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 40.
- (51) Raymond Bellour, « L'interruption, l'instant » (1987), *L'Entre-*

images: Photo, cinéma, vidéo, op. cit., p. 115.

- (52) *Ibid.*, pp. 117-121.
- (53) Philippe Dubois, « La photo tremble et le cinéma suspendu », *La recherche photographique*, n° 3, décembre 1987, pp. 22-24.
- (54) ヘルレルも「思索する観客」の中でこの場面に注目して「写真がある距離を、ある別の時間を創り出すことと、私は映画について思索であるようになる」と述べている——Bellour, « Le spectateur pensif », *op. cit.*, pp. 76-77.
- (55) ブルーストが遺した膨大な草稿や創作ノートを新たに所載し、綿密な校訂を施した『失われた時を求めよ』のブレイヤード叢書新版はその代表的な成果である(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadie, Paris, Gallimard, * Bibliothèque de la Pléiade *, 4 tomes, 1987-1989)。やうした近年の草稿研究の意義と実践については松澤和宏『生成論の探究——テクスト・草稿・エクリチュール』、名古屋大学出版会、二〇〇三年を参照せよ。