

# アレゴリーとしての作家主義

——映画の新たな見方の発明とその帰趨——

藤 井 仁 子

本論は、二〇一七年六月六日の京都大学映画コロキウムにおける『アンドレ・バザン研究』一号（アンドレ・バザン研究会発行）検討会にコメントーターとして招かれた際に読まれた原稿に加筆したものである。同号は「作家主義再考」と題された特集を組み、アレクサンドル・アストリュックの「新しいアヴァンギャルドの誕生——カメラ万年筆」、アンドレ・バザンの「作家主義について」、アンドリュウ・サリスの「作家理論についての覚え書き、一九六二年」など、このテーマに関わる主要テクストの翻訳と問題を掲載している。藤井のコメントに先立つ報告者は大久保清朗、堀潤之、そしてコロキアムの主宰でもある木下千花の各氏であった。記して感謝する。

## 一、大衆芸術

雑誌『アンドレ・バザン研究』の創刊に加え、代表作『映画とは何か』の新訳と岩波文庫入り、そして初の単著であった『オーソ

ン・ウエルズ』の翻訳出版など、二〇一八年の生誕一〇〇年を前にアンドレ・バザン再評価の機運が高まっている。フランス本国では全集の刊行が予告されており（二〇一八年出版）、わずか四〇年の生涯に歴大な仕事を遺した批評家の全貌がようやく判明しつつあるのは実に喜ばしい。しかしその一方で、かつてジャン＝ルイ・コモリが述べたように、バザンのテクストは体系をなしておらず、矛盾に満ちているからこそ生産的な再読が可能なのだという点を忘れてはなるまい<sup>1)</sup>。バザンは何よりもまず場当たりのなまでに抜群の瞬発力を誇る物書きだったのであり、体系ではなく断片の人であった。ゆえにその主張における一貫性を過度に強調し、「理論」としての体系化を図るような動きには警戒が必要だろう。

バザンが体系的な理論家ではなかったのと同じように、その誕生の責めがしばしばバザンに負われる作家主義の映画批評も理論的であろうとしたためしはなかった。『カイエ・デュ・シネマ』（一九五一年創刊）に始まる批評の新たな形式が学術的な映画研究

の揺籃期にあった英語圏へと流入したとき、後づけで理論化が試みられたにすぎないのである。したがって、作家主義の成立と発展に関わるさまざまなテキストを精密に読解する作業はむしろ必要であろうが、大きな流れとして見たときに作家主義が何を目指し、どのようなものとして映画をめぐる言説に影響をおよぼしてきたかを具体的にたどることがいっそうの急務であるはずだ。それによって、作家主義の今日的な可能性と限界もあきらかとなるに違いない。

そもそも映画において作家が問題となるのは、映画が伝統的な芸術の枠組によっては捉えきれないものだからである。たとえば一七世紀にはレンブラントの工房のような事例もあったとはいえ、遅くとも一八世紀中葉にエドワード・ヤングが著した『独創的な作品をめぐる推察』(Conjectures on Original Composition, 1759) <sup>②</sup>とくに芸術における独創性 (originality) の概念が確立して以降、絵画の作者が画家であり、小説の作者が小説家であることを疑う必要は生じなかった。ところがそこに映画がやってきて、個人/集団、営利/非営利、技術/芸術、制作/記録、原物/複製、高尚/通俗といった伝統的な二項対立にことごとく揺さぶりをかけたのである。<sup>③</sup> 芸術に分類せざるをえないような作品を現に産み出しながら、既存の芸術観によっては説明がつかない事態を映画はもたらしたのだった。

哲学者アラン・バディウによる映画論は、この事態の新しさに徹底して向きあおうとするものだ。<sup>④</sup> 「大衆芸術」(mass art) というが、「まさにそれがつくられた時点で」そう呼べるのは映画だけだとい

うのである。他の芸術が大衆化を果たすまでに長い時間を必要とするのに対し、映画は生みだされたそのときからただちに大衆のものでありえる。バディウによれば哲学とは逆説を思考するものであり、「大衆芸術」としての映画は「大衆」のものであると同時に「芸術」でもあるという、その呼称のうちすでに逆説を孕んでいるのだ。こうして、あらゆる芸術がアヴァンギャルドに向かった二〇世紀に繁栄しながら、映画だけは「大衆芸術」として発展を遂げることになった。<sup>⑤</sup> この意味で、映画は民主制と貴族制との不可能と思われてきた関係についても新たな示唆をあたえるものだという。

ヴァルター・ベンヤミンが写真、ならびにその技術を継承した映画を複製芸術と呼んだのも、既存の芸術の枠組では説明がつかない事態の新しさに対処するためであった。

写真が芸術であるか否かという問いに決着をつけようと、いたずらに多くの知恵がしぼられたことがあったが、その先に考えておくべきであった問題、つまり写真の発明によって芸術というものの性格全体が変化したのではないかという問いは、誰ひとり立てなかった。そういうわけで、まもなく映画理論家たちが、映画に関して同様の性急な問いの立て方をする役目を引き受けた。<sup>⑥</sup>

ベンヤミンのいうように、映画が芸術であるか否かという「性急な問い」に初期の映画理論は囚われた。囚われることで映画理論が本格的に興ったのだといってもよい。映画が芸術であるとすれば映画

にも旧来の芸術論が適用できなければならないだろう。この理路において映画のつくり手は、西洋芸術の偉大な伝統を継承しつつもテクノロジーを通じて刷新する真に近代的な芸術家として現れることとなる。レイ・デリユックによるシネアスト (cinéaste)、リッチョット・カニエードによるエクランニスト (écraniste) など、新たな芸術家として映画作家を位置づけようとする主張が登場したのはこの文脈においてである。

## 二、同じで違う

今日的な意味での作家主義は、直接には一九五〇年代に『カイエ・デュ・シネマ』(以下『カイエ』)で展開された一連の批評に淵源を持つ。『カイエ』の作家主義は、作家の主体性を確保しようとする言説的実践であった点において、実践と不可分だった戦前フランスの理論を一面において引き継ぐものだった。のちにヌーヴェル・ヴァーグを担うことになる彼ら自身、作家として立つことを夢見ていたのだから当然であろう。

だが、決定的に重要なのは両者の相違である。『カイエ』の執筆陣にとつて、映画をただの見世物から新たな芸術の地位に押し上げるなどということはすでに問題ではなかった。それどころか彼らが評価した作家は、アルフレッド・ヒッチコックであれハワード・ホークスであれオーソン・ウェルズであれフリッツ・ラングであれジャン・ルノワールであれロベルト・ロッセリーニであれイングマール・ベルイマンであれ、毀誉褒貶はあるにせよすでに一定の評価を得た名高い監督がほとんどだったのである。その意味で、『カ

イエ』の作家主義は誰も評価しなかった監督を突然持ちあげたり、未知の存在を名指したりといった(発見)の身ぶりからはほど遠いものであった<sup>(6)</sup>。彼らの新しきは、誰もが知っているものの新たな見方を提唱した点、すでにあるものを別様に見る技術を発明した点にあったのである。初期の『カイエ』の「真のスクリーン」は、「あらゆる文化的雰囲気から遠く離れたアメリカの娯楽映画の心臓部そのもののなかに、ホークスとヒッチコックという、世界で最もロマン派的ではない二人の映画作家を見つけ出し、この二人は仕立屋ではなく作家であると言おうとしたところにあった」というセルジュ・ダネーの総括は、この意味に沿って読まなければならない<sup>(7)</sup>。

『カイエ』の議論の中心はあくまでも同時代の自国映画だったものの、衆目の一致するとおり、その特色が遺憾なく発揮されたのはアメリカ映画を評したときであった。実際、「ヒッチコックIIホークス主義」とも呼ばれた彼らのアメリカ映画評価は、現在に至るまで強い影響力を誇っている。そこに「美的個人崇拜」の危険を嗅ぎとつたバザンは、スタジオ・システムの「天才」を対置することで若い友人たちの行きすぎた作家主義をたしなめた<sup>(8)</sup>。この『カイエ』内部における対立は根本的なところでずれ違っていたように思われる。作家主義の批評は別に「システムの天才」を見なかったわけではない。彼らが問題にしたのは、スタジオ・システムによって大量生産される規格化された商品でしかないアメリカ映画が、にもかかわらず一本一本まるで違うという事実にはかならなかった。

同じで違う——このアメリカ映画の謎に迫るためには、獨創性に

基礎を置く従来の芸術観を棄てるしかあるまい。われわれの映画の見方、映画に向ける視線の側が変容する必要があるのだ。それは、たとえば実用に供される何でもなしの日常の品が、民芸の視線を経ることで初めて無二の作品として現れるのと似ている。「演出」を意味する一般的な語にすぎなかった「ミザンセヌ」(mise en scene)に特別な期待がこめられるようになったのも、映画の新たな見方を発明する必要においてである。

ハリウッドでは、監督はほとんどの場合、主題の選択、キャスト、台詞の質に堪んして申し訳程度にしか実権を握っていないという事実を考えると、あらゆる創造性、個人の表現と主張のあらゆる痕跡は、ミザンセヌに見いだされるよりほかになかった。すなわち、物語の視覚的なオーケストラレーション、アクションのリズム、映像の可塑性とダイナミズム、編集によってもたらされるペースと因果律である。<sup>(9)</sup>

このエルセサーの説明においても、映画の形式的な側面に関わるほとんどすべての要素が「ミザンセヌ」の一語によって意味されているが、実際、『カイエ』の作家主義には強弁のためにこの語を濫用するという否定しがたい傾向が認められた。フレイドン・ホヴェイダによる用例はその典型である。

ある作家の独創性はどんな主題を選んだかではなくどんな技術を用いたか、つまりはミザンセヌに存するのである。すべて

はミザンセヌによってスクリーン上に表現されるのだ。「ニコラス・レイについて調べるのに脚本のなかの要素を分析したり目につく主題を列挙したりしては、『暗黒街の女』を嫌いになってしまふことだろう。皮相的な観客にとつて、「フリッツ・ラングの『大いなる神秘／王城の錠』は何の興味も湧かない映画に見えることだろう。」

サルトルが述べたように、「人は何かを口にすることを選んだがゆえに作家になるのではない。あるやり方でその口にすることを選んだがゆえに作家なのである」。われらが芸術においてもどうして違いがあるといえよう。「画家の思考はその手段から区別されてはならない」(マテイス)のとまったく同じように、映画作家の思考もそのミザンセヌを通じてあらわれるのだ。映画で重要なのは秩序、調和、構成「構図」へと向かう努力にはかならない。すなわち俳優と事物の配置、フレーム内の動き、そしてある動きや視線を捉えること——つまるところ最初の情動と一般的な観念を作用せしめた知的な操作である。ミザンセヌとは、作家が自分を表現し、独自の作品をつくりあげるために発明する自分なりの技術以外の何ものでもない。<sup>(10)</sup>

内容に着目する限りアメリカ映画はどれもこれも似たりよつたりな商品ではないが、ミザンセヌという鍵をいったん手に入れば作家の思考という神秘に通ずる扉が開かれる。ここにおいてミザンセヌは、同じく違ふアメリカ映画の説明しがたい、あるかなきかの差異を指し示す符牒となっているのだ。

作家主義の批評家にとってオーソン・ウェルズ、とりわけ『市民ケーン』（一九四二年）が特別だった理由もこのことと関係している。どれをとつても同じようなものだと思われていたアメリカ映画に差異が存在するという事実を、誰でも一目で理解できるほどの説得力で証明したのがウェルズであり、『市民ケーン』だったのである。『市民ケーン』における過剰な技法の誇示が観客に対して教育的にはたらいたことについてはいくつもの証言が残されている。マーティン・スコセッシは少年時代に『市民ケーン』を見て監督の存在を初めて意識するようになったと述べ、またフランソワ・トリュフォーは自身の映画の幼年期の終わりをこのフィルムと結びつけて次のように回想している。

『市民ケーン』ほどの映画館でもV・O（オリジナル版）で公開され、ハリウッド製のものならなんでもいいんだという発想に毒されたわたしたちのアメリカ映画への盲目的な狂信ぶりに対する一種の解毒剤になった。わたしたちは、もつととうるさく、もつときびしい映画狂になったのである。<sup>10)</sup>

つまるところ、『市民ケーン』がシネフィルにあたえた教育とは、一見同じアメリカ映画のなかに作家の抵抗の痕跡を見てとることだった。ここにおいて、バザンが作家の天才を相対化するために対置した「システムの天才」は、むしろ作家の天才を導く前提となっている。

『カイエ』の作家主義を「作家理論」(auteur theory)としてア

メリカに紹介したアンドリュー・サリスは、この理論がとりわけよく当てはまるのはアメリカ映画の監督であるとした。アメリカ映画では作家の個性が素材の視覚的処理ぐらいでしか発揮されないために、それだけスタイルの重要性が増すと考えたのである。サリスの主張の根底にあるのは、「作家理論がある監督の個性を評価するのは、まさにその表現に課される障壁ゆえのことである」という信念にほかならない<sup>11)</sup>。商業主義の障壁を乗り越えることに芸術本来の価値を見いだしたのだ。しかしこの論理は、商業対芸術という映画が揺るがしたはずの古き対立、同時代に理解されない天才芸術家というロマン主義的芸術観をよみがえらせるものでもあっただろう。作家主義の頹廢の芽がここに早くも認められる。

### 三、にがい勝利

強固な理論的基盤を持っていたわけでも理論的に一貫したものでもなかった作家主義は、それでも結局勝利した。彼らがつくりあげた映画の新たな評価軸が、いまだに反発もあるにせよ、世界的に定着したことは疑いのようなない事実だからである。今やヒッチコックやホークスが優れた作家であることは当然の前提であり、根拠を提示する義務を負っているのは勇敢にも彼らの映画を批判しようとする側であろう。ジャン・ルノワールやロベール・ブレッソンの評価と名声も、マルセル・カルネやクロード・オータン・ロラのそれを圧倒的に凌ぐに至った。

身も蓋もないことをいえば、作家主義が勝利したのは、何よりも作家主義の批評家自身が作家として成功したからである。実践

における彼らの成功が、彼らの発言を事後的に正当化したのだ。ヌーヴェル・ヴァーグの最初の波が世界に届いた当時、批評家のリチャード・ラウドは次のように書いている。

驚いたことに大勢の英国人批評家が「ベストテンに」ヒッチコックの『めまい』、サミュエル・フラーの『赤い矢』、ダグラス・サークの『愛する時と死する時』、ニコラス・レイの『エヴァグレイズを渡る風』といった作品を選んでゐる。人は最初こう思うかもしれない、この連中は途轍もない馬鹿に違いないと。実際、一、二年前までならそれで済んだのかもしれない。しかし、今となつては「これらを称賛した」アラン・レネにフランソワ・トリュフォー、クロード・シャブロール、ジャン＝リュック・ゴダール、ピエール・カスト、ジャン＝ピエール・メルヴィルといった映画作家たちが馬鹿であるとはいえないではないか。<sup>(15)</sup>

これは別に、批評家が自ら作家となることで自説の正しさを証明する必要があったという意味ではない。戦前の映画理論には、来るべき映画芸術の望ましい実践を根拠づけようとする傾向が顕著だった。戦後に登場したアストリュックの「カメラ万年筆」も、脚本があつてそれを監督が画にするという発想じたいを乗り越えようとした点でヌーヴェル・ヴァーグに多大な影響をあたえたにせよ、<sup>(16)</sup>なおそうした戦前理論の伝統に連なつてゐる。これに対して『カイエ』の作家主義は、述べたように観客の視線の側に変容を迫るもので

あつた。右のラウドの記事は、そうした変容が燎原の火のごとく周囲を席捲しつゝあつた当時のなまなましい証言となつてゐる。この意味で、作家主義の批評は一種の予言として書かれていたといえるだろう。そして観客の視線が実際に変容したとき、この予言は現実のものとなつたのである。作家主義は「今にわかる」という信念で始まり、「それ見たことか」という満ち足りた微笑で終わる。

作家主義の歴史の意義、その歴史との関係を考えるうえではフレドリック・ジェイムソンの主張が興味深い。そもそも一九三〇年代から四〇年代にかけて活躍した監督が作家と見なされるようになったのは、「いまになつて」「はじめて」映画作家が昔とはまったく異なるあり方で現実に存在し、活動しているから」だと彼はいう。<sup>(17)</sup>

映画作家理論の体系化は、新たな形式をもつ現実の登場のあとでおこなわれたものであり、この理論はこうした形式上の特徴を過去の作品に遡及的に投影し、過去の作品の客観的な特徴（あるいは現実の潜在的可能性）が際立つように、この理論を書き直したのである。これら過去の作品の特徴は、新しい状況のなかでちょうどそうした新たなカテゴリーが前景化されたとき、はじめて目に見えるようになったのだ。<sup>(18)</sup>

ジェイムソンの主張は、作家主義による視線の変容を可能にした歴史的条件へとわれわれの考察を向かわせるものである。作家主義を担つたヌーヴェル・ヴァーグ第一世代は、独特な歴史認識を持つていたことで知られる。「映画史上で最初の映画狂的映画作家の世

代」である彼らは、自分たちを偉大な時代の後に位置づけていたのだった。

映画はかつてはひとつの場所、ひとつの領土だった。ぼくがメシーヌ通り「旧シネマテーク・フランセーズ」の上映のことで思い出すのは、あれは歴史をもっていない場所だったということだ。「中略」われわれが映写された映画を前にして感じとっていたのは、これは解放だということだった。もはや書く必要はないというわけだ。それに書くことは、恐怖の的でしかなかった。おまえはどうやって、ジョイスとかリルケよりも上手に書くかというのかというわけだ。それに対し、映画ではそれは可能だった。「中略」映画には、ぼくが思うのに、そうした自由の感覚があったんだ。一台の車に男を一人と女を一人乗せさえすればいいというわけだ。ぼくにはいったん『イタリア旅行』を見たあとは、たとえ一度もつくったことがなくても、自分には映画をつくることができるとわかっていったんだ。

このゴダールの回想に読まれるとおり、ヌーヴェル・ヴァーグの世代が新規参入を果たそうとした時点で大半の芸術はすでにその最高潮を過ぎており、偉大すぎるその歴史は彼らを委縮させるものでしかなかった。ただ芸術史の末端に位置する映画だけが——なかでもスタジオ黄金期のさらに後に位置するロッセリーニの『イタリア旅行』（一九五三）のような映画が——、彼らに歴史の重圧からの解放感を味わわせたのである。

『カイエ』の批評が映画を論じるうえで他の芸術を盛んに引きあいに出したことは、彼らのこうした歴史認識との関係で理解されなければならぬ。エリック・ロメールは「アメリカのルノワール」（一九五二年）で次のように述べている。

私の知る限り、真の天才が、その活動の末期において、本当の衰退の時期を経験したという例は、芸術史にはまったく見当たらないからである。芸術史が我々に促しているのは、むしろ、先にあげたいいくつかの映画作品に見られる上への無器用さや貧弱さの下に、ティツイアーノやレンブラントやベートルヴェンの、あるいは現代により近いところでは、ポナールやマティスやストラヴィンスキーの、「晩年の手法」を特徴づけているあの簡潔さへの意志の痕跡を見出すことなのである。これらの偉大な名前があげられた今、私は、新たな種類の批評を提案しようと思う。それは、「美点」の批評でも、また「欠点」の批評でもなく、それまで我々にはその流れがわからなかった一つの進化の内的根拠を明らかにし、その見かけの欠点のもとに、未熟な眼差しによって初めは曇らされるだけであった、真の輝きを発見しようとするものである。そうした姿勢は、通常認められた諸価値の転換を引き起こさずにはおかないものであり、私は、現代が他のいかなる時代にもまして、あらゆる傑作の本質が美しさの新たな定義をもたらすことにあるということをも、進んで認める時代であると信じている。

ほかにもリユック・ムレは、「映画にとつてのグリフィスは音楽にとつてのバッハと同じである」、あるいは「フラリーのウエルズに対する関係はマールロウのシェイクスピアに対する関係と同じである」などと書いたが、こうした『カイエ』の作家主義に特有の領域横断的な評言は、映画の歴史を分析し、それによって批評的な基準を強固なものにしようとする努力の一環であつたに違いない。<sup>22)</sup>しかし、いっそう本質的だつたのは、後年になつて『映画史』(一九八八—九八)のゴダールが主張したように、彼らが「それじたいがヘーゲルのな体系の最終章であるところの芸術史のそのまた最終章」として映画の歴史を位置づけていたことだろう。

この歴史認識ゆえに、作家主義の批評家は映画史において今起きつつある事柄を、他の芸術における歴史の変遷に沿つて説明することができ、過去に別の芸術で生じた出来事の反復として映画の現在を見ているのだ。作家主義の批評家が「今にわかる」と確信をもっているのは、現在をすでに予言の成就——「それ見たことか」——として見ているからである。

作家主義の批評家とは、歴史を凋落の相において眺めるベンヤミン的な意味でのアレゴリカーにはかならない。<sup>23)</sup>アレゴリカーとして彼らはテキストを別のテキストを通して読解し、シンタグマティックな出来事の連鎖の上にさまざまな対応関係のパラディグマティックな読解を付けくわえる。<sup>24)</sup>わずかな世代差だつたにもかかわらず、バザンに理解できなかったのは作家主義の批評家たちのこのアレゴリカーの側面であつた。一本のフィルムを別のフィルムを通して見るなどというふるまいは、バザンにとつてはただたんに対象への不

誠実、曲解としか映らなかつただろう。

作家主義が勝利をおさめた現在、一本のフィルムを別のフィルムを通して見ることはシネフィルの専売特許ではなくなり、それどころか商業的に広く利用、奨励される見方となつてゐる。宮崎駿やクリストファー・ノーランを一貫した文体を持つ作家として見るために、人はもはや批評家になる必要はなく、ただ広告に従えばよいのだ。かつてゴダールが嘆いたように、ポリシーとしての作家主義 (politique des auteurs) から「政治」が消えて「作家」だけが残つたということだろうか。

作家主義は確かに勝利した。勝つことによつて負けたのである。

注(1) ジャン＝ルイ・コモリ「技術とイデオロギー——カメラ、遠近法、

ディーブ・フォーカス」鈴木圭介訳、『新』映画理論集成2 知覚／

表象／読解 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編(フィルムアート社、

一九九九年)、五五頁。

(2) Virginia Wright Wexman, "Introduction," in *Film and Authorship*,

ed. Virginia Wright Wexman (New Brunswick, NJ: Rutgers

University Press, 2003), 78.

(3) Alain Badiou, "On Cinema as a Democratic Emblem," in *Cinema*,

ed. Antoine de Baecque, trans. Susan Spitzer (Cambridge, UK: Polity,

2013), 233-41.

(4) Cf. Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe

(London: Verso, 2014), 9.

(5) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」〔第二稿〕久

保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション』近代の意味 浅井健二郎

編訳(ちくま学芸文庫、一九九五年)、六〇三頁。

- (6) スタジオ・システムの大海から繊細な批評眼によって例外的な個を引きあげ、光をあてたという点では、一九六二年に創刊された英国の『ムーヴィー』(Movie)などの功績のほうに『カイエ』よりもはるかに大きいだろう。
- (7) セルジュ・タネイ「結局のところ」(抄訳)、『作家主義——映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳(リプロボート、一九八五年)、五四—三頁。
- (8) アンドレ・バザン「作家主義について」野崎欲訳、『アンドレ・バザン研究』一号(二〇一七年)、七七頁。
- (9) Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 244.
- (10) Fereydown Hoveyda, "Sunspots" [1960], trans. Jill Forbes, in *Cahiers du Cinema, the 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, ed. Jim Hillier (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), 142.
- (11) ウェルズの生誕一〇〇年を記念して製作されたドキュメンタリー『デイス・イズ・オーンソン・ウェルズ』(クララ&ジュリア・クベルベルグ、二〇一五)への証言。
- (12) フランソワ・トリュフォー『わが人生わが映画』山田宏一・蓮實重彦訳(たねわ書房、一九七九年)、二〇三頁。
- (13) Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* (Boston: Da Capo Press, 1996), 50.
- (14) *Ibid.*, 31.
- (15) Richard Roud, "The French Line," *Sight and Sound* 29, no. 4 (April 1960): 166-71.
- (16) 「カメラ万年筆」の比喩には映画をただの図解であること(illustrative)から脱却させるねらいが込められていた。C. Paul Sellors, *Film Authorship: Auteurs and Other Myths* (London: Wallflower, 2010), 11.
- (17) フレドリック・ジェイムソン『目に見えるものの署名——ジェイムソン映画論』椎名美智・武田ちあき・末廣幹訳(法政大学出版局、二〇一五年)、三一—五頁。
- (18) 同前、三二—六頁。
- (19) タネイ、五三—九頁(傍点は原文)。
- (20) ジャン・リュック・ゴダール「ゴダールが歴史をつくる」、『ゴダール全発言・全評論Ⅲ 1987-1988』奥村昭夫訳(筑摩書房、二〇〇四年)、二二—八頁。
- (21) エリック・ロメール『美の味わい』梅本洋一・武田潔訳(勁草書房、一九八八年)、二二—三頁。
- (22) Elsaesser, 244.
- (23) アレゴリカーにとって歴史は「さまざまなところを知らぬ凋落の経過として現われる」。ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』下、浅井健二郎訳(ちくま学芸文庫、一九九九年)、五一頁。
- (24) Cf. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October* 12 (Spring 1980): 67-86; 13 (Summer 1980): 58-80.