

往還し明滅するイメージ： 文学／映画・トランスメディア研究序説

戸丸 優作*

Abstract

This essay assesses the several remarks on film or cinema by critics and filmmakers in order to construct a foundation for research in the transmediality of authors such as Samuel Beckett and Alejandro Jodorowsky, who create their works in various media. Following the history of film and discussions on cinema, we examine the similarities and differences between films and fictional novels. Arguments by film critics, in particular André Bazin, are reviewed to evaluate the role of literature in the development of film as a story-telling medium. Furthermore, referring to Deleuze's thoughts on cinema, we also appraise his concept of Image Tempo to consider whether it is a fruitful way of analysing individual transmedial works.

Keywords: 映画研究, 映画理論, トランスメディア, モンターージュ, 時間イメージ

はじめに

作家であり映画監督でもある、あるいは映画監督でありマンガ原作者でもある、といった複数の創作分野にまたがって活動する創作者たちがいる。便宜上、その人物の製作物の内でもっとも多いものを考慮して、作家、映像作家といった彼らの肩書きは決められているようである。こうした複数のメディアにまたがって活動した、あるいはしている創作者たちはかなりの数にのぼる。散文作品のみならず戯曲も創作する文学者は枚挙にいとまがないが、こうした物語文と戯曲の差異についてもこれまでに多くの論者が所見を述べてきた。

アイルランド出身で英語のみならずフランス語も創作の言語として、詩、小説、戯曲、テレビ・ラジオドラマ、映画など複数のメディアにまたがって創作したサミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-89)、もう一人あげるとするならば、チリに生まれたロシア系ユダヤ人、詩や演劇、映画、フレンチコミック (バンド・デシネ [bande dessinée] 略称は B. D. [ベデ]) 原作、サイコ・マジック (芸術的実践に重きを置いた心理療法) などに携わったアレハンドロ・ホドロフスキー (Alejandro Jodorowsky, 1929-) の創作行為に関心を寄せる場合、彼らの創作における主要な特徴は既に明らかな通り、その多岐にわたる芸術ジャンルの横断性にあると言える。前者は、詩、小説という言葉による創作から演劇という一種の視覚芸術に進んだのち、「フィルム」という映画を撮ることになる。この自らが脚本を書き、

2022年11月30日受付

* 江戸川大学 国際交流センター助教 英語圏・仏語圏文学

監督まで務めた作品は、彼の創作がそもそも言語的横断性、ジャンルの横断性を持っていることを踏まえると、既存の枠組みをはみ出すことで進化を遂げていく創作モチーフがあると想定できる。後者においては、ベケット以上にジャンル横断的であり、その創作意欲やアイデアは一つのジャンルに収まることを良しとしなかった。われわれはこの二者の創作の中でも映画を中心に据えて、彼らの物語への欲求が映画というジャンルにおいて具体化される際に起こる出来事を考えたい。

こうした試みへ向けて、文学作品と映画とに活動の幅を広げた者たちの創作について議論するための準備作業と位置づけ、本稿では主に映画論の分野において映画というメディアについての先人たちの思索を辿り直すことになる。今後の作業としてまずはベケットの映画についての分析を行うために、本稿では小説と映画それぞれの諸特性を把握し、それらの連続性と不連続性について概観する。この目的のため、今回は基本的に具体的作品の内容には立ち入らず、映画理論のみを扱うことになる。

1. 物語映画へ向かって

映画の起源については統一的理解を得ることは容易ではない。エディソンによるキネトスコープ [Kinetoscope]、あるいは、リュミエール兄弟による映写をその始まりと見なすにせよ、そもそもの映画の始まりにはある種の跳躍が潜んでいる。それはマイブリッジによって連続撮影された馬の写真が、それらを見る者に馬が走っているところを再現していると思わせたように、単に静止画の連続が動きを浮かび上がらせるというわけではなく、我々自身がその写真の単なる連なりから動きを想像的に作り出すということにある。静止画を1秒間に24枚見ることによって、われわれは一枚一枚の間に断絶があるにもかかわらずそこに運動を見てしまうのである。フリードリヒ・キットラーはこうした映画のあり方について「われわれのまなざしにおけるファンタズム」あるいは「イマジネールなもの」とし（フリードリヒ・キッ

ラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、1999、193）、さらに以下のように述べている。「このイマジネールなものは、だがしかし、何が何でも征服されなければならなかった。マイブリッジの最初の組写真からエディソンのキネトスコープ、そしてリュミエール兄弟へといたる発明家たちの発展に不可欠だったのはセルロイドという新しい素材だけではない。文学という有機的個人史の時代、哲学という有機的世界史の時代、それは数学的な不変すら誇っていた時代なのだが、そうした時代に、どうしても切れ目が入られなければならなかった。そのためには、切ることでできるフィルムという素材が不可欠だったほかに、研究上の戦略も絶対に欠かせなかった。眼の錯覚を惹起するシステムは、ウディーニのような魔術師にして手品の学から、生理学者とエンジニアの学へと移行しなければならなかった」（キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』、193）。

ここでキットラーが触れているように、映画はその始まりにおいては文学的なものとは縁遠い存在として現れたと言わなければならない。映画というテクノロジーは他のテクノロジー同様競争と抜きには考えられなかったのみならず、芸術としての映画が確立していく間、その利用は劇場で放映されるのみならず、他の様々な用途で使用されてきた。こうした動くイメージとしての映画が初期に含んでいたのは、リュミエール兄弟が初めて映して見せたように、客席に迫ってくる汽車など日常で目にする事物だったのであり、初期の動くイメージはわれわれが現在映画と聞いてイメージするストーリーを語る物語ジャンルとして認知されていたわけではない。

20世紀の初頭、第一次世界大戦後に物語を語る映画が登場し始めた。こうした映画というジャンルへの物語の侵入について、映画という媒体そのものに物語を引き寄せるような性質があったとする論者もいる。恐らくそれは、文字列に読者が目を通してそこから意味を立ち上げていく際に必要とする線状の時間性を前提とする小説というメディアと同じように、映画はスクリーンに映し出

されるイメージの連なりが持つ時間性という特質によると考えられる。言い換えるなら、絵画や写真という視覚的芸術ジャンルにはなかった時間が、映画に物語を語るという機能を付与したのである。こうして、ジョルジュ・メリエス『月世界旅行』(1902)、パウル・ヴェーゲナー『プラーグの大学生』(1913)、フリッツ・ラング『カリガリ博士』(1921)などの物語映画が次第に作られるようになっていった。以後、映画というメディアはドキュメンタリー作品というジャンルも含みながらも、主として物語を語る芸術であるとみなされるようになった⁽¹⁾。

こうして先行メディアである小説や戯曲という文学作品を移植されることを通じて、映画は物語ジャンルとしてのあり方を確立していく。それに伴い、映画と文学作品との関係について批評家はそれぞれの思考を練り上げていくことになる。以下では数名の批評家、映画作家がこの問題に対してどのような所見を持っているのかを追いつながら、映画と文学のそれぞれの特質について整理したい。

2. 文字による描写、映像による描写

映画と文学作品主として小説の間にはジャンルの特性上大きな差異が存在する。それはもちろん前者は映像あるいはイメージを表現媒体とするのに対して、後者は文字言語を使用するということだ。小説の表現媒体としての言語が作家たちに練り上げられ数多くの技法が生まれたことは文学史のうちに刻まれている。ナラトロジー[narratologie, narratology, 物語論]は主として小説に現れた人称、時制、叙法などの項目に焦点を当て、言語が物語を立ち上げる仕組みを解析している。小説の媒体としての言葉の分析はここでの中心的な課題ではないため、以下では映画の芸術ジャンルとしての確立と並行した映画の技法の進展を概観していく。まずは、アンドレ・バザン(1918-58)の映画論を取り上げる。バザンはその比較的短命に終わった人生のうちでおよそ2600編もの映画評を残したと言われているが、雑誌「カイエ・

デュ・シネマ」を友人たちと創刊し、後のヌーヴェル・ヴァーグ作家たちの登場に一役買ったと言える。

「映画作品が暗黙のうちに含む美学は、小説の場合と同じく、とりわけ物語の技法から明らかにすることができるだろう。映画はつねに、決められた大きさをもった長方形の平面上で、映像となった現実の断片の連なりとして現れる。そして、映像の順序と長さが「意味」を決めていく」(アンドレ・バザン『映画とは何か』下、野崎敏、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015、102)。

ここでバザンは映画作品の美学について、小説の形式を念頭に置きながら、「物語の技法から明らかにすることができる」と言う。映画と小説の相似についてのバザンの考えは、彼の次のような言葉からも明らかである。「(…)文体の論理という点でもっとも先まで進んだのは小説である。例えばモンタージュの技法や時制の転覆から、そのもっとも繊細な成果を引き出したのも小説である。そして非人間的な、いわば鉱物的な客観主義の効果を、真の形而上学的意味にまで高めたのも、とりわけ小説なのだった。対象の外部に留まる点において、アルベール・カミュの『異邦人』の主人公の意識をしのぐほどのカメラがかつてあっただろうか？」(アンドレ・バザン『映画とは何か』上、野崎敏、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015、153-54)。「異邦人」の語り手の意識をカメラとして捉えることは、小説を編み上げる言葉の使用法、つまり語り手の語りの様態をカメラという撮影装置によって記録された映像の性質と同等のものとして見ていることを意味する。付言するところで問題になっているのは言葉やカメラを通じた「描写」であるということである。

ここでヌーヴォー・ロマンの旗手として名高いアラン・ロブ＝グリエの考えを聞いておくのもあながち無駄なことではない。彼は自身の作品もその潮流に含まれるヌーヴォー・ロマンへの批判的見解への応答として、ヌーヴォー・ロマンを擁護する文書をいくつも著している。そのうちの「今日の小説における時間と描写」の中で、文学と映画について述べている。文学における描写について

は以下のように述べられている。「こと十九世紀の、バルザックを筆頭とするフランスの偉大な小説は、人物の顔とからだとかはいうまでもないとして、ながながと微に入り細をうがって描写された家屋や、家具や、衣裳でいっぱいである。そしてこうした描写が、見させることを目的とし、それに成功していることは確実である。その時のねらいは、たいていの場合、舞台を設定し、筋の展開のわくをきめ、主要人物の肉体上の外観を提示することであった。こうして明確な意図をもって提出された事物の重みが、安定した、安全なある宇宙を構成し、そのあとはそれに頼ることもできるし、それと《現実》の世界との相似によって、作者がそこに出現させる、事件とか言葉とか動作とかのもっともらしさを保証してくれた」（ロブ＝グリエ『新しい小説のために』平岡篤頼訳、新潮社、1967、165）⁽²⁾。

ロブ＝グリエの証言は人間がカメラ以前に言語によって情景をありありと読者の脳内に喚起しようと試行錯誤してきたことを浮かび上がらせている。事実われわれは各々にそなわった視覚を通じて外部世界に眼差しを向け、人間の身体機構が条件づける範囲ではあるものの、特定の事物を含んだそれぞれの情景を切り取り、それを知覚してきたのである。このように考える場合、映像作品が持つ最も顕著な特徴である、映像による出来事・事物の描写とそれを観衆に（想像によるのではなく）直接に見せることは、実はそれほど映像以前のジャンルとの乖離があるわけではないことが分かる。むしろ、映像そのものよりもその映像の扱い方のほうが問題になっていると言える。だからこそ、多くの論者は「映画言語」という言葉のように映画と言語を比較しつつ自らの論を組み立てることになったのだと言える。

3. 映画の言語

ここからは主として映画の言語、あるいはスタイル、つまり映画特有の技法を概観していきたい。ここでも主なガイド役となってくれるのは、バザンである。『映画とは何か』の「7 映画言語

の進化」の章を中心にしながら、映画の技法について整理する。1928年頃に絶頂期を迎えたサイレント映画はその後のトーキーの出現によって衰退していくことになる。音声なしの映画に音声という技術的革新がもたらしたものを想定する場合、それら二つの映画の間には大きな断絶があるように思われるが、バザンによれば「カット割りの観点から見た場合、映画の歴史はサイレントとトーキーのあいだで、一般に思われるほどはっきりした断絶を示してはいない」（バザン『映画とは何か』上、103-104）。これは言い換えると、サイレントとトーキーのそれぞれの映画が用いている映像の表現のあり方には、それほど大きな違いがあるというわけではないということになる。どちらの映画もモンタージュ（撮影した映像を繋ぐこと）を使用しているし、フレーミングが大きく変わることもない。それ故、映像表現のあり方からみると、サイレントとトーキーの技法に大きな違いはない、というのがバザンの見立てである。

この両者に共通するモンタージュという技法は映画にとって最も重要なものの一つである。バザンはモンタージュを以下の三つに大別している。「並行モンタージュ」「加速モンタージュ」「アトラクションのモンタージュ」である（バザン『映画とは何か』上、106）。「並行モンタージュ」とは離れた場所で起こっている二つの出来事を交互に繋ぐことによって、それらの出来事の同時性を示すものである。「加速モンタージュ」はショットの長さを徐々に短くすることで、実際に速度を示す映像を用いることなく、事物の加速を観客に感じさせるという手法である。最後の「アトラクションのモンタージュ」について言えば、それはセルゲイ・エイゼンシュテインによって作り出されたものであるが、大まかに言えば、本来同じ出来事についての映像ではないものを関連づけることによって、出来事の印象を強めるようなものであると言える。バザンは『『全線』〔一九二九年〕で、雄牛の映像に続いて出てくる花火がそれである」（バザン『映画とは何か』上、107）という例を挙げている。

モンタージュが映画というジャンルに固有の性

質を与えたということに疑いの余地はないが、それは先に言及したような文字を通じて想起するような視覚イメージとは異なった形で配置することを可能にしたからであると考えられる。われわれは日常生活を送る上で常に視覚を通じて外部世界を映像として知覚し、その映像に触れているわけだが、モニタージュはこうしたわれわれの能力を超えた映像の繋ぎ方を提示してくれるのである。こうした新しいイメージ構築の方法について、バザンは以下のように纏めている。「(…) 個々の映像に客観的には含まれていない意味を創造することであり、その意味とは映像と映像の関係だけから生じるのである。モジュールヒンの顔の同じショットを使い、その前にどんな映像を置くかによって微笑みを浮かべた顔の表情が変化するように見えることを示したレフ・クレシヨフの有名な実験は、モニタージュの特質を申し分なく要約している。(…) 物語の題材は、映像の個々のリアリズムがどうであれ、本質的にそれらの関係から生じている（モジュールヒンの微笑+死んだ子ども=憐れみ）。つまりそれは、具体的要素が最初には含んでいなかった、抽象的な結果なのである。同じようにして、若い娘たち+花ざかりのリングの木=希望といったパターンを想像することもできるだろう。(…) こうして、いわゆるシナリオ、つまり物語の最終的な目標と、生の映像のあいだには、補助的な中継装置、美学的な「変圧器」が介在する。「意味」は映像の中にあるのではない。それはモニタージュによって観客の意識の面に投影された映像の影なのだ」（バザン『映画とは何か』上、107-108）。ここで言われているように、モニタージュが生成する意味は連結された映像自体が含むものではなく、それらの連絡が観るものの意識に惹起するものであるということ、文学作品において文字が読者の意識に場面を喚起し、それらの場面における行動や人物の表情などから読者が意味を立ち上げるというメカニズムと似ていると言える。

このような映画を成り立たせているモニタージュの技法の他に、バザンが挙げているのは、ワンシーンワンショットの技法である。モニター

ジュを中心としたカット割に対して疑義を突きつけたこの技法を使用した映像作家として名高いのはオーソン・ウェルズである。彼は1941年の『市民ケーン』において画面の深さを利用して、幾つもの出来事をワンショットで撮影するという手法を用いた。レンズの進化によって、屋外よりも光を取り入れるのが難しいスタジオの暗さの中でも被写界深度を深くすること（パンフォーカス）が可能となり、画面に奥行きを導入することができるようになった。その結果、一つの情景の中で複数の出来事の継起を描写するために、ショットを繋ぐという作業を必要としなくなり、時間的な連続性をより強調できるようになった。この手法はリアリズム的な手法であるとも言える。つまり、モニタージュは作家による作為的なものであり、これによって観衆が誘導されていると感じることにつながりやすいが、パンフォーカスは実際にありのままの出来事の生起に立ち会っているという感覚を観衆のうちに引き起こす。しかし、これら両者は互いに互いを排除し合うことはなく、映画作家たちはそれぞれの仕方でも両方の手法を使い分け、映画というメディアにおける物語の語り方を追求していったのである。

以上のような映画における物語の語り方は映画もそれ固有の言語を持った表現媒体であるとする批評家たちの態度を正当化するものであると言えるだろう。こうした映画の言語を踏まえて、次節では映画が文学という言語的媒体とどのような関係を持っているのかを見ていきたい。

4. 映画における文学的なもの

文字が読者に喚起するイメージを映像としての具象的イメージへと移行させるという作業は、映画の作り手にとっては常に困難が付き纏う。すでに言及したように、人間は文字から映像を喚起するという作業を小説というメディアが支配的であった19世紀までは自然に行ってきたのであって、特段困難な作業ではないのかもしれない。個々人がそれぞれ全く別々のイメージを好き勝手に立ち上げればよいのであれば、難しいことでは

ないと言える。しかし、映画の作り手がそれを行う場合、万人にとって納得できるような映像化を求められるのであり、このとき映像化という作業には特殊な困難が生じてくることになる。こうした映画が先行メディアを活用する際の各映像作家たちの営みにはそれぞれの映画と文学作品への向き合い方が表れるだろう。以下では再びバザンに依拠しながら、この問題について見ていく。

バザンは映画が演劇や文学の遺産を流用することが映画の進展にとって不可欠なものとなっている現状について分析しているが、ロベール・ブレッソン『田舎司祭の日記』（ジョルジュ・ベルナノス原作、ロベール・ブレッソン監督、1951年）を主な分析対象として、バザンは小説の原作をもとに映画を作り上げる際に起こることを記述している。バザンによれば「これまで映画は、小説を別の言語へと美学的に翻訳することで、小説の代わりになろうとしてきた。その場合、「忠実さ」は原作の精神を尊重することよりも、スペクタクルとしての劇的な性格や、映像のより直接的な効果に配慮しながら、原作と映画の等価性を追求することを意味していた」（バザン『映画とは何か』上、208-209）のである。こうした主流の考えの他に、ルノワールの『ピクニック』（モーパッサン原作、1936年）や『ボヴァリー夫人』（フローベール原作、1934年）のように、「原作はもはや映画の発想源でしかなく、そこでの忠実さは気質の親和性、すなわち映画監督の小説家への本質的な共感を意味している。映画は小説の代わりになろうとするのではなく、小説の横に陣取り、双子の星のように小説と一組のペアになろうとしているといえる」（バザン『映画とは何か』上、209）という考え方もある。以上のような思考が示すように、映画はそもそも小説の全てを客観的に見て申し分なく掬い取ることができるわけではない。言い換えるなら、小説が持つエッセンス、世界観といったものへの「共感」をもとに、小説の言葉が立ち上げるイメージを取捨選択しながら映像へと落とし込むのである。

バザンは上述の二つを踏まえた上でブレッソンの方式について以下のように解説している。「ブ

レッソンが単純に原作に「忠実」だったとしたらまったく別の映画ができあがっていたに違いない。原作に何も付け加えないというブレッソンの忠実さそれ自体が、実際は省略によって原作を裏切るための巧妙な手口だったともいえる。たとえ原作を簡潔にするだけだとしても、「文学的」な箇所を切り捨て、明らかに映画向きな、映像化されることを待ち望んでいるような多くの箇所を選び取ることもできたはずだ。『田舎司祭の日記』の小説では、小説のほうがイメージに満ちており、映画のほうが「文学的」なのである」（バザン『映画とは何か』上、183）³⁾。こうしたブレッソンの方法はそれ以前に多くの映像作家たちに採られていた移植方法とは異なるものであった。ブレッソンは原作に「忠実」であることで原作と映画の等価性を追求しようとしたのではなかった。彼は映画によって小説を書くという試みを行ったのである。「なぜなら映画はそれ自体が一篇の小説だからだ」（バザン『映画とは何か』上、212、強調原文）。

ここまで纏めてきたようなブレッソンの小説の扱い方は実際にはどのようなものなのだろうか。ここからはバザンがブレッソンの作品について具体的な分析を施している箇所を見ていく。バザンは『田舎司祭の日記』について「サイレント映画で字幕を読み上げているような作品だというべきだろうか？」（バザン『映画とは何か』上、202）と問題提起を行い、この作品では音声現実の構成要素として映像に組み込まれていないという構造について以下のように考えを進めていく。「まず、仮にブレッソンがサイレント映画に「回帰」し、クローズアップを多用しているとしても、それはサイレント映画の弱みである演劇的な表現主義とふたたび手を結ぶためではなく、シュトロハイムやドライヤーが理解していたような人間の顔の迫力を改めて見出すためである」（バザン『映画とは何か』上、203）。このようなクローズアップの多用は音声なしで表現しなければならなかったサイレント映画にはよく見られた手法であり、これが前述のように音声と映像の分断につながっていることになる。しかし、「ブレッソンの映画

におけるせりふとそれに関わる映像との分断は、トーキー的リアリズムの美学の深まりにおいてのみ意味をもつ。それを言葉の映像による説明とみなしたり言葉による映像の注釈とみなしたりするのはいずれも間違っている。せりふと映像が混じり合わないことで感覚的現実もまた分断されたままとなる。そのことによって抽象と現実のあいだのブレッソンの弁証法が持続するのであり、その弁証法の力によって私たちは、最後には魂の唯一の現実に触れることができるのだ」(バザン『映画とは何か』上、204-205)⁽⁴⁾。

「せりふと映像が混じり合わないことで」分断される感覚的現実、は、『田舎司祭の日記』の映像のあり方に以下のような形で繋がっていく。「映像の意味はその前後の映像との関係から生じるのではない。映像はコンデンサーの電極板のように静的なエネルギーを内部に蓄えるのである。そしてそのエネルギーを起点として、音声との対比から美学的な電位差が生じ、電圧がぎりぎりまで高まっていく。こうして映像と文章の関係は作品の終盤には文章の優位のうちに進展する。このような抗いがたい論理が働いている以上、最後の場面で映像がスクリーンから姿を消すのも当然のなりゆきだろう。ブレッソンが到達した地点においては、映像は姿を消すことによるのみさらに多くを語ることができる。観客は意味の闇へと一歩ずつ導かれてきたわけだが、その闇は白いスクリーンを光で照らすことによってしか表現することができない。(…) マラルメの白いページやランボアの沈黙が言語の究極の状態であるのと同じように、映像が取り除かれ文学にその場を明け渡したスクリーンは、映画のリアリズムの勝利を示している」(バザン『映画とは何か』上、207-208)。

こうして映像は消失することにその価値を見出すような手法が発見されることになる。白いスクリーンに映っていないものを幻視することは、連なった文字を読みながらその文字が喚起するイメージを幻視する読書のあり方と酷似している。映画のこうした進展についてドゥルーズは興味深い診断を提示している。次節では本稿の締めくくりとして、彼の議論を参照し、文学と映画という

ジャンル横断について考察するための理論的枠組みを構築するに際して彼の議論が有益であるかどうかを確認しておきたい。

5. 運動イメージから時間イメージへ

前節で追ってきたバザンによるブレッソン『田舎司祭の日記』評では最終的に映像が姿を消し、スクリーンの白がまるで沈黙の状態であるかのような様相を呈することになるのだった。こうしたメカニズムを自身の哲学と連動させながら考察したのがジル・ドゥルーズである。その映画論『シネマ1＊運動イメージ』と『シネマ2＊時間イメージ』において、ドゥルーズはベルクソンの映画についての所見を参照しながら、映画のあり方の変容を辿っていく。本稿ではわれわれの議論に関係する範囲でドゥルーズの議論を参照するため、主として『シネマ2＊時間イメージ』を踏まえて議論を進めていく。

ドゥルーズは映画の構成における「運動イメージ」と「時間イメージ」という対照的要素を取り出し、この二つが映画というメディアの進展を特徴づけている様を記述する。主として初期の映画作品とりわけ第二次大戦以前のいわゆる古典的映画と呼ばれる映画作品における、「空間として十分定義づけられた環境をもち、この状況を明らかにする行動を前提とし、あるいはこれに適応し、これを変容させる反応を引き起こす」(ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006、7)という性質を継起するショットによって表現するようなあり方を「運動イメージ」と規定する。

上述のような運動イメージは、小説においても同様に古典的な作品に見出すことができる。それらの小説では、先に引用したロブ＝グリエが述べていたように、アクションが起こる空間がどのような環境であるのかを描写し、この環境で起こる出来事は読者であるわれわれにとってその意味が諒解可能なものとして提示される。だが、こうした諒解可能性は20世紀に入ると少しずつ前提としての地位を失っていく。詳しくは立ち入らない

が、モダニズム文学、ヌーヴォー・ロマンなどに属する実験的な小説は、19世紀までの通常の小説が前提としていたものを破壊しようとした。こうした小説と同じように、映画にも変革が起こった（小説の長い歴史と比較すると、映画の場合は誕生してまもなく変革が起こったと言える）。引き続きドゥルーズの言葉を引く。「映画の変動が起こるのは、運動の異状が独立性を獲得するとき、すなわち、動くものと運動とが不変なものを失うときである。そのとき逆転が起き、運動は真なるものを援用することをやめ、時間は運動に従属することをやめる。この二つのことが同時に起こるのだ。根本的に非中心化された運動は偽の運動となり、根本的に自由になった時間は偽なるものの力能となって、今や偽の運動の中で実現される（…）。ウェルズはこの破れ目を開いた最初の人であると思われるが、この破れ目にネオ・リアリズムとヌーヴェル・ヴァーグが、まったく違った方法によって参入する」（ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』、199）。

ここで述べられている運動に依存しない時間のあり方というものは、通常の意味では理解することが難しい。われわれの認知能力においては大抵の場合、何かの物体が移動することを知覚し、そうした運動が行われている間の物体の移動した距離を判断基準としてその運動が開始されて終了するという流れを前提とすることを通じて、時間が経過していると認識される。こうした時間の認識が現代の映画においては転倒させられる。再びドゥルーズを引こう。「流れとしての時間は運動イメージから、あるいは継起するショットから出現する。しかし単位としての、あるいは全体性としての時間は、時間をまだ運動に、あるいはショットの継起に結びつけるモンタージュに依存している。だからこそ運動イメージは根本的に時間の間接的な表象に結びつき、直接的な現前をもたらすことがなく、つまり時間イメージをもたらすことがない。直接的現前はこの場合、ただ音楽において現れる。しかし現代の映画においては逆に時間イメージは、もはや経験的でも形而上学的でもない。それはカントがこの言葉に与えたよう

な意味で「超越論的」である。すなわち時はそれを打つ銅鑼から脱し、純粹状態において出現する。時間イメージは、運動の不在をもたらすのではない（確かにそれはしばしば運動を希少化するのであるが）。そうではなく、それは従属関係の反転をもたらす。運動に従属するのはもはや時間ではなく、運動のほうが時間に従属するのである。もはや時間は運動から、運動という規範から、その逸脱の修正から生じるのではなく、偽の運動としての、逸脱する運動としての運動が今や時間に依存するのである。時間イメージは直接的になり、同時に時間は新しい側面を発見し、運動は偶然にではなく本質的に逸脱的となり、モンタージュは新しい意味を獲得し、こうして現代的といわれる映画が戦後に作り出されたのである」（ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』、373）。

ここで述べられていることを顔面通り受け取るなら、運動に依存しない時間のイメージを表出するような新しいモンタージュが戦後の映画によって作り出されたが、それは運動イメージを完全に締め出すのではなく、時間イメージと運動イメージの新しいあり方が模索されるようになったということである。このことはタルコフスキーの証言の中にも形を変えて明らかにされている。「（…）私は自分の個人的な時間の流れを創りだし、ショットのなかでその動きの独自の感覚を、けだるい夢のような動きから、無秩序に動揺した疾走するような動きまでを伝えることが自分の職業的な課題だと考えているのだ。／分割の手法、モンタージュは、時間の流れを破壊し、時間を断ち切り、同時に時間の新しい質を創造する。時間を歪曲することが、時間をリズムカルに表現する手段になっているのだ」（アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』鴻英良訳、ちくま学芸文庫、2022、202、強調原文）。

「時間を歪曲」し「時間の新しい質を創造する」こと。これは小説において幾人かの作家によって追求されたかもしれない（例えば、サミュエル・ベケット、ミシェル・ビュトール、フィリップ・ソレルスなど）。だが、活字を目で追い、それらの文字から立ち上がるイメージの間接性と、モン

タージュを駆使した映像の直接性が喚起する時間イメージは同様のものとは言えないだろう。視覚に直接映されるイメージはいったん文字を経由するよりも人間にとってはより現実的に感じられるはずである。

ドゥルーズやタルコフスキーが述べているような映像における時間感覚の刷新についての議論は、われわれが映画というメディアを分析する際に時間の通常想定されているような前提（時間の線上性、あるいは単一性）を知らず知らずのうちに受け入れることを諫めてくれる。こうしたわれわれの認識の可塑性への気づきを与えてくれるという点で、彼らの議論は念頭に置いておく必要があるだろう。また、小説や映画といった表現媒体の様式の違いは、それぞれの媒体において性質を異にした時間感覚を要請するはずである。このように考える場合、前述のベケットやホドロフスキーが行ったようなメディア横断において、時間というものの扱い方についての各メディア間の差異は、彼らの創作行為に対してある種の役割を果たしている可能性もある。

われわれはここまで見てきた映画論においてさまざまな論者が映画の性質について考えてきたことを確認してきた。本稿での作業を踏まえ、まずはサミュエル・ベケットという作家が映画というメディアとどのように向き合い、その際に彼の創作においてどのような出来事が生じたのかを記述したいと考えている。こうした作業を継続し、メディアを越境した创作者たちの芸術創造について包括的な分析を行うことが今後の研究課題となる。

《注》

- (1) 映画が物語映画として収斂していくことについてはクリスチャン・メッツも述べている。「じつは、映画ほどこの物語という姿に似つかわしいものはなく、だから、いかに強力な需要といえども、その内部にひそむ記号学的メカニズムに登場の余地を与えないような道へ、映画を永遠に追いやってしまうことはできなかったのだろう。事態がかくも早く到来し、しかもそれ以来、相変わらず今あるような姿をとり続けているのは、映画がずばぬけた物語の語り手であり、まさに不死

身の物語性を持っていたからであろう。小説的フィクションによって、映画が全面的に侵食されてしまったことは、まったくもって感銘に値する、そして驚くべきことである。一方、映画には多くの可能な用途があると思われるし、社会では新しい書記技術が待たれているにもかかわらず、それは申し訳程度にしか活用されていない」（クリスチャン・メッツ「映画——言語体系か、言語活動か？」森岡祥倫訳、『映画理論集成』岩本憲児・波多野哲朗編、フィルムアート社、1982、225）。

- (2) 「また『カラビエ』において、ゴダールは各ショットを一つの描写にしている。描写は対象と入れかわり、次に別の描写が最初の描写と入れかわるので、一つの対象を有機的に描写するかわりに、描かれると同時に崩れ去る純然たる描写が、われわれに示される。新しい映画が新しい小説のように、哲学的理論的に大きな重要性をもつなら、それはまず、それらがもたらす描写の理論によってなのであり、ロブ＝グリエはその先駆者だったのである」（ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』、62）
- (3) タルコフスキーはバザンとはやや異なる見解を持っているようである。「あらかじめ言っておかなければならないが、私はシナリオを文学のジャンルだとみなしたことは一度もない。シナリオが映画的であればあるほど、たとえば演劇における戯曲とは違って、それは固有の文学的な運命のなかに置かれることを要求することができにくくなると思われる。実際、映画のシナリオは、ひとつとして本物の文学のレベルに達したことはない。」（タルコフスキー『映像のポエジア』、208、強調原文）
- (4) これをタルコフスキーの思考と比較してみるのも必要なことかもしれない。「文学作品から会話を引用するときも、映画は本質的に、文学となんのかかわりも持つことはない。戯曲は文学のジャンルに含まれる。なぜなら対話のなかに表現されている理念、性格はその本質であり、対話はつねに文学的なものだからだ。しかし映画において対話は映画の生地の構成要素のひとつにすぎない。シナリオのなかで文学とか散文とか呼ばれることを要求しているものはすべて、映画の創造過程において原則的、かつ徹底的に克服され、作りかえられなければならない。文学は映画のなかで鑄造しなおされる。」（タルコフスキー、『映像のポエジア』、224、強調原文）

参考文献

フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、1999。

- ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒット
ラーまで』平井正訳，せりか書房，1971.
- アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』鴻英
良訳，ちくま学芸文庫，2022.
- ジル・ドゥルーズ『シネマ1・運動イメージ』宇野邦
一他訳，法政大学出版局，2008.
- ジル・ドゥルーズ『シネマ2・時間イメージ』宇野邦
一他訳，法政大学出版局，2006.
- アンドレ・バザン『映画とは何か』上・下，野崎徹，
大原宣久，谷本道昭訳，岩波文庫，2015.
- アンドレ・バザン「現代の言語」西嶋憲生訳，『映画
理論集成』岩本憲児・波多野哲朗編，フィルム
アート社，1982，134-43.
- ピエル・パオロ・パゾリーニ「ポエジーとしての映
画」塩瀬宏訳，『映画理論集成』岩本憲児・波多
野哲朗編，フィルムアート社，1982，263-89.
- クリスティアン・メッツ「映画——言語体系か，言語
活動か？」森岡祥倫訳，『映画理論集成』岩本憲
児・波多野哲朗編，フィルムアート社，1982，
212-62.
- ロブ＝グリエ『新しい小説のために』平岡篤頼訳，新
潮社，1967.
- カイエ・デュ・シネマ編『作家主義 [新装改訂版]
映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳，須藤健太郎監
修，フィルムアート社，2022.
- 堀潤之・木原圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学
出版会，2021.