

シーン／レクシ 映画のための短い理論

小田 昇平*

Scènes / Lexies, Breve teoria del cinema

ODA Shohei*

Sommario

In questo documento, presento una breve teoria del cinema. Ho scritto alcuni articoli sull'opera cinematografica dell'artista francese Serge Gainsbourg (1928-91), e qui propongo le loro basi teoriche. In questa teoria, secondo KAMIKURA Tsuneyuki (1949-) e NAKAJIMA Sadao (1934-), il film è basato su una somma di scene, ed ogni scena ha i suoi significati come nelle teorie di Aristotele. Con *S/Z* (1970) di Roland Barthes (1915-80) e *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1980) di Roberto Longhi (1890-1970), vengono scoperte le strutture proprie derivate dal mezzo. Le strutture consistono nel loro sistema chiuso o nel mondo, in modo che non possiamo muoverci tra i mezzi dell'arte. Questo documento è uno dei piccoli trattati per colmare i dubbi relativi le strutture per il cinema.

Parole Chiave : Film Studies, Roland Barthes, Roberto Longhi, Serge Gainsbourg, Jacques Lacan

La structure d'une névrose est essentiellement une question.

Jacques Lacan

Les psychoses

1. はじめに

本論文は、論者がすでに発表した論文[1]における映画研究の理論的基盤を示すものである。その理論的基盤に加え、研究手法を探る上でお手本とするのは、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-80)の『S/Z *S/Z*』(1970)[2]である。バルトはこの書物において、オノレ・ド・バルザック (Honoré de Balzac, 1799-1850)の『サラジーン *Sarrasine*』(1830)を執拗に読解する。バルトの『サラジーン』読解は、その作品がもつ意味を解体寸前にすら追いやるまでに解きほぐす。そのためにバルトは、テキストにひとつの意味=方向を与えるのではなく、そのテキストがいかなる複数からなるものであるのかをさぐることとなる[3]。そのための方法論には、記号論、言語学、精神分析など、当時最新の学知が含まれている。その結果「ひとつの豆のうちにあらゆる景色をみる」[4]やや異質な書である『S/Z』、ここで展開される手法を映画研究に重ね合わせてみたい。

実のところ、この方向性には困難も伴うだろう。まず指摘しておかねばならないことは、『明るい部屋 *La*

Chambre claire』(1980)の存在が示すとおり、バルト自身映画よりも写真に関心があるように思えることだ[5]。また、『モードの体系 *La Système de la mode*』(1967)においても、モード雑誌の「写真」、そしてそのイメージとことばとが、問題とされている[6]。バルトはことあるごとに、写真について語っている。本論文は、こうしたメディウムがなす〈構造〉、ないしはメディウムによってもたらされる〈構造〉を視野に入れつつ、映画研究の方向性を探るのである。

2. 映画研究の方向性 ドラマとしての「シーン」

まず、映画研究をどのように遂行するか、が問われることとなる。映画はすくなくとも、それが劇映画であるならば、そこに「ドラマ *δραμα*」が見いだせよう。その映画には「はじめ・なか・おわり」の三幅対がいくつもとりだせるはずだ。

切れ目なく連なる人間の行動を人為的に区切って、意味のある、ひとつながりの行動をとりだせたとき、その行動を「ドラマ」とよんでよい。アリストテレ

* 教養科 Divisione delle arti liberali

スは、その人為的な区切りを「はじめ・なか・おわりの連なり」と規定したが、この規定は映像によるドラマにおいても踏襲することができる。[7]

上倉庸敬(1949-)は映画研究において、以上のようにドラマとしての「シーン」という概念を提示する。シーンはそれぞれ、アリストテレスよろしく「はじめ・なか・おわり」を持ち、そのうち「なか」には「意味」が当たる。あるシーンと別のシーンとは、「時間あるいは空間が隔たること」によって分かたれる。「劇映画では定義からいって、映像以外にドラマをつくりあげるものではなく、逆に、ドラマ以外に映像に意味をあたえられるものはない」[8]。それゆえにシーンごとにドラマが成立し、そしてドラマの集積としてひとつの映画作品が屹立する。したがって映画作品は、統一性をもったひとつの全体として与えられるだろう。

かくして、ほかのさまざまな描写の仕事において、一つの描写とは単一の対象の描写を意味するのとまったく同じように、物語もまた、それは行為の描写である以上、描写されるその行為は統一性をもったひとつの全体でなければならない。そして、出来事の諸部分を組み立てるにあたっては、そのどれ一つを他の場所に移したり取り去ったりしても、たちまち全体が動かされてばらばらに解体してしまうような、そのような緊密な構成を物語にあたえなければならない。それがあってもなくても何ひとつ目立った違いが起こらないようなものは、けっして全体の部分であるとはいえないからである。[9]

アリストテレスが『詩学』においてこう語るように、劇映画においてもまた、いつれのシーンも欠かすことのできない全体の一部分となる。

このことをよく理解させてくれる作品が、リュック・ベッソン(Luc Besson, 1959-)監督作品『レオン Léon』(1994)であり、リドリー・スコット(Ridley Scott, 1937-)監督作品『ブレードランナー Blade Runner』(1982)である。『レオン』には公開時に削除されたシーンを含む完全版が、『ブレードランナー』にはいくつかのヴァージョンが存在し、シーンの挿入によって、作品全体を構築するドラマがその意味をまったく変えてしまう。すなわち、ヴァージョンごとにまったく別の作品となってしまう[10]。同様に、ポール・ヴァーホーヴェン(Paul Verhoeven, 1938-)監督作品『トータル・リコール Total Recall』(1990)におけるラストシーンの挿入もまた、作品の意味をまったく変えてしまう。

劇映画は統一性をもったひとつの全体としてわたくしたちに与えられる。このことはつまり、劇映画においてはいつれのシーンをも欠かすことはできない、ということの意味すると同時に、たとえばなんらかのシーン、ないしはカット、音などの挿入もまた、認可することはできない、ということをも意味する。削除や追加がなされたある作品は、いずれも元の作品とは似ても似つかぬ別の作品となる。それゆえに映画を研究する際に、とある映画作品をTVの放送で「観た」という言表に対してわたくしたちは、敏感に反応することとなる。それというのも映画とTVとには表現媒体の差異があるうえに、また放送局の都合によってしばしば、(制作者側への了承を得ることすらなく)裁断がなされてしまうからだ。映画監督中島貞夫(1934-)はその事情を明らかにしている。

三五ミリフィルムのもっている情報量は、たいへん豊かです。情報量が豊かだということは、それだけ映像が美しいということです。ぼくたちはそれに合わせて作品をつくっています。じつは、ビデオ化されると、画面がかわっているんですよ。みなさんヴィスタ・サイズで見ているつもりでしょうけど、ビデオ化された時点で左右がかなり切られてしまう。ましてテレビ放映においては、上下左右が切れちゃう。テレビで映画を見ることは、映画のテレビ中継を見ているようなものなんです。だから「監督の映画、テレビで見ましたよ」といってもらうと、お礼はいうけど、ちょっと困る。ですけど、これはこちらの勝手ないいぶんです。ストーリーを見るぶんには、テレビでも大丈夫なんだからね。というようなわけで、映画を見るということについては、劇場で見ていただくのが一番ふさわしい見かたであると思います。[11]

当然その作品はもはや、元の作品ではありえない。完成した映画作品はひとつの自律した作品として取り扱われねばなるまい。

とすれば、映像がドラマをつくりあげるとすれば、それは、ひとつの、完結した、独立の存在を手に入れたとき以外にない。すなわち劇映画では、ひとつの作品が完成したとき、はじめて意味をもった映像が成立し、映像によるドラマが成立する。[12]

わたくしたちは、アリストテレスの『詩学』に、今一度立ち戻らねばならない。

3. ショット、カット、そしてシーン

中島は、1995年に大阪大学にて展開された集中講義録において、「ショット」「カット」「シーン」について以下のように説明している。まずは、「ショット」と「カット」とについて、確認しよう。

カメラのモーターが回転して、一秒間に二四コマのフィルムがまわり始める。カメラが回転し始めるということは、映し始めるということです。映し出して、カメラのモーターが止まる。つまりフィルムが止まる。この、カメラが回って止まるまでの連続した映像を「ショット」と呼びます。

フィルムは、連続して約十一分間、まわすことができます。フィルムのひと巻きは、最大で十一分だからです。ぼくが撮ったいちばん長いショットは、十分半でした。ワンショットが十分半のときもあるし、五コマのときもある。ショットの長さは一般的に、二四分の一秒から一分までと考えてよいでしょう。一分あると、物語もできる。問題は、その時間をどうカメラにおさめるかです。

〔中略〕

「ショット」とは、撮影するときの単位です。カメラが動きだして止まるまでが「ワンショット」。それに対して「カット」とは、フィルムを編集するときの単位です。ワンショットを二つのカットに使うことは、頻繁にあります。カットという言葉でショットの意味を代用することがありますが、厳密に言えば「ショット」と「カット」は区別して使ったほうが良いと思いますね。[13]

技術的な単位、ないしは機械的な単位として「ショット」があり、「カット」のほうはあくまでも編集の単位である。さしあたりわたくしたちにとって重要なのはしたがって、カットとなるだろう。それというのも通常わたくしたち観者にとっては、完成した作品をみることしかできないので、把握しうるのはカットのみとなるからだ。それでは「シーン」とはいったいどのようなものだろうか。

映画でいう「シーン」は、あいまいな言葉です。日本語ではいい表現がなく、「場面」と訳されることが多いのですが、お芝居の「場」とか「幕」とは、じつはまったくちがいます。

分かりにくい言葉ですが、映画を構成するためのいちばんの基本が「シーン」です。映画の最も根幹をなす

ものです。脚本も「シーン」ごとに書かれています。おおまかにいえば、場所が変わらず時間が連続していれば、それは「同一シーン」です。その点では「シーン」も、「ショット」と同じように、時間と空間の限定を受けるものだといえましょう。けれど、この言い方は正確ではありません。「ショット」の時間は、現実の時間と一致しています。しかし「シーン」の時間は、連続しているように思えても、現実の時間と一致して連続しているわけではないのです。あえていえば、それは構成的に連続している時間です。[14]

以上のように、中島は技術的・機械的な単位として「ショット」を、編集の単位として「カット」をおいたうえで、映画の根幹をなすものとして、「シーン」を提示している。

したがって、「ショット」「カット」そして「シーン」は、観者に分類ができるかどうかはともかくとして、明確に区別される。しかしながら、このみつつがそのまま、一致する可能性もある。たとえばタル・ベアラ(Tarr Béla, 1955-)監督作品『サタンタンゴ *Sátántangó*』(1994)は、7時間18分もの大作であるにもかかわらず、わずかに「約150カット」[15]からなる作品である。したがって『サタンタンゴ』では、かなりのいわゆる長回しが展開され、しばしば「ショット」「カット」そして「シーン」が一致する。こうしたやや特殊な作品が持つ可能性をも踏まえた上でもやはり、わたくしたちが依拠すべきは「シーン」である。なぜか。映画を制作する際、かならず存在する「シナリオ」がその答えの一端を明かしてくれるだろう。

まず、シナリオを埋めている言語は、もともと論理追求に役立つだけのものではない、ということがある。シナリオは、たとえば詩などと共通の、独自の価値を担うだろう。もうひとつ、ドラマの論理を言語によって組み立てるといっても、シナリオはいずれ映像へと実現されることを想定している以上、映像という原理がシナリオの言語を支配している、ということがある。映像化されたときのことを考えないでシナリオを書くライターはいないだろうということである。映像は概念的なものではなく、感覚的なものであるから、シナリオをつらぬいているものは、かならずしも論理だけではない。[16]

先に引用したとおり、「劇映画では、ひとつの作品が完成したとき、はじめて意味をもった映像が成立し、映像によるドラマが成立する」[17]。そして劇映画を支える論理は、映像による論理である。言語という論理を担うメディアム

で執筆されるシナリオはしかし、戯曲ではない。あくまでも映像に供されるものであり、映像に仕えるものである。それというのもシナリオは、「シーン」ごとに書かれている[18]からだ。

中島による定義は、上倉が提示した「シーン」の概念と重なる。かくてわたくしたちもまた、「シーン」を映画の根幹をなすものとして捉え、「シーン」をもとに劇映画の研究を進めよう。

4. シーンとレクシ

一方、『S/Z』においてバルトは、『サラジヌ』を恣意的に切り分ける。「記号表現は、一連の隣接する短い断片へと切り分けられるだろう。本書ではこの断片を、*レクシ lexie* と呼ぶことにしよう。それというのもレクシは読書の単位なのだから」[19]。かくして『サラジヌ』は、561のレクシに切り分けられる。バルトは『サラジヌ』をレクシ順に読み進めつつ、五種類のコードによって分類しては他の(作品)世界とのリンクを果たす。精神分析の香り漂う『S/Z』[20]はこうして、『サラジヌ』の作品世界を途方も無く拡張する。

バルトは『S/Z』において、テキストを楽譜のように図示している[21]。そこでテキストは、6声部を持つポリフォニックな楽譜として表現されている。映画作品は、レクシをとりだすことができるだろうか。実のところ、「はじめ・なか・おわりの連なり」をもつシーンの概念は、レクシのように断片的なものではない。中島は、映像[22]と文学との比較を以下のように述べている。

ここで、映像と文学とをくらべてみましょう。文字表現というのは、場面のあいだをうめる力をもっています。『桃太郎』に「いぬ、さる、きじを家来にしたがえました」というところがありますね。「いぬ、さる、きじを家来にしたがえました」という文章では、すでに「いぬ、さる、きじを家来にしたがえた」という三つの要素が設定されています。でも、これを映像で表現するときには、いぬを家来にした場所と時間、さるを家来にした場所と時間、きじを家来にした場所と時間、これらをきちとつかまえないと、それを表現できません。いぬと知り合っ、いぬが家来になる瞬間。そこにはある時間と空間が必要です。さるにも、きじにも、ある時間と空間が必要です。映像は、その物語が進行する時間と空間を、場面ごとに再構成します。個別におさえていかないと、映像表現にならない。これが文字と映像の違いです。[23]

文学は、場面のあいだをうめる力をもっている、という。たとえば上の『桃太郎』の例をとれば、家来にしたがえるという事実をしめすだけで、そのことが伝達しうる。映像はというと、いぬ、さる、きじがそれぞれ家来になる、というそれぞれみつつの場所と時間、すなわち空間と時間とを提示する必要がある。ここに違いがある。

さらに、文学と映画とを大きく隔てるものとして、具体性があげられる。たとえば文学なら「白い花」という記載において、読者がどのような花を想定するかは、その文脈や、それがなければ読者の個人的な経験に由来して変化が生じる、つまりは、読者の自由である。したがって作者が特定しない限りにおいて、作者の想定する花と、読者のそれが一致するかどうかは疑わしい。しかしながら映画においては、「白い花」はかならず、たとえば「白いツツジ」である。つまり、被写体はかならず具体的なモノとなるため、そこに観者による選択の余地はない。監督の意図、脚本での指示、撮影者の好み、さまざまな条件があるだろうけれど、少なくともカットとして撮影され、シーンに用いられることになる「白い花」は、「白い」と「花」とのふたつの抽象的なことばをはなれ、かならず具体性をもった「白いと一般に認められるであろう」「なんらかの花」、映画制作側が用意した固有名詞をもった「白い花」を映し出すこととなる。中島は、以下のように語る。

たとえば「林檎」という名詞があります。この「林檎」が映像になったときには、あくまでも「その林檎」です。固有名詞をもった「林檎」になってしまいます。「赤い花」を映像にすると、それがどんな「赤い花」で、なんの種類で、どんな大きさかということが、具体的に表現される。つまり、「赤い花」に固有名詞が与えられるわけです。映像になった「赤い花」は「その赤い花」そのもので、普遍的な要素はありません。[24]

したがって映像はつねに、「固有名詞」を与えてくれる。

このような事情に鑑みると、バルトによるテキストの分解を映画作品に適用するにはなんらかの工夫が必要になるだろう。まず文学サイドからは、文学が醸し出す読者側の想像の余地、あるいは文学の持つ抽象性を指摘できる。そして映画の方からは、制作にまつわる問題として、まず「シーン」を軸に据える必要があり、映画表現は基本的に具体性を持つことを覚えておこう。してみるとバルトが『S/Z』において行ったようなコードの抽出は、映画作品において展開するには制限がかけられることとなる。し

かも、映画は物語表現、映像表現、音の表現など、さまざまな要素のアマルガムである。「シーン」の内部をさらに、表現ごとに楽譜を作成、レクシとして裁断しつくすことはかなわない。この「シーン」は、映画の根幹をなす単位であったのだから、アリストテレスの教えの通り、単位をそれ以上裁断してはならない。

5. メディウムという〈構造〉

なぜ、以上のような齟齬が生じるのだろうか。それはメディウムという〈構造〉がもたらす「ひずみ」によるものである。

ある〈構造〉を研究する際に、別の〈構造〉を研究する手法を直接用いても、効果はさほどあがらないだろう。文学という〈構造〉と、映画という〈構造〉とは、無論同じものではない。ならば文学という〈構造〉を研究するその手法は、映画には用いることはできないのだろうか。なんらかの工夫次第では、豊かな実りをもたらさうだろう。ほかのメディウム、たとえば絵画という〈構造〉ではどうだろう。

美術史家のロベルト・ロンギ(Roberto Longhi, 1890-1970)は、『短いけれどほんとうのイタリア絵画史 *Breve ma veridica storia della pittura italiana*』(1980)において、絵画とその主題との切り離しを主張する。

それゆえ、主題つまりは表現されたものは、美術においてなんの価値をもたないのだということを、納得してほしいと伝えてきたのだ。線・形・色のコンポジションは、主題とは独立して存在する。主題がほんとうに重要なものなのだと、仮定してみよう。だとすれば、形の言語や形のことばとは何の関係をもたない、歴史的知識、神話知識などのお荷物が、美術の理解には必要となるだろう。その絵画がよくできているかどうかを判断するためには、その絵画の背景を知ることが必要となるだろう。それゆえ、絵画の心理的解釈をあまりに重要なものとしなないことを心得なくてはならない。藝術家をパントマイムの、無音の一シーンの、映画フィルムを切り貼りするものの位置へと縮減してしまうだろうから。[25]

ロンギにとっては、「心理的意味や歴史的意味を背負ったことばが問題なのではない。そうではなくて、形・線・色が問題なのだ。読むための本が問題なのでなく、みるための画布が問題なのだ。あらゆる美学的メッセージは、額縁による四辺に閉じ込められたところにしかない」[26]。あくまでも絵画は絵画である。そしてロンギによると、「美

術史は視覚藝術における様式の展開以外のなにものでもない」[27]。

映画における「シーン」、バルトが『S/Z』で切り分ける「レクシ」、つまりは映画を構成するためのいちばんの基本と、読書の単位とにあたるもの。ロンギによれば絵画におけるそれは、「線・形・色」である。わたくしたちは、「シーン」と「レクシ」とを対立させてきた。同様に「シーン」と「線・形・色」とを突き合わせるとどうなるだろうか。結果は明白である、映画とくに劇映画には「ドラマ」があるのだから、そこには物語が存在する。たとえ映画の静止した一コマが、一枚の画布のように受け取れたとしても、それはあくまで絵画ではない。映画とくに劇映画においては、映像がドラマを運ぶ。そして映像は、一秒間に通常二四コマのはやさで静止画を映し出すことによってできるドラマを担ういわゆる動画なのだから、ロンギによる「線・形・色」を映画にそのまま適応するのは、やはりむづかしい。バルトの「レクシ」と同様に、なんらかの工夫とともに用いる必要があるだろう。

以上のことは、いずれのメディウムが優れているか、あるいはいずれの理論が優れているか、などという比較の問題では決してない。バルトが『S/Z』において展開した、文学というメディウムに対してなされる手法を、あるいはロンギが展開した絵画というメディウムに対する手法を、別のメディウムである映画に適用しようというわけだから、このことはそもそも無茶なことである。つまり文学という〈構造〉、絵画という〈構造〉において成立することを、映画という〈構造〉において成立させようとするわけだから、複数の〈構造〉を架橋する必要がある[28]。しかし、どうやって。

複数のメディウムを用いて制作するアーティストならば、そのアーティスト自身が橋となりうるだろうか。

論者が主たる研究対象としているのは、セルジュ・ゲンスブール(Serge Gainsbourg, 1928-91)が監督した映画作品である。ゲンスブールは、監督した映画や出演した映画、そして執筆した小説よりもおそらくは、音楽やそのダンディズムにて名を馳せている。たしかにその作品群には共通点があるように見受けられる。ならば、作者という中心軸に頼ってはいかがだろうか。しかしながらバルトがすでに「作者の死」[29]を宣告した以上、わたくしたちは、ゲンスブールという作者を中心軸に据えてはならない。それというのも作品は自律した作品なのだから、アーティストという橋を架けることは許されない。ロンギが絵画への主題の持ち込みを拒絶したことは、まことに慧眼であった。では改めて、「作者の死」を看取ったわたくしたちは、いかにすれば、複数の〈構造〉を架橋しうるだろうか。

バルトによる『サラジヌ』読解は、その作品がもつ意味を解体寸前にすら追いやるまでに解きほぐすものであった。バルトはその際、テキストがいかなる複数からなるものであるのかをさぐることとなる[30]。そしてロンギは、絵画作品の判断基準を抽出した。こうした「研究の方向性」ならば、ほかの〈構造〉へと架橋することは可能ではなからうか。つまりバルトのように映画作品を解体寸前にまで解きほぐし、ロンギのように映画作品の判断基準を抽出する。こちらの方向性ならば、検討の余地があるはずだ。

6. シニフィアンを固定するために

いまひとつ、触れておきたいことがある。「固有名詞」だ。

テキストにおいて、句読点が存在しないならば、たゆたうシニフィアンは固定点を見出すことができない。ジャック・ラカン(Jacques Lacan, 1901-81)のいう、「クッションの綴じ目 point de capiton」がなければ、それに「なか＝意味」を見出すことはかなうまい。

このクッションの綴じ目、文がその最後の単語によってのみ、その意味作用を締めくくり、単語の各々は、他の単語の構成のうちに先取りされ、翻って他の単語の意味は、単語の各々のもつ遡及的な効果によって封緘される。そのかぎりにおいて、このクッションの綴じ目に文のうちにある通時的機能を見出してほしいのです。[31]

たゆたうシニフィアンは、たったひとつの固定点を見つけることができれば、固定点を見出し、意味を確定することができる。映画における「白い花」はかならず、「白いと一般に認められるであろう」「なんらかの花」なのだった。映画には、「固有名詞」が関係する。映画の、そして映像のドラマにおいては、その具体性、「固有名詞」性が、シニフィアンを固定する。したがってラカンが述べるように、あるひとつのシーンにおいて、その映像からひとつの意味が固定されれば、その点から波及してそのシーン全体の意味が取り出せるだろう。そしてこのシーンは、シーンの集積としてのその映画作品全体へとその波紋を拡張する。映像表現の最小単位とは、その映画が劇映画であるとするならば、あるいはそこにアリストテレスがいうようなドラマがあるならば、シーンがそれにあたるのだった。そしてシーンは翻って、映画をその独自の〈構造〉とする、映画の根幹をなす。

7. おわりに

本論文では、映画の根幹をなすものとしてのシーンを検討してきた。シーンの意味を同定し、バルトのレクシと突き合わせることで、メディアムがもたらす〈構造〉における「ひずみ」を指摘し、複数の〈構造〉を架橋する可能性を探ってきた。

アリストテレスのいう通り、裁断しつくされたモノはもはや、意味を失効してしまう。しかしそれでもなお、バルトは『S/Z』にてテキストを解いてしまうのであった。「テキスト *texte*、織物 *tissue*、編み糸 *trousse* は同じものだ」[32]。いづれも、ラテン語の「織る」を意味する *texere* に由来することばだ。

ひとは編み糸の象徴的意味を知っている。フロイトは、編み物の起源を考察し、そこに、自分自身に欠けているペニスをつくりだすために、自身の陰毛を編む女性の仕事をみた。テキストとは要するにフェティッシュである。そしてテキストを、みだりに単一声部の読み方によって、意味の単一性へと還元すること、それはすなわち編み糸を切ってしまうことであり、それは去勢の身振りを素描することである。[33]

精神分析において、去勢はある種の通過儀礼であるから、やはり去勢の経験が必要だ。しかしながらバルトがここで述べている、テキストを意味の単一性へと還元してしまうことは、実り豊かなテキストを一面から眺めることへとつながってしまうだろう。「その効果が理解されるような解釈は、精神分析的な解釈ではない」[34]。だからこそラカンは、あのような語り口を選択する。

みなさんがまったくもって理解できないような話し方で続けるのには、完全にわざと、とまではいかなくとも、明白な意図があるのだ、とは言えましょう。この誤解の幅がみなさんに、ラカンについていけると思う、と言わせてくれる。つまり、みなさんを不確かな位置にとどまらせてくれるのです。この誤解の幅は、先へと進ませてくれる訂正への扉をつねに開いておいてくれるのです。／ことばを換えて言えば、わたくしがもし、実に簡単にわかってもらえるような話し方で、つまりはみなさんがわかったという確信をすっかり持てるような話し方に甘んじたとしたら、[中略] 誤解は取り返しのつかないものになってしまうでしょう。[35]

バルトとラカンとにしたがって、作品を意味の単一性へと還元してしまわないためにこそ、『S/Z』のようにぎりぎりまでテキストを解いてしまおう。映像における「固有名詞」はいづれも、たゆたうシニフィアンを固定するのだから、シーンはきつと、砕けてしまうことはない。

文献一覧

アリストテレス (藤沢令夫訳) 『詩学』『世界の名著8 アリストテレス』所収、中央公論社、1972年。

Roland Barthes, *La Système de la mode dans Œuvres complètes Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

ロラン・バルト (佐藤信夫訳) 『モードの体系 その言語表現による記号学的分析』、みすず書房、1972年。

Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

ロラン・バルト (花輪光訳) 「作者の死」『物語の構造分析』所収、みすず書房、1979年。

Roland Barthes, *S/Z dans Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

ロラン・バルト (沢崎浩平訳) 『S/Z バルザック『サラジヌ』の構造分析』、みすず書房、1973年。

Roland Barthes, *La Chambre claire dans Œuvres complètes Tome V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

ロラン・バルト (花輪光訳) 『明るい部屋 写真についての覚書』、みすず書房、1985年。

上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」『FB』、2、12-17頁、1994年4月号。

上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン」『象徴主義の光と影』所収、宇佐美斉編著、ミネルヴァ書房、1997年。

加藤幹郎『『ブレードランナー』論序説 映画学特別講義』、リュミエール叢書34、2004年。

Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

ジャック・ラカン (宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳) 『エクリ I』、弘文堂、1972年。

ジャック・ラカン (佐々木孝次、三好暁光、早水洋太郎共訳) 『エクリ II』、弘文堂、1977年。

ジャック・ラカン (佐々木孝次、海老原英彦、芦原春共訳) 『エクリ III』、弘文堂、1981年。

Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses 1955-1956, Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. « Point Essai » 846, 2018.

ジャック・ラカン (小出浩之、鈴木國文、川津芳照、笠原嘉共訳) 『精神病 (上)』、岩波書店、1987年。

ジャック・ラカン (小出浩之、鈴木國文、川津芳照、笠原嘉共訳) 『精神病 (下)』、岩波書店、1987年。

Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980. Collezione Aesthetica, Milano, Abscondita, 2013.

ロベルト・ロンギ (和田忠彦・丹生谷貴志・柱本元彦訳) 『イタリア絵画史』、ちくま学芸文庫、2020年。

中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、醍醐書房、1999年。

中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間PART2 中島貞夫シナリオゼミナール』、萌書房、2002年。

小田昇平「「女は存在しない」のか セルジュ・ゲンスブール監督作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』についての試論」『沼津工業高等専門学校研究報告』第53号、93-100頁、2019年。

小田昇平「「よそ者」より愛をこめて 『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』にみる《知っていると思定された主体》と「歓待」」『沼津工業高等専門学校研究報告』第54号、61-70頁、2020年。

引用文献

[1] 拙論「「女は存在しない」のか セルジュ・ゲンスブール監督作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』についての試論」『沼津工業高等専門学校研究報告』第53号、(2019年)、93-100頁。および、拙論「「よそ者」より愛をこめて 『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』にみる《知っていると思定された主体》と「歓待」」『沼津工業高等専門学校研究報告』第54号、(2020年)、61-70頁。その研究上の基盤は、以下の文献にある。上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」『FB』、2、(1994年4月号)、12-17頁。および、上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン」『象徴主義の光と影』所収、宇佐美斉編著、ミネルヴァ書房、(1997年)。「バラ、そしてジャスミン」、69頁、註11に示される集中講義録は以下に結実している。中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、醍醐書房、(1999年)。および、中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間PART2 中島貞夫シナリオゼミナール』、萌書房、(2002年)。わたくしの映画研究の手法は、上倉先生による講義、指導に多くの示唆を得ている。ささやかながら、記して御礼を申し上げます。

[2] Roland Barthes, *S/Z dans Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, (2002).、ロラン・バルト (沢崎浩平訳) 『S/Z バルザック『サラジヌ』の構造分析』、みすず書房、(1973年)。いづれもバルザック『サラジヌ』全文が掲載されている。なお、フランス語、イタ

リア語の翻訳はすべて論者によるが、既存の翻訳がある場合には、参照させていただいた。記して御礼を申し上げたい。以降、外国語文献については、原著のページ数を p. xx. と表記する。日本語訳を用いた場合にはそのページ数を xx 頁と表記する。日本語訳を参照した場合には、p. xx.、xx 頁と併記する。また、本論文執筆にあたるイタリア語表現について、Ilaria BENETTI 氏に助言をいただいた。温かい助言に、記して御礼を申し上げたい。

[3] *Ibid.*, p. 123.、8 頁。

[4] *Ibid.*, p. 121.、5 頁。

[5] 実際にバルトは、「わたくしは映画に反して「写真」のほうが好きだと宣言した、[...]」と述べている。Roland Barthes, *La Chambre claire dans Œuvres complètes Tome V*, p. 791. Paris, Éditions du Seuil, (2002).、ロラン・バルト (花輪光訳) 『明るい部屋 写真についての覚書』、7 頁、みすず書房、(1985 年)。強調は原著。

[6] Roland Barthes, *La Système de la mode dans Œuvres complètes Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, (2002).、ロラン・バルト (佐藤信夫訳) 『モードの体系 その言語表現による記号学的分析』、みすず書房、(1972 年)。

[7] 上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」、14 頁。

[8] 同論文、16 頁。

[9] アリストテレス (藤沢令夫訳) 『詩学』『世界の名著 8 アリストテレス』所収、299-300 頁、中央公論社、(1972 年)。

[10] 『ブレードランナー』のヴァージョンについて、詳しくは加藤幹郎 『『ブレードランナー』論序説 映画学特別講義』、リュミエール叢書 34、(2004 年)。を参照。

[11] 中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、64 頁。

[12] 上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」、17 頁。

[13] 中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、30-31 頁。

[14] 同書、36 頁。

[15] 「映画『サタンタンゴ』公式サイト」、<http://www.bitters.co.jp/satantango/>、2021 年 1 月 8 日アクセス。ここでの「約 150 カット」は、公式サイトでの表現である。上倉や中島による分類、そして本論文における分類とはかならずしも一致しない。

[16] 上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」、16 頁。

[17] 同論文、17 頁。

[18] 中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 P A R T 2

中島貞夫シナリオゼミナール』、36 頁。

[19] Roland Barthes, *S/Z*, p. 129.、16 頁。強調は原著。

[20] *Ibid.*, p. 211.、132 頁。「ジャン・ルブールが、『サラジーズ』のうちにこのようなラカンのテーマの存在を指摘した最初のひとである。」とあるように、より正確には『サラジーズ』と、それを分析するバルトの念頭にあると考えられるものに、ラカンのものがある。

[21] *Ibid.*, p. 142.、35 頁。

[22] ここで中島がいう「映像」は、「映画」とほぼ同義にとってよい。中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、4-6 頁。

[23] 同書、38-39 頁。

[24] 同書、80 頁。

[25] Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, p. 30-31. Firenze, Sansoni, (1980). Collezione Aesthetica, Milano, Abscondita, 2013.、ロベルト・ロンギ (和田忠彦・丹生谷貴志・柱本元彦訳) 『イタリア絵画史』、49 頁、ちくま学芸文庫、(2020 年)。

[26] *Ibid.*, p. 30.、49 頁。

[27] *Ibid.*, p. 34.、54 頁。

[28] こうした議論は、香川高等専門学校一般教育科 川村昌也講師にご教示いただいた圏論をはじめとする数学的な発想や、紹介いただいた文献から、多くのヒントをいただいた。刺激的な議論そして変わらぬ友情に、記して御礼を申し上げたい。

[29] Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, p.41. Paris, Éditions du Seuil, (2002).、ロラン・バルト (花輪光訳) 「作者の死」『物語の構造分析』所収、81 頁、みすず書房、(1979 年)。そして作者の死とひきかえに誕生するのは「読者」である。*Ibid.*, p.45.、89 頁。

[30] Roland Barthes, *S/Z*, p. 123.、8 頁。

[31] Jacques Lacan, *Écrits*, p. 805. Paris, Éditions du Seuil, (1966).、ジャック・ラカン (佐々木孝次、海老原英彦、芦原脊共訳) 『エクリ III』、313 頁、弘文堂、(1981 年)。

[32] Roland Barthes, *S/Z*, p. 252.、189 頁。

[33] *Ibid.*, p. 253.、189 頁。強調は原著。

[34] Jacques Lacan, *Autres Écrits*, p. 211. Paris, Éditions du Seuil, (2001).

[35] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses 1955-1956, Texte établi par Jacques-Alain Miller*; p.260. Paris, Éditions du Seuil, (1981). « Point Essai » 846, 2018.、ジャック・ラカン (小出浩之、鈴木國文、川津芳照、笠原嘉共訳) 『精神病 (下)』、9 頁、岩波書店、(1987 年)。