

作品解釈の試み

——川島雄三監督『幕末太陽傳』(1957 年)における主題論的分析

——〔序論〕

大 貫 徹

はじめに

——主題論的分析の存在理由、もしくは「粗筋」概念の批判

この作品⁽¹⁾のはほぼ冒頭近く、フランキー堺扮する通称「居残り佐平次」が何人かの仲間達をつれて、この映画の舞台となる幕末の頃の品川の遊廓「相模屋」に入る瞬間、すなわち、それは、この物語が現代の品川、つまりこの映画が製作された 1957 年当時の品川を対比的に示した後で本篇として実質的に始まることになる瞬間なのだが、この瞬間、我々は、先ず草履を脱ぐフランキーの足下を見せられることになる。そして続いて、玄関からまっすぐ続く長い長い廊下を裾を翻しながら意気揚々と進んで行くフランキーの歩みにつれて、カメラはその足下を追ってゆるやかに横移動して行く。このように、作品冒頭で、白い足袋を履いたフランキーの足にカメラの視点を設定した監督川島雄三は、あたかも「足」にこの上なく執着を覚えたかのごとく、これ以後も、説話論上の必然性を遥かに超えたと思われる頻度で登場人物達のいろいろな足を画面に登場させようとするであろう。だが言うまでもなく、この作品は、「足の物語」とでも云うようなものを描いているわけではない以上、足だけをことさら特権的な形で映しているわけではない。明らかにそこには、足以外のさまざまなものが無数に登場しては多種多様な物語を形作っている。実際、この作品には、多くの人が指摘するように⁽²⁾、落語の「居残り佐平次」、「品川心中」、「芝

浜」そして「三枚起請」などのプロットやさわりや落ちが本歌取り風に見事に取り入れられていくつかの興味深い挿話を形成しているし、またそこには、この作品の舞台となった幕末時の品川にふさわしい攘夷騒動も一本の経糸としてそれなりにきちんと描かれてさえいる。従って、ここで、我々が足のみをことさら問題とすることは、この物語全体の大きな流れを無視して、足などと云う極めて瑣末な細部のみを大仰に取り上げようとする一種の瑣末主義的態度だと非難する人がいるかもしれない。しかし、それは決して瑣末的なことではない。それどころか、それは、日本映画史上の傑作の一つと言われるこの作品の持つ豊かな表情を十分に味わう上で極めて本質的な問題設定であると言いたいと思う。と言うのも、「足」と云う細部は、後に詳しく論ずるように、この作品にあっては、単に一つの断片的な細部と云うにとどまらず、説話論的な機能と云う意味においても、また主題論的体系を形成すると云う意味でも、この作品の複合的な構造を支える重要な要素であると思われるからである。そのうえ、我々は、ここで、例え瑣末主義的だと強く非難されようとも、むしろ思いきって、そうした細部と徹底的に「戯れ」てみたいと思っているからである。なぜならば、誰の眼にも価値がないと思われるような「些細な細部」と云う小さな文脈にあえて徹底的に執着することで、ある意味では、我々がそれまで何の反省もなく漠然と抱いていた、より大きな文脈である「物語的統一性」と云う既成の概念に烈しくゆさぶりをかけては、至る所に穴を穿ち、その結果そこに、いささかなりとも、価値の転倒を生じさせることができるのではないかと思うからである。言い換えるならば、我々は、例えば、ジャン＝リュック・ゴダールが1983年に発表した『カルメンという名の女』（“Prénom Carmen”）と云う映画作品の中で、物語の快い流れをブスブスッと断ち切るように何度か唐突に画面に現れてくるノルマンディーの暗く寂しい海のように、あるいはまた、マルクス兄弟主演の『我輩はカモである』（“Duck Soup” レオ・マッケリー監督、1933年）におけ

る無数に断片化した挿話の残骸の山の中での、グルーチョがチコに、チコがハーポに、ハーポがグルーチョにと自由自在に変貌してしまうと云う極めて錯綜した人物配置からくる理解不可能な物語——別な言い方をすれば、細分化した物語が少しも積分することなく、逆に絶えず無方向に拡散して行ってしまうような状態——のごとく、ある整合的な方向に絶えず向かおうとする「物語の統一的流れ」を切断したり、ずらしたり、反転させたりすることで、「物語的統一性」と云う強力な絶対支配に対し、「主題論的批評」と云うゲリラ的な戦いによる一種のクーデターを企てようとしているのである。

ここで、行を改めて、この間の事情をもう少し詳しく語りたいと思う。と言うのも、「主題論的批評」と云う立場による、こうした秩序転覆こそ、この拙論が根本的に目指すところであるからである。そもそも、映画に限らずあらゆるジャンルにおいて、細部が「細部」として存在するためには、言うまでもなく「中心（主要部分）／細部（周縁部分）」と云う二項対立を形成している第一項としての「中心」が、明確かつ強固な形で存在していなければなるまい。だが果して、それは、そうした対立構造を支えるほど本当にそれほど確固たるものなのであろうか、あるいはむしろ、我々が在ると思っているそうした二項対立それ自体が、実は、一つの大掛かりな虚構そのものなのではないか……。もちろん、こうした問題設定にすぐさま十分に答えられると云うわけではない。しかし、もしそうした問題設定それ自体が十分に根拠ありと考えられるならば、我々のすべきことは、明らかに「中心／細部」と云う固定的な二項対立を無批判に踏襲するのではなく、むしろ逆に異義申し立てや戦略的紊乱を積極的に行なうことでそうした対立構造の持つさまざまな面を徹底的に暴いてみることではないかと思う。一般的に言って、我々は、映画作品に限らず、ある作品を見たり読んだりすると必ず、「この物語全体の大きな流れは……である」とか、あるいはまた「この物語の粗筋は……である」とか云う言葉を、何の疑問も感じ

ずに極めて当然のごとく口にして、作品の感想を述べたり、あるいは作品の解釈をほどこしたりしている。例えば、「この物語の粗筋とは、父と子との間に、最初はさまざまな相克が生じるが、しかし次第にお互いを認め合うようになり、そして最終的には和解に至る、と云うものである」と云うように。だがこのように頻繁に使われている「物語全体の大きな流れ」や「物語の粗筋」と云う言葉は、我々が何の疑問も感じずに口にすることができるほど、本当にそれほど「自明な」ものなのであろうか。あるいはまた、仮にそれがそうであるとしても、そうした「自明さ」とは、逆に、我々が無意識の内に何かを抑圧し隠蔽することで生じたもの、換言するならば極めて反自然的でかつ反動的なものとは言えないであろうか。

—— diégèse から histoire へ、あるいは「外示」的概念と「共示」の概念の再検討

かくして、我々は、このような疑問を踏まえた上で、こうした言葉の持つ外示的及び共示的な意味、とりわけ、ロラン・バルト的な意味での、そのイデオロギー的な側面を明確にしてみたいと思う。先ず第一に、こうした言葉は、説話行為 (narration) それ自体に関わるものではなく、そのように語られた出来事——ジェラルド・ジュネットの用語をかりて、我々も虚構的現実 (ディエジェーズ) [diégèse] と呼びたいと思う⁽³⁾——を現実の心理主義的因果律に従ってもう一度時間軸上に再構成することで得られたもの、すなわち、広く一般的に histoire と呼びならわされている方の「物語」に関わっていることは、言うまでもない。それゆえに、我々は、明らかにここで、この「虚構的現実」に、フロイトの謂うところの、いわゆる二次加工に近い機制 (メカニズム) をほどこすことで、ある程度統一感のある「物語」を再構成する主体、すなわち、「知覚する主体」ではなく、「解読する主体」もしくは「物語る主体」と云う存在——正確に言うならば、

ここでは、具体的な個物的存在を連想させる「存在」と言う言葉ではなく、フロイトに倣って、「審級」(Instanz) と云う用語を使うべきではないかと思う——を想定せざるを得ないと思う。従って、我々は、こうした「物語る主体」の措定を映像の例を用いて、以下に、いささか具体的に述べてみたいと思う。例えば、ここに、二つの連続するショットがあるとしよう。最初のショット(S1)には、ひどく驚愕した様子で顔をこちらに向けながら、しきりに部屋の隅の方に後ずさりをしている若い女の姿が映っており、次のショット(S2)には、鞭を持った手を高くかざし、怒りに身を震わせながら、画面のこちら側に一步一步ゆっくりと近付いてくる初老の男の姿が映っているものとする。ただし、これに対して、すぐさま次のように多少の訂正をしておきたい。と言うのも、この説明は、実際のところ、いささかミステリーディングであると思われるからである。我々が、ここで、S1もしくはS2には何々しかじかが映っていると分析的な説明をほどこしたのは、あくまでも、記述上の経済性からであって、実際にはそのような明確な輪郭を持って、S1やS2のあらゆる要素が分節化されているわけではない。確かに、例えば、S1では、女が一人いて、その女が若く、どこかの部屋の隅の方に次第次第に後ずさりしていると云うような基本的な構図は、はっきりと知覚され得るであろうが、しかし、これ以上のより明確で、より複雑な認識は不可能ではないか。ましてや、S1それ自体だけしか見ていない状態では、この女が驚愕していることや部屋の隅に追い詰められていることなどまでは、とうてい認識できない筈であると思う。と言うのも、下線部分のような、いわゆる情動的表現と云うのは、感性的知覚による、単なる知覚認識を超えたレベル、言うならば、ある判断を含んだメタ・レベル的な認識を必要としていると思われるからであり、しかも、そうしたメタ・レベル的な認識と云うものは、後に詳しく述べる理由から、S1だけしか存在していないと云うこの時点では、殆ど不可能であると考えからである。しかし、これに対して、例えば、いわゆる知覚か

らしてすでに所与をそれ以上・以外の所識として覚識する判断的存立構造を呈している以上、そうした二段階的な認識構造は不可能ではないか、と云うような廣松渉的な反論⁴⁾がすぐさま提出されるかもしれない。もちろん、それはその通りであろう。しかしながら、ここで、我々が展開しているのは、認識存立構造の、いわゆる哲学的な厳密さを問うことではなく、あくまでも、映像レベルでの認識の構造を問題とすることであるから、論述の展開上、ある種の厳密さを犠牲にすることは許されるのではないかと思う。従って、我々がここで、以後の論述展開の必要上、論点を少々先取りする形にはなるが、しかし最小限の前提として提示して置きたいことは、いわゆる感性的な知覚による認識だけでは映画作品と呼ばれる「物語」(histoire)は成立せず、それが成立するためには、その上位レベルである判断的認識を絶対に必要としていると云うことなのである。

話を先に進める前に、我々は、例え冗漫であるとの批判を受けようとも、「外示」・「共示」と云う記号学概念を用いて、上で述べてきたこと、とりわけ、その認識論的構成に関することをここでもう一度整理したいと思う。なぜならば、この概念こそが、我々がこれから展開しようとしている問題を簡潔な形で論じる上での極めて有力な武器になると思われるからである。最初に、「外示」、「共示」と云う概念の一般的な意味をとりあえずの了解事項として確認しておきたいと思う。「外示（外示的意味）」(dénotation)とは、誰もが肯定し承認することのできる最大公約数的な意味を指していて、例えば、辞書に記載されているような意味がそれに当たる。これに対して、「共示（共示的意味）」(conotation)とは、具体的な言語行為の中に発生する意味と考えられ、語る主体のさまざまな経験や立場そして地位などによって大きく左右されるものと言える。もちろん、この語る主体とは、実際には、個人だけに限定されるものではなく、そうした個人の集積した社会や階級さらにはその個人が所属する時代をも指す、広い意味での主体であっても何ら差し支えない。従って、「外示」が、誰も荷担す

ることのない、この上もなく「透明」で一義的な意味を示しているように見えるのに対して、「共示」は、語る主体が、意識的にせよ無意識的にせよ、積極的に荷担してしまったためにその「透明さ」がいろいろな水準で濁ってしまった、いわば「不透明な」ものであると考えられているのである。それゆえに、ここに、「自然」と「文化」との対立を見て取り、「共示」とは、「外示」と異なり、あくまでも文化的領域に関わるものなのだ、とすることもまったく不可能と云うわけでもないと思う。とは言え、「外示」こそが「共示」に時間的にも論理的にも先行する真正で唯一の「起源」的存在であって、その一方、「共示」とは、「外示」に遅れて到来しては、「外示」の周囲に数多く群がり、「外示」の持つ真正さを汚してしまう、いわば余剰的な存在に過ぎないのだ、と云うような、世間一般に広く流布している見方にはどうしても同意できない。と言うのも、「外示」と「共示」とは、まさに、言語学で言うところの、シニフィアン (sinifiant) とシニフィエ (sinifié) と同様に、瞭然な形で両者が分離できるものではなく、言ってみれば、その両者は一枚岩のごとく堅く癒着しては、相互に補い合った存在であるからである。このことをソシュール言語学で有名なラング (langue)、パロール (parole) と云う対概念を利用してより詳しく説明したいと思うが、その前に、ラングとパロールとの関係を簡単に述べるならば、パロール的实践がラングと云う大きな言語体系である潜在的構造に支えられ、かつこれを顕在化する形で成立しているのに対して、ラングもまた、最初から自立的に厳然として存在しているのでは決してなく、無数のパロール的实践の結果、次第に社会的に沈殿し凝固してできた、いわば社会的産物であると考えられており、それゆえに、パロールとは、ただ単にラング的拘束の下での具体的だが遵法的な実践行為と云うにとどまらず、ラングそのものを変革して、そこに新たな価値を創造すると云う働きをも有していることになる。従って、ラングとパロールとは、どちらが上位でどちらが下位でと云うようなことはまったくなく、丸山圭三郎の言葉

をかりるならば⁽⁵⁾、「両者が相互依存の形をとりながら自らのコードを絶えず突き崩しのりこえていくという発展性を蔵して」いて、「すべての言語上の革新はパロールによってのみ可能となり、パロールにおいて試みられずにラングに入るものはなく」、いわば「ラングによって規制されるパロールと、逆にパロールによって変革されるラングという弁証法」が確かに存在していると云うことになるであろう。そうであるならば、我々は、ラングとパロールのこうした弁証法的関係と同じ関係を、「外示」と「共示」との間にも認めて、この両者は、あたかも一本の糸のように互いに縊れあった状態でしか存在できないと云うだけではなく、いわば位階秩序と云う点においても、どちらが根本的でどちらが派生的であるのかと問うこと自体、完全に意味がないような関係なのであって、ましてや時間的にどちらが先行するのかなどと云う問題とはまったく無縁な存在形式であるとさえ言いたいと思う。と言うのも、ラングとパロールの場合と同様に、「外示」とは、唯一の根拠として最初から「自然的に」存在しているものではなく、明らかに、数多くの「共示」が無限に反復されたあげく生れた社会的産物であって、言ってみれば、「外示」とは本質的には「共示」のなれの果てに過ぎず、ただそれが多少「自然的な」明証性を有しているかのように見えるだけなのであるから。従って、それを「外示」と「共示」とに分離して、これは「共示」的認識で、あれは「外示」的認識だ、と安易に区分するのは、あくまでも一種の観念的な操作以外の何ものでもなく、簡単に言えば、そうした分離とは虚構的産物であると言わざるを得ないと思う。

映像に関しても、基本的には言語の場合と事情は同じであると思う。映像とはカメラの向うにある事物をそのまま何の変更も加えずに映したものの、すなわち「映像とは事物の透明な表象である」とする世間一般に流布している信念は、明らかに、上で述べた「外示」・「共示」の安易な分離から生れたものであって、ロラン・バルトが『イメージの修辞学』の中で言うように⁽⁶⁾、「字義的（引用者註・外示的と云うのと同じ意味である）

メッセージの性格は実体的ではあり得ず、単に相対的なものである」のにも拘らず、他のジャンルと比べて（バルトは上記論文の中でデッサンと比べている）、「コードの不在性」もしくは写真機と云う強い客観性を与える「機械装置の存在観」が一層際立っているがゆえに、そうした相対性がすっかり忘却されて、いつの間にか、映像は「外示」的明証性に包まれているかのような錯覚に捕われてしまった結果生じた、偽りの信念に過ぎないのである。それゆえに、先で、我々が、S1に関して、感性的知覚による認識とか上位レベルである判断的認識とか称したものは、あくまでも、観念的な作業仮説の次元の話に過ぎないのであって、現実的には、「外示」的意味や「共示」的意味がそのように明解な形で分離できるわけではないことは言うまでもない。

ただ、上での論述中、論旨をより明確にする必要から多少の曖昧さを覚悟の上で、「S1における基本的な構図」と我々が呼んだものを、より広い文脈の中で問題とするために、ここで、「外示」・「共示」と云う概念を使って言い直してみるならば、それは、「共示」的な意味が極めて希薄な水準と云うものを仮に設定した上で、我々が先に虚構に過ぎないとした「映像とは事物の透明な表象である」と云う言明が意味するところに限りなく近づいた次元、すなわち、我々人間が、文化と呼ばれる反自然的な制約を超えて、ほぼ普遍的に持つと考えられる「外示」的な明確さを有する構図と云うことになると思う。先に引用した論文中的バルトの言葉を使えば、「人類学的知」による明証性と云うことになる⁽⁷⁾。もとより、実際にこのようなものがあるわけではない。しかしながら、我々が何か具体的な映像を認識する際の認識構造機制を、この「外示」・「共示」と云う分類を使って、以下のようなモデルで思い描くとするならば、この拙論において我々が主張している二段階的な認識構造と云うものがよりはっきりとするのではないかと思う。すなわち、「外示」的認識と呼ぶ層と「共示」的認識と呼ぶ層との二つの層を先ず想定し、さらにその二つの層が、「外示」の

層を下にしてあたかも重ね書きのように重なりあっているとする認識構造モデルである。ここでは、あくまでも、最も基本的なモデルを考えたために純粋な二層構造と云うものだけしか考えなかったのであるが、実際には、根本的な層である「外示」的な層の上に何層もの「共示」的層が重ねられている多重層的認識構造を思い描くべきなのではないかと思われる。そして、その何層もの「共示」的認識層には、具体的には詳らかにしないが、しかし、認識主体の経験や立場さらには主体の所属する地域、文化などによる制限などがさまざまに絡み合っているのではないかと考えられる。いわば互いに微妙にずれた像が描かれた薄紙をその上に何枚も重ねたために、一番下に置かれた紙に最も色濃く描かれた基本的な像が、ある箇所では不鮮明となつてはその輪郭も曖昧となったり、また別な箇所では逆に極めて明確なものとなつたりしているので、全体的に言えば微妙に違ったものへと変形してしまっている、と云うような映像認識構造を考えているのである。もっとも、これは、あくまでも、一つのゆるやかなモデルによる大まかな思い描きに過ぎないのであって、実際の認識構造が必ずしもこのような形でなされているわけではないのは言うまでもない。しかし、ほぼ大筋はこのようなものと考えてよいのではないかと思う。従つて、先に、「これ以上のより明解で、より複雑な認識は不可能ではないか」と述べた一節（31頁参照）も、言葉は多少舌足らずではあるけれども、基本的には、この文脈での「共示」的水準での認識が十分に機能していなく、ただ「外示」的水準の認識だけしか働いていないと云う極めて素朴な映像認識状態を想定しているのであって、それゆえに、その後に「ましてや、S1それ自体だけしか見ていない状態では、この女が驚愕していることや部屋隅に追い詰められていることなどまでは、とうてい認識できない筈であると思う」とする一節を置いたのも、明らかに、「驚愕している」とか「追い詰められている」とかの「情動的表現」が、今度は逆に、「共示」的水準で始めて認識可能となるものであると考えているからであつて、それはま

た、我々特有の言葉で言い換えるならば、「感性的知覚による知覚認識」ではなく、「判断的認識」と呼ばれる範疇において始めて生じるものであると思うからである。

——物語的「共示」と云う概念の導入

次に、我々は、上で述べた「共示」的認識と云う概念をさらに詳しく検討することで、普通一般に言われる「共示」とはいささか異なった「共示」、強いて言うならば、物語的「共示」とでも呼ぶしかないようなものをここで導入したいと思う。と言うのも、我々がこの論文で問題としているものが、映像と云う、言ってみれば、一枚の写真ではなく数多くの写真の展開から構成されるものであるがゆえに、いままでの、普通に使われている「共示」概念とは多少異なるものを考えざる得ないと思うからである。そもそも、先のところで、この女が「驚愕している」もしくは「追い詰められている」とした表現は、我々が考えるほど自明的であるとは言えないのではなかろうか。なぜなら、ある人が「驚愕している」かどうかを判断することは、例えば、そこに判断材料として一枚の写真しかない状態ならば、我々が想像するよりも遥かに困難な作業ではないかと思うからである。明らかに、そうした判断とは、前後の文脈によって決定される筈であって、もしそこに、ただ一枚の写真しかなかったならば、その「驚愕している」筈の表情が、まったく逆に、大変に喜んでいるものと判断される場合も十分に考えられるからである。従って、ここで、「驚愕している」と「喜んでいる」との差異を生み出すものは、眼の前の一枚の写真それ自体ではなく、その写真を巡るさまざまなレベルでの言説（discours）——例えば、その写真にキャプションとして何か具体的にそれを示唆するようなメッセージが付いている場合とか、その写真を提示される際に何か明確な伝達的メッセージが伴う場合とかなど——、もしくは、この一枚の写真に続く（ある

いは先立つ)一連の写真群である。つまり、我々の例で言うならば、そこに映っている若い女が、例えば、「驚愕している」と判断することができるのは、S1、S2の各ショットがそれぞれ単独に示される場合ではなくて、少なくともS1-S2と云う形で二つのショットが連続して示される場合である。このことが一番明確になるのは、いわゆる「切り返し」のショットの場合であろう。切り返すことで、S1を見詰めている主体が明らかとなり、そのことで、S1-S2において一つの「物語」が成立するからである。そして実際のところ、この「切り返し」のショットは、映画話法の重要な手段の一つであって、もしこれがなかったならば映画がどれほど不自由であったかを想像してみれば、その重要さが自ずと明らかになる筈であろう。もちろん、S1-S2の連続する二つのショットの間に関連性を認めることがまったく不可能であるならば、例え二つのショットが連続して示されたとしても、我々は、そのように判断することが理論上できないのは言うまでもない。とするならば、問題は、ショットの間の関連性とは本来何であるのか、つまり、ショットそれ自体にすでにある種の関連性があるのか、それともそれを見ている我々がそうした関連性を、いわば勝手に生み出してしまっているのか、と云うことになるであろう。ただし、これは、ある意味では極めて微妙な問題であって、本質的にはまったく無関係なものであったとしても⁽⁸⁾、我々は、実際には、眼の前にショットがいくつか並べられた時、その間に何がしかの関連性を必ず見出さずにはおかないように思えるからである。しかも、そこに「強迫観念的に」と付け加えたいと思うほど。さらに言うならば、この「関連性を必ず見出す」と云う心的機制に関しては、理論上はともかく、体験的には多くの人が同意する筈ではないかと思うし、そのうえ、これは、振り返って考えるまでもなく、いわゆる「取り違え」もしくは「勘違い」と云う常套的な喜劇的手段(例えば、二枚の写真を続けて見たためにその二枚の各々に偶々映っていた男女を恋人だと勝手に「取り違えたり、勘違いしたり」と云うような、今日でもよ

く見られる喜劇的ドタバタなどをとりあえずは思い浮べてもらえればよいのではないかと思う)を構成する大きな心的要因の一つに数えられるであろう。とするならば、このような心的機制は、日常的に極めてよく見られる事態であると言えるのではないかと思う。もしそうであるならば、こうした「関連性」の問題に関して、むしろ、我々は、いままでとは視点を少々変えて、ショットそれ自体の間に関連があろうとなかろうと、そうしたことは少しも関係なく、何らかの関連性を必ず見出さすように我々に働きかける潜在的な力がどこかに存在しているのではないのかと問題提起する方向に論点を設定すべきではなかろうか。ここで、『映画の現代性』と題した「カイエ・デュ・シネマ」誌掲載のインタビューの中で、ロラン・バルトが語っている一節を引用したいと思う。と言うのも、この引用箇所は、上の問題を考えるにあたって何らかの参考になるのではないかと考えるからである。すなわち「メタルフォールとメトニミーというヤコブソンが指摘した言語学上の二つの方向の間で、映画は今のところメトニミーの方向を選んでいるよう[です。](中略)言い換えると、連辞とはひき伸ばし、組み立て、現実化した記号の部分、一言でいえば、物語(レシ)の一部なのですから、連辞的であるといってもよいでしょう。(中略)映画は、出発点で大衆映画ではないと言い張るものでも、イストワールやアネクドット、論理性(その大抵の結果がサスペンスなのですが)が欠けることは決していないディスクールなのです。(中略)映画では《何かしらが起る》のであって、このことが当然、私が先程言ったメトニミー的、連辞的方向と緊密な関係を持っているのです。《よくできた話》とは実は構造的言語を用いて言えば、一連の成功した連辞的発言です。』⁽⁹⁾。この引用文の中でバルトが言及しているように、メタフォール(métaphore [隠喩])とメトニミー(métonymie [換喩])と云う修辞学で典型的な二つの比喩を、今世紀最大の言語学者と言っても決して過言ではない亡命ロシア人の言語学者ロマン・ヤコブソンは、人間の言語行為を構成する二つの軸である連辞(サ

ンタグム [syntagme]) と範列 (パラディグム [paradigme]) に重ね合わせることで記号学の発展に大きく貢献したのだが、ここでは、そうしたヤーコブソンの仕事について触れるのではなく、バルトも主張しているように、メトニミー及び連辞関係と云う言語学的概念を、あくまでも、映像の認識構造と関わる限りで詳しく考えてみなければならない筈である。しかし、今は簡単に、先の引用文でのバルトが言う「映画では何かしら[・]が[・]起[・]る[・]」と云う[・]広[・]く[・]共[・]有[・]さ[・]れ[・]た[・]信[・]念[・] (信仰?) [・]こ[・]そ[・]が[・]、[・]そ[・]う[・]し[・]た[・]シ[・]ョ[・]ット[・]間[・]の[・]関[・]連[・]性[・]を[・]必[・]ず[・]見[・]出[・]さ[・]ず[・]に[・]は[・]い[・]ら[・]れ[・]な[・]い[・]よ[・]う[・]に[・]我[・]々[・]観[・]客[・]に[・]働[・]き[・]か[・]け[・]る[・]の[・]だ[・]、と云うだけにとどめておきたい。恐らく、この問題こそ、ロラン・バルトが、イデオロギーと呼んで、いわば、その、決して長いとは言えない生涯の間、絶えず追求していたものであって、さらに、より広い文脈の下で言うならば、20 世紀の多くの芸術家達が、連辞的関連のこうした強迫的な抑圧に対して激しく抵抗したことは、ジョイスやブルトンさらにはデュシャンと云う名をあげるまでもなく、多くの人が認めるところであろう。そして、今もなお、例えば、蓮實重彦氏が「物語」と呼んで、その抑圧力の強さを鋭く告発していることで明らかなように、ますますその支配力を強めていると言えるのではなからうか。¹⁰⁾

だが、それはそれとして、我々としては、上に提出した問題が十分に展開されない内に素通りしてしまっているのではないのかと云う批判を重々承知のうえで、でも、いったんここで、いささかの迂回をしたいと思う。と言うのも、正面からではなく、いわば脇め手から、このショットの連辞的関連の問題について考察したいと思うからである。それゆえに、もう一度、以下で、S1-S2 と云う連関するショットによる、物語的「共示」作用のメカニズムの分析と云う作業に戻りたいと思う。

——連続するショットにおける意味発生のメカニズム

さて、それ自体では、いわゆる極めて緩やかな分節しか生じていないために、前に（31 頁参照）述べたような意味での、曖昧な認識しか可能ではないと思われる S1 に続いて、S2 が提示されると、S1 のさきほどの不明な輪郭が、例えば、次のような形でかなり明瞭なものとなってくる筈である。すなわち、若い女が男に鞭で打たれそうになったために、驚き、必死になって部屋の隅の方に逃げようとし、初老の男は男で、しきりにその女を隅に追い詰めようとしている……と云う風に。つまり、S1 は、S2 ——もちろん、この S2 も S1 と同じく、それ自体は極めて不明瞭な分節しか有していない——が提示されることで始めて、それまであたかも地球の奥深くにあるマグマのごとく混沌としていた状態に——恐らく、デリダの読者ならば、この時、アルシ・エクリチュール (archi-écriture) と云う言葉が浮んで来るであろう——明確な分節化がほどこされ、その結果、S1 の意味が充実し、上のような明確な意味を持つことになったのである。言うなれば、フィルムは、S1 から S2 に至ることで始めて、いわゆる「物語」を語り出したのである。より厳密に言うならば、ここで始めて、フィルムは、虚構的現実 (diégèse) から物語 (histoire) へと、もしくは説話行為の水準から物語の水準へと移行したと言うべきではないかと思う。つまり、各ショットにおいて、先に述べた物語的「共示」による意味充実作用が行なわれたと云うことなのである。かくして、S1 は S2 によって意味の充実が行なわれ、同様に S2 は S3 によって、S3 は S4 によって、以下順番に、各々の意味充実作用が行なわれる筈であろう。だがそれだけではない。S1 は S3 によっても、さらに S4 によっても、また S5、S6、S7 ……によっても、そうした意味の充実が絶えず行なわれる筈であり、例えば、S3 に、うずくまる若い女の胸元のクローズ・アップがあり、そこに、ある紋様が入ったペンダントが下がっており、さらに S4 で、右手に鞭を振りかざして女に徐々に近寄って行く初老の男の、その右手がクローズ・

アップとなり、そこに女のペンダントと同じ紋様のある指環がはめられているとするならば、S2で鞭を持って若い女を打とうとしていた男は、実は、その若い女と何らかの深い関係、例えば隠された親子関係と云うようなものがあるのではないかと推測され、S1からS2で展開された暴行現場は、単なる男女間の暴行ではなく、何かもっと深くて、いろいろな意味で複雑な様相を呈するものとなり、その結果、S1及びS2に新たな相貌が加わるようになるのも極めて当然なことと言えよう。⁽⁴⁾つまり、ショットの意味とは、言うなれば、その継起的時間にも遅れてやってくるものであり、しかも、各ショットは、別なショットが提示されるその度ごとに、物語「共示」作用による新たな意味充実作用を蒙ることになるのである。そういう意味では、ショットの意味とは、上に言及したデリダのアルシ・エクリチュールの戯れと同様に、本来、無方向に絶えず拡散し至る所で反転収縮するがゆえに極めて多義的で、決して完結することなく永遠に解読され得るものであって、それゆえに、次のように言えるであろう。すなわち、我々の前に現前するショットそれ自体の意味は、ある意味ではいつも空白であって、それは、過去のショット及び未来のショットによって、その度ごとに決定されるようになっていくのだ、と。従って、換言するならば、ショットの意味とは、スクリーン上に現前しているものではなく、あくまでも、それを見詰めている我々観客の多かれ少なかれ曖昧な記憶の中にしか存在していないものと云うことになるだろう。これは、やはり、極めて驚くべきことではなからうか。と言うのも、これによれば、ショット及びその連続からなるフィルムには、単一の意味と云うものがなく、各個人によって互いに異なる——もちろん、幸いと言うべきか、それとも不幸にもと言うべきか、実際の偏差はそれほど大きいものではないのだが……——意味しか存在していない、と云うことなのだから。

かくして、ショットそれ自体が自然に意味を醸し出しているわけではない以上、明らかに、ショットの意味を「解読する主体」と云うものを措定

せざるを得ず、ここに、極めて多義的な意味を持つ「客体」としてのショットとそれを一義的に「解説する主体」（あるいは「物語る主体」）としての我々と云う二極的認識構造——しかも、あくまでも、「主体」の側に中心がある非対称的二極構造——を認めざる得ない。従って、問題は、単にショット間の意味付与作用と云うことだけではなく、そうした二極的構造の各極である「客体」及び「主体」それ自体の存立的機制に関わらざる得ないであろう。だが、ここでは、そうした問題を、いわゆる哲学的にはなく、言うなれば、映像論的な次元で考えてみたいと思うので、上で言及したS1、S2と云う二つの連続するショットを使って、もう一度この、多義的な「客体」を一義的に「解説する主体」と云う主客の関係を考察したいと思う。先ず、この連続する二つのショットによって生じた「物語（＝粗筋）」とは、先に簡単に触れたように、「若い女を初老の男が鞭で打とうとする」と云うものである。だがその時、例えば、この女が身に付けていた衣服が何色でどのようなデザインであるか、もしくは、この男がその時どのような服を着てどのような姿勢で立っていたか……などと云うことは全て排除されるであろうし、仮りに、例え排除されない場合でも、そのような場合には、あくまでも、上で述べた「物語（＝粗筋）」を綻びさせたり、縫れさせたりするようにはなく、より明確に、より堅固にする方向に働くように機能しているのである。この時、簡単に言ってしまうと、女が服を着ているかどうかは、「物語（＝粗筋）」と云う次元ではどうでもよいのであり、ましてや、この服が何色でどのようなものであるかなどと云うことは、それこそ極めて些細なことであって、言うなれば、まさにこうしたものこそが、誰の眼にも価値がないと思われる「細部」と呼ばれるものであろう。だが、どうして、そうしたものが、些細な「細部」と言われるのであろうか。明らかに、それは、「物語（＝粗筋）」との関係からそのように価値付けされているのであり、実際、ここに、先に何度も触れた「中心（粗筋）/周縁（細部）」と云う二項対立関係をはっきりと見て取ることが

できる。そもそも、S1のショットそれ自体には、多少の誤解を恐れずに言えば、本来的には、中心も周縁もない筈である。だが、S2のショットが続いて提示されることで、始めて、S1に物語的「共示」作用による意味作用（分節化作用）が生じ、それと同時に、このS1に逆照射されたS2にも同じく、遡及的ながら、S1との連関した形の意味作用が生じることになったわけである。換言すれば、S1からS2に至るこうした連続するショットを提示することで「意味」と呼ばれる一つの統一した「物語」が生じ、その結果、極めて遡及的に、各ショットにおけるさまざまな要素において、「意味＝物語」に包摂されるものとされないものと云う形での、二項対立的分節化が引き起されたのである。もちろん、先に「遡及的」と形容したこの過程は、実際には遡及的でも未来先取的でもなく、言葉の最も正確な意味で「同時的」であることは言うまでもない。明らかに、ここにおいて、先に述べた「解読する主体」による *diégèse* から *histoire* への移行がなされているのであって、それは、言い換えるならば、要素の分節化作用の結果、中心/細部と云う二項対立構造が生じ、それに伴って、要素の選抜・排除作用が起ったと云うことである。

つまり、こうした「解読する主体」こそが、説話行為を通して語られたものに境界線を引くことであらゆる要素をいろいろな水準で「中心」と「周縁」とに分節し、しかもその際、（分節・選別過程の裏側にある）排除と云う働きを強めていくことで、いわゆる中心部分の領域を次第にせばめていき、その結果、最終的に、いくつかの中心要素を選び出し、配置し直すことで秩序ある物語化（もしくは意味付与）の働きを行なっているのである。さらに重要なことは、上で述べたような「要素の選抜・排除作用」を行なうにあっては、我々は、そこに、我々が住むこの現実世界と同じ時空軸や因果律を導入することでそうした諸要素の中に一つの根本的な遠近法的秩序をほどこすこと、つまり、もっと具体的に云うならば、物語の中に「主人公」と呼ばれる特権的な存在を必ず設定しては、この存在を中心

とする形で物語のあらゆる要素に一つの大きな、しかし絶対的な方向を与えているのである。だからこそ、この「幕末太陽傳」という作品も、「時代の動きから遠く離れてはその豊かな才能を無駄に費やしていた肺病病みの男が、時代の流れを変えようとしている、ある人物と偶然に知り会うことで、いつのまにか自然にその人物を手助けするところとなり、結局は、時代の流れに棹さすことになってしまう話だ」と言うように、そのさまざまな要素を「肺病病みの男」を中心とする視点から、あらゆるレベルにおいて、重要なものとそうでないものとに分け、そうすることで、そこに起承転結と云う一つの秩序——これこそ言葉の本来の意味で「抽象的秩序」と言うべきであろう——を打ち立てることができるのである。従って、一見すれば明らかなように、この作品の中には実にさまざまなものが描かれているのであるが、そうした無数のさまざまなものを内に含んだこの作品を、上に述べたような形で、あるいはまた、もっともっと短く、例えば、「この作品は崩壊する一つの時代を庶民の眼を通して喜劇的に描いたものだ」とか、「高杉晋作と町人佐平次とが次第に階級を超えた形で友情を得、その結果、ある時代の変革に関わっていく話だ」と言うような形で、極めて抽象的な秩序をほどこすことは、確かに、ある意味では、我々がこの作品を「理解する」上で必要不可欠な作業であると言わざるを得ない。と言うのも、あらゆる要素がそれに相応しい輪郭を欠いたままで何の方向もなく無秩序に一齐に視野に浮上したならば、明らかに、我々は、あたかも余りにも強い太陽の光を直かに眼にした時のごとく、瞳がものを識別するに相応しい距離を欠いてしまうがために、我々は何も識別できず何も理解できないと云う事態に陥ってしまうからである。それゆえに、我々が、あるものを認識するには、認識するに相応しい方向と距離、つまり、ある「秩序（配置）」を設定することが確かに必要である。だが逆に、少し考えてみれば明らかなように、そうした秩序を設置することは、この作品が内部に持っている、方向も輪郭も欠いてはいるが、しかし極めて豊かな——「豊

かな」とあえて付け加えたいと思う——数多くの断片的な細部に無理やりいくつもの階層的秩序をほどこしては、そのほとんど全ての細部を、「周縁的＝無意味なもの」であるとして、永久に排除してしまうことなのであり、その結果、本来ならば、その断片的な細部の持つ「豊かさ」を充分に享受する形での多種多様な「秩序化」が、いわば無限に可能な筈であるのにも拘らず、実際には、一元的に固定された極めて貧弱な「秩序化」しか生じないと云う、極めて残念な事態に陥ってしまうことになるのである。

——「粗筋」問題における本当の問題とは何か

しかし、今ここで問題とすべきことは、実はこのことではない。さらに先に本当の問題があるのだ。と言うのも、先に「一元的に固定された」と述べたように、恐らく、我々が極めて無意識に行なっているであろう、こうした「秩序」設定の際のあらゆる要素の取捨選択が、実は、ある程度以上の知能の持ち主ならば、多少の違いはあるにせよ、ほぼ一定していると言ふことこそが本当の問題であると思うからである。それが先に、「幸いに」と言うべきか、それとも不幸にもと言うべきか、実際の偏差はそれほど大きいものではない」と述べたことなのである。つまり、我々の内の誰が見ても、この「幕末太陽傳」の中に、多かれ少なかれ、上にあげたような内容の「物語（＝粗筋）」しか読み取れず、例えば、佐平次や高杉晋作などをまったく視野に入れずに、ただ、この作品の中に登場してくる何匹かの犬だけを中心要素とする「物語（＝粗筋）」、つまり、一般的に言って荒唐無稽なと形容されても仕方がないような奇妙奇天烈な「物語（＝粗筋）」など決して読み取ろうとはしないし、また、読み取れもしないと云うことなのである。仮に、この作品を見終った後、まっさきに「ここには犬が何匹も出てくるが、しかし、どういうわけか、この内一匹だけが人間の側にいて何回か大きな建物の廻りをうろつくが、この犬もいつの間にかどこかに

去っていってしまう話だ」とその感想を述べる者がいたとするならば、そう述べた者は、恐らく、我々の文化では「気が狂っているとは言わないまでも、間違った見方しかできない者だ」と判断されてしまうであろう。一口に言って、そうした見方は、一般に「正しい見方」ではないとされているからである。だがここで、我々はあえて問いたい。なぜ、それは「正しくない」とされるのであろうか？ そもそも、「正しい見方」と「正しくない見方」との違いは、一体、何によるのであろうか？

ここで、我々は、M. マクルーハンの書物に紹介されたある有名な挿話、すなわち、「非文字文化社会の人々は、巧みな訓練を受けなければ、写真や映画を《見る》ことができない」と題された挿話を引用したいと思う¹⁰⁾。と言うのも、この挿話は、我々が今ここで問題としている「正しさ」に対して極めて有意義な異義申し立てをしていると思われるからである。その内容を以下に簡単に紹介しよう。それは次のような話である。

アフリカのある部落に赴いたヨーロッパ人の衛生監視官が、蚊の駆除などのために一種の啓蒙映画をその原住民達に上映して見せたことがある。衛生監視官は、映画を上映したあとでその原住民達に映画の感想を訊いたところ、彼等は、予想に反して、蚊の駆除に関しては少しも語らずに、ただ一羽のニワトリを見たと答えるのみであったと言う。そのために、今度は、ヨーロッパ人の衛生監視官の方が驚いてしまう。なぜなら、彼はそこにニワトリが映っていたことなどまったく気がつかなかったからだ。そこで不思議に思い何度も何度も、まさに一コマ一コマ丹念に繰返してその映画を見直してみると、上映時間約五分間のこの映画の中でわずか一秒あまりだが、確かに画面の隅をニワトリが横切っていることを発見したと言う。つまり、この原住民達が「見た」すべてとは、この映画上映の本来の目的である蚊の駆除のさまざまな方法などではなく、ただ一瞬画面を横切ったこのニワトリだけであった、と云う話である。これは、一体どういうわけなのであろうか。例えば、この部落ではニワトリが聖なる動物であ

るがゆえにことさらニワトリに注目せざる得なかったと云うことなのだろうか。いや、そうではあるまい。明らかに、問題は、ニワトリそれ自体にあるのではなく、映画と原住民との関係にこそあると思われる。それまでにただの一度も映画と云うものを見たことがなかった原住民達は、映画と云う、恐らく、西欧に特有な文化的装置に対する視線の調教を受けていなかったがゆえに、この映画の画面に登場してくるさまざまな要素を識別するにふさわしい距離や方向を得ることができず、その結果、この映画を「正しく」見るができなかったのである。マクルーハンの言葉を借りて多少比喩的に言うならば、彼等は、画面に文字通り「触覚的」に接してしまったのであろう。今ここで、我々は、映画の起源を巡る話をするつもりも、またその能力もないが、ただ次のことだけは明らかにしたいと思う。すなわち、ただ一つの光源から放たれた光をスクリーンと呼ばれる画面の上に投影することで成り立っている映画と云う装置は、西欧特有の空間処理であると言っても決して過言ではない「一点透視法」とまったく同じ構造を持ち、さらにはカント哲学における「超越論的な主体」と云う概念との位相的同一性さえ考えられる、極めて形而上的なものであると云うことである。だからこそ、西欧的な思考とは別な、いわゆるレヴィ＝ストロース言うところの「野性の思考」の持ち主である原住民達が、その啓蒙映画を西欧的な遠近法の下でではなく、彼等独特の思考秩序の下で認識してしまい、その結果、いわば「間違った見方」をしてしまったのも、極めて当然のことと言えよう。

言うまでもなく、マクルーハンが紹介しているこの有名な挿話は、ヨーロッパ人があまりにも「当然で普遍的」とであると判断するがゆえに、そうしたものが果してそうであるのかなどと決して問うことさえないようなもの、つまり、あまりにも根底にあるがゆえにヨーロッパ人の問題意識の中からすっぽりと抜け落ちてしまっているようなものが、実は少しも当然でも普遍的でもなく、単に一つの文化的な制度に過ぎないのだと云うことを

非常に興味深い形で物語っていると思う。例えば、デカルトからフッサールに至るまでの西欧形而上学が、「視線」を通して見る「主体」とそれによって見られる「客体」との認識関係、すなわち、主体による認識像とその対象そのものとの一致の問題から生ずる人間理性の「真理」能力と云うものを絶えず問題としてきたが、しかしその際に、極めて不思議なことに、その視線自体の透明さを決して問うことがなかったのだと云う事実に対して、この挿話は、我々に貴重な反省を強いるであろうし、また、良い意味での文化的相対主義的な見方をも導入する契機となると思う。だが、このことは、すでに、ニーチェがその驚くべき著作である『善悪の彼岸』の中で、「ウラル・アルタイ言語圏の哲学者たち（そこにおいては、主語概念が甚だしく発達していない）が、インド・ゲルマン族や回教徒とは異なった風に「世界」を眺め、異なった道を歩んでいることは、多分にありうべきことであろう。特定の文法的機能の呪縛は究極のところ生理学的価値判断と種属的条件の呪縛である」（下線引用者）¹³と見事に喝破して、我々の思考の根底には、我々の言語の文法的構造による、眼に見えない文化的解読格子が存在しているのだと云うことを彼の鋭い直観で読み取っていたのである。確かに、ニーチェがここで指摘する「言語の文法構造」とマクルーハンが紹介した挿話での「視線」とは、表面上、異なるものと言えよう。しかし、言うまでもなく、どちらの場合も、我々の思考にとってはあまりにも自明であるがゆえに決して我々の思考の対象とはならないような性質のものであって、「言語」にせよ「視線」にせよ、どちらの場合も、我々人間が自分達で考えている以上に、広い意味での「文化」と云うものに包まれているのだと云うことを示しているのである。つまり、誰も全く同じように見えている筈と誰もかが考えていた「視線」が、実は、神経生理学的な機能によってのみ左右される自然的なものではなく、明らかに、文化によって養成され深くコード化された極めて制度的なものであると云うことを示しているのである。とすれば、上で、我々にとって本当の問題であ

るとした、「粗筋」と云うほぼ「同一的な形で秩序化」と云う問題も、「視線」や「言語の文法構造」の問題と同様に、それ自体極めて自明的で普遍的なものであると考えられているがゆえに、ここでもう一度、いや、その機会ある度ごとに何度も何度も繰り返しては、その自明さを問うべき問題の一つではないかと思う。と言うのも、そこには、決してその「自明さ」に疑問を抱かせないようなある大掛かりな力——蓮實重彦氏ならば、恐らく、制度的な虚構とでも呼ぶであろう力——が働いているのではないかと想像されるからである。実際、我々は、「粗筋」の正しさなど皆で問題とするような類いのものであるなどとはまったく思っていないし、それに第一、例えば、「筋書とは言っても、何を採り、何を捨てるか、つまりどこを読むかによって、作品の姿はがらりと変ってしまう。しかしこれから話を進めて行く都合上、最小限の情報は共通理解として持っていたほうがよい。便宜上ここでは『新潮世界文学小辞典』から筋書を拝借することしよう」¹⁴ と言って、『小説の解釈戦略——「嵐が丘」を読む——』の著者である川口喬一は、ロマン主義的批評から今日のポスト構造主義的批評に至る、それこそ、『嵐が丘』のあらゆる解釈行為の実践例を具体的に語り始めるのであるが、その川口でさえも、確かにここで、「筋書とは言っても、どこを読むかによって、作品の姿はがらりと変ってしまう」と、いささか懸念を表明しながらも、その実、「筋書」と云う共通項に対する彼の信頼の念は少しも損われていないように思われる。つまり、ここでの懸念とは、あくまでも、「粗筋」の情報量の多寡によるものであって、「作品の姿はがらりと変ってしまう」と言いながらも、川口は、相変らず、主人公と云う特権的な存在を中心とする遠近法的秩序化に対しては少しも疑問を抱いていないのである。あくまでも、ここでは、『嵐が丘』の中で何度か吹くであろう強い風や舞い上がる砂埃を中心とする「秩序化」ではなく、キャサリンとかヒースクリフとかを中心とする「秩序化」しか考慮になく、ただ、懸念すべきものとして、中心要素としての人物の範囲をこの二人から、一体

どこまで拡大すべきなのかと云うことがあるだけなのである。それが「最小限の情報」と云うことで川口が意味していることなのである。従って、我々に残された道は、例えそうした自明さの下に最終的には敗北しようとも、そうした自明さに絶えず異議申し立てをすることで、いままであまりにも見過ごされてきた「粗筋」のイデオロギーの側面をもっともっと明確に自覚すべきことではないかと思う。そのためにも、我々は、この論文の冒頭で述べたように、あえて「細部」に、さらには「主題論的批評」と云うものに必要以上に執着してみたいと思うし、また、そうすることの意義も決して少なくないと確信しているのである⁽¹⁹⁾。

註

(1) この作品を論じるにあたっては、次の二冊の書物を参考にした。

1. 『サヨナラだけが人生だ——映画監督川島雄三の生涯』〔改訂版〕（今村昌平編、ノーベル書房、1976年）

2. 『ユリイカ（臨時増刊）——総特集・監督川島雄三』（青土社、1989年3月）

ことに、登場人物の名前などは、前者の書物に収録されているこの作品のシナリオに全面的にお世話になった。また、この映画を名古屋と云う映画上映に関しては少々不毛な土地で果敢にも上映してくれた「名古屋シネマテーク」に感謝したい。と言うのも、この映画をこの4月に久しぶりに見たことがこの拙論の直接の動機となったからである。基本的には、この拙論は、川島雄三のこの作品への感動が根底にあり、出来得るならば、一人でも多くの人とこの感動を共有したいと願う気持ちから書かれたものである。

(2) ちなみに、ここの文章は、塚本邦雄が次のように記している一節から引用したものである。すなわち、「私は生来の落語ファンである。ファンだから、「居残り佐平次」「品川心中」「芝浜」「三枚起請」のプロットとさわりと落ちを、これでもかというほど本歌取りしたこ映画に惚れたわけではない。その辺の人々よりは、割合耳が肥えているから、下手に翻案利用したものなら、頭から拒絶反応を示した

はずで、そう言えば、落語種をもつ映画で、私が舌を巻いたのは、あとにもさきにも一本しかない。」(『ユリイカ (臨時増刊) —— 総特集・監督川島雄三』, 59 頁)

- (3) Gérard Genette, *Discours du récit—essai de méthode* Dans *Figures* III, Ed. du Seuil, 1972, P. 72,

- (4) この一文は、廣松渉氏の著作からの正確な引用ではなく、こちらが勝手に氏のキー・ワードを使って記したものである。具体的には、次の書物を参照した。廣松渉『新哲学入門』(岩波書店, 1988 年, 岩波新書版, 15 頁—108 頁) 但し、氏のどの書物を繙いても、ほぼ同じような文章に行き当たる筈であろう。

- (5) 丸山圭三郎『ソシュール理論の基本概念』(『ソシュール小事典』[丸山圭三郎編] 所収, 大修館書店, 1985 年, 66 頁) ただし、今では、丸山圭三郎氏のこうした、パロール/ラング構造に関しては、いささか異論があると言わざる得ないのだが、ここの文脈では有効であると思われるので、あえて修正することなく利用させていただいた。

- (6) Roland Barthes, *Rhétorique de l'image* Dans *L'obvie et l'obtus*, Ed. du Seuil, 1982, P. 34.

- (7) Ibid., P. 31.

- (8) 「本質的にはまったく無関係なものであったとしても」としたこの文章は、明らかに、ミスリーディングである。と言うのも、少し考えてみれば分かるように、ここで問題とされているものは、我々認識する側とはまったく無関係な、いわば純粹な「客体」としての対象と云うものではなく、「主体」と「客体」とが曖昧な形で絶えず絡み合っているような解釈対象であるからである。しかし、ここでは、先ず第一に、記述上の経済性と云う観点から、さらには、それほど大きな誤解も生じないであろうとの判断から、あえてそのように記した。

- (9) Roland Barthes, *Sur le Cinéma* Dans *Le grain de la voix—Entretiens 1962—* 1980, Ed. du Seuil, 1981, P. 23.

ただし、これは、蓮實重彦と杉本紀子による、以下の翻訳を参照し、ここに引用した文章、さらには『映画の現代性』と云う題名もこの翻訳から取ったものである。

『映像の修辞学』（蓮實重彦＋杉本紀子訳）朝日出版社、1980年、81頁。

- (10) 本来ならば、ここでまさに問題となっている「何かしらが起こる」と云う信念のもつイデオロギーの側面をこの拙論で十分に展開する筈であったのだが、時間的余裕がなくなってしまったので、残念ながら、この問題はまた別な機会に詳しく論ずると云うことにして、ここでは、話を先に進めたいと思う。具体的には、アーサー・C・ダント『物語としての歴史-歴史の分析哲学』とか、N・R・ハンソン『科学的発見のパターン』と云った書物で展開されている、いわば「経時的ゲシュタルト」（村上陽一郎氏の命名による）とでも名付けるべき、いささか独特な概念を中心に論じるつもりである。

- (11) 基本的には、ここで我々が述べていることは、推理小説で、今まで気がつかなかった新たな伏線に不意に気づいて、急にその物語の相貌が一変したと云う日常によく経験する事態と同じことではないかと思う。例えば、それまで善人だと思っていた男がまったく逆に、実は陰で悪事を企んでいる極悪人であるとかうことが突然判明したために、それまで漠然と思い描いていた物語の姿が一変したと云うような場合である。

- (12) Marshall, McLuhan, *La Galaxie Gutemberg-la genèse de l'homme typographique* [Titre original : *The Gutenberg Galaxy*] (traduit de l'anglais par Jean Paré) Gallimard, 1977, collection <Idées>, t.1 PP. 81-85.

この極めて興味深い挿話の中で、マクルーハンは、次のような一節を紹介しているので、我々もここに引用しておきたい。と言うのも、ある意味では、この二つの引用文がこの拙論の主旨をすべて物語っていると思われるからである。すなわち、「映画を見慣れたものは、画面全体が見えるように、スクリーンのほんの少し手前に焦点を合せると云うことを知りました。こうした意味でも、映画は、一つの約束事（convention）です。」さらに、「西欧で現在作られているような映画は、非常に写実的に見えますが、実は極めて慣習的なシンボルからなるものであることが分かったのです。」

- (13) フリードリッヒ・ニーチェ（Friedrich Nietzsche）『善悪の彼岸』（木場深定訳）

岩波書店，1980 年，岩波文庫版，39 頁。

- (14) 川口喬一『小説の解釈戦略―「嵐が丘」を読む―』福武書店，1989 年，22 頁。
- (15) この拙論は、「はじめに」と記してあるように、「幕末太陽傳」と云う作品の主題論的作品論の序論に相当するものである。従って，具体的な分析は，次号で行なうつもりである。その際には，フランキー堺に代表される「絶えず動き廻る足」と石原裕次郎に見られる「まったく動こうとはしない足」と云う大きな主題論的対立を中心に分析することになるであろう。また，この拙論では，ショットと云うことを中心に論じてきたが，むしろ，ロラン・バルトが言う意味でのフォトグラムを中心に据えて考察すべきではなかったかと，今は反省している。と言うのも，先ず第一に，ショットと言いながら，実際には，ショットではなく，このフォトグラム（つまり一秒間に 24 コマの速さで映写されているフィルムの最小単位として写真のことである）を指している場合がほとんどであるからであり，さらには，本来ならば，決して単独では存在せず絶えず無数のフォトグラムの列の中に位置付けられては前後のものと強く連関している，このフォトグラムを使う方が，単独でも十分に機能することが可能なショットよりも，我々の言う物語的「共示」作用と云う概念をより明確に説明することができたのではないかと考えるからである。実際，相米慎二やテオドール・アンゲロプロスの映画などでよく使われることで名高い，ワンシーン・ワンショットと云う言葉に明らかなように，ショットは一つだけでも，十分に「物語る」ことができるからである。