

視 点 と 視 線

——小津安二郎の距離——

堀 家 敬 嗣

Who is Camera?

—— “there is no way that the eyelines can be accurate” ——

Yoshitsugu HORIKE

(Received September 27, 2002)

1-1

映画に聴覚的＝音響的な要素が公式に付加されたのは、その誕生から30年以上も経ったのちのことであり、このときにはすでに映画は、視覚的＝光学的な要素のみによって固有の空間を組成し、そこに固有の時間を持続させ、いわばそれ固有の世界を構築する術をすでに確立していた。それどころか、物語行為をめぐるその表現様式さえが、音声による発話をいささかも必要としないほど十分に洗練され尽くしていたことは、たとえば不当にも欠損の謂から無声映画と呼ばれもするこの時代の映画作品群の題名を洋の東西を問わずいくつか脳裏に想起してみれば、おそらくはその証明にこと足りるはずである。

いずれそれに目が慣れてしまう程度の薄暗さしかもはや維持できない映画館の闇のなかで、映画がわれわれ観客に直接的に提示する視覚的＝光学的な要素とは、灰白く浮かび上がる映写幕に正対したわれわれの視野に重なるように、背後の映写機から放射状の光線をもって投影されたフィルム影がすべてである。つまり映画がわれわれに目撃することを許容する光景は、常に映写幕の表面、いわば映画館の闇の内側に限定されるわけだ。したがって、われわれ観客は、自らの意志においてその外側に広がる光景を覗き見ることはできない。正面の映写幕に重なる自身の視野を上下左右にかかわらずどれほどそこから逸らしてみようとも、われわれの視線は映画館のものであるあの薄暗い闇に遮られるばかりだ。要するに、映画は、ただ薄暗い闇に四方を囲われた映写幕と呼ばれるフレームの内側についてのみ、見るという行為を許諾する。観客が視覚的＝光学的な光景を目のあたりにするのは、絶えずこのフレームの内側においてのことだ。

事実、あたかもそれが劇場の観客席に着座した一人の観客の視点から望まれたものであるかのよう、舞台の全景を見渡すことのできる視座にカメラを固定し、舞台上で演じられる芝居の

一部始終をカメラの被写界の内側に捉えてみせるような類の初期の映画にあつては、かつて舞台上に望まれた光景の記録がそのまま映画館の映写幕上に再現されるはずだ。そこではこのフレームの内側それ自体がひとつの視覚的＝光学的な世界としてほぼ完結しており、とすれば内側—外側という対置そのものがおよそ意味を持たない。この限りにおいて、フレームをめぐる内側—外側の対置は、内側を囲うフレームによってこれと隔てられ、視覚的＝光学的な光景として実現されることのないその不可視の外側に向けられた意識の発露が可能にするものと考えられる。そしてこの意識の発露は、演劇的な視点による演劇的な空間の再現と決別し、フレームの内側に囲われた光景が映画作品に固有の空間をその外側へと延長していく映画の欲望をもって獲得され、さらにはこの空間を立体的に組成し、そこに固有の時間を持続させ、固有の世界を構築する術を確立する力となる。

では、フレームの内側に囲われた平面としての映写幕上に直接的に提示される視覚的＝光学的な光景は、映画作品に固有の空間をその外側へとどのように延長し、いかにこれを立体的に組成していくのか。

フレームの内側に囲われた光景がその外側へと映画作品の空間を延長する仕組みは、実のところいたって単純であり、その誕生以来すでに一世紀を経た今となつては、映画がこれを達成することはいかにも容易である。たとえばあの演劇的な視点による演劇的な空間の再現においてさえ、ある舞台上の登場人物が不意に歩きはじめ、舞台の全景を望むべく匿名の客席に固定されたカメラの被写界からはみ出てそのまま消え去れば、映写幕上の光景がこれを囲うフレームの外側へと地続きに延長可能であることがそこでは示唆される。それどころか、仮にこの舞台上の登場人物の視線が、被写界の内側に収められた舞台上の事物を眼差しここに囲われることを不意に放棄し、そこに囲われていないもの、つまりはフレームの外側に位置するがゆえに映像としてフィルムの表面に定着されることのないものに注がれてしまうとき、彼の見つめたものがなんであれ、やはりこの場合にも、映写幕上の光景から空間的に連続する枠組みの外側の存在が間接的に仄めかされるだろう。

ところで、このとき彼は、被写界の外側になにを眼差したのか。映画がそれを表現するには、いくつかの仕方がある。なによりもまず、物語行為に関わる映画作品の説話構造が複雑に分節化していく過程で次第に獲得していった一定の法則性のもと、ショットの継起において映画はそれを直接的に提示することができる。いわばこれは、視線をめぐる主体—客体の因果律の、継起する複数のショットへの置換である。次に、映画はそれを、カメラのフレームの移行によって直接的に提示することもできる。カメラの視座＝軸を固定したまま遂行されるパンニングと呼ばれる水平方向のフレームの移行であれ、ティルトイングと呼ばれる垂直方向のフレームの移行であれ、もしくはトラヴェリングと呼ばれるカメラの視座それ自体の移動にともなうフレームの移行であれ、あらかじめ捉えた登場人物の視線の方向性に促されてカメラのフレームが移行を開始し、やがてなんらかの事物をその内側に捉えるとき、ここでもまた視線をめぐる主体—客体

の因果律を援用しつつ、観客はこれを彼の眼差しの対象として把握するだろう。そしてとりわけ、枠組みの外側に視線を投げかける登場人物の姿を、移行してなおフレームの内側から排斥することなく、ついには彼の眼差しの対象とそれとをともに同一の被写界に収めることにより、観客によるこれら主体—客体の因果律の把握の確度はいっそう強固となるはずだ。つまりそれは、視線を介して主体—客体の立場を規定する互いの関係性そのものの視覚的=光学的な提示ともいえる。このことについては、いわば表現の精度すなわち蓋然性の問題として、のちにより詳細な分析を試みることになるだろう。

物語行為をめぐるその表現様式を十分に洗練させていた無声映画にとって必ずしも積極的に待たれていたわけではない聴覚的=音響的な要素の獲得もまた、この観点からすればやはり好ましいものであったことは疑いない。それにいかなるショットを継起させることも、またカメラのフレームのあらゆる移行さえが禁じられていたとしても、依然として被写界の外側を眼差し続ける登場人物を固定撮影した唯一のショットにおいて、映写幕上の光景のうちには所在の認められない事物を起源とする音声の、しかしフレームの内側の光景との同期的な時間の共有を前提とした被写界への侵入を通して、彼の視線が見つめる当のものを間接的に表象し、つまりはその聴覚的=音響的な性質を観客の耳に直接的に提示することが、有声映画には可能であるからだ。

1-2

たとえば、アキ・カウリスマキ Aki KAURISMÄKI の『マッチ工場の少女』(Tulitikkutehtaan tyttö, 1990) の主人公である女は、クラブで知り合った中年男との行きずりの情事の果てに、その当然の代償として医師から妊娠の事実を告げられ、この男のもとを尋ねて彼にその事実と将来の展望をしたためた手紙を手渡す。マッチ工場での仕事も手につかない虚ろな表情の彼女をミディアム・サイズで捉えるショットを挟んで、自宅に届けられた手紙を彼女はただちに拾い上げるのだが、テーブルに着いて開封した封筒から取り出された便箋に視線を落とすその表情をにわかにこわばらせ、椅子から立ち上がった彼女は被写界の外側へと姿を消してしまう。ドアの閉まる音に窓ぎわで煙草を吹かしていた母親は背後を振り返り、その方向に視線を残しつつも、娘の立ち去ったテーブルへと歩み寄ってそこに放置された手紙を拾い上げる。それには彼女の娘に中絶を求めるタイプ文字が打たれ、その費用に充当させると思しき金額の小切手がなおテーブルの上に残されている。ところでこのとき、背後を振り返った窓ぎわの母親の眼差しの先に閉められたドアがその対象としてあることは、視覚的=光学的には直接の提示がないにもかかわらず、われわれにはおよそそれと知れる。

その理由として、「われわれが音像結合の効果と呼んだものが挙げられる。(…)すなわちそれは、「自然」であるとか「明らか」であるという理由でこれまであまりにも見過ごされてきた心理=生理的效果で、この効果ゆえに点的でしかも同時に現れる二つの感覚的現象——ここではもちろん映像と音である——が、即座に同じ源から発した同じ出来事として理解される」¹からであ

る。窓ぎわで煙草を吹かす母親をフル・サイズで捉えた被写界の内側の光景と、その外側でドアが閉まる音とは、それぞれがフィルムの表面とテープの表面とに別々に記録された、本来はまったく関係がない二つの独立した自律的な要素である。しかしここでもやはり、われわれの自然の知覚に基礎づけられ、経験的に培われた因果律を、映画作品に対する先験的な図式として、映写幕上の光景の傍らでドアの閉まる音を同期的に再生させ、合理的と想定される適当な時機を見計らって、あたかもその音が聞こえたかのように被写界の内側の登場人物がその外側の任意の方向に視線を投げかければ、その先には閉められたドアがたちまち存在してしまうのである。そしてここでは、ドアの音は眼差される出来事の物理的な性質を規定し、登場人物の視線はその方向性においてこの対象の所在を表象するに違いない。

つまり「音には、なんらかの重みが、塊が、肌理が、速度がある。(…)映画にとってはほとんど常に、音はそれらを映像に、あるいはむしろ事物に、映像において示された存在に与えるものである。(…)それゆえに、音がもっとも作動し、映画作品にもっとも助力するのは、当然のことだがこれが目立つときではなく、なんらかの付加価値を、音なくしては見出されないような質、重さ、密度を、映像において表象された諸々の物体に、登場人物に、状況にこれが与えるそのときなのだ」²。もちろん、この映画作品の件のシーケンスの場合には、フレームの内側の光景をその外側へと地続きに延長するにあたって、椅子から立ち上がり被写界の外側へと消えた主人公の女の、先行するショットにおける動作を無視することはできない。けれどそれもまた、のちに分析するはずの表現の精度すなわち蓋然性に関わる要件であり、仮に件のシーケンスからドアの閉まる音が聞こえるショットのみを抽出してきたところで、なるほどその確度は低下しようが、閉められたドアは彼女の視線の先におそらく存在してしまうだろう。

ことを登場人物の視線の問題にさえ限定しなければ、このシーケンスは、フレームの内側の光景をその外側へと地続きに延長するにあたって、映写幕上の光景のうちには所在の認められない事物のものと思しき音声の、しかしフレームの内側の光景との同期的な時間の共有を前提とした被写界への侵入をさらに重ねてみせる。テーブルの上に落ちたままの小切手のショットに後続し、このシーケンスの最後となるショットでは、家を飛び出した主人公の姿をバスト・サイズで捉え、その早足に付き添って移動する仰角気味のカメラが不意に彼女の歩調から逸れて移動の速度を緩めるがゆえに、いずれ早足の靴音を残して彼女の姿だけがそのまま被写界の外側へと弾き出され、ほどなく自動車が急停車する音が響き渡る。そのときほぼ静止したカメラの枠組みの内側を充たしているのは、ただ彼女を弾き出した街角の、崩れかけた建物の岩肌とこれに沿って這わされた雨樋ばかりだ。このシーケンスの最後に響き渡った自動車のブレーキ音は、被写界の外側へと弾き出された女がそこで遭遇した出来事を仄めかし、ここで仄めかされた出来事は、フェード・アウトで閉じられるこのシーケンスに継起する次のシーケンスにおいて、彼女がベッドに横たわる光景が映写幕上に提示されることでいよいよ詳らかとなる。

ところで、この街角に至るまでのショットにおけるカメラの移動は、そのフレームの内側に

仰角気味に捉えた主人公の女が直後に見舞われることになるだろう出来事をあらかじめ予期し、それを直視することを、すなわち観客にそれを直視させることを周到に回避するかのよう、にわかには移動の速度を失速させ、街角に立ち止まってしまった。このことは、換言すれば、街角に居残ったカメラおよびその運動こそが、この映画作品の主人公である薄幸の女を舗道から車道へと突き出し、走行する自動車に衝突させた当の犯人であるということにほかならない。だがいずれにせよ、フレームの内側に囲われた光景がその外側へと映画作品に固有の空間を延長し、立体化していくにあたって、物語行為をめぐるこうした表現を可能にしたのは、成熟した無声映画にとって必ずしも積極的に待たれていたわけではない聴覚的＝音響的な要素の獲得であったには違いないのである。

視線をめぐる主体—客体の因果律を援用した、複数のショットの継起によるフレームの内側への直接的な提示。やはり視線をめぐる主体—客体の因果律を援用しての、カメラの被写界の移行によるフレームの内側への直接的な提示。さらには、フレームの内側の光景との同期的な時間の共有を前提とした、聴覚的＝音響的な要素の被写界への侵入による間接的な表象。それら以外にも、登場人物がフレームの外側に眼差すものを映画が表現する仕方もある。仮に登場人物の見つめる対象が可動的な事物である場合には、この事物やその影をカメラの被写界の内側へと立ち入らせ、彼の視線がその運動を追うことで観客にそれと知らしめることができるだろうし、また、映写幕上の光景のうちあらかじめ視認されている鏡面のなかに彼の視線の対象が映り込んだり、極端なクローズ＝アップや合成処理を施して彼の瞳が眼差す当のものをこの瞳それ自体の表面に写し込むといった演出手法が、やはりその表現として相応に観客を納得させるには違いない。

しかしながら、ここでの問題は、映画が登場人物の視線の先にあるフレームの外側の出来事を表現するその仕方をことごとく汲み尽くし、そうした表現の可能性をすべからず検討することのうちには存していない。そうではなく、フレームの内側に囲われた平面としての映写幕上に直接的に提示される視覚的＝光学的な光景が、とりわけ視線と視点をめぐって映画作品に固有の空間をその外側へと延長し、これを立体的に組成していくその過程で、映画の歴史のうちに発生したいくつかの特異な瞬間に対してあらためて眼を凝らし耳を澄ましてみることに、それこそが、この小さな論考が努めるささやかな試みにほかならない。

2-1

ところで、黒味から静かに波のたゆたう水面のショットへの溶明ではじまる北野武の『あの夏、いちばん静かな海。』(1991)の最初のシーケンスにおいて、主人公の少年はなにを眼差していたのか³。

この映画作品の最初のシーケンスは5つのショットから構成される。なによりもまず、件の水面のショットがあり、続いて、自動車の運転席に座った中年男と助手席に座った少年の姿をフ

ロント・ガラス越しに正面からバスト・サイズで捉えたショットが、さらにまた、被写界の外側を眼差す少年の視線の方向性を明示すべくこれとほぼ同軸に据えられたカメラによって、やはりガラス越しに撮られた彼の顔のクローズ＝アップが、ギヤの嘯まないエンジン音とともに順に映写幕上に継起する。これに加えて、コンクリートの防波堤に進入を阻まれ海に直面したまま止まっている後ろ姿の清掃車がやがて動きはじめて海沿いに道を右折し、ついに画面から消え去ってしまうその始終を捉えたショットが、そして最後に、走行音をまとった車内の様子を側面から覗くように据えられたカメラを通して、手前の運転席の中年男とその奥の助手席の少年の横顔とを画面の左半分に配置し、走行する速度そのものの視覚化として流れ去る海の景色を車窓から採取すべくその右半分に配置したショットが、順に接合されていく。

こうして継起したそれら5つのショットを、映画作品の物語内容において省略を含まない一定の時間的な継続性のもとに因果づけ、ひとつの単位すなわちシーケンスとみなす場合、エンジンを駆動させたまま停止している自動車、のちに清掃車のものと知れるその助手席から、フロント・ガラス越しに被写界の外側へと視線を投じていた少年が眼差していたもの、それは、おそらくあの静かに波のたゆたう水面、やはりのちに海のものとして知れるそれであるには違いない。だが、黒味からの溶明として映写幕上に現れたこの水面の光景は、まさにこれに継起するショットにおける少年の視界それ自体と重なるのだろうか。要するに、すでにそれは少年の主観ショットであったのか。

たとえばジル・ドゥルーズ Gilles DELEUZEによれば、「主観的なイメージとは、《有資格の》誰かによって見られた事物であり、もしくは集合の一部分をなす誰かによって見られたこの集合のことである、そういえるかもしれない⁴。その一方で、「事物または集合がこの集合の外側に留まる誰かの視点から見られているようなときには、その映像が客観的であると実際にいえるはずだろう⁵。ここでドゥルーズは、ショットを単位とする主観－客観の区分が、それぞれのショットのうちに所与として備えられた固有の性質において絶対的に成立するものではなく、ただ複数のショットのあいだの関係性においてのみ相対的に成立するものであることを示唆している。物語行為をめぐるショットが賄う人称性とは、いわば蓋然性の収斂として考慮されるべきものなのであり、複数のショットのつながりの如何で、主観性の度合いはその蓋然性を高め、ないしは低める。あるいはむしろ、いかなるショットも、常に被写界の外側に留まるカメラの視座に適って抽出される閉じた集合である限りにおいて、そのことごとくが客観的であるよりほかない。そしてこれら客観的なショットこそが、別のショットとの連鎖を通して、一定の条件のもとに主観的なショットへと生成または移行するのである。

このことは、映写幕上に顕在化しつつあるショットが、潜在的な持続との共存においてその性質を不断に変容させていくことを証し立てている。黒味から溶明してきた件の水面が映写幕上に映し出され、物語行為を開始したその瞬間には、それ自体がひとつの閉ざされた集合として提示されているのだから、このショットはおおよそ客観的なものである。事実、その時点で北野は未だ

いかなる登場人物も映写幕上に紹介していないのだから、このショットが任意の登場人物の視点を代理し、その視線を代行するなんらかの人称性をあらかじめ帯びようにも、その術はないわけだ。それが誰かに眼差される対象となるためには、それを眼差す主体の存在が不可欠である。それゆえに、もし仮にこの水面の光景が、これに継起するショットにおける少年の視界それ自体と重なるそのためには、後続する諸ショットのなかで少年が水面を、もしくは少なくとも被写界の外側を眼差す視線の主体として資格化されるのを待たなければならない。ここに至ってはじめて、映画作品の冒頭で客観的なショットとして提示されたはずの静かな水面の光景は、どれほどか主観性を帯びるに及ぶ。

ところで、この水面のショットが幾許かの主観性を帯びるのは、これが映写幕上から消滅し、現在という時間性から滑落したそれ以後のことである。というのも、これを眼差す視線の資格化に先んじてそれは実現してしまったからである。映画作品の物語内容において省略を含まない一定の時間的な継続性のもと、シーケンスとして括られる複数のショットが継起した過程で、登場人物の視線をめぐる描かれる因果律こそが、各々のショットを単位とした主観-客観の区分を支えるものだとなれば、すでに過去のものとなったショットについて事後的かつ遡及的に見込まれる主観性は、その蓋然性の収斂をいささか鈍らせもする。つまり、あるショットが帯びる主観性の度合い、その確度は、これの提示に先立ってそれを眼差すなんらかの視線をあらかじめ前提として資格化しておくことによって、おそらく相応に高まる。さらにこの資格化は、視線の起源とその宛て先とがともにその一部分を構成するような閉ざされた集合が直接的にショットとして提示され、それらのあいだの視線をめぐる主体-客体の関係性を明示することによって、なおいっそう堅固に補強されるだろう。

ここで北野は、視線をめぐる因果律の倒置を通して諸ショットを関連づける合理性の靱帯を緩めたまま、主観-客観の区分をあえて曖昧に宙吊りにする。事実、最初のそれに後続する次のシーケンスにおいて、海沿いの廃棄場所に捨てられたサーフボードと少年との出会いの光景を提供し、映画作品の物語内容が展開するその端緒となるこのエピソードを表現するにあたって、ただちに北野は、今度はなによりもまず被写界の外側を眼差す少年の顔のクローズアップをもって視線の主体として資格化する。そして、防波堤に立てかけて放置されたサーフボードに向き合う彼をミディアム・サイズでその背後から捉えたショットをこれに接合することにより、視線の起源とその宛て先とがともにその一部分であるような閉ざされた集合を提示してそれらの関係性を明示し、その後継起するショットにおいてついに彼が眼差すサーフボードだけを焦点化しながら、先行するショットからクローズアップの少年が投げかけていた視線をより確実に受け取り、主観性に向かって収斂する自らの蓋然性を高めさせる。

ショットにおける主観-客観の区分は、結局のところ、カメラの知覚と自然のそれとのあいだの隔たりを意味するものである。レンズに対峙する現在の視野それ以外のなにも参照しないカメラの知覚とは、まさしく物質と記憶をめぐる映画とともに登場したアンリ・ベルクソン

Henri BERGSONの哲学によって権利上の知覚として想定された、あの純粋な知覚のことに違いない。「思い出に浸蝕されないような知覚など、実際にはない。われわれは、自身の感覚の無媒介的かつ現在のな所与に対して、自らの過ぎ去った経験の無数の細部を混入させてしまっている。(…) けれど純粋な知覚とは、(…) わたしのいるところに据えられ、わたしが生きているように生きるある存在の、にもかかわらずあらゆる記憶のかたちの消去によって現在のうちに吸収され、ひとつの無媒介的かつ瞬間的な光景を物質から獲得することが可能な知覚のことである」⁶。記憶のうちに保存された個別的な思い出という偶然の要素にけっして干渉されることなく、ただ明滅する現在の各々の瞬間においてのみ世界と接触し合う知覚。この権利上の知覚とは、それがカメラのものでなくていったいなにか。そしてカメラの知覚に客観性を保証するものこそが、偶然の要素たる個別的な経験を思い出として蓄積することなく、ひとつの光景が出現するその都度これを即座に消滅させ、更新してしまうこの刹那な純粋さにはかならない。

したがって、主観的なショットとは、カメラが知覚する純粋な光景のうちに潜在的な持続を浸透させ、その資格化された経験または思い出を引きずって映写幕上に顕在化するものであるだろう。そのときには、いわば映画作品に固有の持続を通して、カメラの知覚の枠組みに登場人物の視界が嵌め込まれるのである。だが、いずれにしてもカメラそれ自体はいかなる人称性も装いはしない。資格化された少年の視座に据えられ、どれほど巧みに彼が生きるように生きてみせようとも、カメラは絶えず客観的に世界を眼差しして倦むことがない。おそらくそれは、純粋な知覚の所有者でさえない。それは純粋な知覚そのものなのである。『あの夏、いちばん静かな海。』の最初のシーケンスにおいて、登場人物の視線をめぐる因果律の倒置によって諸ショットを関連づける合理性の靱帯を緩めたまま、主観-客観の区分をあえて曖昧に宙に吊ってこれを弄ぶ北野武は、カメラの知覚による純粋さの現われをそれらの光景のうちに目撃しながら、ベルクソンに倣ってこう表明しているのかもしれない。すなわち、「主観と客観、それらの区分と結合についての問いは、空間よりはむしろ時間の関数として提起されるべきである」⁷、と。ショットにおける主観-客観の区分は、要するにデクパージュの次第に負っているのだ。

2-2

記憶のうちに保存された個別的な思い出という偶然の要素にけっして干渉されることなく、ただ明滅する現在の各々の瞬間においてのみ世界と接触し合う知覚。この権利上の知覚の実現としてのカメラは、自らの被写界の内側に囲った閉ざされた集合に対して、絶えずその外側からこれを眼差し続ける。事実、たとえば相米慎二による『シオンベン・ライダー』(1983)において、冒頭のワン・シーン=ワン・ショットの提示が開始されて間もなく、破れ傘をさした男の歩みを俯瞰しつつ移動する自分の影をカメラが不意に自身の視野に立ち入らせてしまうときや、あるいはまた、マルグリット・デュラス Marguerite DURASによる『アガタ』(Agatha ou les lectures illimitées, 1981)において、高く重い天井を支えるべく広間に規則正しく並列した白

い円柱が産み出す奥行きを消失点に向けて無限に深めるために、不在証明を犠牲にしたカメラがその姿を自らの視野にあえて映り込ませてまで、壁面を覆い尽くした巨大な鏡に正対するときでさえ、あくまでもそれは、影ないし鏡像としてカメラによる知覚の枠組みの内側に囲われた光景であって、その外側にあるカメラ自体がおのれの存在そのものを眼差すことはおよそできない⁸。

物語行為に赴くその初期段階では、あたかもそれが劇場の観客席に着座した一人の観客の視点から望まれたものであるかのように、映画もまた舞台の全景を見渡すことのできる視座にカメラを固定し、舞台上で演じられる芝居の一部始終をその被写界の内側に捉えてみせた。そしてほどなく、こうした演劇的な視点による演劇的な空間の再現と決別した映画は、カメラの被写界の内側に囲われた光景からその外側へと映画作品に固有の空間を延長しつつ、物語行為をめぐる表現様式を洗練していくことになる。しかしながら、単にカメラのフレームの上下左右のみならず、その視座の側にまで映画がこの延長を達成するには、映画の歴史に押し寄せた新しい波がその表現の現代性をもって映画の説話機能を失調させ、これ以前の映画のものであるあまりに流暢かつ透明な語り口を古典的と規定してしまう瞬間の訪れを待たなければならない。

古典的な映画がその説話機能を作動させるとき、基本的にはカメラは、映画作品の登場人物と同一の地平で呼吸をしてはいない。その物語内容から独立したカメラの視座は、被写界の内側に囲われた光景から地続きの延長線上に想定され得る相対的な外側を含む空間、要する映画作品に固有の物語が展開する空間から切り離され、それとはまったく非均質のものである超越的な位相、いわば絶対的な外部に存在する。それゆえ、カメラのいかなる振る舞いも、そこでは登場人物たちの行動になんら干渉することはない。唯一、彼らの呼吸する地平のうちにカメラの存在がにわかに組み込まれる場合とは、カメラの知覚の枠組みに登場人物の視界が嵌め込まれるいわゆる主観ショットにおいて、カメラの視点がなんらかの登場人物の視点を代理し、その視線を代行する場合に限られる。もちろんこの場合にも、登場人物たちはカメラをそれとして認識しているわけではない。たとえカメラと正面から対峙することになろうとも、彼が見つめているのはあくまでも登場人物のうちの誰かの瞳であって、けっしてカメラのレンズなどではない。

にもかかわらず、そうした超越的な視点のもとに被写界を囲い、そこに息づく登場人物の視線を正面から受け止めた不可知のカメラが、あたかも自身の存在を彼に見透かされたかのように戸惑い、困惑する瞬間、映画の説話機能はにわかに失調をきたすことになる。説話機能のこの失調、すなわち吃り。その物語行為がひたすら吃りを重ねるジャン＝リュック・ゴダール Jean-Luc GODARD の『気狂いピエロ』(Pierrot le fou, 1965) において、こうした仕方で説話機能が失調をきたすのは、給油所で略奪したアメリカ製のオープン・カーで山の斜面沿いの道を海に向かって疾走し、そのまま浜辺から海中へと自動車もろとも突っ込みこれを海面に浮かべる、あの男と女の逃走のシーケンスでのことだ。

件のシーケンスに至ってほどなく、首尾よく強奪に成功したオープン・カーの運転席でハンドルを握り舵をとる男と、もっぱら助手席に身を埋めて彼との会話に勤しむ女の様子を、ボンネットの側から彼らを振り返るように視点を固定されたカメラが、フロント・ガラス越しに二人を正面から捉える。当の映画作品の極端に横に長い画面のサイズが、彼ら二人が並んで座るアメリカ車の幅広く扁平な前部座席を漏れなく視野に収めきること、ただそれだけのために選択されたに違いないとさえ思わせるこのショットがやがて切り替わると、次に後部座席に乘せられたカメラが今度は彼らの背後に回って、やはり映写幕の幅を使いきるように固定された視点から前部座席の様子をその被写界に収めてみせる。ところでここで、罪を犯したやましさをいささかも雑えることなく、運転する男の横顔を見つめながら暢気に二人の行く末を語る女の視線をかわすように、彼は背後のカメラに向かって不意に振り返り、それに向かって語りかける。あらかじめ後部座席にカメラ以外のいかなる登場人物も着座していないことは、これに先行するショットにおいて、走行するオープン・カーの車内の様子が正面から捉えられた際にすでに明らかとなっている。

つまり彼は、後部座席の登場人物に向かって語りかけたわけではなく、したがってこのカメラの視点がいかなる登場人物の視点を代理するものでもないことは疑う余地がない。では、彼はいったい誰に向かって語りかけたのか。そう訝るわれわれ観客の問いを代弁するかのように、自らの視線をはぐらかされてやはり訝しげな表情をにじませる助手席の女が、誰に向かって語りかけたのかを彼に問う。彼は答える、観客だ、と。

なるほど、この映画作品において、物語内容に登場するフェルディナンと名づけられた主人公の男を演じる俳優としてのジャン＝ポール・ベルモンドJean-Paul BELMONDOの瞳には、自らの背後に据えられたカメラのレンズが映っていることは疑うまでもない。しかしながら、カメラはあくまでも映画作品が綴る物語内容に超越した位相、その絶対的な外部に存在するのだから、映画作品に固有の空間で呼吸するフェルディナンの瞳には、それが映っていようはずもない。とすれば、ここでフェルディナンの視線は、映写幕上の光景およびそこから上下左右へと地続きに延長され得る相対的な外側の空間を眼差すことをしばらく放棄し、こちら側の映画作品に対する絶対的な外部を、つまりは単にその行方を遮るカメラのレンズのみならず、これの媒介によって空間／時間を超えて世界中いたるところで可能的に遍在する超越的な視点、つまりところ映画館の暗闇にまぎれて映写幕に正対するだろう任意の観客たちの瞳を映画作品の内側から眼差したのである。

映画作品が綴る物語内容の登場人物として一方的に眼差されることを止め、自身に眼差しを注ぎ続けてきた超越的な、けれどそれゆえ不可視の瞳に対して眼差しを返すこと。この、物語行為を可能たらしめる神の視点を物語内容の内側からの視線によって表象し、いわばその所在を登場人物の視線において告発する行為であるそれは、映画作品に対する超越的な外部への侵犯行為として映画作品の説話機能を失調させ、その物語行為を吃らせずにはいない。そしてこうした眼差

しを具えた登場人物の振る舞いは、たとえばミュージカル映画において、映写幕上の光景およびそこから地続きに延長される相対的な外側の空間、いわば映画作品が組成する固有の空間のうちに音源の所在を特定できず、そこから完全に孤立した異質の空間で演奏される「オーケストラ・ピッドの音楽」⁹に合わせて踊りはじめる身体を具えた登場人物にどれほどか似ている。

3-1

かつてフランソワ・トリュフォーFrançois TRUFFAUTは、小津安二郎の映画作品について、「日本的といえば、これほど日本的な映画もないのでしょうか、それ以上に、わたしにとって最も不思議なのは、その空間の感覚です。空間と人物の関係、と言ったほうがいいかもしれない。ふたりの人物がむかいあって話しているようなシーンがしょっちゅうあり、カメラは人物AからBへ、またBからAへとさかんに切り返すわけですが、どうもこれがにせの切り返しというか、切り返しまちがいのような印象をあたえるのです。(…)ふつう、むかいあって話をするふたりをカメラが切り返しによってとらえる場合には、原則として同じ目線の軸で交互にとらえる。ところが、オズの映画では目線の軸が一定ではない。つまり、観客は人物のひとりの視線を追っていくと、じつはそこに相手がないのではないかという不安にかられる。これは単に印象ではなく、そうとしか思えない意図的な演出のはずで、実際、カメラが切り返すと、もうそこには対話の相手がないのではないかという……つまり、そう、目線が交わることがない。だから、人物たちの位置関係がとても不安定な感じで……」¹⁰と告白している。

トリュフォーの示唆するこの不思議な空間の感覚は、彼のいうように登場人物たちが向かい合って会話している場面よりもむしろ、彼らが肩を並べるように隣り合わせて会話している場面において、より顕著に認められる。たとえば『彼岸花』(1958)での、佐分利信の演じる夫と田中絹代の演じる妻とが二人の娘を連れ立って一家で芦ノ湖に出かけるシーケンス。湖面を望むように一列に並べられた湖畔の白いベンチのひとつに夫と座っていた妻が、にわかに立ち上がって湖の円周沿いに張りめぐらされた柵まで歩み寄り、娘たちの漕ぐ湖面のボートに手先で白いハンカチを振って注意を促してから声をかけ、夫の座るベンチに戻りそこに着座する。肩を並べた初老の二人を、ほぼ半直角の角度をつけた斜め前から同時に被写界に収めるミディアム・ショットにおいて、この日の好天を喜ぶことで始まった会話が、やがて時間を見計らって趣味のゴルフに向かうためにその場を立ち去ろうとする夫の言葉を合図に、ほどなくカメラの視点は二人のあいだに割り込み、彼の方向を見やって今日ばかりは家族水入らずで過ごそうとその断念を申し出る妻のバスト・ショットへと、映写幕上の光景は切り替わる。顔を正面に戻した彼女の視線が被写界の外側の湖面と思しき方向に移ってもなお、構図一逆構図の関係性を維持しながらこれに後続するショットにおいて、依然として左手の腕時計に視線を墜としていたバスト・サイズの夫も、ゆっくりその眼差しを持ち上げ、やはり被写界の外側の湖面と思しき方向にこれを注ぐ。

その様子を窺うように再び彼のほうを見やる妻の、先行する彼女のショットと同じ構図へと切

り返されたバスト・ショットがこれに継起し、今度は夫の方向に視線を投げかけたまま次のショットへと切り替わる。そこにはまたしても逆構図で捉えられたバスト・サイズの夫が、しかしここではついに妻の方向へと視線を送る。そしてこれに呼応するように切り返された先の構図のショットで、あらかじめ夫の方向に視線を投げかけていた妻の瞳がようやくそれを受け取ることになる。とはいえ、そうして見つめ合うことをこの夫婦が晴れて許されるのは、これら5つのショットから構成される構図—逆構図の切り返しの系列化を経て、映写幕上の光景がベンチの二人を斜め正面から同時に被写界に収めるあのミディアム・ショットへと再び戻る、そのときのことだ。そしておそらく、カメラの視点に由来するものとトリュフォーの示唆する不思議な空間の感覚は、すでにこれら7つのショットの連鎖のうちに認められるはずである。

既述のように、そこではカメラは3つの視点に置かれる。なによりもまず、トリュフォーが指摘する構図—逆構図の切り返しショットの系列化における2つの視点、すなわち、基準となる構図に相当する妻のバスト・ショットを実現する視点と、その逆構図に相当する夫のバスト・ショットを実現する視点とがある。これに加えて、その系列化の前後を挟むように、肩を並べた二人を、ほぼ半直角の角度をつけた斜め前から同時に被写界に収めるミディアム・ショットを実現する視点がある。この視点は、その一度目の提示において、後続する構図—逆構図の切り返しショットの系列化に先立って彼らのあいだの空間的な位置関係をあらかじめ規定する機能を、そして二度目の提示においては、先行したショットの切り返しのなかで被写界の外側へと彼ら二人が別箇に投げかけた各々の視線が、その宛て先を互いの瞳に求め合い、要するに彼らがそこで見つめ合っていることを明示する機能を、それぞれが適切に担ってみせる。

ではここで仮に、切り返しショットの系列化の前後を挟む二度のミディアム・ショットがいずれも提示されず、ただバスト・サイズの夫婦の構図—逆構図の切り返しのみが積み重ねられたとすれば、事態はどのように変容するのか。夫婦の空間的な位置関係や彼らの視線の宛て先が直接的な光景として映写幕上に目撃されることのなくなるそこでは、必然的に、それらの二度の提示が担っていたはずの説話機能が失調することになる。しかしそれでもなお、こうした映画作品の空間とその登場人物の視線をめぐる極端な論点として、主観—客観の区分と結合についての問いが空間よりはむしろ時間の関数として提起されるべきであることを、北野武の映画作品を例にとってあらかじめ検討し、ショットにおけるそれがデクパーージュの次第に負っていることをすでに結論づけておいたように、被写界の外側を眼差す彼ら夫婦の視線の宛て先は、構図—逆構図の切り返しによる蓋然性の収斂として間接的に表象され、さらに彼らの空間的な位置関係は、これをもって帰納的に規定されるだろう。もちろんこの場合には、実際にそれらの系列化の前後を件のミディアム・ショットの二度の提示が挟んだ場合と比較するなら、夫婦の身体をめぐる空間的な位置関係や彼らの視線をめぐる主体—客体の関係性を因果づける確度は、その靱帯を相対的に緩ませるには違いない。

このことは、小津作品の空間とその登場人物についてトリュフォーが指摘する関係性の不思議

さないし不安定さが、単にカメラの視点の切り返しにのみ由来するものではないことを予期させるだろう。というのも、被写界の外側を眼差す登場人物たちを構図—逆構図で捉えた切り返しショットの系列化は、そこで直接的に提示された彼らの視線の方向性や聴覚的＝音響的な要素に依拠して彼らの空間的な位置関係を相応に表象し、固有の空間を組成するものであり、その限りにおいて、切り返しショットそれ自体としてなにを偽ることもなく、またそこに間違いの生じる余地などないからである。要するに、『彼岸花』の件のシーケンスにおける切り返しショットの系列化が、映画作品の空間とその登場人物をめぐるなんらかの不思議な感覚や不安定さを導き、それゆえなんらかの偽りや間違いを犯すとすれば、それは、これがその前後を夫婦のミディアム・ショットに挟まれて映写幕上に継起するそのときのことである。

初老の男女をそれぞれ独立したバスト・サイズの構図—逆構図で捉える切り返しショットの系列化は、それが直接的に提示する視覚的＝光学的な要素および聴覚的＝音響的な要素に依拠して、彼ら二人が占有するであろう空間的な位置関係を間接的ながらも相応に表象し、固有の空間を組成する。その一方で、肩を並べた夫婦二人をその斜め前から同時に被写界に収めるミディアム・ショットは、彼らの空間的な位置関係や視線の宛て先そのものを映写幕上に直接的に規定し、明示する。切り返しショットの系列化において間接的に表象され、組成された空間と、その前後のミディアム・ショットにおいて直接的に提示された空間とのあいだには、これらのショットがそれぞれ映画作品を構成する一単位として自律的である以上、生来的にはいかなるつながりも維持していない。ところが、やはり生来的には自律的であるにもかかわらず構図—逆構図の図式性に嵌め込まれて因果づけられた複数のショットが切り返しショットとして系列化し、それらのあいだで固有の空間を組成したように、デクページはこれらをも互いに関連づけ、映画作品をめぐるより大きな空間の組成をわれわれに促す。

3-2

構図としての妻のバスト・ショットとその逆構図としての夫のバスト・ショットを交互に継起させる切り返しショットの系列化と、この前後を挟むように接合され、彼ら老夫婦の姿を同一の被写界の内側に収めたミディアム・ショット。それらが連鎖し、映画作品をめぐるより大きな空間の組成に赴くまさにその過程で、齟齬は生じる。

なによりもまず、肩を並べた初老の二人をその斜め前から捉えたミディアム・ショットが映写幕上に提示されるとき、彼らの身体をめぐる空間的な位置関係は視覚的＝光学的に規定される。ここでひとたび規定された位置関係は、本来なら、映写幕上の光景として実現した自らの空間をさらに被写界の外側へと地続きに延長すべく、それに後続して継起する切り返しショットの系列化に有機的に干渉し、これが間接的に表象する彼らの空間的な位置関係の蓋然性を支え、映画作品をめぐるより大きな空間の組成を共謀のうえで相互的に補完していく機能を負っている。われわれ観客もまた、物語行為に従事すべく継起するそれらのショットにこのような因果律を求めて

関連づけることによって、映画作品を構成する視認可能な唯一の単位であるショット群を物語行為において包摂するより上位の単位としての、物語内容における空間的な連続性や時間的な継続性を区切るシーンやシーケンスといった単位の成立に寄与するだろう。

だが、あの老夫婦をそれぞれバスト・サイズで交互に切り返す構図—逆構図のショットの系列化は、そうした因果律の適用にここで異を唱え、それに先行するミディアム・ショットとの共謀によるその被写界の外側への空間の滑らかな延長を停滞させる。ここでもまた、映画の物語行為は吃る。というのも、白いベンチに肩を並べて腰かけた初老の夫婦の身体は、切り返しショットの系列化において彼らのあいだの距離が間接的に表象されるにあたって、ミディアム・ショットが直接的に提示したそれに比べていかにも余計に隔たっている印象を与えるからである。事実、デヴィッド・ボードウェルDavid BORDWELLもこのことに言及している。小津の映画作品においては、「横に並んだ二人がその‘間から’撮られることもある。(…)しばしばこれは、目に余るまでに‘不可能な’光景を生み出すわけだが、それというのも、近接したショットにおいてそうであるより以上に、引きの遠景におけるほうが登場人物が互いに近くに見えるからである」¹¹。とりわけ、妻のバスト・ショットにおける彼女の身体の左側に残された必要以上の空白を、夫の存在する気配を微塵も感じさせないベンチの背もたれの文字どおりの白さが占めるならば、なるほどそれは少なからず人を不安に陥れるに違いない。

のみならず、ほぼカメラの視点の方向に対応するかにも思える被写界の外側に宛てた視線を彼女が送り、あたかも映写幕のこちら側へと語りかけているかのようなその眼差しを注ぐとき、トリュフォーにならって彼女の視線を追ってみれば、これが夫の身体を、ましてその瞳を眼差すためには、彼はベンチの背もたれからにわかに背中を浮かしたやや前傾気味の姿勢で、どれほどか湖面方向へと身を乗り出してでもいなければならない。それゆえその視線は、あらかじめミディアム・ショットで提示された光景から想定されるよりは多少なりとも湖面方向へと逸れているのだから、やはりそこには彼女の眼差しを受け取る相手はいないのではないか。またしてもボードウェルは、たとえば小津の別の映画作品である『秋日和』(1960)での同様の切り返しショットの系列化について、「いかにもこれでは視線の正しくなりようもない」¹²とさえ断言してみせる。だが、そうではない。それを確かめるように、構図—逆構図の切り返しショットの系列化に後続する再度のミディアム・ショットの提示において、彼らは疑いなく見つめ合っている。

だとすれば、トリュフォーの不安は単なる杞憂にすぎなかったのか。そうかもしれない。しかしながら、ミディアム・ショットの再度の提示に至るまでに、最初のミディアム・ショットと切り返しショットの系列化とのあいだでそうした動揺が刻まれたこともまた否定できない。さらにはこの動揺を解消するその代償として、ミディアム・ショットの再度の提示が、今度は映画作品の空間と登場人物をめぐる不思議な感覚を決定づける。この不思議な感覚は、切り返しショットの系列化として交互に継起する2つの視点による夫婦それぞれのバスト・ショットの、画面構成における余白や夫婦の互いの視線を通して表象される彼らのあいだの距離感が、二度のミディアム・

ショットの提示が映写幕上の光景として明示する二人の距離を厳密にはなぞらず、よってそこで彼らの位置関係を正確には再現しないことに由来する。トリュフォーの指摘する人物の位置関係の不安定さとは、おそらくこうしたものであるだろう。

交わることのない登場人物の視線。カメラが切り返すと、もうそこには見つめ合う相手がないのではないかという不安。すなわち、映画の物語行為における吃り。それはただ繰り返しショットの系列化において即自的に生じるのではなく、この系列化とそれに前後する別の構図のショットとのあいだで対自的に生じる。すなわちそれは、繰り返しショットの系列化が構図—逆構図の積み重ねにおいて間接的に表象する彼ら二人の空間的な位置関係と、この系列化の前後を挟む二度のミディアム・ショットにおいて直接的な光景として提示されるそれとのあいだの、解消することの困難な差異にもとづく。したがって、トリュフォーのいうように繰り返しそのものが間違っているというよりはむしろ、その系列化の前後に件のミディアム・ショットを接合する映画作品のデクパージュを通して、それは偽の繰り返し、繰り返し間違いとなる。直接性の観点からすれば、実際に被写界の内側で目撃されたわけではないがゆえに、映写幕上の光景として明示された距離と対照してより実現性に劣る構図—逆構図のあいだの距離感が、真偽をめぐる二者択一の審判の場においては自然の知覚に反するものと認定され、物語行為の図式性に沿ってこの両者を同一視しようとするわれわれ観客に対して、無視しがたい居心地の悪さを感じさせるからである。

結局のところ、その映画作品が物語行為に与するにあたってなお、小津安二郎のカメラは、物語内容をめぐる複数のショットのあいだの矛盾や摩擦の発生を厭わず、自然の知覚のものとは異なるその純粹さをもって、絶えず客観的に世界を眼差して倦むことがない。そこに齟齬があり、これが観客を不安に陥れることは承知のうえで、カメラの知覚の純粹さが眼差して止まない世界の在りようを、小津は物語行為の図式性に優先させる。あたかもそれは、肩を並べた初老の夫婦を斜め前から同時に被写界に収めるミディアム・ショットの二度の提示において、すでに彼ら二人の身体を隔てる距離は直接的に規定され、やがて彼らの視線の宛て先が互いの瞳であることは直接的に明示されるのだから、切り離された夫と妻の姿をそれぞれ別箇にカメラが見つめるバスト・ショットの各々においてまで、彼らが肩を並べて見つめ合う理由など、もはやどこにもないともいうかのように。

物語行為の図式性は、カメラの視点を切り返す構図—逆構図のあいだの裂け目すなわちカットの介在を巧みに隠蔽する。「これに対して小津は、今や物語の筋の不在を証かし立てるものへとその技法の意味を変更してしまう。ひとりの登場人物が**ありのままに**いることの純粹に視覚的なイメージの現われ、そして脚本の本質的なところをかたちづくるまったくもって月並みな人となりや会話といった、彼が喋るものの音響的なイメージの現われと引き換えに、イメージ＝行動は消滅する」¹³。小津の単純なカットつなぎへの固執は、おそらくこうしたことと無関係ではいられない。したがって、「一見それは《原始的な映画》への回帰のように思えるかもしれないが、しかしまた驚くべき節度をもった、優れて洗練されたひとつの現代的な様式でもある。現代

的な映画の主流を占めることになったモンタージュ=カットは、あらゆる総合的な効果を犠牲にして直接的に作用するような、イマージュとイマージュのあいだの純粹に光学的な通路ないし句読法なのである」¹⁴。

バスト・サイズの視点から夫を、妻を眼差す小津のカメラが試みるのは、物語内容に応じて映画作品が組成する固有の空間のうちに彼らを配置するための関係性を構築することよりはむしろ、カメラのレンズそれ自体の前で彼または彼女がそのようにいるという純粹な光景を捉えること、それにほかならない。

註

- 1 ミシェル・シオン、『映画の音楽』、小沼純一＋北村真澄／監訳、みすず書房、2002、pp.184-185。(Michel CHION, *La musique au cinéma*, Librairie Arthème Fayard, 1995.)
- 2 Michel CHION, *La toile trouée*, Éditions de l'Étoile, 1985, p.23.
- 3 この箇所で開催されるおよその論旨は、すでに別の機会に試みたより詳細な検討からの抜粋である。堀家敬嗣、「映画の空間／時間——視覚的な系列と聴覚的な持続の隔たりにおいて」、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻修士課程学位論文、1996、pp.12-26。を参照のこと。
- 4 Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 l'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, p.104.
- 5 *ibid.*, pp.104-105.
- 6 Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Quadrige/P.U.F., 1896, pp.30-31。(アンリ・ベルクソン、『物質と記憶』、田島節夫／訳、白水社、1999、pp.38-39.)
- 7 *ibid.*, p.74. (p.82.)
- 8 『シオンベン・ライダー』のこのショットではさらに、盆踊りの櫓が組まれた夏休みと思しき小学校の校庭の地面に、竿の先につけられたガン・マイクのブームの影までが映り込む。
- 9 ミシェル・シオン、『映画の音楽』、p.167。あわせてそのpp.169-168。を参照のこと。
- 10 山田宏一、『友よ映画よ——わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』、筑摩書房／ちくま文庫版、1992、pp.201-202.
- 11 David BORDWELL, *Ozu and the poetics of cinema*, British Film Institute, 1988, p.93。(デヴィッド・ボードウェル、『小津安二郎——映像の詩学』、杉山昭夫／訳、青土社、1992、pp.168-170.)
- 12 *ibid.*, p.112。(同上、p.204.)
- 13 Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 l'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, p.23.
- 14 *ibid.*