

# アラン・レネ『戦争は終わった』について

## ——物語論の観点から——

浅沼圭司

\*

一九九九年度の「映画学演習」において、アラン・レネの『戦争は終わった』(Alan Resnais: La guerre est finie, 1965)を映写し、そのあとで学生の感想を聞いてみた。

進行するできごとのないままに、突然挿入される短い画面が、なにを意味するのかわからないうえに、それによつてできごとが中断されるため、物語(ストーリー)そのものの把握がむずかしくなっている、そういう意見がすくなくなかった。たしかにみじかい画面の突然の挿入は、この映画を特徴づけているもののひとつだが、これ以外のレネの作品でもみうけられるものであって、その意味ではレネ

に特徴的な技法だともいえるのだが、それがストーリーの自然な展開を——観客の目からみれば——恣意的に切断し、物語の一義的な把握を困難なものにしていることは、否定できないように思われる。もっとも、「みじかい画面の挿入」という技法そのものは、この映画あるいはレネにだけみられるものではなく、むしろかなり一般化した編集技法である。

たとえば、ある映画事典では、「フラッシュ・バック」(Flash-back)という技法は、「現在のできごと (l'action présente) のなかに挿入される過去のできごと (l'action passée) の断片」であると説明されている。そして、(こ)

でいわれる「フラッシュ・バック」は、たとえばグリフィス (David Wark Griffith, 1875-1948) の「人里はなれた館」(Lonely Villa, 1909) などがそのもつともはやい使用例である。とされる、はやくからよく知られた編集技法のひとつにはかならない。「フラッシュ」という語がしめすように、挿入される画面は、もともとはきわめてみじかいものであり、その点では、複数の——長短さまざまの——画面を重ねて、できごとを次第に過去へずらしてゆく、「過去への廻行」(retour en arriere) とよばれる技法とは区別されるべきだろう。いずれにしても、「フラッシュ・バック」は、現在ではむしろ慣習化した技法であり、観客の理解を妨げるなどといったものではない。

しかしながら、『戦争は終わった』における「フラッシュ」画面のなかには、物語の上でまだおきていない、その意味では未来のできごとをあらわしているものとみなされる、したがって「フラッシュ・バック」からは区別されるべきものも含まれている。ところで、さきに引いた事典には、「過去ではなく未来のできごとを現在のできごとのなかに挿入する」場合には「フラッシュ・フォワード」(Flash-forward) と呼ばれるという記述がつけくわえられているから、『戦

争は終わった』の「フラッシュ画面」には、「フラッシュ・フォワード」も含まれていることになるだろう。ところで、引用した事典の規定によれば、「フラッシュ・バック」と「フラッシュ・フォワード」のちがいは、挿入されるできごとが過去のものであるか、未来のものであるかにもとづいていることになるが、この時相の差異はいつたいなによつて——いかにして——明示されるのだろうか。さしあたってこのことについて検討する必要があるだろう。

\*

かつて、もつとも初期の著書のなかで、ブルーストのある一節を引用しながら、つぎのように述べたことがある——「このわずか数行の文章のなかには、じつに七種類の時制の動詞が用いられ、微妙なニュアンスを醸しだしているのである。そのニュアンスを他国語に移しかえることは、多分不可能なことだろう。それでは、映像には言語の場合のような多様な時制ないしは「法」があるのだろうか。結論を先にいってしまえば、映像はこの点については非常に貧しい。言語の場合にならうていえば、映像には「直説法・現在」<sup>(2)</sup>だけしかない。」ことがらの当否はともかくとして、このことは、いまだ、ほぼ通説と化している

といつていいだろう。たしかにカメラは、いま現にその面  
前でおきている——現前する——できごとを、おきている  
がままに——現前するがままに——記録するだけであり、  
映写機は、記録されたできごとを、観客のまなざしにたい  
して、いま現におきているものとして、あらためて呈示す  
る (re-presenter) ——ふたたび現前にもたらず——しかな  
い。だから挿入された画面を、他から切りはなし  
て、そのものとしてみるならば、できごとはずべていま現  
におきているのであり、このことは、おそらく映画の画面  
(できごと) のすべてに妥当する。映画の画面そのものに  
は、時相上の差異は存在しない。

「現在形ですべての時を表す、それは過去や未来を、過  
去そのもの未来そのものとして描くのではなく、現在化し  
て描くことを意味する。譬喩的にいうならば、映画のカメ  
ラは時間の流れを過去の事件の時点にまで遡り、現におき  
ているものとしてそれをとらえ、あるいは時間を飛躍して  
未来の事件の現場をとらえてくるのである。映像は過去を  
現在にひき戻し、未来を現在に引き寄せる力をもっている  
ということもできよう。」さきとおなじ書物からの引用で  
あるが、むしろ率直に、映像における時相上の差異の欠如

について、あるいは時制上の等質性について、さもなく  
ば、映像の特質としての「いま、*hic et nunc*」<sup>(4)</sup>につ  
いてこそ語るべきだったのかもしれない。

映画史のごく初期においては、カメラは「平土間席の紳  
士」(monsieur de l'orchestre) の位置に固定されていたと  
いう。つまりこの場合、カメラの視点(まなざし)と観客  
の視点(まなざし)とは、おおむね一致していたことにな  
る。したがって、カメラが「時間の流れを過去の事件の時  
点にまで遡り、現におきているものとしてそれをとらえ、  
あるいは時間を飛躍して未来の事件の現場をとらえてく  
る」ことは、この場合にはできない。とすればできごと  
は、演劇におけるように、つねに「現在」においてあり、  
「だから映画の時間的な特性は、音楽や演劇のそれと同様  
に、純粹な「現在」にあるというべきなのだろうか。しか  
し、いうまでもないことだが、ふたつのまなざしの一致  
は、みかけ上のものにすぎない。できごとはたしかにカメ  
ラにたいしても、また観客にたいしても、現前しているの  
だが、このふたつの現前のあいだには、時間的なずれが介  
在しているからである——撮影の時点と映写の時点のずれ  
——。逆にいえば、このずれにもかかわらず、映画の機械

的な再現性が、二者の視点の一致を、より正確に言えば、カメラのまなざしへの観客のまなざしの合致を、みかけ上もたらしたにすぎない。そして、この介入する時間的ならずれこそが、ふたつのまなざしの分離の、「平土間席の紳士」の視点からのカメラの解放の根拠にほかならない。

解放されたカメラは、やがてできごとにたいするその視点を自由に変化させるだろう。そしてこの視点の変化によって、できごととは分断され、それとしての連続性を失うだろう——ある視点から他の視点への変化が、できごとをことなつた複数の画面に分割し、できごととは複数の画面の結合によってあらためて構成されることになるのだから。にもかかわらず観客ができごとを連続的なものとしてとらえるのは、視点を変化させるカメラにたいして、「物語的世界」(le monde diégétique) 内のできごとが、つねに「いま、ここ」においてあるからであり——その意味でできごととの連続性がたもたれているからであり——、おなじように、観客にたいしても、複数の画面のできごとが、つねに「いま、ここ」においてあり、したがってできごととの連続性が回復されているからにほかならない。映画においては、分割は、それとして明瞭な痕跡を残すことなく、隣り

あうふたつの画面は、おたがいに他にたいする差異性を失つて、容易に連続する傾向にある。分割(切り取り、 *découpage*)と結合(配列、*l'agencement*)は、ある意味では、あらゆる表現ないし意味作用の、あるいはむしろ、あらゆる構造の根柢にあるといえるのだが、映画においては、結合はただちに連続に転化し、その結果、分割はいわば覆い隠される傾向にあるといえるだろう。ここには、おそらく、映画のかなり根本的な問題があると思われるのだが、しかしこのことはまたべつに論ずべき問題だろう。いくぶん余談になるが、ロラン・バルトが抱いていた映画にたいする抵抗感の、すくなくともそのひとつの根拠は、たしかに映画のもつこの連続性ないし等質性に由来するものだった。<sup>(6)</sup>

\*

映画に特有の連続性ないし等質性によって、「物語的世界」内のできごとは、どのような時と場所においてとらえられようと、自由に、かついかなる抵抗もなしに、すべてが観客にとつての「いま、ここ」にもたらされるだろう。しかしこのことは、逆にいえば、映画において「いま、ここ」にないできごとを、それとして表現することのむずか

しさを意味するはずである。この困難を克服するために、映画は、ある画面の「できごと」が、「いま、ここ」にないことを示すための、多様な技法を案出してきた。たとえば、ある画面を、主人公の顔の「クローズ・アップ・ショット」と「ディゾルヴ」で結合することによって、その画面のあらわすできごとが、主人公によって回想される過去のできごとであることを指示したり——これについては、とくに例をあげる必要はないだろう——、あるいは、ナレーション——たとえばブレッソンの『田舎司祭の日記』や『すり』(Robert Bresson: *Journal d'un curé de campagne*, 1951, Pickpocket, 1959)——や、字幕——きわめて特殊なケースだが、『アンダルシアの犬』(Salvador Dalí et Luis Buñuel: *Un chien andalou*, 1928) など——、さらには音楽——いま適当な例を思いつかない——などによって、ある画面を過去に位置づける、など。そのほかにも、画面の調子の変化——「ベールイマンの『野いちじ』」(Ingmar Bergman: *Smultronstället*, 1957) など)にその用例をみることも可能だろう——、あるいはカラー画面とモノクローム画面の混用——レネの『夜と霧』(Nuit et brouillard, 1956) をその特殊な例と考えることもできるだろう——などの技法も考え

られるだろう。そしてこれらは、反復的に使用されることによって、やがて慣習的な指標として固定されてゆく。一方、このような指標にたよるまでもなく、できごとそのものの性質から、現在と過去ないし未来が明瞭に識別されることもあるだろう。たとえば、かなり古い例になるが、マルセル・カルネの『日は昇る』(Marcel Carné: *Le jour se lève*, 1939) においては、殺人を犯した主人公は、映画の最初から、警官にとり囲まれた家の一室に閉じこもっており、部屋のととに出ることは、射殺ないし逮捕しか意味しないのだから——その意味ではこの主人公に未来はないのだから——、自室のその自由な主人公をしめす画面(できごと)が過去にその場をもつことはあきらかだといえよう。また、過去や未来への旅を題材にしたサイエンス・フィクション映画などにおいても、あきらかにできごととのレヴェルにおいて時相の識別が可能である。

しかし「フラッシュ・バック」ないし「フラッシュ・フォワード」は、以上のいずれとも異なる。ある連続的な画面——いうまでもなく、「いま、ここ」におけるできごとをあらわす画面——のあいだに、突然挿入されるごくみじかい画面は、視点をかえてとらえられた「いま、ここ」ので

きごとをあらわすというよりは、そのあまりものみじかさゆえに——ある映画事典によれば、通常二、三コマからせいぜい二十四コマ（一秒）程度のながさだとい<sup>(8)</sup>う——画面の、「いま、ここ」のできごとを切断するという役割をはたすのではないだろうか。そして一瞬の切断のあとで、ふたたび画面（できごと）の連続は回復するのだから、挿入されるみじかい画面は、特定の指標なしに、連続的な画面との異質性において、したがってできごととしては「いま、ここ」には属さないものとして、あらわれると考えることができるだろう。「いつか、どこか」のできごと、だからそれは過去でも、未来でも、そして非現実でもありうるのだろう。だとすれば、このみじかい画面（フラッシュユ）を、とくに過去（バック）あるいは未来（フォワード）に位置づけるのは、いったいなんなのだろうか。

一般的にいえば、みじかい画面によってしめされるできごとないしことがらが、この画面の出現する以前にすでに示されたものである場合——観客によってそれとして想起される場合——、それらは当然過去に位置づけられるだろう。あるいは、それまでのできごとの展開から、当然未来に生じるできごととして、即座に判断しうる場合——観

客によってそれとして想像される場合——、それは未来に位置づけられるだろう。これらの場合、画面は、観客による想起ないし想像を可能にする程度の長さ（持続）をもつ必要があるだろうし、結局はできごとによる識別であるという点では、先述した例とかわりはないともいえるが、しかしその瞬間的な出現と消滅は、そのできごとを「いま、ここ」のできごとから切りはなし、「いま、ここ」が指示するできごとのレヴェル——外的ないし現実的レヴェル——とはことなつたレヴェル——内的ないし心的なレヴェル——に位置づけるのではないだろうか——おそらくこのことによつて、できごとは、おおくの場合、関連する人物による一瞬の想起ないし想像としてあらわれることになるだろう。そして、いまとくに例を引くことはしないが、そのような用例が多いこともたしかである。

ところが、たとえばレネの『去年マリエンバッドで』(L'année dernière à Marienbad, 1960)において多用されているフラッシュ画面を、あるいはそれらのできごとを、過去ないし未来に、あるいは人物の内的世界に明確に位置づけることは、じつはかなり困難であるし、またあえてそのように位置づけることに、なにほどの意味があるのか、疑

間である。もちろん、これらの画面は、ひろい意味での「物語的世界」内でおきている、あるいはおきた、はたまたおきるだろうできごとの現前化にはかならないのだが、しかしこの映画においては、観客によるそのような位置づけ (localisation) をむしろ阻止しようとするかのように、画面は断片化され、また配列されているとさえ思われる。だから、これらの断片には、むしろできごとの連続的な流れを切断するという、あるいはできごとの始点から結末にむけての、ある意味では因果的な進行を否定するという作用のみが期待されているようにさえ見うけられる。だから、この映画においては、おおくの映画においてはその主軸をかたちづくるはずの、「いま、ここ」のできごとそのものが、明確なかたちではあらわれてこない——それとして把握したい——とさえいえるようだ。

\*

『戦争は終わった』においても、フラッシュ画面は頻繁に用いられているが、『去年マリエンバッドで』にくらべた場合、「いま、ここ」のできごとの展開は、その連続性ないし首尾一貫性をさほど失っていないように思われるし、逆にいえば、そのためにフラッシュ画面は、それとし

てむしろきわだつているともいえるのではないだろうか。にもかかわらず、これらのフラッシュ画面の帰属——それらの時相や存在相——はかならずしも自明ではない。「物語的世界」内でおきた、あるいはおきるだろうできごとなのか、主人公（カルロス、またはドミンゴとも）の回想ないし想像、はたまた妄想なのか。むしろどこにも一義的に帰属せずに、いわば宙吊り状態にあることが、したがって、かえってどこにでも帰属しうること——時相や存在相に関する、ニュートラルなありかた——が、これらのフラッシュ画面の特徴なのかもしれない。

たとえば、映画の開始まもなく、食堂車で食事をとるカルロスのできごとのあいだに連続的に挿入される、何人かの若い女性のフラッシュ画面や、「レストラパード通り」の標識の画面は、パスポートを借りた男性の住む通りや、警察からの電話に出た、まだ会ったこともないその娘についての、主人公の想像ともとれるだろうが、慣習的な指標をあたえられていないため、かならずしも定かではない。また、たびたび挿入される同志の逮捕をしめす画面にしても、それがすでにおきたできごとなのか、やがておきるはずのできごとなのか、あるいは主人公の想像なのか、とら

えがたい。このような帰属のさだかでないフラッシュ画面が、しかも多数挿入されることによって、そのものとしては明確な（一義的な）——はずの——「いま、ここ」のできごとに、微妙なずれが、ゆらぎが生じていることは否定できない。そして、奇妙なことに——あるいはむしろ当然なことというべきか——、これら帰属不明のフラッシュ画面は、それらがずれやゆらぎをあたえた「いま、ここ」のできごとに、やがてとりこまれ、吸収されてゆくように思われる。おそらくそれは、これらの画面（できごと）が、たとえどのような時相にかかわるにしろ、それらと「いま、ここ」との距離が、きわめて小さいことによるのだろう。たとえばカルロスがナディーヌ（ナナ）と外であうことを約束する画面のなかに挿入される「フラッシュ・フォワード」（建物の入り口近くで待つナディーヌ）は、やがて「いま、ここ」として反復される。これらの画面は、たしかに「いま、ここ」のできごとを分割するだけの異質性をもちながらも、しかし独自のできごとを提示して明確に「いつか、どこか」に関わるにしては、あまりにも「いま、ここ」と等質だといふべきなのだろう。そして、おそらくこの距離と差異の小ささ、あるいはその曖昧さ——異質性

と等質性の共存——のゆえに、これらの画面は、『去年マリエンバッドで』におけるフラッシュ画面のように、映画全体の時間構造を錯綜させ、ある種の——おそらくは修辭的な意味での——難解さをもたらすこともない。

\*

一般的にみた場合、「いま、ここ」の画面（できごと）のなかに挿入される過去ないし未来の画面（できごと）は、表現上どのような役割をはたすのだろうか。「いま、ここ」のできごととは、当然ある過去のできごとによる起源を持ち、あるいは、過去のできごとによってそのようなものとして規定されているといえるだろう。だから、挿入された過去のできごとは、そのありかたにしたがって、「いま、ここ」のできごとの意味を多様に變化させるだろう——不分明だった意味が明確になり、隠されていた意味が顕われ、固定していた（かに思われていた）意味が浮動し、場合によっては肯定が否定に、否定が肯定に転じることもあるのだろう——。あるいはまた、「いま、ここ」のできごととの差異的な関係のありかたによっては、できごとのレヴェルを超えたなものかの存在ないし作用を、譬喩的にあらわしだすこともあるだろう。他方、「いま、ここ」の



できごととは、未来のある一点に向けて進行し、あるいはそこに吸引されてゆくだろうから、挿入される未来のできごととは、「いま、ここ」のできごとに、ある方向性を付与し、あるいはそれを特定の目的にたいして適合ないし不適合なものとして規定し、あるいはまた、「いま、ここ」をその「未来」にむけて追いやる——駆り立てる——なにもものかの存在を暗示的にしめすこともあるのだろう<sup>10)</sup>。

しかし、『戦争は終わった』におけるフラッシュ画面は、先に述べたように、「いま、ここ」ときわめて小さい差異(距離)しかもたないのだから、さきあげたような表現的な役割は、期待すべくもないだろう。にもかかわらずフラッシュ画面が多用されるのは、いったいなぜなのだろうか。あるいは、上述のそれとはまったく違った役割が、べつに考えられるのだろうか。「いま、ここ」にないできごとが、たしかにしめされながらも、それが「いま、ここ」を支えるか、あるいは規定するものではなく、また「いま、ここ」がそこにむかって吸引されるか、あるいはみずからそこに投企 (projeter, ent-werfen) すべきものでもないとしたら、それはむしろ「いま、ここ」が原因(起源)も目的(結末)ももたない、その意味で空疎な、ある

いは純粹な「いま、ここ」でしかないことをあらわしたすのではないだろうか。しかしこのことは、技法論の枠内ではおそらく解決不可能な問題であり、映画の物語(できごと)全体との関係においてはじめてあきらかにされるだろう。

\*

さて、映画の題名にいう「戦争」は、いうまでもなく一九三六年七月に勃発し、一九三九年三月までつづいた「スペイン内戦」(La guerre civile d'Espagne)である。この映画の「いま」である一九六五年には、だから「戦争」はたしかに終わっていたのだし、わたくしどもにとつては、すでに完結した「歴史的な」できごとにほかならない。しかしカルロス(ドミンゴ)をはじめとする——かつて人民戦線派に属していた——主人公たちにとつては、戦争はなお持続しているのだろう、いやむしろ終つてはならないものなのだろう——人民戦線政府(共和国政府)をクーデタによって崩壊させたフランコ將軍 (Francisco Franco Bahamonde, 1892-1975) は、その時にもなお終身摂政として実権をにぎっており、スペインはその独裁下で、ファシズム体制をつづけているのだから——。ところで、原題の「La guerre

est finie)を、「戦争は、終わったというありかたで、いまもつづいてゐる」と読み解くことは、その複合過去 (passé composé) という時制からみて、けつして不可能ではないだろう。客観的にはあきらかに終わった戦争が、しかし主観的には——主人公らの意識内においては——、そのようなありかたで、なおつづいてゐる、そういうべきかもしれない。

戦争は、すくなくとも現代における戦争は、たとえば、自由のため、人権のためなどといった理念的な目的を与えられることが多いように思う。しかし実質的には、そのほぼすべてが、経済的な利害の対立とか、既存の権力ないし利権の維持といった、制度的ないし現実的なものにその原因をもつのではないだろうか。だから、「正義の戦い」とか「聖戦」などといっても、それは当事者の一方の側のみあてはまることにすぎず、他方の側にとっては、侵略戦争であつたり、汚い戦争であつたりするのであり、真に(絶対的に)理念的(理想的)である戦争など、おそらくありうべくもない。理念的な目的は、したがつて戦争の眞の原因なのではなく、その多くが、制度的な利害の対立というあからさまに現実的な原因を覆い隠すために、あとから

つけ加えられたものにはすぎない。しかし、個人的なレヴェルにかぎつていうなら、戦争はむしろその理念性(理想性)においてとらえられることが多いのではないだろうか。とくに個人が、権力や利権の側にではなく、民衆の側に属している場合に、そういえるように思われる。なぜなら、兵士として動員され、最前線に配備されて死に直面し、あるいは軍需産業の労働力として力づくで徴用されて生活基盤を奪われ、無防備なままに空爆の危険にさらされるのは、まさに民衆にほかならず、したがつて、強制される自己犠牲の不合理や死への恐怖から逃れるために、あるいは正常を逸しかねない自己の行為を正当化するために、ほかならぬ民衆こそが、個人のレヴェルを超えた理念的な目的あるいは意義を設定し、それを全面的に信じざるをえないのだから。<sup>(12)</sup>しかしすべてのひとびと(民衆)が、強制されて戦場におもむくのではないだろう。みずからの人間的な確信と意志にもとづいた参戦者もありうるはずである。おそらくこのような参戦者において、戦争の理念性はもつとも強いものとなり、戦争の制度的側面はその意識から消滅する傾向にあるのではないだろうか。このようなひとびとにとつて、戦争は、自己の確信する理念の要請を満たすこと、

つまり自分があるべき人間になることにほかならず、だからこそ戦争は、勝利——理念の実現・成就——によつてしか終わつてはならないのだろう。<sup>13)</sup>

\*

だから、カルロスらは、スペイン内戦——客観的には共和国側の完全な敗北によつて終わった戦争——を、あえて主観的に戦いつづけて——あるいは、生きつづけて——いるのだ。そして、戦うことは、いうまでもなくひとつの行為としてあらわれなければならないのだが、ここでは戦争はかれらの主観内にだけあるのだから、かれらの行為もまたきわめて「主観的」たらざるをえない。むしろかれらひとりびとりの行為は、同志を中心とする他者のまなざしにたいして、みずからを戦うものとしてあらわしたすためのものであり、さらにいえば、現実的には戦争状態にない周囲世界を、みずからの意識にたいして、戦争のさなかにあるものとしてあらわしたすためのものであるということもできるだろうから、そのかぎりにおいて、「しぐさ」(Geste) なし「演技」(Jeju) としてとらえられるのではないだろうか。そして、あえていうならば、かれらの世界は、あるいは戦争は、結局は「仮象」(Apparence, das

Schein) にほかならないことになるだろう。<sup>14)</sup>

「しぐさ」「演技」そして「仮象」、これらは、結局は、現実的なものと理念的(観念的)なものとのあいだの差異の解消に、あるいはこれらの錯綜した「たわむれ」に、その特質をもつと考えられる。だからカルロスらが理念——現実の關係にきわめて敏感であるのも、当然といふべきだろう。スペインから帰つたカルロスが、ラモン——越境者の使用する車に書類などを隠す仕事をしている男——の家でロベルトらと出会うシーンに、「世界の現実 (la realite) がわれわれに抵抗し、われわれの行動を夢だと思わせるのだ」とか「現実が理念 (l'idee) に反することを憎む」などというナレーションが重なる。「仮象」は、現実的要素の介在によつて崩壊せざるをえないのだから、「仮象」をそれとして成立させ、持続させるためには、現実的要素は慎重に排除されなければならないだろう。そして、現実的なものが、いかようにしても否定しえなくなつたとき、「しぐさ」も「仮象」も崩壊し、戦争は、もはや、非現実の世界において、純粹に想像上の (imaginaire) ものとしてあるしかないだろう。だからかれらにとつて、現実には理念に合致すべきものであり、すくなくとも理念にたいして明確

な差異的関係にあるべきではない。

理念—現実という関係は、たとえば亡命地—本国、全体—細部という対立におき換えられて、人物らによつてはてしない論議の対象とされる——かれらの関心は、戦うことそのものより、むしろこのことに集中しているというべきかもしれない。スペインにおもむき、スペインの現実をみてきたカルロスは、現実を重視すべきだと主張するが、グループの指導者（らしき男）は、カルロスが細部に拘泥するあまり、現実にたいする距離を失つて、その全体をとらえていないと批判し、さらに現実の重視は「日和見主義」に通じると非難しさえする。この男にとつてのフランス（亡命地）は、スペイン（本国、現実）にたいして距離をたもち、それゆえに現実の全体的な把握を可能にする、その意味では理念的な視点の場（トポス）にほかならないようだ。

こうして戦争は持続する——理念による現実の仮象化は継続する。しかしそのあいだにも、「現実」そのものは変化しつづけ、理念は次第に硬化（固定化）してゆく。グループのなかでの討論のことは、次第に現実との対応関係を失つて形骸化し、機械的に反復されてゆき、やがてス

テレオタイプと化してゆくようだ<sup>15</sup>。それにつれてかれらの行為も、次第にその実効性を失つてゆくのだが、指導者を中心とするひとびとは、かたくなにステレオタイプの名言説にしがみつくことによつて、その適切性を信じようとし、またそう主張する。時が推移する過程で、理念—現実、亡命地—本国、全体—細部という関係も、次第に変質してゆき、主人公らの位置もすこしずつ当初のそれからずれてゆくのだが、かれらはそのことに気づいていない——むしろ気づこうとしない。そしてこのことが、さらにかれらの位置（ありか、トポス）と行動にずれをもたらしめてゆく。ある意味では、ずれが増幅し、その早さを増してゆくうごきが、この映画のできごとと語りを規定しているとさえいえるだろう。

フラッシュ画面の挿入によつて、できごとは断片化され、それとともに過去（原因）からも未来（目的）からも切り離されて、空疎な、単なる「いま、ここ」に還元されるのだった。このような、方位を規定すべき過去と未来から切り離された「いま、ここ」の断片を連ねたとしても、原因から結果に向かう進行的な連続はもはや回復されない。できごとは、こうして、微妙に、しかしひたすらにず

れてゆくしかない。

\*

以上のことと関連して、この映画において特徴的な、二人称単数形 (E) で語られる「ナレーション」について考える必要があるかもしれない。映画におけることは (声) は、画面との関係からみれば、「画面内の声」——通常のせりふ——と「画面外の声」(a voix-off) に大別されるが、画面外のことばが一人称で語られる場合には、いわゆる「内面の声」(a voix intérieure) として、特定の人物の内的状態を表白すると考えられており、三人称で語られる場合は、一般に「ナレーション」と呼ばれて、語り手<sup>16</sup>作者による状況の説明としてとらえられることが多く、とくにニュース映画やドキュメンタリ映画で使用されることが多い。ところが、この映画では、「画面外の声」は、二人称で語られ、その点からみるかぎり、「内面の声」からも「ナレーション」からもずれた、きわめて特殊な用法というべきかもしれない——事実このような用例は、きわめてまれである。

小説——典型的には、西欧近代にその場をもつ小説——の場合、できごとの記述 (語り) は通常三人称でなされ、

記述の主体は、一般的には、「物語的世界」のなかに時間的にも空間的にも遍在し、すべてのできごとにたいして第三者の位置にある「語り手」だと考えられる。記述がときに一人称単数でなされることもあるが、その場合、そこからできごとがとらえられ、かつ「語り」がなされる地点——「視点」(le point de vue) に対応させて「語りの点」(le point de narration) ということもできよう——は、ひとりの人物の視点と合致し——語り手と人物が合体し——、全体はその人物の体験の表白というかたちをとると考えられる。二人称による記述は、あるひと (ひとびと) にたいするなんらかの感情を直接表明するものとして、叙情詩において他の人称とともに用いられることがしばしばあるが、小説において全編を二人称で統一することも、ごくまれにはあるが、こころみられている——たとえばイタロ・カルヴィーノ (Italo Calvino, 1923-1985) の『冬の夜に旅人が』(一九七九) など。いま、ここで、くわしく検討することはできないが、記述が二人称でなされた場合、語り手は、「物語的世界」内の住人 (人物) のひとりと親密な関係をむすび、その人物に寄りそいながら、その人物について語ることになるだろう。と同時に、読者にその視点を共有するよ

うにさそいかけるだろう——それが成功するか、どうかは別にして。そして、語り手の視点は、基本的には人物の「いま」と同期 (synchronize) しながら、ときにその後 (未来と過去) に微妙にずれながら、流動してゆくと考えられる。かりに記述が二人称過去形でおこなわれる場合、その語りは、語り手による、時をへだてての——つまり回想による——ある人物への呼びかけという性質を帯びることになり、そのときには——たとえば失われた者ないし時への哀切な気分を漂わせるなどして——、散文による叙情詩というおもむきを呈することもありうるのだろう。

いうまでもないことだが、映画においては、声<sup>17</sup>ことは、そのものとしてあるのではなく、つねに画面<sup>18</sup>できごととの関係におかれている。そして、おそらくもつとも重要なことは、できごとが、映画の場合、つねに第三者的な視点から叙述されていることだろう。したがって、「画面外の声」がみつつの人称のいずれを用いるにせよ、そのはたらかは、小説——ことばによる自律した「語り」としての小説——におけるそれとおなじではありえない。なぜなら、三人称的な「画面<sup>19</sup>できごと」に引き寄せられて、ことばそのものの人称的な性質になんらかのずれが生じると

考えられるからである。たとえば一人称の「画面外の声」は、純粹に内的な声として成立するよりは、人物の心理 (内的状態) の説明に終わる可能性が大きく、同様に、三人称による「画面外の声」も、自律したものとしてではなく、画面によるできごとの記述 (呈示) の補いなし明確化にとどまる場合もすくなくない。つまり、「画面外の声」の主体がとつている「語りの点」の、画面によつてできごとを記述する主体の視点にたいする独自性が、明確にはあらわれにくいのである。さきに述べた声<sup>17</sup>ことばの画面との関係は、一般的には、おそらく従属的な性質のものなのだろう。

それでは、この映画における二人称による「画面外の声」は、どのようなものとしてとらえられるべきだろうか。<sup>20</sup>で名指されるのは、画面との関係からみて、あきらかにカルロス (ドミンゴ) なのだが、それでは語っているのはだれなのだろう。まず考えられるのは、行為する現実的な——主体としてのカルロスにたいして、反省する——超越的な——主体としてのカルロスが、ある距離をおいて語りかける、という構図だろう。しかし、ここでも、画面が客観的に提示するできごとの、あまりにも強い現実

性（具体性）のゆえに、「声」はそれになりたいする超越的な位置を確立することができず、さきに想定された構図は、実際には実現しがたい。発話主体が、明確に超越的な位置になく、現実的な主体とほぼおなじレヴェルにあるものとするれば、明確に反省的な色彩を欠くにしても、「声」は、自問自答することは——同一レヴェルでの、「Je—tu」の循環——ではありえるだろう。しかし、ここでは、「ことば」の声質や発話の仕方が、現実的なカルロス——具体的にはカルロスを演じる俳優イヴ・モンタン (Yves Montand, 1921-91) ——のそれとあきらかにことなっていること、また話されることからの性質からみて——つまり「*enunciation*」と「*enonce*」双方の特質からみて——、このような関係は生じにくいと思われる。とすれば、発話主体は、カルロスと親しい——*«maître»*、「*fraternel*」の関係にある——第三者と考えることもできるが、できごとと主体が、画面によってまさに第三者的に語られるために、ここで想定された第三者は、語り手としての資格を獲得することができない。つぎのように考えることも不可能ではないだろう。できごととそのものの「語り手」が、カルロスにしたしい第三者として設定されており、画面による——第三者的な——語り

とともに、語り手そのひとのことばによる補助的な——しかし主観的な——記述ないし表白がなされる……。しかしこの場合には、カメラないしマイクロフォンの視点（聴点）が、特定の人物のそれと合致しなければならず、そのとき画面は、「*l'énonciation*」と「*l'énoncé*」の両面において、この合致に対応する特徴をしめさなければならぬが、いま問題とされている画面に、そのような特質は、具体的にはみられない。カルロスに「*tu*」とよびかける「声」の主は、そしてその位置は、こうしてきわめて曖昧である。一般的な、三人称による「コメント」にたいして、二人称を使用しなければならぬ理由が、もうひとつ明確でない、そういつていいのかもしれない。二人称の使用によって、この声Ⅱことばは、すくなくとも主人公との親密な関係にもたらされて——その意味で局所化 (*localize*) されて——、「物語的世界」のなかで絶対的な遍在権をもつ「語り手」の声Ⅱことばではありえなくなっているために、コメントないし説明としての役割にもある制限がくわえられているといふべきだろう。

むしろこの曖昧さにこそ、この「声」の特色があるのではないだろうか。たしかに、そのはたらきからみれば、こ

の「ナレーション」は、基本的には、カルロスおよびその行為にたいするコメントの位置にとどまっているというべきかもしれない。しかし、その“*tutolement*”が、通常の「ナレーション」とはちがったニュアンスをこの画面にあらたえているとみることも、ある程度は可能なかもしれない。“*tutolement*”による「声」と映画全体の語り手——映像による語り手——による語りとは、たしかに曖昧な関係にあるが、しかしこの曖昧が、後者の絶対的な遍在性、あるいは第三者的、客観的性質にたいして、あるやわらぎを与えているとはいえないだろうか。「やわらぎ」、あるいは特有の「気分」といつてもいい。語り手は、その絶対的な第三者的な位置からずらされて、基本的にはできごとおよびカルロスらにたいして第三者的な立場をとりながらも、ひそかにそれらにたいして親密な感情をいだいている、あるいはこの人物たちが余儀なくされている苦難（パトス）を、いくぶんかともしている——“*sym-pathique*”な状態にある——のかもしれない。あるいは、「戦争」をいまだ継続させつつあるひとびとにたいして、「戦争」をすでに終わってしまったものにとらえながら、なお前者にたいしてある共感をいだくひとの視点を想定することも、これまた不

可能ではないだろう。シナリオの作者であるホルヘ・センブルン（*Jorge Semprun, 1923-*）とレネの関係をそこにみることは、あまりにもつきすぎた解釈だろうか。<sup>(2)</sup>

すべてがずれてゆく。

「行為はつづく。なぜならそれは無限定に持続する、長く執拗な構築の仕事だからだ。」そうカルロスは語る。構築……、しかしそれは、ここでは、具体的になにかを築き上げることをいささかも意味しない。それは、おそらく、世界（*die Welt*）を、あるいはすくなくとも周囲（*die Umwelt*）を、なお戦争状態にあるものとして、みずからの意識にたいして恣意的に作りあげることの意味するのだろう。行為がつづくかぎり、カルロスらにとって戦争は無限定に持続するのだし、行為がやむときに、戦争は完全に終結するだろう——あきらかに敗北によって。ところで、無限定の持続とは、いったいなんなのだろう。それがある起源（原因）から発して、ひたすら目的（結果）にむかつてゆく、その意味で一定の方向性をもったものでないことは、すくなくともたしかである。スペイン内戦は、かれらにとって、かれらのいまを規定する原因なのではない。な



ぜなら、かれらにとつて、戦争はまさに「いま」にほかならないのだから。といつてかれらのいまの戦いは、ある目的達成のための手段ないし過程なのではない。極端にいうなら、いまの戦いは、戦いを持続するための、あるいは戦いを戦いとしてあらしめるための行為にほかならず、自己自身を目的とする——循環的な——、したがって果てることのないものである。なにもものもたらすことのない、絶対的な「いま」のかぎりない持続として、それは、「絶対の無」の永遠の持続としてのニーチェ的な「永遠回帰」(die ewige Wiederkunft) にすこしばかり似ていなくもない——すくなくともそのペシミスティックな気分において。もともとかれらの戦争は、かれららのしぐさとしての行為によつてあらわしだされた、その点では仮象的なもの——「たわむれ」——なのであり、なんらかの具体的(実質的)な結果をもたらずものではありえない。そしてかれらも、そのことを、つまりみずからの行為が“effectiv”——効果的(実質的)——でないことを、あるいはむしろシーシュポスのなものにすぎないことを、熟知しているはずである。

「しぐさ」としての行為がいかに反復されようとも、そ

れが確実に蓄積されて、「いま」を支え、規定するものとして実体化されることはありえない。しぐさは不毛だ。一方では、かつて存在したこと(die Gewesenheit)という意味では、過去はここにない。「いま」からのほんのわずかなずれによつて、もはや「いま」にないもの。しかもそれは、ただちに「いま」と化し、「いま」と連続するだろう。それと「いま」とを区別するもの(指標)は、ただこの「ずれ」だけであつて、なんらかの意味での存在状態の上の——たとえば、「実在」「非実在」などといった——差異なのではない。他方では、そこにむけて着実に進行すべき方位(die Zukunft)という意味での未来もまた、ここにはない。あるのは、ただだか「いま」からのわずかなずれによつて、いまだ「いま」にないものにはすぎない。それは、進行する「いま」によつてやがては追いつかれ、ただちに「いま」に化すものでしかなく、それと「いま」を区別するものは、またもやこの微細な「ずれ」だけであつて、存在状態上の差異ではない。

しばしばあらわれる「フラッシュ画面」かりにそれが「フラッシュ・バック」だとして、しめされるべきことは、ただ「いま、ここ」からわずかにずれたところにその場

(トボス)をもつだけであり、存在様態のうえで、まったくニュートラルである——できごとは「あつた」のではなく、「なかつた」のでもなく、また「あつた」ものとしても、「なかつた」ものとしても指定されない。だからこのような「フラッシュ・バック」を連続させても、過去への逆行はいささかも実現されない。おなじように、かりにそれが「フラッシュ・ワード」だとして、その「いま」との距離(ずれ)のあまりもの小ささのために、やがて生じるだろうできごとはあらかじめ示すことはなく、いつて特定の人物による想像ないし妄想を意味することもない——その点で、できごとは、やはり存在的にまったくニュートラルである。

例をあげていえば、たとえば、女子学生のナナ(ナデイヌ)からカルロスが預かった、プラスチック爆弾をいれた鞆を、アニエス(カルロスの妻の仕事を手伝っている女性)が開けてみるというできごとは、フラッシュ画面で挿入されるが、先述した授業でこの画面について討論したかぎりでは、やがて生じる実際のできごととする意見と、カルロスの妄想だとする意見に、するどく分かれた。しかし、いずれもただしく、いずれもただしくないという

しかない。フラッシュ画面は、進行する「いま」のできごとを、その「いま」とのわずかな「ずれ」によって、切断するというのはたつきにおいてのみあるのであつて、できごとのレヴェルには、直接にはかかわらないと思われるからである。

\*

頻出するフラッシュ画面は、「いま」をささえ、それとして規定する「過去」に属すのでもなく、また「いま」がそれにむかつて投げ出され、あるいはそこに吸引されてゆく「未来」に属すのでもない。ところで、作者の意図のいかんにかかわらず、映画においては、語りそのものの時間は、映写の開始にはじまり、映写の終末にむけて、確実に進行してゆく。だから、特別の語りの技法を用いるまでもなく、画面——そしてそのあらわすできごと——は、映写されるにつれて次第に蓄積されてゆき、映写される画面の「いま」をささえ、規定してゆくだろうし、「いま」あらわれる画面——そしてそのあらわすできごと——は、確実に映写の終末にむかつて進行し、そこに引きつけられてゆくだろう。そのような進行のなかに、「いま」とわずかにずれた——ということとは、「いま」の画面とあきらか

に感性的な差異関係においてあることを意味するのだが——、にもかかわらず「過去」にも、「未来」にも所属しない——つまり時制的にニュートラルな——画面が挿入され、進行を分断する。それは、映写の進行にしたがって蓄積された画面<sup>II</sup>できごとが、「過去」として現在を規定することをさまたげ、「いま」の画面<sup>II</sup>できごとが、未来(目的)にむかつて引き寄せられることを阻止するという役割を——純粹に感性的な、あるいは形式的な役割を——演じるのではないだろうか。そして、このことによつて、「いま」は、起源(原因)からも、目的(結果)からも切り離され、空疎化され、純粹な、あるいは単なる「いま」に還元されるのではないだろうか。

原因(過去)もなく、目的(未来)もない、空疎な、単なる「いま」、そこではすべてのものがこの空疎にとりこまれ、ひとしなみに「いま」と化すだろう。すべてのものは、そこでそれらの差異の根源であったものを否定され、相対化するだろう。それが『戦争は終わった』の時間であり、できごとである。

\*

スイスの文芸学者エミール・シュタイガー (Emil Staiger,

1908) は、文芸の基本的なみつつの様式ないしジャンル——「叙情的」(lyrisch)、「叙事的」(episch)、「劇的」(dramatisch)——について詳細な分析をおこなっているが、その際に「叙情的様式」、「叙事的様式」、「劇の様式」の特質を、それぞれ「想起」(Erinnerung)、「呈示」(Vorstellung)、「緊張」(Spannung)ととらえ、さらにはハイデッガーの現存在分析に依拠しながら、それぞれが過去、現在、未来に根拠をもつと主張した<sup>(22)</sup>。いま、ここで、このきわめて著名な理論の紹介ないし検討をあらためておこなう必要はないだろう。ここでの問題は、シュタイガーによつて指摘されたみつつの様式の特質ないしはその時間性を基準として、『戦争は終わった』の様式的特徴をとらえ、そのことをとおして、この映画のできごと(物語)の特質をいくぶんかでもあきらかにすることである。

しかし答えはすでにあたえられているともいえる。ここではすべてが本来の時間性をうしなつて、単なる「いま」に相対化されているのだから。現在を規定し(bestimmen)、「気分づける」(stimmen)過去が存在せず、想起(内面化)すべきものとしての、「いま、ここ」に明確に対立するものがありえないのだから、「叙情的」であり

えないことはあきらかである。すべてが相対化されるのだから、そしてどのような対立関係も、ここでは生じえないのだから、本来の「緊張」はありえないだろうし、したがって「緊張」によってたえず前方へ投げ出されゆくできごとにもここにはないのだから、いかなる意味でも「劇的」でありえない。もつとも、映画そのものが、その本性からいって、「叙事的」であると考えられており、したがって「叙情的」ではなく、「劇的」でもないことは、むしろ当然のことといふべきかもしれない。<sup>24</sup>ところが、この映画——できごとのレヴェルでとらえられるかぎりでの映画——においては、繰り返し述べたように、「いま、ここ」にないできごとが、あたかも「いま、ここ」で生じているかのようになり、しかも明確な視点から、「いま、ここ」にもたらされているのではない。とくに、完結したできごとを、距離をおいて全体として把握したのちに、時間的な「さき」(vor)へともたらず (stellen) という、典型的に「叙事的」な性質をここに見いだすことはできない。この映画は、だから厳密な意味においては——むしろシユタイガ―的な意味においては——といふべきだろうか——、「叙事的」ですらありえないことになるだろう。ということは、この映画には、

典型的な、あるいは通念的な意味での「物語」さえもないことになるだろう。ドラマもなく、物語もなく、そして特定の感情(内面)の表出もない、にもかかわらず、想像的なできごとを、たしかに呈示する映画……。

\*

この映画で特徴的なことのひとつは、あきらかにスペイン内戦を題材にしているにもかかわらず、具体的な「戦争」がまったく描かれていないこと、いや、スペインの風土さえもほとんどすがたをあらわさないことである。戦争は、いうまでもなく、きわめてドラマティックなものであり、また呈示にあたいするできごとに満ちているのだから、戦争を題材にした映画——「戦争映画」——が数多くつくられているのも当然だろう。ところが、この映画のできごとは、通常の戦争映画では主要なドラマ(物語)が終った——「戦争が終わった」——ところからはじまり、みかたによっては、まさに緊張にみちたできごとが起きようとするところで——通常のドラマ(物語)が始まろうとすると——終わっている。カルロスは、官憲の手に落ちるのだろうか、危険を知らせようとする妻は間にあうのだろうか……、いずれにしても一般的な映画のできごと

は、このことの直後に、そしてこのことをめぐって、急激な展開をしめすはずである。

上述のことは、しかし、『戦争が終わった』だけの特徴ではない。たとえば『去年マリエンバッドで』において、『去年マリエンバッドで』のできごとは、まったく描かれず、未知の男女の出会いというできごと（ドラマ）はすでに終わっている（終わっているらしい）し、また再会した（再会したらしい）男女のその後のできごとは、いささかも示されることがない。そして『ミュリエル』(Muriel, 1903)においても、ミュリエルという女性がすがたをみせることはない。本来のドラマは、主人公ベルナルとミュリエルの出会いそのものであり、それを機に生じるだろうできごとであるはずだし、あるいは時をへだててのふたりの再会がもたらすなにかだと思われるのに——「本当の物語は、この映画の終わりから始まるだろう」、これはこの映画のシナリオを書いたジャン・ケイロル (Jean Cayrol, 1911-) のことばだ——、この映画のできごととは、まさに終わりと始まりのはざままで展開する。『戦争は終わった』は、スペイン内戦の後日譚ではなく、『去年マリエンバッドで』もまた、去年マリエンバッドでおきたで

きごとのエピローグなのではない。そして『ミュリエル』は、ベルナルとミュリエルのあいだに生じるだろうできごとのプロローグなのではない。

くりかえしいえば、この場合、映画の始まりは、「映写」という現実的なできごとの発端ではあっても、物語（想像的なできごと）の発端ではなく、映画の終わりもまた、「映写」の結末ではあっても、物語（できごと）の結末なのではない。一般に、発端（起源ないし原因）と結末（結果）によって明確に劃定されることによって、できごと＝時間は、ある秩序ないし脈動をあたえられ、そして展開する。発端（原因）と結末（結果）のあいだで、任意の時点（いま）のできごとは、それにさきだつある時点（そこでの「いま」）のできごとのなんらかの帰結なのだし、それにづくある時点（そこでの「いま」）のできごとには、なんらかの原因としてあるのだろう。いいかえれば、発端と結末によって枠どられた時間の内部では、任意のふたつの時点のできごとのあいだには、原因と結果という関係、因果関係が成立することになる——アリストテレス流にいえば、はじめと終わりをもち、しかもその内部が、因果関係によって結合されたできごとによって満たされている全

体、つまり物語（ミュートス）である。映写の時間は、いかなる場合にも物理的に、そして不可逆的に進行するだろうが、できごとⅡ時間としての発端と結末を欠く場合には、上に述べたような秩序は成立せず、したがってある時点（いま）と他の時点（いま）のできごとのあいだには、因果関係は成立しない。だから、どのような時点のできごととも、純粋な、あるいは単なる「いま」のできごととして、完全に等価（equivalent）なだし、それらのあいだに、固定された関係は成立しない。<sup>(25)</sup>ある時点（いま）とある時点（いま）、あるいはあるできごととあるできごととは、自由に、恣意的に、その位置を交換しうるだろう。この場合にも、もちろんできごとの連鎖はあるのだが、アリストテレス的な物語は、もはやないというべきかもしれない。映写という物理的な時間の制約を免れない映画においては、小説とはちがって、発端と結末の枠組をとりはらい、できごとをあつらひから完全に解き放つて、絶対的な浮遊状態にもたらしうことは、きわめてむずかしいといふべきだろう。<sup>(26)</sup>にもかかわらずあえてそれをこころみるとき、多くの場合、その映画は、およそ理解しがたいものとして、観客の拒否感情のみをかきたてるのではないだろうか。レネ

という作家が、長編第一作の『広島、わが愛』（邦題『二十四時間の情事』）（Hiroshima, mon amour, 1959）から、すくなくとも『戦争は終わった』にいたるまで、この困難なくだでてにいとみづづけたことは、その成否はともかくとして、たしかなことのように思われる。そしてレネが、その場合、小説の世界にその範を求めたのは、さきに簡単に述べたような小説そのもの特質と、映画に先行するそのくだでてからみて、むしろ当然のことだったのかもしれない。レネが、デュラス（Marguerite Duras, 1914-1996）、ロブ＝グリエ（Alain Robbe-Grillet, 1922）、ケイロル、センプルン、クノ（Raymond Queneau, 1903-1976）などの小説家の手になるシナリオを、ほぼつねに用いていることも、このこととの関連で理解すべきもののようにも思われる。だから、一部の批評家が、このことのみをもって、レネにおける独創性の欠如を批判するのは、かならずしも当をえたことではないと思われる。<sup>(27)</sup>

そして、レネが、そのくだでてにおいてみいだした技法のひとつが、あの独特な「フラッシュ画面」ではなかったであろうか。もういちど、あえてくりかえすなら、それは、映写という物理的に進行する時間の枠をまぬがれない映画

において、なかば必然的に生じることがこの因果的連鎖を、にもかかわらずあえて寸断するという役割を期待された、ひとつの編集技法ではなかつたらうか。<sup>(28)</sup>

\*

このテキストは、二〇〇〇年八月末に、信濃追分の成城学園寮において大学院ゼミの合宿でおこなった報告の草稿に、いくぶんか手をいれたものであるが、この草稿そのものが、文芸学部の人かとの同僚と不定期にひらいていた研究会での報告原稿を、大幅に改変したものである。ところでこの合宿は、一九七五年に始まり、途中一九七七年にある理由で一度中断しただけで、二〇〇〇年まで連続しておこなわれた。最後の合宿の際に、かつて合宿に参加した何人かのひとつとが駆けつけてくれたので、このひとつとへのお礼の気持ちもこめ、合宿を終える挨拶にもと、『戦争は終わった』を映写し、そのあとでこの映画について二時間ほど気ままに話すという機会を作った。合宿は、毎回、現代美学の書物をテキストとして選び、三泊四日のあいだ、朝から夜まで、ひたすら読み続けるといふ、きわめて苛酷なものだったが、毎晩、ゼミが終わった後で、参加者とかかわす雑談がたのしく——それは深夜まで、ときには明け方ま

でもつづくことがあった——、いまはよい思い出になっている。また同僚との研究会も、わたくしにとってきわめて有益な、そしてたのしいものであった。だからこのテキストは、成城大学での、ふたつのたのしかった集まりがもたらしてくれた、ごくちいさな成果である。

(二〇〇一年三月)

注

- (1) cf. *Encyclopédie du Cinéma*, dirigé par Roger Boussinot, Bortas, Paris, 1967.
- (2) 浅沼圭司『映画美学入門』、美術出版社、一九六三年。七三頁。
- (3) 同書。七五頁。
- (4) いうまでもないことだが、ここでいわれている「映像」は「映画映像」(image cinématographique)のみを意味する。
- (5) 「物語的世界」については、浅沼圭司『映画のためにII』(風の薔薇、一九九〇年)、二〇頁以下参照。
- (6) "Résistance au cinéma: le signifiant lui-même y est toujours, par nature, lisse, quelle que soit la rhétorique des plans; c'est, sans rémission, un continuum d'images; la

- pellicule (bien nommée: c'est une peau sans béance) suit, comme un ruban bavard: impossibilité statuaire du fragment, du haïku." Roland Barthes: *Le plein du cinéma*, in *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1974, repris dans *Œuvres Complètes Tome III*, Éditions du Seuil, Paris, 1955, p.136.
- (7) "dissolve" (fendu enchainé).「オーヴァー・ラップ」とも。
- (8) 淺沼他編『新映画事典』(美術出版社、一九八〇年)。四六七頁
- (9) rue de l'Estrapade. パリ五区、パンテオンの近く(裏手)にある実在の通り。
- (10) フラッシュ画面のこのような表現上の役割を、すべて実例によってしめすことは、おそらくかなり困難であると思われる。しかしこれらが、理論的にありうるものとして想定されることはあきらかであり、ここでは、そのように想定されたものとの対比によって、「戦争は終わった」におけるその役割をあきらかにしようとするにすぎない。
- (11) 人民戦線(共和国)の構成は複雑であり、カルロスらがどの勢力に属していたのか、かならずしも定かではないが、シナリオを書いたセンブルンが、かつてスペイン共産党の幹部であったことを考えると、旧共産党系として想定されている可能性が大きい。
- (12) 民衆にとつての悲劇は、この理念ないし目的さえも、みずからが設定したのではなく、権力によって与えられたものであり、にもかかわらずそれを全面的に信じてしまうことだろう。戦争における犠牲が、つねにこの層においてもっとも多いという事実も、このことに起因すると考えられる。しかし、この問題については、ここで詳細に述べる必要はないだろう。
- (13) 自発的な戦うひとの「不敗」への確信はきわめてつよい。戦争の理念性——戦争の理念化——の問題は、たとえば三島由紀夫のケースなどをおして考察することもできるだろう——特攻隊員、理念、理念の具現者である天皇、そして天皇の人間宣言にたいするかれの反発——「なぜすめるぎは人となりたまえるや」(『英霊の声』一九六六年)——という脈絡など。しかしこれもここで問題ではない。
- (14) 「しぐさ」「演技」あるいは「仮象」については、つぎの書物を参照のこと。Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952. そのほかにも、たとえばニーチェあるいはガタマー(Hans Georg Gadamer, 1900-)らの著作も参考にすべきだろう。
- (15) Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par



miracle ce mot qui revient étai<sup>t</sup> a chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation... R. Barthes: *Le plaisir du texte*, 1973, in *O. C. Tome II*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p.1516.

(16) 例をあげれば、Paul Verla<sup>ine</sup>: *BIRDS IN THE NIGHT* など。

(17) 小説における記述の視点については、へつに論じる必要がある。このことは、当面の問題との関係で、言及したにすぎない。

(18) 「主観カメラ」などのことろみはあるが、全体の叙述をこのカメラによっておこなうことは不可能であると思われる(淺沼『映画のためにII』、『フレッソン』研究』参照)。かりにそれが可能だとし、語り手との視点の共有へいかなう点では、むしろ二人称小説にちかくなるかもしれない。

(19) どうまでもなく(この)での「現実的」は、「物語的世界」におけるそれを指す。

(20) 共和派政権の要人の子として育ち、内戦後、パリでの亡命生活を余儀なくされる。その後、共産党に入党。第二次大戦中に、捕えられていたドイツの収容所から脱走し、スペイン共産党の秘密黨員として活躍。五三年にはそのリー

ダーとなるが、六四年除名され、その後作家活動に専念する。

(21) その映画の多くを、文学者のシナリオによっているものの、原作(著)にたいする関係——あえていうなら、翻案的ではなく、解釈的な関係——を考へる手がかりが、このにもあると思われるのだが、残念ながらこのことに言及す余裕が、いまない。

(22) vgl. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, Zürich, 1946, 1956.

(23) Erinnerung soll der Name sein für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander Gegenwärtiges, Vergangenes, ja sogar Künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden. (S.62).

Sie (die Formeln Homers) stellen ein Ding, einen Vorgang als so beschaffend, als so verlaufend fest. Sie stellen ihn "vor" — so dürfen wir sagen, um das Subjekt-Objekt-Verhältnis, das Stellen von einem festen Standpunkt aus, terminologisch einzubeziehen. Vorstellung in diesem Sinn ist das Wesen der epischen Poesie. (S.92)

Hier steht es nur als Erklärung, warum der Abschnitt nicht mit der Bühne beginnt, sondern sich zunächst, obwohl in

ständiger Fühlung mit Drama, zwei Arten des spannenden Stils zuwendet, die auch außerhalb der Bühne möglich und berechtigt sind, dem Patros nämlich und dem Problem. (S.144)

(24) しかしこのことは、映画において「叙情的」ないし「劇的」な様式を想定することがまったく不可能だということではない。全体としては「叙事的」な映画において、「想起」ないし「緊張」を特徴的な契機としてふくむものがありえることはたしかなのだから。

(25) 「フィルム」に固定され、映写されるものとしての、できごとそのもの——受容者の主観から独立したものである——の「できごと」のあいだの関係は、いうまでもなく固定的である。

(26) もちろん小説（書物）にも、第一頁・第一行から、最終頁・最終行にいたる、物理的枠組が存在するということができる。しかし、映写の枠組が、時間的なものとして、できごとそのものの呈示と受容の両者を制約するのになんとして——映画の受容の一时的な中断は、受容そのものの、したがって「テキスト」そのものの解消にはかならないだろう——、書物の枠組は、いうならば空間的なものであり、できごとの呈示はともかく、その受容を、原則的には、制

約しないことを考えるべきではないだろうか——読書の一时的な中断は、受容そのものの、したがって「テキスト」そのものの解消をいささかも意味しない。しかしこのことは、へつにより詳細に論ずべき問題だろう。

(27) おそらくこれらの批評家は、近代的な作者観にとらわれているのだろう。しかしこのこともまた、ここでの問題ではない。

(28) これは、レネという作家の特質と不可分に結びついた技法であり、一般化しにくいものである。なおレネとは異なっているにせよ、きわめて独自の「フラッシュ画面」の用法は、たとえばジョージ・ロージーの『恋』(Joseph Losey: The Go-between, 1971) などに見い出される。