

トランティニアンは車両に乗った / A・ロブ＝グリエの『ヨーロッパ横断特急』(1966)とB・ベルトルッチの『暗殺の森』(1970)の比較研究

西村安弘

映像学科

Trintignant Has Got on the Vehicle: A Comparative Study on A. Robbe-Grillet's *Trans-Europ-Express* (1966) and B. Bertolucci's *Il conformista* (1970)

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 31, 2019 ; Accepted December 11, 2019)

キーワード：比較映画史、物語論、自由間接話法、夢、プラトン

「ベルトルッチって誰？」

「イタリアの監督よ。」

「何を監督したの？」

「そんな質問、今することかしら。」

ハーバート・ロス『グッバイガール』より

Abstract

Bernardo Bertolucci, one of the most important Italian filmmakers in the post-Neorealismo era, was considered as a successor of Pier Paolo Pasolini and Jean-Luc Godard. Bertolucci's *Il conformista* (1970), based on the novel by Alberto Moravia, is his first international success film, in which he tries to assassinate his symbolic father Godard and his revolutionary films. Though T. Jefferson Kline discussed, from the point of psychoanalytic approach, the structure of this film, the experimental film *Trans-Europ-Express* (1966) of Alain Robbe-Grillet's has more affected it.

1. はじめに

ニール・サイモンのオリジナル脚本を映画化した喜劇『グッバイガール』*The Goodbye Girl* (1977)の冒頭。ニューヨークのアパートメントに住む元ダンサーのポーラ（マーシャ・メイソン）が、同棲中の俳優トニーに国外逃亡されてしまう。トニーの残した書置きを10歳の娘ルーシー（クイン・カミングス）が読み上げながら、好奇心に駆られて思わず訊ねてしまう台詞である。ヒロインのシングル・マザーの置かれた状況を手紙の文面で説明しながら、悲嘆にくれるポーラと母親以上に世慣れて冷静な娘との対比が、サイモンらしい機知に富んだ対話で展開される場面である。ポーラは自分の心情を慮ってくれない娘の冷淡さを詰っているのだが、架空のイタリア人監督名をでっち上げる代わりに、サイモンは意図的にベルナルド・ベルトルッチという固有名詞を選択した。

『グッバイガール』の封切られた1977年11月は、イタリア農村を舞台にした叙事詩映画『1900年』*Novecento* (1976)のアメリカ公開の時期と丁度重なっている。しかしながら、ニール・サイモンがこの脚本を執筆した当時のアメリカの観客にとって、ベルトルッチは成人指定映画『ラストタンゴ・イン・パリ』*Ultimo tango a Parigi* (1972)の監督として認識されていたことであろう。つまり、母親が娘に説明を躊躇せざるを得ない卑猥な映画の監督として、ベルトルッチの名前が引用され、ゴシップ好きな観客の好奇心をくすぐっているのである。その一方で、上映に5時間を要する『1900年』のアメリカでの評価は概ね厳しかった。『シネアスト』誌のレオナルド・クァルトは、その原因を「明らかな左翼的政治が、美的判断を鈍らせるほど、批評家を混乱させた」からだと説明した。¹『ニューヨーカー』誌のコラムニストとして知られるポーリン・ケイルは、D・W・グリフィ

スの『イントレランス』*Intolerance* (1916) やアベル・ガンスの『ナポレオン』*Napoleon* (1927) を引き合いに出しながら、ベルトルッチが叙事的な大河ドラマの苦闘の歴史を繰り返していると思われた。² 清朝最後の皇帝・溥儀の数奇な運命を描いた伝記映画『ラストエンペラー』*L'ultimo imperatore* (1987) が米アカデミー作品賞を獲得し、監督としてのキャリアの頂点を極める10年前のことである。

1970年代の日本におけるベルトルッチの一般的な評価も、同時期のアメリカと大差なかったと言えるかもしれない。1972年9月にCIC(シネマ・インターナショナル・コーポレーション)の配給した『暗殺の森』*Il conformista* (1970) が、日本で最初に劇場公開されたベルトルッチ作品だった。過激な性表現でマスコミを賑やかすことになる『ラストタンゴ・イン・パリ』が、同年10月にニューヨーク映画祭で先行上映される僅か一月前のことである。興行的には冷遇されたものの、近代映画社のファン雑誌『スクリーン』誌では、プロの評論家の選出する年間ベスト10の9位に選ばれた。

本国イタリアでは1972年12月に公開された『ラストタンゴ・イン・パリ』は、マーロン・ブランドとマリア・シュナイダー扮する男女の刹那的な出会いから疑似的な父親殺しのクライマックスへと至るといったプロット以上に、カトリックの教義に反する性表現で検閲問題を引き起した。日本では、フランシス・フォード・コッポラの『ゴッドファーザー』*The Godfather* (1972) の大ヒットに続いて、1973年6月にユナイテッド・アーティスト社の配給で一般公開された。映倫審査を通過するため、大幅な修正を加えた無残な代物だったが、ベルトルッチの知名度は一挙に上がることになった。同年10月キネマ旬報社からは、<世界の映画作家>シリーズの1巻として、ベルトルッチを筆頭にユーゴのドゥシャン・マカヴェイエフとイギリスのケン・ラッセルをひと括りにして、「性に挑むシネアストたち」の副題を掲げた最初の研究書が出版された。³

HIVウイルスの脅威が知られていなかった1970年代は、伝統的な結婚観を否定する若者が、フリー・セックスを謳歌する時代でもあった。レイティング・システムを導入し、ハード・コアのポルノ映画を解禁したアメリカでは、ジェラルド・ダミアノの『ディープ・スロート』*Deep Throat* (1972) が話題となったばかりであった。『ラストタンゴ・イン・パリ』の舞台に選ばれたフランスでは、ジュスト・ジャカンのソフト・ポルノ『エマニエル夫人』*Emmanuelle* (1974) が登場し、オランダ出身のシルヴィア・クリステルが国際的なスターに躍り出ることになる。

しかしながら、『ラストタンゴ・イン・パリ』の直後に、ベルトルッチの旧作や新作がまとめて日本に紹介された訳ではなかった。フランス映画社が<BOW>シリーズの一環として、1979年8月三百人劇場で『暗殺のオペラ』*Strategia del ragno* (1970) を、1982年10月有楽町スバル座で『1900年』を公開し、単館系のアート映画として注目された。けれども、20世紀フォックス社が1980年4月みゆき座で封切った新作の『ルナ』*La luna* (1979) は、オペラ歌手の母親とその息子の近親相姦的な関係を扱っていたにも関わらず、興行的には苦戦を強いられた。デビュー作の『殺し』*La commare secca* (1962) と『革命前夜』*Prima della rivoluzione* (1964) の輸入は更に遅れ、1988年1月に『ラストエンペラー』が公開されるのを待たなければならなかった。

2. パゾリーニとゴダールの間で

第二次世界大戦中の1941年3月21日、ベルナルド・ベルトルッチはパルマ近郊の農場で生まれた。父方の祖父は自作農の出身で、外国馬の売買で財を成し、バックネリと呼ばれる土地を取得した。父のアッティリオは農民の暮らしを嫌い、パルマの高校で美術史を教える傍ら、詩人として名を上げた。母方の祖父母はオーストラリアに移住したイタリア人とアイルランド人だった。シドニーで生まれた母のニネッタ・ジョヴァナルディは、2歳の時にイタリアへ戻り、中学の文学教師になった。1947年には、弟のジュゼッペが生まれている。アッティリオが地元紙『ガゼッタ・ディ・パルマ』で映画評を担当していたため、父親に連れられて映画館へ通ったという。

ベルナルドが12歳になった1952年、一家はローマに移住し、詩人のピエル・パオロ・パゾリーニの隣人となった。アッティリオのお陰もあって、パゾリーニの小説『生命ある若者』(1955) が出版された。パルマでの休暇を利用し、15歳で2本の習作『ロープウェイ』*Le teleferica* (1956) と『豚の死』*La morte del maiale* (1956) を16ミリで完成。1959年には、高校卒業のお祝いとして、従兄のジョヴァンニ・ベルトルッチと共に1月間パリに滞在、シネマテーク・フランセーズに足繁く通った。

1961年ローマ大学での学業に見切りをつけ、パゾリーニの監督デビュー作『アッカトネ』*Accatone* (1962) の助監督に付いた。1962年には、詩集『謎を探して』*In cerca del mistero* (1962) がヴィアレージョ賞に輝く。その一方、アントニオ・チェルヴィがパゾリーニのシノプシスの映画化権を買っていたが、パゾリーニが監督を引き受けなかったため、セルジョ・チッティと共同でこのシノプシスから脚本を執筆し、監督をまかされること

になった。デビュー作の『殺し』(1962)である。ローマのスラム街に暮らすく生命ある若者ragazzo di vita>に取材した主題は、ネオレアリズモの末尾に連なる題材であった。その一方、犯人捜しというミステリー形式の中で、フラッシュバックを多用した物語構成は、ベルトルッチの様式的特徴を早くも刻印していたといえる。ヴェネツィア映画祭に出品し、イタリアの批評家からは不評だったが、リチャード・ラウドによって、最初のニューヨーク映画祭へ招待された。

1964年、故郷のパルマに戻って、自伝的と称される『革命前夜』を監督、カンヌ映画祭で上映される。共産主義を信奉するブルジョワ青年と若い叔母の恋愛関係を描いた本作は、スタンダールの古典的小説『パルムの僧院』を参照していた。イタリアでの批評は芳しくなかったが、フランスの『カイエ・デュ・シネマ』誌からは評価された。同時期のフランスでは、ジャン＝リュック・ゴダールやフランソワ・トリュフォーら『カイエ・デュ・シネマ』出身の新進気鋭の監督が華々しく活躍、<ヌーヴェル・ヴァーグ>として世界の耳目を集めていた。とりわけゴダールの映画に大きな影響を受けていたベルトルッチは、「最初の映画を作った時、自分をイタリアの監督というよりも、フランスの監督と見做していた。」と語り、⁴ジャーナリストとのインタビューの際には、イタリア語ではなく、「愛する映画の言語である」フランス語で敢えて答えようとした。⁵

パゾリーニの「ポエジーとしての映画」において、散文的映画と詩的映画とを対照し、映画における自由間接話法を実現した詩的映画の代表例として取り上げられたのが、『革命前夜』だった。⁶ベルトルッチ自身は、「ポエジーとしての映画」に言及しながら、二人の編集者、『殺し』のニーノ・バラリーと『革命前夜』のロベルト・ベルピニャーニの対照的な資質について説明している。バラリーが編集素材を支配しようとして、散文を書いたのに対し、ベルピニャーニは詩の自由さを求めたという。⁷

その後3部構成のTVドキュメンタリー『石油の道』*La via del petrolio* (1966)を発表する一方、ダリオ・アルジェントらと共に、セルジョ・レオーネの『ウェスタン』*C'era una volta il west* (1969)の脚本執筆にも参加。ジュリアン・ベックのリヴィング・シアターに感化され、彼を主演に『臨終』*Agonia*を監督。聖書を題材にしたこの短編は、エピソード映画『愛と怒り』*Amore e rabbia* (1969)の1篇として公開されることになる。

この間、『カイエ・デュ・シネマ』誌の1967年1月号に「ゴダールに対抗して」と題した批評を寄稿した。「愛

する者には、全てが許されるのか？」という書き出しで始まるこの文章は、同時に仕上げ作業が完了したゴダールの新作2本、『彼女について私が知っている二、三の事柄』*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967)と『メイド・インUSA』*Made in U.S.A* (1967)を取り上げ、後者を「本当に見事なゴダール映画となるには、余りにもゴダール過ぎる。」と評した。⁸

ゴダールに対するベルトルッチの傾倒ぶりは、ドストエフスキーの『二重人格』を下敷きにした『パートナー』*Partner* (1968)で頂点に達した。リヴィング・シアターの方法を援用しながら、二人の人格に分裂した主人公をフランス人のピエール・クレマンティに演じさせた。フランスでは五月革命が渦巻き、カンヌ映画祭が中止に追い込まれた時期に製作されたが、興行的には失敗に終わった。

1969年、イタリア共産党に入党。イタリア国営放送(RAI)のために、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの短編集『伝奇集』(1944)におさめられた「裏切り者と愛のテーマ」を原作に『暗殺のオペラ』を撮影。撮影監督として、ヴィットリオ・ストラローロが初めて参加した。ファシストに暗殺されたとして神話化されたレジスタンスの闘士アトス・マニャーニと、父親の死の真相を解き明かそうとする息子のアトス・マニャーニの二役を、ジュリオ・ブロージが演じ分けた。『パートナー』に引き続き、<分身>のテーマを取り上げたものである。

原作小説では1824年のアイルランドだった設定が、ファシスト政権下の架空の町タラへと変更されている。マーガレット・ミッチェルの大河小説『風と共に去りぬ』(1936)のヒロインであるスカーレット・オハラが、波乱万丈の半生を経た後、「明日は明日の風が吹く」と言い放って、帰郷を決意する南部の町と同じである。⁹ベルトルッチ自身は、タラとは話し始めた幼児が初めて口にする言葉で、母に向かって言うようなものだと述べている。¹⁰

ところで、『暗殺のオペラ』に先行して、ボルヘスのこの短編を映画化したのが、アラン・ロブ＝グリエの『嘘を吐く男』*L'Homme qui ment* (1968)であった。チェコスロヴァキアとの合作映画で、ジャン＝ルイ・トランティニアンが謎だらけの主人公に起用されている。第2次世界大戦期の中欧、ドイツ軍が森で展開した掃討作戦から逃れた男(トランティニアン)が、ある村の居酒屋に到着して、自分はジャン・ロバンだと名乗る。しかしながら、ジャン・ロバンは行方不明となった城館の主人の名前であり、城館を訪れた男は、家人に対してロバンの友人のボリス・ヴァリサだと自己紹介する。ボリス・ヴァリサはジャン・ロバンのアナグラムであり、対独抵

抗運動に参加した際の暗号名であることが示唆される。その一方、映画の冒頭で、ドイツ軍から逃れたと観客に誤解させておいて、実際には亡くなった男が幽霊として帰還したようにも思われる。題名に掲げられているように、主人公の語る台詞は矛盾だらけで、完結した一つの物語世界を定立させないのである。

比較的に低予算映画だった『暗殺のオペラ』は、ロブ＝グリエの『嘘を吐く男』の製作された翌1969年の夏に撮影されている。『暗殺のオペラ』において、ベルトルッチはネオレアリズモの伝統へと回帰したが、ファシズムと分身のテーマは、『嘘を吐く男』から引き継いだと見做すことができるかも知れない。その一方、ベルトルッチ映画におけるロブ＝グリエの影響は、これまで殆ど問題にされてこなかった。ロブ＝グリエの実験的な作品が極めて限定的に上映されて来たために、両者の関係を具体的に検証することが難しかったことは間違いないだろう。

ベルトルッチの発言は、エンツィ・ウンガリのインタビュー本の定本『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』(1982)¹¹を始めとして、ミシシッピー大学出版による『ベルナルド・ベルトルッチ インタビュー集』(2000)¹²、手記や証言のアンソロジー『我が素晴らしき妄執』(2012)¹³などでまとめられている。これらのテキストの中で、ベルトルッチがバズリーニとゴダールに言及している箇所は複数ある一方で、ロブ＝グリエについては何も語っていない。しかしながら、<ヌーヴェル・ヴァーグ>への連帯意識の強かったベルトルッチは、<カイエ・デュ・シネマ派>のゴダールやトリュフォーと並んで、<セーヌ左岸派>のアラン・レネに対しても、同時期のイタリア映画以上の親近感を抱いていた。¹⁴従って、<ヌーヴォー・ロマン>の旗手で、アラン・レネの『去年マリエンバートで』*L'Année dernière à Marienbad* (1961)の脚本家でもあったロブ＝グリエを知らなかったとは考えにくい。ロブ＝グリエが監督した『ヨーロッパ横断特急』*Trans-Europ-Express* (1966)と『嘘を吐く男』(1968)の主演俳優であったトランティニアンは、次回作『暗殺の森』の主人公マルチェロ・クレリチ役に起用されることになる。

3. ロブ＝グリエの『ヨーロッパ横断特急』

<ヌーヴォー・ロマン>の旗手として知られるアラン・ロブ＝グリエ(1922～2008)は、1953年に長編小説『消しゴム』でフランスの文壇に登場した。ソフォクレスの『オイディプス王』からの引用(「すべてを見張る時間が、お前の意に染まぬ回答を出した。」)をエピグラフに掲げた『消しゴム』は、殺人事件の犯人を捜している探偵が、

実は犯人が自分であることを発見するという倒錯した犯罪ミステリーの形式を借りている。政治的陰謀によって、デュパン教授が自宅で暗殺されそうになるが、暗殺者の不手際から未遂に終わる。しかし、被害者の教授は知人の医師の家に隠れ、公的には死亡したように見せかける。特別捜査官ヴァラスは死体のないまま、医師の偽の診断書を根拠に殺人事件の捜査を開始する。翌日、教授の自宅を訪れたヴァラスは、書斎に戻ったデュパンを撃ち殺してしまう。24時間という限定された時間内で、暗殺から始まり暗殺で終わるという円環的な構成を採りながら、犯人が暗殺者から捜査官のヴァラスへとずれて行くというアイロニカルな作品である。事件を推理する過程で、地元の警察署長が持ち出す幾つもの仮説が提示されるが、読者は教授の死を前提とするそれらの仮説が、間違っていることを知っている。

翌1954年、ロラン・バルトが『クリティック』誌上に「オブジェクティブ対物的文学」と題したロブ＝グリエ論を発表した。<視線派>と呼ばれるようになるロブ＝グリエの小説の特徴について、カメラの対物レンズを比喩的に使いながら、以下のように評した。「ロブ＝グリエのエクリチュールには言い訳もなく、厚みもなく、深さもない。それはオブジェの表層にとどまり、そこを均等にくまなくめぐり、あれやこれやの性質を特権化することはない。したがってこれは詩的エクリチュールのまさに正反対である」¹⁵

バルトに代表される同時代のフランス文壇の評価が、ロブ＝グリエの一面しか捉えていなかったことは、その後発表された小説からも窺い知ることができる。構造言語学を物語論に導入したジェラルド・ジュネットは、評論「固定しためまい」の中で、ロブ＝グリエが脚本家として参加したアラン・レネの『去年マリエンバートで』の登場によって、ロブ＝グリエの作家的評価が大きな転換を迎えたと指摘している。¹⁶ジュネットは、1955年に発表された『覗くひと』の冒頭40頁(主人公マチアスの島への到着)を以下のような4つの時間に分類してみた。

- 1、現実の現在(船上の、つづいて港におけるマチアス)
- 2、遠い過去(幼年時代の回想)
- 3、近い過去(陸上のマチアスの午後)
- 4、想像によって予想される未来(農園での腕時計の理想的な売れゆき)

故郷の島に渡る船上で、時計の行商人マチアスは様々な思いを巡らす。幼年時代の遠い思い出と、乗船するために朝早く港へ行かなければならなかった出発前の場面

は、映画で言うならばフラッシュバックで挿入されるのに対して、マチアスがそうあって欲しいと望む島での未来は、フラッシュ・フォワードとして提示されるのである。ロブ＝グリエのエクリチュールが事物の表層を捉えるだけのオブティックなものであっても、主人公マチアスの意識の流れに沿ったものである以上、テキストの語り手の問題が介入してくるため、最早純粋な客観描写とは言えないだろう。主観と客観のない交ぜになったエクリチュールが、カメラを通して物語を語ろうとする映画に近接することは明らかであり、ロブ＝グリエは『去年マリエンバートで』の製作前から準備を始めていた『不滅の女』*L'Immortelle* (1963) で、愈々長編映画の監督に乗り出すことになる。

迷宮さながらのトルコの首都イスタンブールを舞台にしたデビュー作の『不滅の女』は、L (フランソワーズ・ブリエ) と N (ジャック・ドニオル＝ヴァルクローズ) のカップルが自動車事故に遭遇した場面で始まる。L の死亡から遡り、L と N の出会いから L の失踪、そして再会が描かれる。冒頭の事故が再現された後、今度は N が自動車事故で死亡する。船上で艶然と笑う L のラスト・シーンは、彼女が生身の人間ではなく、N を彼岸へと導く死神であるかのようでもある。

自動車事故が反復されながら、L の死が N の死へとずれて行くという構造は、ロブ＝グリエの小説とも共通するもので、有望な新人監督に贈られるルイ・デリュック賞に輝いた。N に扮したドニオル＝ヴァルクローズは、アンドレ・バザンと一緒に『カイエ・デュ・シネマ』を創刊した批評家であり、映画監督としても『唇によだれ』*L'Eau à la bouche* (1959) などを発表している。

物語論の立場からロブ＝グリエの映画作品を分析した先行研究としては、ジャン＝ミシェル・アダンの『物語論 プロップからエーコまで』*Récit* (2004) に依拠した、中川邦彦の『難解物語映画』(2005) がある。¹⁷ 文学と(映像と音声で構成された)映画というメディアの相違を認識しながらも、中川は第1章<解決法>、第2章<フィルムスタディー>、第3章<資料>の全三章の構成の中で、同語反復的な説明を採用した。つまり、第一章では、『不滅の女』、『ヨーロッパ横断特急』(1966)、『嘘を吐く男』(1968) の3本の抜粋を用いて分析ツールとなるべき物語論の諸概念を再整理した後、第2章でこの3本の映画と『快樂の漸進的横滑り』*Glissements progressifs du plaisir* (1974) のテキスト分析に応用するのである。この第2章は7部の論文(『嘘をつく男』1篇、『ヨーロッパ横断特急』2編、『不滅の女』1篇、『快樂の漸進的横滑り』3編)に分割される。(第3章は、ロブ＝グリエへのインタビューやフィルモグラフィなど、文字通りの

資料である。)

ところで、ウラジーミル・プロップに始まるロシア・フォルマリズム理論からロラン・バルトやジェラルド・ジュネットに代表されるフランス構造主義への流れを概観したアダンの著書では、「ラジオやテレビそして映画に小説的なものと最も古典的な語りが戻ってきたが、これに刺激を受けて私は、すでに古典となった「ヌーヴォー・ロマン」とあらゆる「新しい」形式の語りは敢えて脇に置いた。」¹⁸と明確に記されている。アダンはヌーヴォー・ロマンが音楽的であり、小説的というよりは詩的であるので、古典的な物語の分析から逸脱するものと見做したのである。こうしたアダンの立場からすると、<詩的>なく難解物語映画 *cinema dysnarratif* >であるロブ＝グリエの映画作品を用いて、物語論の諸概念を説明した中川のアプローチは、必ずしも正当な手続きとは言えないだろう。古典的な物語映画を用いて物語論の諸概念を説明した後、古典的な物語映画から逸脱する作品を分析するのが、より明晰なアプローチであるように思われるからである。

また、中川はジュネット＝アダンの<物語の語り手の位置>の説明として、『ヨーロッパ横断特急』の車中で、監督、プロデューサー、スクリプト・ガールの3人が新作映画の構想を練る場面を<物語外世界>、パリ北駅で運び屋が旅行鞆を受け取り、ベルギーから麻薬を密輸する劇中劇の場面を<物語世界>と捉えている。¹⁹しかしながら、実際には、3名の映画人の物語と運び屋の物語が入れ子状になっているだけなので、観客にとっては、前者の3人も<物語世界>に属しているのは明らかであり、<物語の語り手の位置>の説明としては適切だとは言えない。文学も(映像と音声で構成された)映画も線状なテキストを形成し、物語論的な分析の対象となることは論を待たないが、イコニックな性格をも有する映画が、言語学を基盤とする物語論には取り切れない、非言語的な独自性も兼ね備えていることも留意しなければならない。突き詰めれば、ロブ＝グリエが文学から映画へと向かった動機的一端も、ここにあることが予想されるからである。

ロブ＝グリエの監督第2作『ヨーロッパ横断特急』は、フランスのパリ北駅とベルギーのアントワープ駅を結ぶ国際列車を舞台にした映画である。ロブ＝グリエはこの原題を3つの独立した単語<恐怖>、<エウローペ>、<エクスプレス>に分解し、劇中で登場する拳銃の隠された書物とキオスクで販売されている雑誌の表題に置き換えるという言葉遊びを繰り返す。両都市の地理的な関係を見る限り、横断というよりは縦断に近いようにも思われ、<trans>を<超出>と訳すと、<超出＝ヨー

ロッパ特急>、つまりヨーロッパ特急を超出するという意味で理解することも可能かも知れない。

メタ映画の構造を擬っている『ヨーロッパ横断特急』は、一見したところ、映画中の登場人物が物語中物語を語っている枠物語の構造を採用しているように思われる。まずは、本編に先立つプロローグがアヴァン・タイトルとして提示される。キオスクで2冊の雑誌を購入した映画監督ジャン（ロブ＝グリエ本人）が、列車の客室で製作者マルク（ポール・ルイエ）とスクリプト・ガールのリュセット（カトリーヌ・ロブ＝グリエ）と合流する。この3人がヨーロッパ横断特急を舞台にしたアクション映画の製作を思い立ち、そのプロットをテープ・レコーダーで記録して行くことになる。そこで、怪しげな髭で変装した運び屋（トランティニアン）が駅で麻薬組織からスーツ・ケースを受け取る発端を思いつく。列車に乗り込んだ運び屋が刑事たちに囲まれ、客室内で自爆するパントマイム風の寸劇が展開する。漫画の吹き出し風の爆発を示すデザインが挿入され、サイレンの鳴り響く音と共に廃車の山が写された後、本編の題名が表示される。この寸劇はこれから語られることになるだろう物語内容をコミカルに要約する一方、観客をミスリードする機能を果たすことになる。後段で明らかになるように、実際には廃車置き場はアントワープの市内に位置し、パリの風景ではないからである。

オペラ『ラ・トラヴィアータ』を伴奏音楽にしたタイトル・バックでは、地下鉄の駅から俳優のトランティニアンが地上に登場する。本編が始まると同時に、トランティニアンはスーツ・ケースと粉砂糖を購入した後、駅のキオスクで「エクスプレス」を購入する時に、SM雑誌「エウローペー」を隠して万引きする。その後、駅構内で黒装束の男とプチジャン神父についての謎めいた会話を交わし、お互いの鞆を交換する。ヨーロッパ横断特急に乗り込んだトランティニアンは、一旦ジャンたちのいる客室に着席したものの、そそくさと別の客室へと移動してしまう。ジャンは主役にトランティニアンを起用することにし、運び屋の役名をエリアスと名付ける。

フェデリコ・フェリーニの『8½』8½(1963)のメタ映画の構造について分析したクリスチャン・メッツの論文中で指摘されているように、古典的な物語映画の枠内でも、映画製作の過程を入れ子状にした作品は、ジュリアン・デュヴィヴィエの『アンリエットの巴里祭』*La Fête à Henriette* (1952) やスタンリー・ドローネンとジーン・ケリーの『雨に唄えば』*Singin' in the Rain* (1952) など、幾つもあった。²⁰嗜好の対照的な作家コンビとスクリプト・ガールが主人公の喜劇『アンリエットの巴里祭』は、映画の脚本を執筆する過程と脚本中の物語が交

錯しながら、物語中物語が語り手の人生に影響を与えて行くというメタ映画であり、『ヨーロッパ横断特急』の設定と類似する部分もあるが、後者では監督のジャンが思いつくまま語るプロットの内容を、プロデューサーとスクリプト・ガールが首尾一貫していないと批判を繰り返して行く。

一般的なメタ映画の構造として『ヨーロッパ横断特急』を分析した場合、少なくとも以下のような三層の物語世界に区分されるだろう。

- 1、ヨーロッパ特急でパリ北駅からアントワープへ向かう映画監督ジャン一行
- 2、新米運び屋エリアスの2度の冒険旅行（娼婦で2重スパイのエヴァの扼殺）
- 3、車内で居眠りしたエリアスの夢（車内で発砲するエリアス）

ところが、ジャンがプロットを自由奔放に語り始めた直後に、駅の構内でカメラを乗せた移動車の横に立つジャン（ロブ＝グリエ）のショットが挿入されている。ジャンがシナリオ完成後に撮影を開始した状況をフラッシュ・フォワードとして空想しているようにも思われる一方、ロブ＝グリエ本人の撮影風景の記録映像として理解することもできる。後者の意味では、先に説明した三層で構成された物語世界の外に置かれていることになる。観客はこのショットを異化効果のように受け止めることになるが、実際には2つの解釈の間で置き去りにされてしまうだろう。

ジャンがプロットの内容をテープ・レコーダーで確認しながら、エリアス役のトランティニアンがパリ北駅で鞆を交換し、列車へ乗り込む場面が反復される。アントワープのホテル・ミロにチェック・インしたエリアスは、スーツ・ケースの中の書籍「トランス」に拳銃が隠されているのを発見する。外出したエリアスは、飾り窓のある一角を散策する。各々の飾り窓には、髪型や衣装は異なるが、同じ娼婦（マリー＝フランス・ピジェ）が客待ちをしている。どの娼婦の顔立ちも同じようなものだと感じているエリアスの主観的な表現と捉えることもできるが、ジャンの語るプロットが何度も上書きされながら推敲されていると理解することも可能である。本来は範列論的な関係にあるショット（娼婦Aか、Bか、Cか）が、時間軸に沿って線状に、つまり連辞論的に展開されているという解釈である。

裏通りで、エリアスが組織の連絡員と合言葉（プチジャン神父は旅行中）を確認する。パリ北駅で、黒装束の男と会話を交わしたのが俳優のトランティニアンだとする

と、劇中人物であるエリアスがプチジャン神父の名前を出すのは矛盾して、注意深い観客を困惑させるだろう。連絡員からの指示を受けたエリアスは、街娼のエヴァ(ピジェ)に声をかけられ、彼女のアパートへと誘われる。エヴァは飾り窓の女ではなく、令嬢だと主張する。エリアスがエヴァと暴力的にベッド・インする場面では、再び『ラ・トラヴィアータ』の伴奏音楽に併せて、二人のクロス・アップと線路のショットがモンタージュされる。二人の性行為は一部で全体を表象する換喩的表現に留まると同時に、顧客と娼婦との間には遊戯性が介在していることが看取される。

エリアスがホテルに戻った場面の後、疾走するヨーロッパ横断特急のショットが挿入され、プロデューサーと監督の議論が始まり、この娼婦の身元が話題となる。エヴァは飾り窓の女なのか、街娼なのか、テープ・レコーダーで確認する。しかしテープから流れる音声は、ジャンの声でなく、エヴァの声である。ベッドの上で首を絞められるエヴァ、「エウローパー」誌の写真(線路上で縛り上げられた女)、ヨーロッパ横断特急のショットが断片的に展開された後、ホテルのベッドで起き上がるエリアスへと繋がる。一般的には、うたた寝をしたエリアスが、夢の中でエヴァとの情事を反復したように解釈される場面である。

ロブ＝グリエの小説『迷路のなかで』(1959)も、一見したところ、『ヨーロッパ横断特急』のようなメタ・フィクションの構造を採っている作品である。小説の冒頭は、一人称の形式で始まる。「いまは私は、ここに、ひとりで、まったく安全なところにいる。外では雨が降っている。外では雨のなかを、頭を前に傾け、片手を目の上にかざしながら、それでも、自分の前を、自分の前数メートルのところ、濡れたアスファルトの数メートル先を見つめている。」²¹この錯綜した書き出しは、取りあえず、語り手の〈私〉が室内にいて、物語中の主人公が雨の中にいると解釈することができるかも知れない。この続きの第5段落の冒頭では、「外で雪が降っている。」²²と記述されるので、〈私〉が冒頭の雨の設定を取りやめ、新たに雪の設定に切り替えたようにも思われる。ところが、更に読み進めて行くと、「外では雪が降っている。外では雪が降った、降っていた、外では雪が降っている。」²³と時制の異なった表現で、雪が降るという動作が反復される記述とぶつかることになる。

現在形しかない映像と、時制を有する言語では、全く同じ機能を果たしているとは言えないものの、一度語られた内容が何度も上書きされたように繰り返されるところに、ロブ＝グリエ作品のエクリチュールの特徴を見出すことができる。一般的にこうした反復は、作家が執筆

活動をする最中に経験する推敲の過程に似ている。作家の脳裏で思い描いたものにしても、実際に文字で書き起こしたものであっても、最終的に完成されたテキストからは排除されていなければならない。排除されていないと、物語内容の首尾一貫性が保たれなくなるからである。けれども実際には、ロブ＝グリエの小説や映画では、上書きされることのないまま、放置されてしまうので、読者や観客にとって、統一的な物語世界を定立させることが極めて困難な状況に置かれることになるだろう。

『ヨーロッパ横断特急』では、エヴァが飾り窓の女か街娼かといった登場人物の設定上の不統一に決着がつけられないまま放置される。テープ・レコーダーからエヴァの声が流れる件は、虚構から現実への侵入といった物語内容の水準に関わる問題だが、ジャンたちはそれに気づくそぶりも見せない。プロットが進行して行くと、彼女が麻薬組織の監視役でもあり、警察の2重スパイでもあるように示唆される。しかし、これにも最終的な結論が与えられない。

同じような状況は、不可解な指示に従って街中を彷徨したエリアスが、港湾で組織の連中に追いつめられる場面でも繰り返される。スクリプト・ガールが監督に質問する。エリアスがホテルを出る時には包みを携帯していた筈だが、港で手ぶらなのは、どうした理由なのか?その後、エリアスが異なった場所で包みを海中に投じる3つのショットが繰り返される。これも範列論的な関係にあるショットが連辞的に展開された場面であるが、細部に拘るスクリプト・ガールのリユセットの質問に辟易したジャンが、プロットの構想を〈放擲〉したという隠喩をコミカルに表現しているようにも思われる。果たしてその直後には、商船の航行を背景にエリアスが岸壁を歩く場面では、再び包みを携行すると共に、「ともあれ、もう遅い」というジャンのヴォイス・オーバー・ナレーションが挿入されるのである。

新しい宿泊先を探していたエリアスは、カフェのボーイをしているマチュー(ジェラルド・パルブラ)の部屋に入り込む。壁に『007危機一発(ロシアより愛をこめて)』*Form Russia with Love* (1963)の大判ポスターが貼られている室内で、エリアスは港湾で組織に追いつめられた一件を、女スパイの活躍する漫画の話として語って聞かせる。観客はエリアスが体験談を漫画に転じた作り話のように受け止める一方で、エリアスは次回にその冊子をパリから持参すると約束する。この場面でエリアスの声で語られる物語は、エリアスの夢と同じく、入れ子状になった物語世界の第三層に分類されるだろう。ここでエヴァのショットが短いフラッシュバックのように挿入されている。

駅のコイン・ロッカーからスーツ・ケースを取り出したエリアスは、刑事ロレンツ（クリスチャン・ベルビエ）に監視される中、ヨーロッパ横断特急に乗車する。怯えて車内を転々と移動しながら、エリアスは拳銃を取り出す。テープ・レコーダーで語られた物語内容を確認するジャンたち。画面は車内検札を受けるエリアスに転換されるが、ジャンの音声はヴォイス・オーヴァー・ナレーションとして続く。座席で居眠りするエリアスと窓外の風景が目まぐるしくモンタージュされた後、車内で拳銃を撃ちまくる場面、そして座席で目覚めるショットと続く。ところが、通路を歩み去るエリアス＝トランティニアンを捉えたカメラが左へゆるやかにパンすると、ジャン一行がプロットの確認作業を続けている。

慣習的な解釈では、眠るエリアスと覚醒するエリアスに挟まれた射撃の場面は、彼の不安を反映した悪夢である。そして、エリアスとジャンが同一ショットに収まっていると解釈するならば、次の場面は物語世界の二つの水準が混じり合った演劇的演出になる。こうした演劇的手法を採用した先行例としては、過去と現在が同一ショット内で展開されるアルフ・シェーベルイの『令嬢ジュリー』*Froken Julie* (1951)などがあげられる。その一方、トランティニアンとジャンが同一ショットで捉えられていると理解すると、この場面は本編の枠物語に相当する第1水準の物語世界に属することになる。しかしながら、トランティニアンがエリアスを演じていること、つまり画面に写っている人物がトランティニアンであると同時にエリアスであるという二重性こそが劇行為の本質を見出すのであれば、こうした分類は意味を持たないことになる。

エリアスは無事パリ北駅に到着、スーツ・ケースを駅に預け、預かり証を郵送する。電話で2度目のアントワープ行きを命じられ、駅で漫画「ジャングル王」を購入する。連絡員から指示を受けたエリアスは、スーツ・ケースの入ったコイン・ロッカーの鍵を別の連絡員に手渡す。

エヴァと再会したエリアスは、彼女の部屋へ誘われる。エヴァはコートから鍵を盗み出し、張り込んでいるロレンツ刑事に渡しに行く。鍵の喪失に気付いたエリアスは、筆筒の抽斗からロープを取り出し、エヴァをベッドに縛り付ける。これまで反復されていた「エウロペー」誌のSM写真を模倣しているように見える。エヴァの扼殺場面は様式的であるだけでなく、被害者が飽くまで冷静で、加害者も大袈裟に騒いだりしない。ここでまた『ラ・トラヴィアータ』の伴奏音楽が流され、〈薄命の娼婦〉という主題が強調されている。

エリアスは漫画本を手土産に、マチューを訪れる。リュセットが連絡員に鍵を渡したのだから、エヴァはコート

から盗めないと指摘すると、ジャンは削除かなと答える。

ロレンツ刑事がエヴァの遺体を発見、警察署に連絡すると共に、キャバレー・イヴの新聞広告の掲載を依頼する。エリアスが新聞を開くと、「変質者に絞殺された娼婦」というキャバレーの演目に惹きつけられる。キャバレー・イヴの出し物は、回転舞台の上で踊り子が裸になり、鎖に縛られるというものである。通常のストリップ・ショーとは異なり、女性の喘ぎ声の他に、航空機の車内アナウンスや列車の音が流される。踊り子も音楽に併せて扇情的に動くのではなく、活人画のような静止したポーズを取るだけである。エリアスはキャバレーを出たところ、ロレンツ刑事の目前で、組織の手で射殺される。

アントワープ駅にジャン一行が到着する。キオスクで購入した新聞には、「アントワープで二つの犯罪」という見出しと共に、ベッドに縛り付けられた女の遺体の写真が掲載されている。実話は退屈だと言って、ジャンは駅の出口へと向かう。『8½』のガイドが映画の製作中止を宣言した後に、監督の内的葛藤をそのまま視覚化することを思い立ったのとは対照的に、ジャンは映画化を断念したふりをするのである。その時、ジャンは駅に迎えに来ていたピジェがトランティニアンと抱き合う様子を目撃する。二人の視線が、これまで劇中で何度もあったように、カメラを正視したところで、エンド・マークが現れる。劇中でエリアスが犯した筈の犯罪が、アントワープで起こっていたように観客に思わせておいて、最後にそれをまた否定してみせるという手の込んだ結末である。

映像作家・批評家の鈴木志郎康は、『ヨーロッパ横断特急』が犯罪映画として麻薬の密売について語りつつ、エリアスにアントワープの街を歩き回らせているのは、「女をいためつけ、犯し、殺す」ことの口実に過ぎないという見方を提示した。特にロブ＝グリエの女性に対する加虐趣味を「祭儀への欲望」と捉え、言葉の秩序が不合理な祭儀への願望を眠らせている日常に反対しているのだという。つまり、物語は言葉が作り上げるのに対し、映画は映像の展開であるのだが、映画を言葉の秩序に従属させないために、ロブ＝グリエの映画はそうした秩序を批判しているのだという主張である。²⁴

文学と映画の相違について自覚的でありながら、この二つのメディアに共通したロブ＝グリエの作家性を見出そうとするならば、二項対立的な鈴木の見地からは、この作家の反物語論的な小説群がすり抜けてしまうことだろう。なるほど、『覗くひと』で時計の行商人がジャクリースを殺害する場面が欠落していたのに対し、エヴァがエリアスに扼殺される場面は、具体的な二人の身体を通して表現されている。しかしながら、肝心の殺害行為は幾

つかのクロス・アップの組み合わせで活人画のように提示されているものの、加害者の歓喜も被害者の苦悶も伝わらないし、それを眺める観客の窃視症的な欲望が掻き立てられる訳でもない。そもそもロブ＝グリエのエクリチュールには19世紀のリアリズム小説が重視した登場人物の心理描写は、排除されていた筈である。

「エウローペー」のSM趣向の写真に始まり、アントワープの殺人事件を報道する新聞写真で終わる『ヨーロッパ横断特急』で反復されるのは、死体を模して静止した状態に置かれた縛られた女性の活人画である。しかも、祭儀として縛られた女や死体のふりをした女には、本来伴う筈の苦痛が徹底的に欠落している。映画の観客は、劇中で娼婦エヴァが殺害されても、女優のマリー＝フランス・ピジェが生きているという儀式性を知っているという共犯意識が、その前提に横たわっている。劇中の登場人物がカメラに目配せをするのも、観客との共犯意識の確認行為に過ぎない。鈴木 の指摘する「祭儀への欲望」とは、飽くまでも現実の殺害行為そのものへの欲望でなく、ある種の遊戯性を含んだ殺害行為の模倣への欲望でなければならない。

ここで想起されるのは、ジャンの口述するプロットの整合性を終始問い続けるスクリプト・ガール、リユセット役のカトリーヌである。ロブ＝グリエ夫人でもある彼女は、『不滅の女』のカトリーヌ・サロヨン役に引き続いて起用された。カトリーヌには、ジャン・ド・ベルグ名義で発表した『イマージュ』(1956) というSM小説があり、『O嬢の物語』(1954) の作者ポーリーヌ・レアージュを騙ったロブ＝グリエが序文を寄せている。『エマニエル夫人』に少し遅れて公開されたラドリー・メツガーのソフト・ポルノ『イマージュ』*L'image* (1974) は、この小説の忠実な映画化であった。

『O嬢の物語』(1954) の影響下に書かれた『イマージュ』は、1人称形式の語りを採用し、私(ジャン)と写真家のクレール、そしてモデルのアンヌの三角関係を描いている。ロブ＝グリエの小説や映画とは異なり、古典的で平明な語りである。『O嬢の物語』のヒロインとその恋人ルネが第三者を介して二人の愛を高めようと試みたように、ジャンとクレールはアンヌの写真を用いて欲望を高め、アンヌの肉体を通して愛し合おうとする。ジャンとクレールの間には、サド侯爵の小説には見られない共犯意識が前提となっているが、肉体よりも精神を重んじる態度は、SMを主題にした小説や映画の多くに共通する傾向でもある。

監督デビュー作の『不滅の女』でより明確に示されていたように、こうした共犯関係に支えられたロブ＝グリエの映画の志向は、SM趣味というよりも、死体愛好に

近いだろう。現実の死体を写すことが、法律的にも道徳的にも許されない代わりに、死体を模倣した女優をカメラにおさめたいという欲求である。この欲求は、ロブ＝グリエの小説の特徴として、バルトが指摘した<対物的文学>から一貫して維持されていると同時に、映画の世界へと向かわせた原動力でもあるだろう。

4. ベルトルッチの『暗殺の森』

ユダヤ系イタリア人のアルベルト・モラヴィアの小説『順応主義者』(1951) は、邦訳では『孤独な青年』の題名で知られている。ブルジョワ一家に生まれたマルチェッロ・クレリチが、幼年時代に蜥蜴や猫を虐殺する遊びを覚える。児童性愛者の運転手リーノ(パスクワリーノ)に誘惑された時には、彼を射殺したと思ひ込み、成人してからは正常な大人でありたいと望む。プチ・ブル娘のジュリアと平凡な結婚をして、ファシスト政権期の秘密警察OVRA (Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo) の協力者となる。新婚旅行でパリを訪れたマルチェッロは、フランスで反ファシスト活動をしていた大学時代の恩師ルーカ・クワードリの謀殺に、情報提供者として参画する。ファシズムが崩壊した夜、マルチェッロは射殺した筈のパスクワリーノが生きていたことを知る。車で疎開しようとしたマルチェッロは、戦闘機の一斉掃射の餌食となる。

ファシストによるクワードリ暗殺は、1939年6月9日フランスの田舎で、カルロとネッコのロッセッリ兄弟がファシストの秘密警察によって殺害された事件をモデルにしている。ロッセッリ兄弟はモラヴィアの従兄で、亡命先のパリを拠点としながら、<正義と自由>運動に従事していた。クリストファー・ワグスタッフによれば、モラヴィアがイタリア共産党に近い政治的立場であったのに対し、従兄はイギリスの労働党に近い社会主義民主主義の立場だった。²⁵しかしながら、イタリア文学者の千種堅によれば、反ファシズムの姿勢でファシスト党に参加しなかったように、反スターリン主義の立場から共産党員には決してならなかったという。²⁶

1969年夏に『暗殺のオペラ』を撮影した直後、ガールフレンドのマリア・パオラ(マピ)・マイノから『順応主義者』の粗筋を聞かされたベルトルッチは、このストーリーに夢中になった。イタリア人のマルチェッロが、1930年代のパリを訪問するという原作の設定が、ベルトルッチを刺激したことは想像に難くない。ベルトルッチはこの小説の映画化の企画を、パラマウント社系列のマルス・フィルム社に持ち込む。パラマウント社はユニヴァーサル社と共同で世界配給を手がけるCICを立ち上げたばかりだった。1969年9月、同社は100万ドル以下

で完成させる条件で出資することに同意した。従兄のジョヴァンニ・ベルトルッチがプロデューサーに就任、マルス・フィルム社とフランスのマリアヌ・プロが共同で製作を担当した。1970年の1月には、完成するという早撮りだった。²⁷

主人公のマルチェッロ・クレリチには、『ヨーロッパ横断特急』のジャン=ルイ・トランティニアンが、新婦のジュリアには、イタリアの若手スター女優のステファニア・サンドレリが起用された。クワードリ夫妻には、エンツォ・タラシヨとドミニク・サンダ、リーノにはピエール・クレマンティという伊仏合作映画に相応しい布陣である。ロベール・ブレッソンの『やさしい女』*Une femme douce* (1969)で注目されたモデル出身のサンダは、『1900年』でも再起用されることになる一方、クレマンティは『パートナー』に引き続いての登場となった。

国際的なキャストを起用したイタリア映画の製作の伝統に従って、撮影現場では、俳優は母国語の台詞を話し、アフレコで各国版(イタリア語、フランス語、英語)が作成された。撮影監督は前作『暗殺のオペラ』に引き続きヴィットリオ・ストラローロが手がける一方、新たな編集マンとして、ティント・プラスのデビュー『働く者は失われた』*Chi lavora è perduto* (1963)で注目された気鋭のフランコ(キム)・アルカッリが起用された。『暗殺の森』の物語構成について、ベルトルッチは留保しながら、撮影を進めていたという。

「ぼくは『暗殺の森』を、モラヴィアの原作のように、年代順に語る可能性を残しながら撮影した。だが撮り始めた当初から、自動車での旅行を「現在」とし、話のいれものに使う考えに魅せられていた。要するに主人公は記憶の中も旅するのだ。このため、ぼくはトランティニアンの旅のシーンを数多く撮った。」²⁸

結局のところ、ベルトルッチはトランティニアンが車で移動する現在を枠物語にしながら、フラッシュバックで過去を挿入するという複雑な語りを採用することにした。このアイデアについて、ベルトルッチはこれ以上の詳細な説明をしていない。ローマからパリへ向かう新婚旅行のシーケンスを有する『暗殺の森』が、パリ北駅からアントワープへ移動する車内で、映画監督が麻薬の運び屋のアクション映画を構想する『ヨーロッパ横断特急』を参照した可能性は否定できないだろう。米アカデミー賞で、『暗殺の森』は脚色賞にノミネートされた。

日本においてモラヴィアの原作小説とベルトルッチの映画を最初に比較したのは、映画評論家の飯島正であった。

「小説と映画がおおきくちがっているのはクワードリ夫妻の暗殺のシーケンスである。第一、小説では、マルチェッロは刑事にクワードリをおしえるだけで、そのあとすぐローマにかえってしまった。刑事が抹殺をひきうけた。映画ではマルチェッロと刑事が車に同乗して、教授夫妻をおそって惨殺する。マルチェッロはその目撃者となった。ここそこの映画のクライマックスであるが、ベルトルッチはこのシーケンスに最大限のサスペンスとスリルを盛りあげて、圧巻の出来を見せた。ベルトルッチの造形美がまた独創的な効果をあげていた。」²⁹

原作にはないクワードリ夫妻の暗殺場面を登場させただけでなく、主人公がそれを目撃していることは、『暗殺の森』の物語構成に深くかかわる改変であった。ここでまず注目されるのは、『順応主義者』と『暗殺の森』では、登場人物の追加と名前の変更がなされていることである。

原作にはない新たな登場人物は、ラジオ局のアナウンサーとして働き、ファシスト党员でもある盲人のイタロ・モンタナーリ(ホセ・クワリア)である。イタロはマルチェッロを秘密警察へと導く一方、ムッソリーニ失脚の夜には、マルチェッロと連れ立って、ローマの下町へ出かけて行く。この時、マルチェッロはリーノが死んでいなかったことを発見すると同時に、クワードリの暗殺者としてイタロを告発する。

『オイディプス王』では、盲人のテイレシアスが預言者として登場するのに対し、自分が罪人であることを知ったオイディプスは、両眼を潰してテバイの町から追放の身となった。パゾリーニの『アポロンの地獄』*Edipo re* (196)のオイディプス(フランコ・チッティ)も、アンジェロ=天使(ニネット・ダヴォリ)に手を取られながら、時空を超えて、現代のローマを彷徨った。『暗殺の森』のイタロは偽の預言者であり、マルチェッロの盲目性が転化される。民衆の渦中に掻き消されて行くイタロが、イタリアを象徴していることは明白であろう。

秘密警察の刑事オルランドは、黒シャツ隊の棍棒を想起させるマンガニエーロ(ガストーネ・モスキネ)へと変更された。秘密警察から派遣されて、パリの新婚旅行に随伴するマンガニエーロは、マルチェッロの教育係でもあると同時に監視役でもあり、運転手として主人公と一緒に観客を暗殺現場へと誘う。フランシス・フォード・コッポラの『ゴッドファーザー part II』*The Godfather part II* (1974)では、若きヴィットー・コレオーネ(ロベート・デ・ニーロ)を搾取する地回りの親分役で、モスキネが起用されることになる。

最も重要な変更は、原作ではリーナであったクワード

り教授の妻の名前が、アンナへと変更されたことである。原作では、子供時代のマルチェッロを誘惑する児童性愛者がリーノであり、リーノの女性形であるリーナは、新婦のジュリアと同性愛的関係を結ぶ。マルチェッロがリーナに惹きつけられるのは、リーノを想起させたからでもある。ところが映画では、クワードリ教授の住所が、ジャン＝リュック・ゴダールとアンナ・カリーナが実際に当時住んでいたアパートの番地（サン・ジャック街17番地）に設定されている。ベルトルッチはクワードリ教授にゴダールを投影させるために、リーナをアンナ・カリーナに見立てたのである。つまり、マルチェッロのクワードリ殺しを、父親殺しのドラマに見立てることで、『パートナー』で最も顕著に表れたベルトルッチのゴダールへの憧憬を否定する意志を示したと言えよう。

パリで『暗殺の森』が最初に上映された夜、ベルトルッチはゴダールと会う約束を交わしていたという。中国の文化大革命とフランスの五月革命を経て、ゴダールは毛沢東主義に肩入れをしていた時期であり、この『暗殺の森』は結果として、ベルトルッチとゴダールの衝突を招くことになった。

「ジャン＝リュックは上映が終わった真夜中に、サン・ジェルマンのドラッグストアで会おうと言った。（中略）やがてジャン＝リュックが姿を現わし、ほくのほうにやって来た。だが彼は一瞬立ち止まると、一言も言わずに紙片を手渡し、夜の闇の中に消えていった。紙片には毛沢東の肖像が印刷され、その上には、みな映画で見慣れている彼の字が、赤インクのペンで書かれていた。「利己主義と帝国主義に対して戦いを行わなくてはならない。」ほくはその紙片をずたずたに引き裂いたよ。」³⁰

『順応主義者』と『暗殺の森』の物語構成について、より詳細に見て行こう。年代順に語られる原作小説は、次のように、4つの部分で構成されている。

- 1、プロローグ（マルチェッロの子供時代）
- 2、第1部（17年後、秘密警察に参加、クワードリ教授のスパイを命じられる。ジュリアとの結婚準備を進める。父親は精神病院に監禁され、母親は麻薬中毒である。）
- 3、第2部（新婚旅行。イタリアとフランスの国境のS町で宿泊。クワードリ暗殺の命令変更。パリでクワードリ夫妻を訪問。）
- 4、エピローグ（ファシスト政権の崩壊。生きていたリーノと再会。飛行機の一斉掃射。）

クリストファー・ワグスタッフは、ロシア・フォルマリズムの文芸理論の中から、ファーブラ（fabula）とシユージェット（syuzhet）の両概念を抽出して、年代記的な原作小説からフラッシュバックを多用した映画への大幅な変更を整理してみせた。出来事の生起した順序に並べたファーブラが英語のストーリー（story）に、出来事が語りの順序によって並べられたプロット（plot）に相当するものと理解してよいだろう。

『暗殺の森』の物語内容は、ファーブラに従って、次の5つのセグメントに分類される。³¹

- 1、リーノと出会ったマルチェッロの子供時代（1917年3月25日）。
- 2、ジュリアとの結婚へと導くローマでの出来事。政治警察への入団。EIARラジオ局。ジュリアの母親の家。マルチェッロの母親の家。マルチェッロの父親の精神病棟。教会での婚前告解（リーノと出会った子供時代が、シユージェット、若しくはファーブラの中に挿入される）。イタロの盲目の友人たちによるスタッグ・パーティ。
- 3、ローマからパリへの旅。列車とヴェンテミッリアの売春宿。
- 4、パリ、クワードリ夫妻との面会。観客を物語上の現在へと運ぶ。車の旅とサヴォイでの暗殺（1938年10月15日）。
- 5、エピローグ：ローマ（1943年7月25日）。ムッソリーニの失脚。先行したあらゆることがらが転覆する。

原作にはない、映画独自の創作としては、人物の変更に加えて、哲学教授クワードリの下でマルチェッロが計画していた卒業論文のテーマを話題とするエピソードが挿入され、プラトンの『国家』に含まれる〈洞窟〉の比喩が引用される。

「地下にある洞窟状の住まいのなかにいる人間たちを思い描いてもらおう。光明のあるほうへ向かって、長い奥行きをもった入口が、洞窟の幅いっぱいには開いている。人間たちはこの住まいのなかで、子供のときからずっと手足も首も縛られたままなので、そこから動くこともできないし、また前のほうばかり見ていることになって、縛めのために、頭をうしろへめぐることはできないのだ。彼らは上方はるかのところに、火が燃えていて、その光が彼らのうしろから照らしている。

この火と、この囚人たちのあいだに、ひとつの道が上のほうについていて、その道に沿って低い壁のようなものが、しつらえてあるとしよう。それはちょうど、人形

遣いの前に衝立が置いてあって、その上から操り人形を出して見せるのと、同じようなぐあいになっている。」³²

西洋哲学の源流であるプラトンの思想に対しては、各時代の知的枠組みの中で、様々な解釈と評価が試みられてきた。プラトン学者の藤沢令夫によれば、20世紀に入ると、プラトン哲学の中でも、とりわけ国家論と政治思想が議論的となった。守護者階層における男女の職務と教育の平等や妻子の共有といった主張を含むプラトンを、社会主義の預言者と見做す立場とファシズムの先駆者と見做す立場が拮抗するような状況もあった。しかしながら、科学主義の立場から、マルクス主義と論理実証主義は、プラトンの形而上学的な思索を批判的にした。³³

こうした時代背景に加えて、ベルトルッチのマルクス主義への傾倒を考慮に入れるのであれば、プラトンのイデア論について、社会主義民主主義者であったカルロ・ロッセッリをモデルとするクワドリが否定的だったのに対し、良きファシストであろうと努めるマルチェッロが肯定的な姿勢を取ろうとしたと推測されるだろう。その一方、我々が真実と考えているものは、太陽を知らない囚人が洞窟の壁面に投影された影絵芝居のようなものに過ぎないという比喩は、リーノの生死に関するマルチェッロのオイディプスの盲目状況を暗示しているようにも思われる。

マンガニエーロの運転する自動車の後部座席で、マルチェッロは過去を回想すると同時に、眠気に誘われる。フラッシュバックで示される過去のシーケンスは、マルチェッロの夢と一体化されて不可分になる。1975年にジャン＝ルイ・ボードリーが発表した映画装置論は、プラトンの〈洞窟〉の比喩とフロイトの精神分析が共通して光学的装置のアナロジーとして捉えられていることに注目し、映画が夢と同じように観客に退行をもたらすものと指摘した。³⁴

ボードリーの映画装置論は、身体を統一的に制御できない生後6か月から18か月幼児が鏡に写った自分の像に同化することで、主体を想像的に先取りするというジャック・ラカンの鏡像理論を援用しながら、映画館の観客がスクリーン上の登場人物に同化する心的過程を説明したクリスチャン・メッツの「フィクション映画とその観客」の中でより精密に考察されることになる。³⁵ベルトルッチがマルクス主義的立場から社会を、フロイト主義的な立場から個人を捉える作家と見做すT・ジェファーソン・クラインは、このボードリーの理論を踏まえて、プラトンの洞窟中で縛られた囚人と映画館の座席に固定された観客の類似関係に、自動車の後部座席に沈

んだマルチェッロを加えることで、『暗殺の森』のフラッシュバックの特殊な構造を説明した。³⁶

〈洞窟〉の比喩を含むプラトンの『国家』は、しかしながら、物語論や演劇論の立場からも大いに参照される可能性をも内在している。エロス論である『饗宴』と並ぶ中期対話篇の代表作である『国家』は、正義とは何かという哲学的省察から出発し、個人の正義を理解するには国家の正義を理解するのが妥当であるとの判断から、理想的な国家のあり方についての壮大な議論が展開される。国家の守護者を教育するためには、幼い時から相応しい文芸・音楽に親しむべきであるという立場から、ある種の堅苦しい芸術論が述べられる。主人公のソクラテスは、文芸（詩）の主題・内容である「何を語るべきか」を検討した後、「いかに語るべきか」という叙述形式について論じている。

ソクラテス＝プラトンの主張では、先ず「物語作者や詩人によって語られることのすべては、過去・現在・未来の出来事の叙述」である。それは「単純な叙述」であるか、「〈真似〉を通じて行われる叙述」であるか、あるいはその両方を用いた叙述であるという。そして「単純な叙述」が作者自身の報告であるのに対し、悲劇と喜劇は、作者が別人（つまり、登場人物）を〈真似〉するやり方を探っているものであり、叙事詩はその両方で成り立っていると見做す。いやしくも国家の守護者が親しむべき文芸は、〈真似〉を使った叙述である悲劇や喜劇ではないとされる。

ここで注目すべきは、アポロドスを語り手とし、ソクラテスを他の演者と共に3人称形式で語った『饗宴』とは異なり、『国家』がソクラテスの1人称で、複数の若者との対話形式によって語られている点である。経験的作者であるプラトンは、『国家』の語り手をソクラテスに仮託しているのであるから、ある種の〈真似〉を通じて叙述していることになる。散文形式の『国家』は、韻文形式の悲劇や喜劇ではないとしても、作中のソクラテスを通して語ることで、読者に対する説得力を増すことを意図しているようにも思われるからである。

プラトンが対話形式に固執した理由について、藤沢令夫はソクラテスの哲学が「無知の知」の自覚から始まったものであり、プラトンにとって哲学的思惟が「ロゴスのディアロゴス性（言葉の対話性）」なくしては成立しないものだと説明する。また、ギリシャ詩劇の歴史を踏まえるならば、ホメロスの叙事詩からサッフォーの抒情詩、そして悲劇へと至る道程は、モノローグ（独白）からディアローグ（対話）への歩みであり、悲劇の成立以後にプラトンの対話篇は位置付けられる。³⁷言語に内包する他者性の問題は、例えばラカンの〈象徴界〉とし

て捉えられ、テキストにおける他者性は、ジュリア・クリスティヴァによって〈間テキスト性〉の概念として提唱されたものである。

プラトンの『国家』を参照した場合、自動車の後部座席でマルチェッロが見る夢を映像化したベルトルッチの『暗殺の森』よりも、監督とプロデューサー及びスクリーンライターとの対話によって、麻薬の運び屋の物語が紡がれては解きほぐされ、最終的な完成形に至らないロブ＝グリエの『ヨーロッパ横断特急』の方が、対話形式に忠実である。何かを知っていると思ひ込むのではなく、「無知の知」を自覚することが、哲学的思惟の出発点だからである。

フラッシュバックで過去を回想することと、夢を見ることが入り混じった『暗殺の森』は、内省的な作品であるが故に、対話というよりも詩的なモノローグに近い。ドミニク・サンダは大臣執務室の愛人、ヴェンティミアの売春婦、そしてクワードリ教授の妻アンナとして登場する。『ヨーロッパ横断特急』の飾り窓で、ピジェが装いを変えて再登場したように、マルチェッロを魅惑する女性が共通しているという見方も成立するかも知れない。しかしながら、パリでアンナと知り合ったマルチェッロが、夢の中で過去に出会った女たちにアンナを投影したと理解することもできる。こうした観点に立つと、客観的な過去の出来事の描写の中に、マルチェッロの主観が浸透していることになるだろう。パゾリーニの〈詩的映画〉の定義とは些か異なっているものの、『暗殺の森』を映画における自由間接話法として評価することができるのである。

5. 結論

ジャン＝ルイ・トランティニアンは車両に乗った。ヨーロッパ横断特急に乗ったトランティニアンは、映画監督ジャン（ロブ＝グリエ）の構想する映画の主人公エリアスとなって、アントワープの街を彷徨い、知り合った娼婦エヴァ（マリー＝フランス・ピジェ）を殺害する。観客は三層になった物語世界で踏み迷い、緊縛された女のイメージが辛うじて観客を映画に引き止める繋留点として作用する。

ファシストの自動車の後部座席に座ったトランティニアンは、車の前進に従って、過去の追憶へと後退して行く。観客はトランティニアンと同化し、彼の夢と一体となった過去を追体験して行き、象徴的な父親殺しとして、大学時代の恩師クワードリ＝ゴダールの暗殺現場を目撃する。しかしながら、主人公も観客も、過去の真相については、オイディプス的な盲目状態に置かれていたのである。

註

- レジナルド・クアルト「ベルトルッチのマルクス主義的オペラベルナルド・ベルトルッチ監督『1900年』論」杉山昭夫訳、『イメージフォーラム』、ダゲレオ出版、1982年12月号、114～122頁。）
- ポーリン・ケイル「ばんざい、偉大なる失敗作!」(『明かりが消えて映画がはじまる ポーリン・ケイル映画評論集』山田宏一監修、草思社、2003年、293～314頁。)
- 『世界の映画作家21 性に挑むシネアストたち』、キネマ旬報社、1973年。
- Stefano Socci, *Bernardo Bertolucci*, Editorice il Castro, Roma, 1996, p.6.
- Gian Luigi Rondi, "Bertolucci: The Present Doesn't Interest Me", translated by Fabien Gerard and T. Jefferson Klein, in Bernardo Bertolucci, *Bernardo Bertolucci: Interviews*, edited by Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline and Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p.170.
- Pier Paolo Pasolini, "Il <<cinema di poesia>>" in *Empirismo Eretico*, Garzanti Editore, Milano, 1981, pp.167-187. ビエロ・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、263～289頁。)
- Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano, 1982, nuova edizione, 1987, p.72. (エンツォ・ウンガリ『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』川本博英訳、筑摩書房、1989年、93頁。)
- Bernardo Bertolucci, "Versus Godard", in *Chaiers du cinema*, No. 186, January, 1967, pp.28-31. なお Bernardo Bertolucci, *Mon obsession magnifique*, traduits par René Marx, Éditions du Seuil, Paris, 2014. に採録された同名評論は、2010年ミラノのガルゼンティ社刊行のイタリア語版からの仏訳のため、表現が少なからず異なっている。
- Bernardo Bertolucci*, a cura di Francesco Costa, Dino Audino Editore, Roma, 1994, p.24.
- Op. cit., Stefano Socci, *Bernardo Bertolucci*, p.7.
- Op. cit., *Scene madri di Bernardo Bertolucci*. (前掲書『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』。)
- Op. cit., *Bernardo Bertolucci: Interviews*.
- Bernardo Bertolucci, *Mon obsession magnifique*, traduits par René Marx, Éditions du Seuil, Paris, 2014.
- Op. cit., *Bernardo Bertolucci: Interviews*, p.170.
- ロラン・バルト「対物的文学」(『ロラン・バルト著作集5 批評をめぐる試み』吉村和明訳、みすず書房、2005年、42頁。)
- ジェラルド・ジュネット「固定しためまい」(『フィギュールI』花輪光監訳、水声社、83～107頁。)
- 中川邦彦『難解物語映画』、高文堂出版、2005年。
- ジャン＝ミシェル・アダン『物語論 プロップからエーコまで』末松寿、佐藤正年訳、白水社、2004年、29頁。
- 前掲書『難解物語映画』、36～37頁。
- Christian Metz, "Le construction "en abyme" dans Huit et demi, de Fellini" in *Essais sur la signification au cinema, tome I*, Edition Klincksieck, Paris, 1983, pp.223-228. (クリスチャン・メッツ「フェリーニの『8½』の入れ子構造」(『映画における意味作用に関する試論 映画記号学の基本問題』、水声社、2005年、371～380頁。)
- アラン・ロブ＝グリエ『迷路のなかで』平岡篤頼訳、講談社、1998年、9頁。
- 同前、11頁。

- 23 同前、14頁。
- 24 鈴木志郎康「物語批判としてのロブ=グリエ」(『イメージフォーラム』、47号、1984年8月号、126～127頁)。
- 25 Christopher Wagstaff, *Il conformista*, Palgrave Macmillan, 2012, p.7.
- 26 千種堅『モラヴィア』、中央公論社、1989年、89～94頁。
- 27 Op. cit., *Il conformista*, p.11.
- 28 Op. cit., *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, p.73. (前掲書『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』、99頁。)
- 29 飯島正「映画と原作のあいだ 暗殺の森」(『スクリーン』、近代映画社、1972年8月号、178頁)。
- 30 Op. cit., *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, p.237. (前掲書『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』、255～258頁。)
- 31 Op. cit., *Il conformista*, p.18.
- 32 プラトン『国家 (下)』藤沢令夫訳、岩波書店、1979年、104～105頁。
- 33 藤沢令夫『プラトンの哲学』、岩波書店、1998年、3～8頁。
- 34 Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema" in *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, 1986, pp.299-318. (ジャン=ルイ・ボードリー「装置 現実感へのメタ心理学的アプローチ」木村健哉訳(『新』映画理論集成2 知覚・表象・読解) 岩本憲児、斎藤綾子、武田潔監訳、フィルムアート社、1995年104～125頁。)
- 35 Christian Metz, "Le film de fiction et son spectateur" in *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1984, pp.123-175. (クリスチャン・メッツ「フィクション映画とその観客」(『映画と精神分析 想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981年、新装版、2008年、181-256頁。)
- 36 T. Jefferson Klein, "Il conformista/The Conformist", in *The Cinema of Italy 24 Frames*, Wallflower Press, London, 2005, pp.173-181.
- 37 前掲書『プラトンの哲学』、54～68頁。
- 1984年。
- アルベルト・モラヴィア『モラヴィア自伝』大久保昭男訳、河出書房新社、1992年。
- 千種堅『モラヴィア』、中央公論社、1989年。
- 飯島正「映画と原作のあいだ 暗殺の森」(『スクリーン』、近代映画社、1972年8月号、176～178頁)所収。
- 『世界の映画作家21 性に挑むシネアストたち』、キネマ旬報社、1973年。
- レジナルド・ケルト「ベルトルッチのマルクス主義的オペラベルナルド・ベルトルッチ監督『1900年』論」杉山昭夫訳、(『イメージフォーラム』、ダゲレオ出版、1982年12月号、114～122頁。)所収。
- ポーリン・ケイル「ばんざい、偉大なる失敗作!」(『明かりが消えて映画がはじまる ポーリン・ケイル映画評論集』山田宏一監修、草思社、2003年、293～314頁。)所収。
- ポーリン・ケイル「ラストエンペラー 世紀のない白日夢」(『今夜も映画で眠れない ポーリン・ケイル集』柴田京子訳、東京書籍、1992年。)
- 『WAVE 特集★ベルトルッチ』、第17号、WAVE、1988年1月25日。
- Bernardo Bertolucci, "Versus Godard", in *Chaiers du cinema*, No. 186, January 1967, pp.28-31.
- Bernardo Bertolucci*, a cura di Francesco Costa, Dino Audino Editore, Roma, 1994.
- Stefano Socci, *Bernardo Bertolucci*, Editorice il Castro, Roma, 1996.
- Robert Phillip Kolker, *Bernardo Bertolucci*, Oxford University, New York, 1985.
- Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano, 1982, nuova edizione, 1987. (エンツォ・ウンガリ『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』川本博英訳、筑摩書房、1989年。)
- In viaggio con Bernardo: Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Roberto Campari e Maurizio Schiavetti, Marsilio Editori, Venezia, 1994.
- Claretta Micheletti Tonette, *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- Bernardo Bertolucci, *Bernardo Bertolucci: Interviews*, edited by Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline and Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, Jackson, 2000.
- T. Jefferson Klein, *Bertolucci's Dream Loom: A Psychoanalytic Study of Cinema*, University of Massachusetts Press, 1987.
- T. Jefferson Klein, "The Conformist", in *The Cinema of Italy 24 Frames*, Wallflower Press, 2005, pp.173-181.
- Christopher Wagstaff, *Il conformista*, Palgrave Macmillan, 2012.
- Bernardo Bertolucci, *Mon obsession magnifique*, traduits par René Marx, Éditions du Seuil, Paris, 2014.
- Pier Paolo Pasolini, "Il <cinema di poesia>" in *Empirismo eretico*, Garzanti Editore, Milno, 1981, pp.167-187. (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年、263～289頁。))
- Christian Metz, "Le construction "en abyme" dans Huit et demi, de Fellini", in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Edition Klincksieck, Paris, 1983, pp.223-228. (クリスチャン・メッツ「フェリーニの『8½』の「入れ子」構造」(『映画における意味作用に関する試論 映画記号学の基本問題』、水声社、2005年、371～380頁。)
- Christian Metz, "Le film de fiction et son spectateur" in *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Christian

参考文献

- プラトン『国家 (上)・(下)』、藤沢令夫訳、岩波書店、1979年。
- 藤沢令夫『プラトンの哲学』、岩波書店、1998年。
- アラン・ロブ=グリエ『消しゴム』、中条省平訳、光文社、2013年。
- アラン・ロブ=グリエ『覗くひと』、望月芳郎訳、講談社、1999年。
- アラン・ロブ=グリエ『迷路のなかで』、平岡篤頼訳、講談社、1998年。
- アラン・ロブ=グリエ『反復』、平岡篤頼訳、白水社、2018年。
- アラン・ロブ=グリエ『もどってきた鏡』、芳川泰久訳、水声社、2018年。
- ジャン・ドン・ベルグ『イマージュ』、榎原晃三訳、早川書店、1973年。
- ロラン・バルト「対物的文学」(『ロラン・バルト著作集5 批評をめぐるとり』吉村和明訳、みすず書房、2005年、41～55頁。)所収。
- ジェラルド・ジュネット「固定したためまい」(『フィギュールI』、花輪光監訳、書肆風の薔薇、1991年、83～107頁。)所収。
- ジャン=ミシェル・アダン『物語論 プロップからエーコまで』、末松寿、佐藤正年訳、白水社、2004年。
- 中川邦彦『難解物語映画』、高文堂出版、2005年。
- 鈴木志郎康「物語批判としてのロブ=グリエ」(『イメージフォーラム』、47号、1984年8月号、124～127頁)
- アルベルト・モラヴィア『孤独な青年』、千種堅訳、早川書房、

Bourgeois Éditeur, Paris, 1984, pp.123-175. (クリスチャン・メッツ「フィクション映画とその観客」(『映画と精神分析 想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981年、新装版、2008年、181～256頁。))

Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema" in *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, 1986, pp.299-318, (ジャン＝ルイ・ボードリー「装置 現実感へのメタ心理学的アプローチ」木村健哉訳(『「新」映画理論 集成2 知覚・表象・読解』岩本憲児、斎藤綾子、武田潔訳、フィルムアート社、1995年、104～125頁。))