

映画理論と映画記号学 (一)

— B・ヘンダーソンの方法論について —

中 村 光 一

序

クリスティアン・メッツの来日と共に高まった我国の映画記号学研究は、日本記号学会の設立を始めとした諸分野における記号学研究の台頭と歩調を合わせ、今や映画・映像学研究の中核とさえなりつつある。従来の映画学研究者に、言語学周辺領域の研究を加え、映画学研究は質量共に増加の一途をたどっている。これはまさしく歓迎すべきことながら、一抹の不安も感じざるをえない。つまり、「映画記号学は本当に既存の映画理論を乗り越えたであろうか?」「映画記号学の登場により古い映画理論の研究は最早必要なくなったのだろうか?」という疑問に対して、我々は充分納得のいく解答をまだ持ちえない、という不安である。

本稿は、こうした疑問に答えるべく、映画理論と映画記号学との関連に注目して、アメリカの美学者ブライアン・ヘンダーソンの諸論文について、二稿にわたり考察する。ヘンダーソンの諸論文には、古典的映画理論を扱ったものと、記号学とか構造主義と

かの新しい映画理論を扱ったものとの二種類がある。前者の中では「映画理論の二類型」、後者の中では「メッツの試論Ⅰと映画理論」がアプローチ、内容共画期的である。この第一稿では、メッツ批判論文といってもよい「メッツの試論Ⅰと映画理論」を考察する上で、又その論証の方法論を探る上でも必要となる「映画理論の二類型」を検討し、次回の第二稿では、もちろんメッツ批判の内容そのものを分析することになる。つまり、第一稿はヘンダーソン流論理の骨組みを明らかにする、言い換えれば外ばりを埋めていくような作業といえるし、第二稿はその肉付けをする、内ばりを埋める作業といえるであろう。

一

「ここ何年もの間、映画理論の新説となりそうな妖怪が映画ジャーナリズムに出没している。(傍点引用者)」¹⁾これは、アメリカの映画ジャーナリズムの中では最も学術的な雑誌として名高い『フィルム・クォーターリー (Film Quarterly)』の編集長アーネスト・キャレンバックが、自誌の一九七五年春季号でクリスティアン・メッツ及び映画記号学を特集するにあたり、記事の書き出しに使った表現である。そして、このメッツの紹介記事のタイトルが、「クリスティアン・メッツって誰だなんて、どうして皆こんなひどいことを言うんだろうか。(Who is Christian Metz and why is everybody saying these awful things about him?)」²⁾である。

一九六四年にメッツが発表した論文「映画—ラングカランギー
ジナカ・ (Le cinéma: langue ou langage?)」で始まった映画
記号学は、またたくまの間にその影響力をフランス語圏のみなら
ず英語圏にも広げ、例えばイギリスにおいては、英国映画協会
British Film Institute に職をもつピーター・ウォーレンをして、
自著『映画における記号と意味 (Signs and Meaning in the
Cinema)』の序章の中で次のように言わしめている。

「少なくともアングロサクソン諸国では、あまりにも長い
あいだ映画美学と映画批評が特権地帯・私的保有地にあつた
ため、そこでの思索は自分自身の方向にそって行きあたりば
ったりに展開し、もっと広い思想の領域で進行していること
を顧みなかった：：映画批評家たちは、まるで言語学など存
在しないかのように映画言語について語ったり、マルクス主
義的弁証法の概念についても知らぬが仏で、セルゲイ・M・
エイゼンシュテインのモニター・ジュ理論を論じたりする気楽
さを味わってきた³⁾」

英語圏における映画研究家の勉強不足に反省を促している。

一方、アメリカにおいても、ジェームス・モナコが名著『映画
の読み方——映画とメディアの芸術、技術、言語、歴史及び理論
(How to Read a Film: The Art, Technology, Language, His-
tory and Theory of Film and Media)』の中で、世界の映画記
号学研究についてふれたくだりで、「アメリカでは、大学等の学
術機関における映画学研究的発展により、このとてつもなく学術

的な映画理論の研究が促進される条件が揃いつつあるが、現在ま
でのところ記号学はほとんど影響を与えていない。高度に知的で
抽象的な映画理論は、アメリカでは受け入れられたためしがない⁴⁾。
と、アメリカでの映画の学術的研究の不足を認めている。

しかし、この二人の意見には反論もある。前述した『フィル
ム・クォーターリー』の編集長キャレンバックは、メッツを特集し
た号の前号(一九七四—七五、冬季号)の編集ノートで映画学研
究の現状にふれ、フランスを中心とした学術的研究について次の
ように言っている。

「多分、フランスの偉大なる知的体質故に、論述の広がりや
高度な抽象化の方向に圧縮しようという傾向がある。そこで
論述されている話題は、最早現実の映画作品でも映画作品の
観念のパターンとの関連でもなく、極めて一般的なコミュニ
ケーションのプロセスである。こうしたプロセスにおいて
は、論者にとって論考を進める上で映画作品の存在などほぼ
必要としない。映画作品の個々の性格など特別な興味の対象
となっていないが故に、映画は小説でも絵画でも構わないこ
とになる。ここでは映画は分析器械の単なる原料にすぎな
い。それ故、映画の何が重要なのかというと、その映画が分
析のための機会を与えうるかどうか、ということになってし
まう。もし、こうした考えの実践者に、与えられた映画が好
きかどうか、ないしはその作品について何か感じるかどうか
を尋ねれば、冷たい視線がかえってくるに違いない。映画作

品は亡霊のように消え去り、後には方法論の痕跡のみが残ってしまう。⁵⁾

そして、この記事の末尾で、「新しい理論を發展させようと企てる論者は、現前の映画作品及び観客と同じ理論的基盤の上に立つことを最優先すべきである」と警告している。⁶⁾

こうした映画研究の正統派とでも言うべきキャレンバックが企画したメッツ特集は、冒頭で述べた記事のタイトル及び書き出しでも分かる通り、他の映画ジャーナリズムが示したのと全く対称的な性格をもつものである。彼は自身による簡単なメッツ紹介記事のあと、二編の論文を掲載している。「メッツについてのこれ以上の論述をできる限り減らす」⁷⁾ 目的で、彼が選すぐったもの故、どちらもメッツ批判を基調とした論文である。その内の一編がブライアン・ヘンダーソンによる「メッツの試論Ⅰと映画理論 (Metz: Essais I and Film Theory)」と題する論文である。⁸⁾

メッツの論文にも増して難解なこのヘンダーソンの論文は、同じ批判とはいえ、ウンベルト・エーコを始めとする記号学内の立場によるもの、⁹⁾ 又ジェームズ・ロイ・マクビーンなどのマルクス主義的立場によるものとも著しく立場を異にする。¹⁰⁾ それは純粹に哲学的なものと言える。つまり、過去の映画理論の伝統を基本的に踏まえつつ、彼独自の哲学的な方法論に沿った新しい視点により現代に則した映画理論を模索するという立場である。ヘンダーソンがこの論文を執筆した動機、又この中で展開している方法論などについては後述するが、こうした彼の視点は正統的な映画理

論の研究とは何かを我々に訴えかけている。メッツの来日により一層高まった我国の映画記号学研究にも是非とも必要な視点である。

又ここで注記しておかねばならぬが、メッツの近著を見る限り、(そして来日時における彼の講演を聞く限り)¹¹⁾ 『映画における意味作用についての試論Ⅰ (以下『試論Ⅰ』と略す) (Essais sur la signification au cinéma, tome I)』¹²⁾ で展開した理論的支柱と現在のそれとが異なってきたことは筆者も承知している。現在の彼が映画への精神分析的及び唯物主義的アプローチに傾斜しているのは認めざるをえない。しかし、映画記号学の端緒となった『試論Ⅰ』に収録された諸論文を詳細に分析する現代的価値は、少しも失なわれはしないし、その徹底した分析による批判を吟味する価値も損なわれはしないと信ずる。

二

メッツの映画記号学はいくつかの点において既存の映画理論に對し挑戦的である。まず第一が、映画記号学はそれ自身が完璧な映画理論たりうること、ないしはその過程にあると主張している点である。そして第二が、従来企てられたアプローチも含め、記号学的アプローチ以外のいかなるアプローチも充分な理論化に到達しえないと主張している点である。¹³⁾ 特に映画理論の古典的文獻に對しては、その理論化の誤りを各所で指摘している。しかし、奇妙なことにそれは映画理論に對する系統だった批判を基にした

誹謗ではなさそうである。¹⁴⁾

一般的に古い理論を淘汰して新しい理論が台頭する場合、新参者がまず手を付けねばならぬことは、古参の理論の不十分な箇所をあげ、それをどのように改めればよいかを指摘することではなからうか。我々はこうしたアカデミックな手続きを踏まえた理論は歓迎するが、メッツの記号学はそれをどうやら回避してきたらしい。こうした疑念がヘンダーソンをメッツ批判に走らせ、この論文「メッツの試論Ⅰと映画理論」を執筆させた動機であるようだ。

ヘンダーソンの論文が登場した背景は前にもふれたが、ここでもう一度その当時の経過を振り返っておこう。メッツの『試論Ⅰ』の英訳版が『映画言語—映画記号学 (Film Language: A Semiotics of the Cinema)』¹⁵⁾として出版されたのは一九七四年のことである。翌年のヘンダーソンの論文発表時には『試論Ⅰ』は既に歴史的な書物になっていた。この『試論Ⅰ』に収録された論文は一九六四年から六八年までに書かれたものであり、初期の論文にいたってはアメリカ大陸に渡るまでに十年もの年月を要したことになる。因みに『試論Ⅱ』はこの時点で英訳版は出ていないが、メッツの次の書物『言語活動と映画 (Langage et Cinéma)』¹⁶⁾(一九七一年)の英訳版は『試論Ⅰ』と同年の一九七四年に、彼の近著『想像的なシニフィアン—精神分析と映画 (Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma)』¹⁸⁾中の基幹論文「Le signifiant imaginaire」¹⁹⁾は翌年の仏語発表直後に英訳されていると

ころをみると、英語圏でのメッツへの関心がこの頃、つまり七四年から七五年に高まったと判断できうる。

しかし、同じ英語圏でもイギリスでは『スクリーン (Screen)』誌が七〇年代の初期から積極的にメッツの記号学及び構造主義的テキスト分析の紹介を始めたのに対し、そうした傾向の映画誌をもたぬアメリカではメッツは映画人の間でも長く無名のままでいた。こうした中で発表されたヘンダーソンの論文は、メッツ及び映画記号学に対するアメリカ人としての最初の且つ最良な反応といえた。そして、それはとりわけ知的であった。

では次に、この論文の中でヘンダーソンがメッツの記号学を分析する上で採用している方法論を探ってみよう。しかし、この方法論を解く鍵はこの論文中にはあらず、彼が四年前に同じ『フィルム・クォーター』²⁰⁾に発表した論文「映画理論の二類型 (Two Types of Film Theory) の中にある」²⁰⁾。この論文の冒頭、彼は現代の哲学者がある特定な問題に関連する学説を明確に分類するのに使用する類型別構成法 (typological scheme) ²¹⁾を紹介している。

これは C・D・ブロードが『倫理学説の五類型 (Five Types of Ethical Theory)』の中で主題への基本的アプローチの諸例を理解しやすいように分類する際に、オグデン、リチャーズ、ワッドの三者が著した『美学の基礎』(The Foundations of Aesthetics) ²²⁾では美学に対する主要アプローチの概要をつかむ際に、効果の程を実証している。

こうした類型別構成法は倫理学とか美学のような分野におけ

る、他の方法ではとても処理できない程の数の理論に整然とした秩序をもたらす。もちろんこの方法を使う場合、類型の判別は厳密でなければならず、すぐれたその構成は詳細な分析を必要とする。類型の判別作業及びこの分析作業は既存の多くの理論の批評と評価の際有益である。同様に、新しい理論を構築する際にも方法論として活躍しうるのである。

しかし、映画理論の場合は学問的に成熟度の高い他分野の場合と事情が少々異なる。倫理学とか美学における類型体系が豊富な理論の中から生まれるのに対し、絶対量が不足している映画理論においては判別すべき類型自体の不足を招くし、判別基準となるべきアプローチの差異も充分探究されつくしていないという実情に直面する。又、哲学理論の類型判別作業においては、理論の断片とか充分展開されていない理論など相手にせず、問題に対する完成されたアプローチのみを対象とするのに対し、映画理論においては包括的で完成された理論体系など皆無な状態なのである。

その上、五〇年代後半以降の映画自体の発展は、既存の映画理論の解釈能力をはるかに越えてしまっている。ヘンダーソンが嘆くように、「新しい発展が古い用語で語られているか、その発展を理論的に理解しようとする企て自体がなされていない」²³⁾のがしばしばなのである。新しい映画理論体系の必要性については、最早議論の余地がない。しかし、映画理論の後進性に手をこまねいていても新しい理論は生まれてこない。やはり、数こそ少ないが、今までとられた主要なアプローチの類型判別作業及び詳細な

分析作業という地道な方法が、ここでも必要とされる。ヘンダーソンもこの事を次のように指摘している。

「古い理論の入念な再吟味は、新しい理論の構築に必要な骨のおれる下準備の一部なのである。丁度、映画芸術が過去の作品という財産を再投資することにより触発されてきたように、映画理論も過去の思潮を再投資することにより刺激されるであろう。古い理論の業績が、新しい理論に考慮せねばならぬ問題点とか教訓を累積的に示しているように、古い理論の限界とか短所は、新しい理論がさけねばならぬ道を示しているのである」²⁴⁾

ヘンダーソンによれば、過去の映画理論には二つの主要な類型が存在する。部分と全体の理論 (Part-Whole Theories)²⁵⁾と現実との関連の理論 (Theories of Relation to the Real)²⁶⁾の二つである。最初の理論の例は、映画的部分と全体との関連を追求するエイゼンシュテインとかプドフキンのもが該当し、後の例は、映画と現実との関連を論究するバザンとかクラカウアーの理論である。²⁷⁾

ヘンダーソンの検証の特徴は、これら二つの類型をエイゼンシュテインとバザンの理論に絞り、両者のテキストを徹底的に分析している所にある。又、検証の範囲をこの二人に限定した理由についてヘンダーソンは、二人の理論が「最も影響力の強い理論であり、議論の余地はあるが最良なものである、そして、基本的条件をそなえている」という意味で、多分最も完成された理論であ

る」²⁸⁾のはもちろんとして、彼らの理論が「現実の映画作品に最も近く、映画史の十分な知識に基づいた理論である」²⁹⁾と述べている。このあたりに、ヘンダーソンが映画について論じる映画理論を追求している姿勢がうかがえる。後にメッツの記号学に対する際も、この基本姿勢は変わらない。

映画理論史の中では、エイゼンシュテインとバザンの理論はそれぞれ、モンタージュ理論、リアリズム理論として定着している。ヘンダーソンがそれらを映画研究家には馴染まぬ部分と全体の理論、現実との関連の理論と称するのは、両理論のアプローチの差異を窮屈な映画理論の歴史の中でより、広い哲学・美学の歴史の中で把握した方がより効果的であると考えからであろう。事実、彼は註記の中でこれら両理論の後進性を美学の思想史との関連において指摘している。つまり、部分と全体の理論及び現実との関連の理論は、美学では十八世紀に広く展開された主要理論だと言うのだ。³⁰⁾

ともかく、エイゼンシュテインのモンタージュ理論は、ショット(部分)とショット(部分)、並びにショット(部分)と映画全体との関連に焦点を当てた映画理論であり、ヘンダーソンの称するように部分と全体の理論である。それ故、映画と現実との関連、つまり映画と映画以外との関連について、エイゼンシュテインはそれを映画と映画そのものとの関連、すなわち映画の本質の問題に置き換えている。しかしこれこそ芸術としての第一条件である。部分と全体について語ることが芸術について語ることにな

る。映画が芸術であるための必要条件に言及しているという意味で、エイゼンシュテインの理論は純美学理論と言っている。

事実、エイゼンシュテインの膨大な理論業績の中には、映画と他芸術との関連——映画と絵画、演劇、文学——について書かれた物が何と多いことか。こうした映画と現実との関連から映画と映画(部分と全体)との関連に移行する理論のことを、ヘンダーソンは二段階映画理論(Two-Stage Film Theory)と呼んでいる。³¹⁾そして、エイゼンシュテイン理論の欠陥もこの二段階理論の移行過程にあるとして、次のように言っている。

「それ(エイゼンシュテイン理論)は第一から第二段階、つまり現実から芸術へのこの連鎖をモンタージュの原理に限定してしまふことで、あまりに狭く定義しすぎている」³²⁾

一方、バザンの理論は一段階映画理論(One-Stage Film Theory)である。³³⁾つまり、バザンの理論が現実から始まり、決してそこから出ないという意味においてである。彼は芸術という名において、映画と現実との関係を断つようなことはしない。バザンにとって映画芸術はショットそのものの中で既に完成している。ショットさえ現実と適正な関連にあるのなら、それ自身も芸術なのだ。映画形式ないしは映画芸術の単位とかカテゴリーの中で、これ以上高度で包括的なものは他にありえないわけである。バザンの理論ではショットは映画芸術の始めであり終りである。つまり、彼の理論はショットの理論である。そして、彼の理論的立場とは、ヘンダーソンの言葉を借りれば、「各ショットの現

実に忠実であれ、そうすれば全体は自分で自分の面倒をみる（全体は部分の単なる総和にすぎない）³⁴⁾か、さもなければ、多分「結合された忠実な部分同士が否応なく総計で忠実な全体となる」³⁵⁾であろう。バザンは映画の総体的且つ形態上の組織についての概念は何も持ちあわせていないという結論が導き出される。

映画理論を二分するこれら部分と全体の理論及び現実との関連の理論の背後には、既に述べた通り、内部同士の関連、外部との関連という二つの基本的なカテゴリーが存在する。部分と全体の理論には映画内部の全ての関連が、現実との関連の理論には映画と映画外との全ての関連が含まれることになる。すると、映画に關する問の全てが両理論の相互關係から生まれ、それに対する解答は、その相互關係の中で、時代（例えば、サイレント時代とかそれ以後）により、又地域（例えば、フランス語圏とか英語圏）により異なってくるわけである。つまり、映画についての思想全てを網羅することになるわけである。ヘンダーソンが最初に提示した映画理論の二類型は、決して偶然的に選ばれたものではなく、こうして数こそ少ないが映画の基本的カテゴリー、基本的解釈であることが実証されるのである。

ヘンダーソンの分析は既存の映画理論内の欠陥を暴くと共に、暗黙のうちにそれらを批判することになった。しかし、これはこれらの理論が生まれた時代との関連において批判しているわけでも、理論そのものの存在を批判しているわけでもない。つまり、こうした理論操作は即日的な要求を満たすものではなく、歴史的

な意味あいとは無縁な必然的な義務を果たすものである。ヘンダーソンがこの論文の中で求めているのは、「新しい理論構築の準備の手助けをするという目標をもち、現代的視点より導かれた現代的効用のための、理論の批判的検証」³⁶⁾なのである。

こうした段階を踏まえ、ヘンダーソンは新しい映画理論というより、それを越えるものとして彼の前に現われた映画記号学を、詳細に吟味していくことになる。しかしそれは、彼自身が言うように、マイクル・セガラが『Cinémathèque』の中で行ったような、メッツ論文の一行一行を追った分析ではなく、論文全体を彼独自の、『映画理論の二類型』でその効果を実証した方法論を応用した、分析である。そして、メッツ論文を追う視点は常に『試論I』は映画理論との關係を断ったのかどうか、又新しい記号学言説を確証しえたかどうか³⁸⁾に注がれている。

結び——第一稿を終るにあたって

次稿で詳述することになるが、メッツは既存の映画理論の充分な検証も済ませずに映画記号学を樹立している。その背景には、彼の潜在意識の中の映画理論への偏見及び過去の映画理論家の努力に対する優越感がうかがえる。それは丁度、十九世紀言語学に対してソシュール言語学がとった尊大さに似ている。そう、メッツの自信の背後にはこのソシュール言語学がある。彼の自信は己が立てた映画記号学によりは、その背後にあるものへの

絶大なる信頼が基になっている。

ではそんなメッツの尊大さを批判するヘンダーソンの自信の背後には何があるのだろうか？ それはおそらく、言語学以上に長い歴史を誇る美学の伝統ではなからうか。この第一稿で主として取り上げた「映画理論の二類型」の末尾で、彼はバザン理論について次のように言っている。

「バザンは映画が現実との関係を断つのを決して容認しようとしな。この種のどんなアプローチにも価値を見出すことは、私にとって容易いことではない。こうした理論は映画をそれ自身より前の階級に依存させ、この依存故にいかなる意味ある関係をもとれないという揺籃期の状態に留め置いてしまうであろう。私達は最早ピカソの絵をモデルとして使われたオブジェと結びついたり、コンスタブルの絵でさえもそのオリジナルな風景と関係づけたりしない。映画芸術だけ何故異なるというのだろうか？ 機械的再現という言葉での解

答は議論するというより、むしろはじめから答えを用意しているようなものだ。³⁹⁾

この点も次稿で詳しく取り上げることになるが、メッツの映画記号学は基本線ではバザン理論を継承している。バザンが映画のシヨットは現実の反映であるという説をとったように、メッツも言語学の導入により映像Ⅱアナロジー説を裏づけようとしている。ヘンダーソンはメッツの背後にあるバザン理論をも見逃さない。バザン理論は既述したように美学理論にはなりえない。ヘンダー

ソンのメッツ批判は彼の美学者としての当然の帰結とも言える。

註

- 1) Ernest Callenbach, "Who is Christian Metz and why is everybody saying these awful things about him?," *Film Quarterly* 28 (Spring 1975): 19.
- 2) *Ibid.*
- 3) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Secker & Warburg, 1969), p. 7. 岩本憲児訳『映画における記号と意味』フィルムアート社、昭和五十年、九～一頁。
- 4) James Monaco, *How To Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 330. 最近、訳書が出版されたが、引用箇所を含む第五章「映画理論——形式と機能 (Film Theory: Form and Function) pp. 293～332 は訳出されていない。岩本、内山、杉山、宮本訳『映画の教科書——どのように映画を読むか』フィルムアート社、昭和五十八年。
- 5) Callenbach, "Notes on Film Scholarship, Criticism, Methodology, and What Are We Doing Here Anyway?," *Film Quarterly* 28 (Winter 1974～75): 2.
- 6) *Ibid.*, p. 3.
- 7) *Idem*, "Who is Christian Metz?," p. 19.
- 8) Brian Henderson, "Metz: Essays I And Film Theory," *Film Quarterly* 28 (Spring 1975): 18～33. 尚、この論文は後に彼自身の著書にも転載されている。Henderson, *A Critique of Film Theory* (New York: E. P. Dutton, 1980), pp. 118～143. この一編の論文はビル・ニコルズによるもので、メッツの記号学のみならず、構造主義的分析など言語学的アプローチ全般に対して批判を加えている。Bill Nichols, "Style, Grammar, and the Movies," pp. 33～49.
- 9) エーコはメッツ、パズリーニという映画記号学者の業績を認めな

- がらも、映像の中に映画言語を求めるという点でメッツの見解と離れ、パズリーニに近づくが、映画の記号学は現実の記号学だとするパズリーニの見解とは、はっきりと別れることになる。こうして彼はラングの代りにイコン的コードを提示し、映画のコードの中に三重分節の存在を示唆する。Umberto Eco, "Articulations of the Cinematic Code" in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), pp. 590~607.
- 10) マクベーンはメッツの物語映画の優位性、映像＝アナロジー説を保守的であると攻撃している。James Roy MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington: Indiana University Press, 1975).
- 11) メッツは国際交流基金の招きで、昭和五十六年六月に来日し、映像学会第七回大会の第二日目(六月二十一日)に早稲田大学にて「映像観客における同一化の問題」というテーマで記念講演をした。
- 12) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinema, tome I* (Paris: Editions Klincksieck, 1968).
- 13) 例えば、メッツの最初の論文「映画——ラングからラングーニャか?」を見ただけでも、この事実は歴然としている。
- 14) この点では第二稿で詳しく検証するつもりになる。
- 15) Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974).
- 16) *Idem, Langage et cinema* (Editions Larousse, 1971).
- 17) *Idem, Language and Cinema*, trans. Donna Jean Umikersebek (The Hague: Mouton, 1974).
- 18) *Idem, Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinema* (Union générale d'éditions, 1977).
- 19) *Idem, "The Imaginary Signifier"*, trans. Ben Brewster *Screen* 16 (Summer 1975): 14~76.
- 20) Henderson, "Two Types of Film Theory," *Film Quarterly* 24 (Spring 1971): 33~42.
- 21) *Ibid.*, p. 33.
- 22) *Ibid.*
- 23) *Ibid.*
- 24) *Ibid.*
- 25) *Ibid.*
- 26) *Ibid.*
- 27) 拙稿「映像における表現主義とリアリズム」の中で、筆者は映画理論史における映画表現主義(又は形式主義)とリアリズムの理論の相剋を、J・ダッドリー・アンドリュースの方法論を応用し、アルンハイムとクラウア理論の比較検証により実証している。
- 『東京工芸大学紀要・人文・社会編』第一号所収、昭和五十五年、五四~六四頁。
- 28) Henderson, "Two Types," p. 34.
- 29) *Ibid.*
- 30) *Ibid.*, pp. 33~34. ヘンダーソンはこの両理論は美学においても、映画理論においても、必ずしも又、いつも両立しないというわけではないと付言している。
- 31) *Ibid.*, p. 39.
- 32) *Ibid.*
- 33) *Ibid.*
- 34) *Ibid.*, pp. 39~40.
- 35) *Ibid.*, p. 40.
- 36) *Ibid.*
- 37) ヤガーラのこの論文は前述したイギリスの映画研究誌『スクリーン』にも英語で転載されている。Michel Cegerra, "Cinema and Semiology," *Screen* 14.
- 38) Henderson, "Metz," p. 32.
- 39) *Idem*, "Two Types," p. 42.