

映画理論と映画記号学(二)

—— B・ヘンダーソンのメッツ批判に

ついて——

中 村 光 一

序

クリスティアン・メッツの『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)が誕生してから早十五年余。

この書を契機として映画研究の場は二分された。メッツの支持者は、映画記号学自身が完璧な映画理論であると言う彼の主張に同意して、従来映画理論に企てられていたアプローチを彼らの研究対象から外してしまう。一方、メッツの批判者は、映画は部分においても全体においても視覚媒体であり、言語学的仮説は馴染まない一蹴してしまう。しかし、支持する者も批判する者も、メッツと記号学及び言語学との関係に疑いを挟む者はいない。いつからか記号学とメッツを同一視するという固定観念が出来上がってしまった。批判する者として記号学的方法論そのものについては口を挟まない。彼らはそれが産み出した結果に反対だけである。メッツのテキストを前にして、記号学とメッツとの関係をあ

らかじめ承認されたもの、分離不可能なものと決めてかかっている。しかし、メッツの業績を正当に評価するためには、この先入感を打破することから始めなければならぬのではなからうか。本稿はこうした動機でもって執筆されている。

前回の第一稿でアメリカの新進気鋭の映画理論家、ブライアン・ヘンダーソンの論文「映画理論の二類型」を検証した。彼は過去の映画理論にとられた各種のアプローチ間に横たわる主要な類型二つを判別し、それらを詳細に分析することにより映画理論の再吟味を試みた。彼の手法は各理論内に潜む欠陥を暴き出し、来たる新しい理論構築の有様を指し示した。こうした方法論を携え、彼は新しい映画理論というより、それを越えるものとして登場したメッツの映画記号学に対処する。その結果産まれた論文が、本稿で取り上げる「メッツの試論Ⅰと映画理論」である。

「メッツの試論Ⅰと映画理論」は大別すると前半と後半の二つに分離できる。前半部はメッツ言説の骨組み、輪郭を抽出する作業である。多くの批評家がメッツの見解をテキストに沿ってひとつひとつ分析しているのに対し、ヘンダーソンはそれを問題別に整理した形で検証している。本稿の第一節ではこの前半部を扱うが、ヘンダーソンの論述が後半部の議論に必要な問題点にのみ絞られる傾向にあるので、ここでは彼のテキストに束縛されずにメッツの言説を出来る限り広範囲にとらえるようにしたい。それ故、第一節は筆者のノート整理の試みと言っている。第二節で扱う後半部は前半部でも取り上げた各種の問題点に対する見解を総

括的な議論の中に織り込み、記号学言説がもたらす相互作用のより大きなパターンを検証する作業となっている。問題点を含んではいないがメッツのテクストから故意に削除されたり、隠された疑問点などもここで拾い出される。この第二節における筆者の主たる関心は、言語学と記号学についてのメッツ言説の展開に対してヘンダーソンが提起する疑問点にある。

一

メッツの映画記号学の批評の中で最も標的にされているのが、物語映画の優位性についてであろう。ではまず、『試論I』に収められた論文の中で最も古く、フランスにおける記号学研究の出发点である『ロシユニカシオン (Communications)』第四号(一九六四年)に掲載された論文である「映画——ラングからランガージュか? (Le cinéma: langue ou langage?)」の中の映画作品の物語性についての記述から見てみよう。映画作品が物語の筋にそって展開するということは否定しがたい事実かもしれない。メッツが言うが如く、「映画作品は一つの物語を語る大きな統一体と呼ばれうるものであり、“映画に行く”ということは、この物語を見に行くことなのである。」¹⁾彼は映画作品の記憶に関するさまざまな映画学的実験の成果を援用して次のようにも言う。

「言語形態性と物語性……。事のいかんにかかわらず、一種の誘導電流が映像と映像とをつなぎ、二つの映像が相次いで現われるやいなや、人間の(映画作家のみならず観客の)精

神の力は、どうしても一本の“糸”をそこに認めざるをえなくなるかのようだ。」²⁾

メッツのこの言述は、二〇年代のソヴィエトの若き映画人グループ、クレシヨフ集団による映画実験「クレシヨフ効果」の新解釈とも言うべき内容である。ただ、彼らが考えた科学的モニタージュのみならず、いかなる映画の構成も観客に物語として読まれるというのである。映画はすばぬけた物語の語り手であり、不死実の物語性を持つと実証しようとしている。

「映画——ラングからランガージュか?」の中での映画の物語性についての論証は、続く「映画記号学の幾つかの問題点 (Quelques points de sémiologie du cinéma)」の中で映画記号学が対象とする物語映画の研究に移行する。ここでもメッツは映画と物語の出会いの歴史的、社会的必然性について述べる。映画はグリフィス以来、物語に関連させて手法というものを固定化させ、長編物語映画は映画表現の王道を歩んで来たと言う。物語映画以外の映画研究の可能性については、「物語以外のジャンルの独立した記号学は、こうした映画と“通常”の映画との差異の問題点についての一連の一貫性のない所見の形をとるより他には、可能になることは決してない」³⁾と否定し、「物語映画を研究することは、問題の核心により直接に又より急速にせまることである」⁴⁾と、彼の研究の正当性を主張する。また映画が特別な表意的形象を構成するようになったのは映画と物語との出会いのお蔭であるとし、それ故映画は言語活動の属性のいくつかを引き継いだのだと言

う。

こうした一連のメッツの言説は多くの批判を浴びることになる。つまり、物語映画のみを映画記号学の対象に限定することへの批判である。ジョン・M・キャロルの意見がその内の一つである。⁵⁾これが映画記号学だと主張すること自体がある意味でイデオロギー的であるとするマイクル・セガラの意見もある。彼には、映画の生産・消費の大部分を占める物語映画が社会的・経済的独裁の象徴と映っている。⁶⁾同じような立場にはジェイムズ・ロイ・マクビンもいる。⁷⁾一方、ヘンダーソンの見解は、メッツが映画の他の面とか価値を無視して物語性のみ不当に関心を抱いているのではなく、映画の記号学との関連において物語映画を不当にも中心に据えているとする。又、仮に数ある映画研究の一つとして彼の物語映画の研究が認められるにしろ、物語そのものに対する彼の関心はあまりにも薄いと云っている。⁸⁾この点は次節で詳述することになる。

メッツの『試論I』で展開している論述の中で次に重要なのが、映画が言語であるかどうかという問題と、それに関連するアナロジーの問題である。前者の問題は「映画——ラングかランガイージュか？」の中で主に論述されている。論文の冒頭、モニタージュ理論、それもエイゼンシュテインのそれをモニタージュへの狂信という呼び方で痛烈に批判している。そして、こうしたモニタージュ至上主義の根底にある「シネラング」説を否定して、「シネマランガイージュ」説を提唱する。ここでラング *langue* とラ

ンガイージュ *langage* との差異について簡単に触れておきたい。

というのは、この語の違いは英語にはないもので、ヘンダーソンの記述にも幾分の混乱が見られるからである。メッツの註によれば、ラングとは高度に組織化されたコードのことで、言語体系とでも呼ばれるべきものである。一方、ランガイージュとは、より一層広い領域を覆いつくすもので、言語活動ないしは一般言語でも訳せば良いであろう。⁹⁾双方ともソシユール言語学の用語である。英訳書では前者を *language system*、後者を単に *language* と訳し分けている。しかし、ヘンダーソンの記述の中でも（この区別を厳密に使い分けている箇所もあるが）、*language* は両者の意味を複合した一般的なものとして使用されている。

論文の後半、メッツは「シネマランガイージュ」説を立証するため、映画と（言語学で言う）ラングとの比較を試みている。すなわち、「言語との差異から考察することによって、映画作品が織りあげる映像的言説の非常に広範な局面を理解できる」¹⁰⁾からである。この比較で得られた結果は、今日では本邦においても広く紹介されているので、詳細な説明を省き要点のみを列記してみよう。

映画においては弁別単位として最小の音素が分節する第二次分節がないし、また表意的な最小単位である単語を持つこともないので第一次分節にも従わない。それ故、アンドレ・マルティネの言う二重分節は見出せない。統辞論のレベルで考察すると映像とはいかなる場合も言葉 *parole* であって、言語体系の単位ではな

い。また映画作品の許容する連辞論 *syntagmatique*¹¹⁾ が豊かなのに対し、その範列論 *paradigmatique*¹²⁾ は貧弱である。こうして映画は言語体系のない言語活動として定義される。

「映画——ラングカラングジュか？」で述べられた映画における第二次分節の不在は、映像の記号表現 *signifiant* と記号内容 *signifié* とが分離不可能なことに起因する。そしてこの映像のアナロジーとしての性質は、メッツの次の論文「映画の現実感について (A propos de l'impression de réalité au cinéma)」¹³⁾ 観客の心理的メカニズムに与える現実感の問題として現象学的に考察される。メッツの映像⇌現実のアナロジー説は、映像の基本的性格を検討するに当たり、一コマの写真映像に注目し、その現実的性格を強調したアンドレ・バザンを基本的に踏襲している。そしてこの説は後にウンベルト・エーコにより批判される。「映画のコードの分節」の中のエーコの批判¹⁴⁾及びメッツがその批判を一部受け入れたと思われる脚註と本文の内容については、ヘンダーソンの批評軸から外れるが故に、本稿では省略したい。

前述した二重分節の不在により、映像は従来の映画理論家が考えたような単語ではなく、言語の文それも話される文に相当することが示された。メッツは更に映像が言表 *énoncé* に相当するものであるとし、「物語の現象学に関する考察 (Remarques pour une phénoménologie du Narratif)」の中で、その主要な特性を五つ列記している。

「(1) 映画の映像は語とは反対に言表に似て、数的に限りがない。

く、また映像それ自体としては不連続的な単位ではない。(2) それは語とは反対に言表に似て、原則的にはそれを《話す》人(ここではシネアスト)の虚構である。(3) それは語とは反対に言表に似て、多くの不確定的な情報を受信者に届ける。

(4) それは純粋に潜在的な単位(語彙の単位)である語とは反対に言表に似て現働化された単位に等しい。(5) 連鎖の同じ位置に現われることのできた他の映像は数的に限りがない以上、それらとのパラダイグマティックな対比関係からするとそれは僅かな範囲の中からしかその意味を捉えない……それは語よりは言表の方にずっと似ている。¹⁵⁾」

ここに引用した映像と言表との類似の理由は「映画——ラングカラングジュか？」の中で一部既に触れられていたが、「フィクション映画における外示の問題 (Problèmes de dénotation dans le film de fiction)」の中で映像をショットに置き換えただけのほぼ同じ形で再現される。¹⁶⁾メッツはこの論文の中で、ショットと言表との類似により、ショットが映画の最小線分であるが意味作用の最小単位ではないこと、映画記号学にとって全ての単位が外示的 *dénotatif* であり、大きな単位としてしか操作されえないことを指摘している。¹⁷⁾

メッツの記号学が共示 *connotation* を排除している点は多くの批判にさらされている。メッツ自身もこの点に関して批判されることは充分予知していたようで、各所で弁明に努めている。その論点は二つある。まず第一に、共示は外示に比べ決定するのが困

難であり、共示自身常に副次的な意味として外示に依存しているということ。第二に、映画においては共示は外示の形式以外の何ものでもないということ。つまり、「映画は外示を組織化する幾つかの方法を選択するという、永久に使用可能な共示の最も基本的な記号表現を保持しているが故に、特別な(すなわち分離した)共示的要素を必要とせず共示することが可能なのである。」¹⁹⁾こうしたメッツの弁明に対して、ヘンダーソンは後に来るメッツのこの点に関する修正を²⁰⁾予期したが如く、深追いせず、マイクル・セガラの批判「観念は共示により、意味されるもの」である。メッツの共示の排除は、彼の記号学から映画の観念についての研究を除去してしまう。²¹⁾を引用するに留めている。

「フィクション映画における外示の問題」の後半で、メッツはピエール・パゾリーニの指摘——映画の記号学の本質は文法と修辭学がその中で切り離せない——を追認した後、²²⁾映画文法の名の下にその内容、つまり映画に使用されている各種のコード化された外示の意味の配列を分析していく。これはメッツによりグラランド・サンタグマティックと名付けられた、二項対立により構成される連辞の一覧表で、彼の映画記号学の中でも最も重要なものである。²³⁾メッツはこの連辞一覧表の説明にかかるに当たり、まず映画の自律的線分 segments autonomes を次のように定義する。

「自律的線分とは映画の中の最初の配列の区分である。それ故、映画作品の部分であり、部分の部分ではない。(もし自律的線分が五つの連続したショットで成り立っているならば、

各ショットは映画作品全体の部分の部分となり、非自律的線分となる。) しかしながら、自律的線分それ自体の自律性は独立したものではないということも明白である。各自律的線分は作品全体との関連において最終的な意味を引き出すのであって、後者(作品全体)が映画の最大の連辞だからである。」²⁴⁾

この自律的線分の定義に引き続き、六つのレベルで二分された八つの連辞がそれぞれ説明されている。第一のレベルでは自律ショットと、連辞と呼ばれる他と関連のあるショットとの区分である。ショットはその前後のショットと関連があるか否かのどちらかなのである。第二のレベルでは時間的順序に従って機能する連辞とそうでない連辞とが区分される。第三のレベルになると区分が複雑となる。まず時間的順序に従わない連辞は並行連辞と括弧入り連辞とに区分される。並行連辞は並行モンタージュ・シークエンスと呼ばれているものと同じのだが、メッツはシークエンスという語を下位の連辞用にとっておく。括弧入り連辞とは「非常に短いシーンの連続で、お互いに時間的順序に沿って配置されることなく、現実と同種類の典型例として映画作品が与える出来事を表わすもの」²⁵⁾である。一方、時間順連辞も記述連辞と物語連辞の二つに区分される。第四のレベルでは物語連辞のみが交替(物語的)連辞と直線上の物語連辞に区分される。もし、連辞が物語るとすれば、確かにそれは直線的に語るか交互に語るのかのどちらかである。そして直線的に語るとすれば、その連辞はシ-

ンかシーケンスのどちらかである。これが第五のレベルの分割である。最後のレベルでシーケンスは挿話的シーケンスとふつうのシーケンスとのいずれかに二分される。こうして得られた八つの連辞の体系、グラント・サンタグマティックは、次節に詳述するように、ヘンダーソンにより徹底的に批判検証されることになる。

二

メッツの映画記号学の骨格を露にする作業から、本節ではグラント・サンタグマティックの体系を産み出した彼の理論的操作のメカニズムの検証に移ろう。特に記号学、現象学、物語学、そして映画理論との相互作用に焦点をあててみよう。

メッツ言説の批評に入る前に、ヘンダーソンは「映画理論の二類型」で述べた既存の映画理論の誤りとか欠陥を確認する作業に少しの間迂回する。この作業は、ヘンダーソンの主要な問題点——『試論I』は映画理論と決定的に隔っているか、また映画記号学を確立しえたかどうか——を掘り下げるのに不可欠な作業である。

「映画理論の二類型」の中でヘンダーソンはエイゼンシュテインの理論を部分と全体の理論、バザンのそれを現実との関連の理論とかショット(部分)の理論と呼んだ。しかし、エイゼンシュテインの理論も映画の基本単位をショットであると定義し、そのショットを結合させてシーケンスと呼ばれる上位単位を形成す

るという意味で、純粋にはショットとショット、つまり部分同士についての理論である。それ故、エイゼンシュテイン、バザン双方の理論とも部分の理論であると言える。双方とも映画全体の理論を作り出していないし、その結果、映画の部分と全体の関係についての問題も深く考慮されていない。ヘンダーソンはこの点が両者の理論または古典的映画理論全般にわたる大きな欠陥だと見做している。²⁶⁾

もう少し具体的にその点を見てみよう。エイゼンシュテイン、バザン両者ともジャンルの分類を主に文学研究の成果から借用している。エイゼンシュテインは『戦艦ポチョムキン』の有機的结合とパトスについての論文の中で、全体としての映画の構成を五幕の悲劇として論じている。²⁷⁾一方、バザンもギャング映画、恐怖映画、コメディ、西部劇といった映画のジャンルが映画全体を組織し、それにより個々のシーケンスの内容が決定されると考えている。²⁸⁾バザンの理論はシーケンスの各種の視覚処理に関するものであり、シーケンスの内容と全体としての映画との関連については、ヘンダーソンが言うように、「既に与えられているもの」²⁹⁾として済まされている。

こうした欠陥に関しては「映画理論の二類型」の中でも一部指摘されていたが、「メッツの試論Iと映画理論」の中で、ヘンダーソンは映画の部分の分析と部分内部の関連についての分析とを通し、その欠陥を別な角度で指摘している。それは、「両理論とも映画全体の構成を処理するのに文学的論述でお茶を濁している」と

いう点である。つまり、物語が部分の段階では範疇の一部であったことなど全くないのに、全体の段階で分析のための唯一の範疇として突如出現してくるのは何故かという疑問に対し何ら説明が加えられていないという点である。³⁰⁾この点から両理論とも議論を別な問題にすりかえてしまっている。あたかも映像の部分は物語の全体に当然加えられているかのように。

注意しなければならないのは、こうした問題は本来メッツが指摘しなければならぬ性質のものであるということだ。メッツは『試論I』の中で古典的映画理論を各所で批判している。しかし、こうした映画理論の根拠、基本的仮定、問題点及び彼自身の理論にとっても重大な結果をもたらすであろう欠陥については何ら疑いを挟まないし、気づいてもいない。

それにもかかわらず、メッツの議論が右に述べたような困難に一見打ち勝ったり、飛び越えているように見えるのは何故であろう。その理由をヘンダーソンは二つあげている。まず第一が、メッツの書物はいかなる体系とかテキストの中でも作用するレベルの多様性と、ある特定の分析が作用するレベルを明きらかにする方法論的必要性とを主張する現代理論の言説を導入している点である³¹⁾。こうした言説にとって古典的映画理論のようなシンブルな理論の誤りを暴き出すのは容易である。古典的映画理論が物語形式と映像形式とを一緒に処理しているように、シンブルな理論においては単一レベルの認識論的モデルが重要な局面を除外したり、それらを全て単一の局面の中に押し込めることにより複

雑な対象を処理しているからである。その結果、古典的映画理論の場合にとりわけ映像の全体と物語の部分との局面が除外されてしまう。

第二の理由は、メッツがしばしば物語の構造主義的分析を援用している点である³²⁾。この分析作業は一般的な物語の体系を、それを実現させる媒体に関わらず、対象と仮定している。これを簡単に概括するのは危険であるが、少くとも物語的部分と全体との関係を両者を産み出す体系の中で分析するのを可能にしている。

こうした現代理論の言説ならびに物語の構造主義的分析という基盤の上に立って、メッツは映画理論の再構築をしようとしている。ヘンダーソンは第一の理由にある現代理論を具体的に明示していないが、これも構造主義とか構造言語学の学説だと思われる。構造主義とはまず内在の原則を立て、実現された発話(資料体)の研究のみを行い、その構造(構築、内部諸要素の独立性)を定義しようと努める学説で、そこでは様々なレベル、もしくは位階が定義され、発話は一連の階層化された位階として研究される。その方法論は物語分析にも勿論応用されている。それ故、メッツの理論的基盤とはどちらも構造主義に深く根付いたものと言える。そして、こうしたメッツの構造主義的アプローチ、またはその誤った適用は、次にヘンダーソンにより批判検証されることになる。

「フィクション映画における外示の問題」の中で、メッツはレ

ベル（位階）の分離と自律について強調している。³³⁾しかし、彼は映画複合体の物語層の分析には触れていないし、物語の全体と部分及びそれらの関連についても分析していない。彼がした作業とは意味作用の別の層、つまり映画的表现を研究することのようである。ヘンダーソンによれば、「彼は物語の構造主義的分析をそれ自身のためにでなく、それに関連する彼の計画を定義づけるために導入している」³⁴⁾のである。この導入により、彼の研究対象をより正確に定義することが許されたであろう。

ともかく、メッツは映画における意味作用のモデルを提唱しているわけではない。意味作用の二つのレベルの内の一つのみを扱い、二つのレベルの相互作用については何も論述していない。全分野を網羅するモデルなしに一つのレベルを定義しようというのだ。「これは基本的な理論上の欠陥である」³⁵⁾とヘンダーソンは語気を強める。レベルとか層の指示は全体のモデルを前提としている。領域を明確にするモデルなしで分析対象を定義することは、ヘンダーソンが「経験主義」³⁶⁾と呼ぶ誤りを犯すことになる。ここで彼が言う経験主義とは、体系より経験が優先されるという立場を指し、そこでは分析以前に対象が存在し、そのためその対象は直接的に理解されるし、分析されうるという意味であろう。

表現層、物語層という二つの層の自律と分離を強調しているにもかかわらず、メッツは表現の単位が物語のレベルとの関連で定義されるであろうと楽観的である。「フィクション映画における外示の問題」に示されている自律と分離を強調すると同時に、二

つのレベルの関連とか相互関係を強調するという矛盾はここで取り上げる必要がある。それは、もしメッツが物語の部分に関連して映像の部分を定義しているとなれば、ヘンダーソンが指摘するように、それをしてこなかった古典的映画理論と比べて前進していると言えるからである。³⁷⁾

「物語の現象学に関する考察」の中でメッツは物語の理論家を数多く登場させているが、彼らのモデルの相違については何も語っていない。そして、それらモデルの中で優れているものとか、彼の研究に最も適切なものとかを抽出することなどもしていない。その代わり、メッツは物語学 *narratology* を援用していること、ヘンダーソンは言う。³⁸⁾「フィクション映画における外示の問題」の中で、メッツは弁別により成立する自身の研究を確立するために、自律層としての物語の概念のみを必要としているように思える。「物語の体系間の差異を明確に示すことにより、物語の他の層の定義をすることを怠っているため、彼自身の体系も不安定な基盤の上に立っている」³⁹⁾と、ヘンダーソンは見做す。この問題を乗り切るため、メッツはより積極的に物語の分岐体系を利用しようとしている。「物語の現象学に関する考察」の中でのメッツの言述がそれを実証している。

「叙述される出来事（それは不連続的な諸々の単位を最初から構成しているのではない）を斟酌するために幾つかの異なる手法が提起されてきたとはいえ、説話の基本単位を成すのはいずれにしる出来事である」⁴⁰⁾。

メッツはここで単一の概念の中に各種の体系を、つまり出来事の中に物語(説話)の分類を圧縮している。しかし、物語の各体系は物語(説話)の単位を異なって定義しているし、いずれの体系も基本単位を出来事などと呼んでいないのだ。

より重要なのは、ヘンダーソンの指摘によると、メッツが物語の体系から単位を確認する概念のみを抽出し、そこに含まれた他の要素を捨て去っていることだ。⁴¹⁾ 本来、物語の体系とは単位を定義するだけでなく、その体系を操作する包括的なモデル及び基本単位の結合がその上位の単位を支配している統辞又は連辞を提起している。もちろん各体系は、それ自身の単位とか連辞の分類も決定する。それらの結合を支配する単位の配列とか規定は厳密に相関的である。それ故、連辞とか包括的なモデルなしで物語の体系の単位のみを抽出することは無意味なことだ。ヘンダーソンによれば、「それは理論構築の本質を根本的に誤解していることを示している。」⁴²⁾

ヘンダーソンはここでロシア民話の研究で有名なウラジミール・プロップとメッツとを比較している。つまり、「レヴィーロス・トロールスにより意味論的次元を全く無視していると酷評され、物語研究グループの中では最も経験主義的で統合的であるプロップでさえメッツほど原子主義的な理論家 *atomizing theorist* ではない」と言う。⁴³⁾ プロップは物語(民話)の基本単位を儀式であると定義している。その儀式の一つ一つは物語の全般的な体系に関連づけられることにより明確に示される。メッツの物語映画につい

ての記号学が欠けているのは、この全体についての包括的なモデルなのである。このことは、メッツが分析の対象として採用していない物語層だけでなく、採用している表現層にもあてはまる。メッツは総体的な理論モデルを参考することなく、経験に基いて決定された部分の統合を企てているのだ。

次に、ヘンダーソンはメッツのこうした理論構築の背景に何かあるのかを追求していく。それはどうやら現象学的基盤のようだ。「物語の現象学に関する考察」の書出で、メッツは「いかなる分析もなくして物語はどうして認識されるのか」と、自問している。出来事という概念の方を選んだために、物語を単位に分類する異なった方法を特定するのを考慮の対象外に置いたり、横道にそれってしまったのは、この現象学的方法による。メッツの認識論の中では経験主義的な現象学的秩序が物語分析の体系及び全ての理論作業の根底にある。

現象学的方法の例は、その他にも随所に見受けられる。「物語の現象学に関する考察」と共にテキストのセクションIを構成するもう一つの論文「映画の現実感について」もその底流には現象学が横たわっている。このセクションIはテキスト全体の理論的及び方法論的基盤の役目を果たしている。しかし、後に続くセクションIIではこの現象学が影をひそめている。ヘンダーソンはその理由を二つ挙げている。一つは、映画分析の方法論の追求の過程で薄められてしまったこと。つまり、テキスト全体の方針が部分的な方法のための明白な探索の下にしばしば隠されているとい

うわけだ。第二の理由は少々皮肉な見方かもしれないが、それは「メッツの初期の考え方並びにフランスにおける現象学時代の遺物として、脇に追いやられている」、⁴⁵⁾かといってテキスト全体の主要な見解から分離できるわけではもちろんない。現象学的仮定ははっきりと見えないまでもセクションIIの表面にしばしば出現する。その結果、現象学から記号学への旅は果てしなく続くことになる。現象学が記号学に置き換わることなく続き、ヘンダーソンの言葉を借りれば、あるのは「記号学の現象学的定義」⁴⁶⁾のみなのである。

この事に関連して、ヘンダーソンが記号学的アプローチと精神分析及び史的唯物主義的アプローチとの相違について述べている点も注目に値する。彼によれば、「記号学は通常の知覚の上に築かれ、それと共に作用する」⁴⁷⁾それ故、我々が経験の構造をより正確に系統だてて述べるのが許される。しかし、それはその根拠つまり、経験との密接な連絡、真の関係があつてこそ可能なのである。それ故、一方で経験と一般的な知識との連携が、もう一方で特定の学問分野として世界と理論の両レベルでの現象学と記号学の連携が強調されている。

これに反して、「精神分析学と史的唯物主義は通常の経験からの断絶を必要とする」⁴⁸⁾つまり、通常の経験を心理学的あるいは政治的レベルで産み出す体系のモデルを組み立てるためには、その断絶が必要なのである。そこで理論のレベルにおいて、唯物主義は経験主義の最後のステージとしての現象学との認識論的断絶

が不可欠である。記号学から精神分析学、史的唯物主義へのメッツの転進を考慮すると、この点は非常に興味深い点なれど、追求は次の機会に譲り、我々はヘンダーソンの『試論I』の批判の中でも最も重要な項目であるグラント・サンタグマティックに取り掛かる。

メッツがグラント・サンタグマティックを提起するのは、論文「フィクション映画における外示の問題」の五節の中である。書き出しから本文には数多くの括弧がつき、脚註は量において本文をしのぐ程で、体裁のみで判断しても重要な項目であることが自明である。この中でヘンダーソンが特にこだわっているのが四段落目である。本文から直接引用してみよう。

「最近の映画の中で使用されている主要な連辞のタイプの数と性質を決定するためには、映画評論家、映画史家、映画理論家による或る一定の『前記号学的』分析（モニタージュの一覧表、各種の分類他）と同様に、通常の観察（シーン、シークエンス、交互のモニタージュ等の存在）から始めなくてはならない。こうした予備的な作業は多くの重要点を明らかにする必要があるし、それ故それは決して多くの映画鑑賞を阻まない、またそれは首尾一貫した体系、すなわち当然分類されるべき各種の項目の下に映画の中に生じる映像の配列、⁴⁹⁾全ての主要なタイプの一覧表に組織化されねばならない。」

この段落はヘンダーソンならずとも驚くべき内容である。「通常の観察」で表わされる現象学と「映画評論家、映画史家、映画

理論家による或る一定の「前記号学的」分析」で表わされる映画理論とをメッツは併せて支持してしまう。ヘンダーソン曰く、これこそ「現象学的方法の決定的運用」⁵⁰⁾である。何故、我々は通常の観察にたよらねばならぬのかには全く触れていない。疑うことの許されない強制的な言説と言ってもよい。さらに驚くのは、「前記号学的」分析……のくだりであろう。この節でメッツは映画記号学の第一歩をしるそうというのに、何と映画理論の亡霊が徘徊している。これ以前、エイゼンシュテインを中心に古典的映画理論はことごとく排除されてきたのに、ここに来て突然の登場である。

映画記号学のデビューを飾るこの節の導入部でもうひとつ奇妙なのは、物語の構造主義的分析についての記述が全く姿を見せないことだ。物語学の不在と古典的映画理論の突然の出現——おそらく映画理論が物語学と入れ代わったのであろうが——はメッツの理論的企ての限界を象徴的に示していると言えよう。ヘンダーソンは別の言葉で次のように語っている。

「物語分析よりむしろ古典的映画理論への依存は、前者(物語分析)よりむしろ後者(映画理論)の問題点の内部にメッツ自身のシステムの全貌を刻み込んでいる。言い換えれば、そのシステムを部分志向性の局所的分析に閉じ込め、必要とされる全体的体系分析からそれを切り落として⁵¹⁾いる。」

現象学と古典的映画理論というメッツの二重の理論的基盤は、グラント・サンタグマティックの概念と手法とを支配している。

そして、物語分析の削除と符号を合わせるように、彼の基盤が古典的映画理論の限界と未熟さをいかに併合してしまったのかを物語っている。グラント・サンタグマティックは物語の部分と全体及びそれらの関係については何も語っていないし、映像の全体についても何も語らない。このレベルは全体として理論化されていないし、まして包括的な体系モデル内で他のレベルと関連づけられるようなこともない。メッツは単に多くの異なった線分を理論化されていない既知のもの、すなわち経験的実体として定義しているにすぎないのである。

結び

ヘンダーソンがメッツの『試論I』を分析するにあたって問題にした点は『試論I』が映画理論との関係を断ち、新しい記号学言説を確証しえたかどうかであった。前節での検証で分かる通り、答は否である。メッツの記号学言説の核であるグラント・サンタグマティックは基本的には古典的映画理論と何ら異なっていない。前稿で検証した映画理論の二類型、エイゼンシュテインとバザンの理論と同じように、メッツのテキストは通常の経験から基本単位・ショットを引き出し、その結合の数種の形態を次の上位単位・シーケンス(メッツが線分と呼ぶもの)の中に定義づけている。古典的映画理論においてもメッツにおいても、全体の中のシーケンスの総体的なモデルとか体系などは存在しない。エイゼンシュテイン並びにバザン同様、彼は物語の部分と全

体についても物語と映像の体系についても分析していない。

では、古典的映画理論とメッツのテキストが全く同質かと言えば、そうでもない。相違する点も述べねば片手落ちであろう。物語学の援用により、単位の定義、部分と全体の関係を含む物語層の体系を分析することが可能になっている点である。エイゼンシュテインにもバザンにもかなえられなかったこの理論的作業は、映像の部分と全体そして体系という映像の理論化をも可能にしている。しかし、この可能性を、前節で詳述したように、メッツは放棄している。物語学の統合的な組織特性を排除し、単位の各種異なった定義を、漠然として境界も不確かな出来事という概念の中で、差異を無視して一様に扱ってしまったている。

では次に、仮にメッツの記号学の限界が映像のシーケンスの段階までとしたら、メッツのテキストがシーケンスの理論を樹立していると言えないだろうか。古典的映画理論はショットをシーケンス内に結合する方法を述べてきたにすぎない。それにひきかえ、メッツはシーケンスの類型の分類法と概念区分でもって、連辞の体系を提示している。更に、この連辞の体系、グラント・サンタグマティックは言語学的趣をもっている。たとえ不充分にせよ、それは各種のショットのグループ分けにより意味づけられた時空間関係を扱っているように思える。しかし、メッツと記号学を結びつけるこのわずかな可能性もヘンダーソンにより断たれてしまう。「メッツの試論Ⅰと映画理論」の結末部分でヘンダーソンは「時空間関係は物語の研究の一側面にすぎない。現働

化 *accidental* のように時空間関係と相関的な他の側面をメッツは削り取っている。また時空間の構造は線分の段階になって初めて理論化され充分研究される。……単にショット間のシーケンス内でなく、シーケンスとか線分同士間の時空間についてメッツは何も述べていない⁵²⁾とシーケンス論の仮説を否定している。

メッツの映画記号学は形式的にはともかく、実質的にはその領域から映画理論を消し去ることは出来なかった。むしろ、それは映画理論の核を吸収している。そして、その核を記号学用語でちりばめられた新しい装いで提供しているにすぎない。本稿の冒頭筆者が予期したように、記号学とメッツの関係はあやふやなものにすぎなかった。しかし、映画理論と映画記号学との関連を研究するテーマは本稿でもって決して探究尽くされたわけではない。『試論Ⅰ』はメッツの仕事の全てではないし、「メッツの試論Ⅰと映画理論」もヘンダーソンが記号学を扱った論文の一部にすぎない。両者の業績をこれからも比較検証することにより、映画の理論的取り組みのあるべき姿が見えてくるはずである。

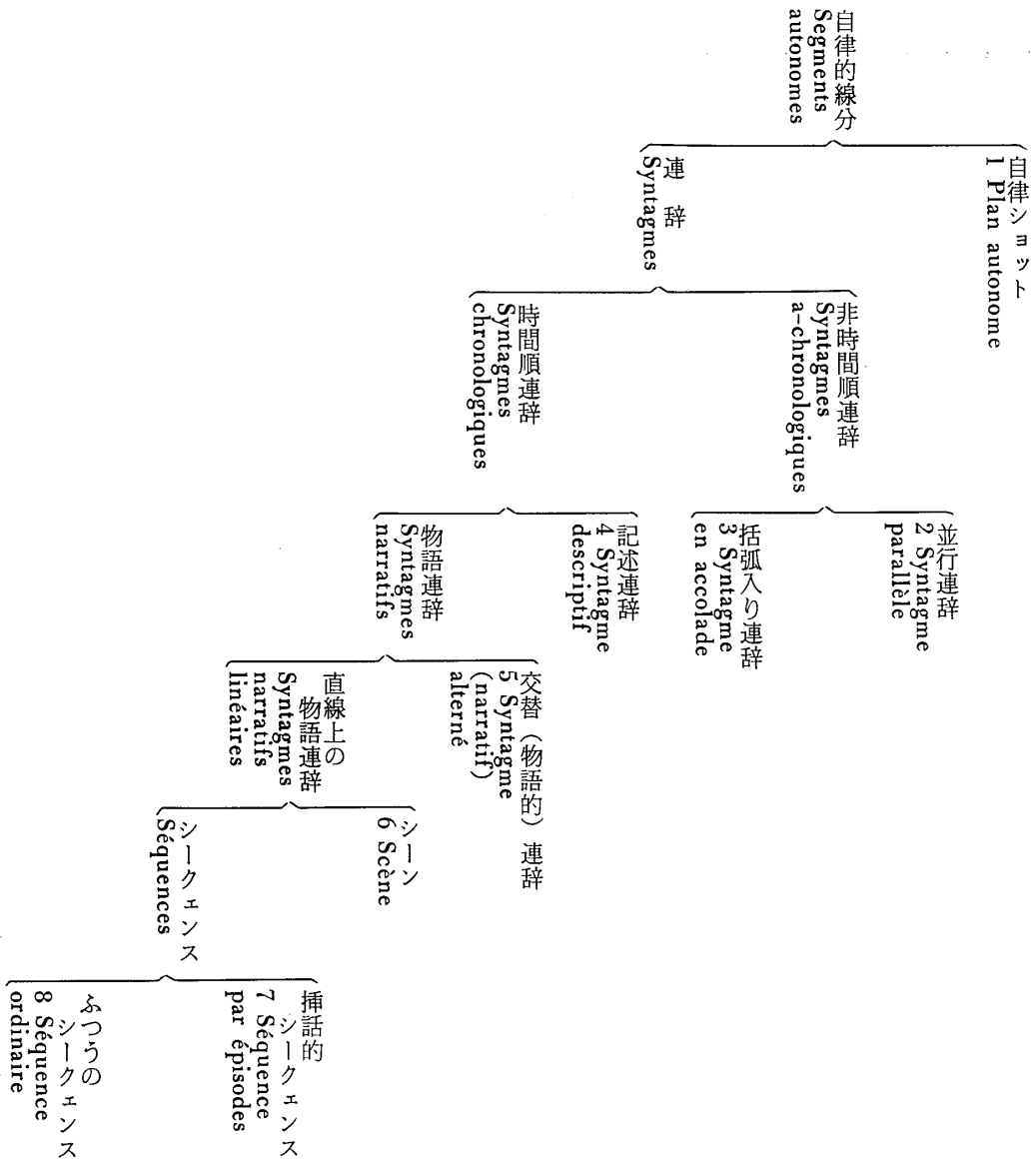
註

1) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome I* (Paris: Éditions Klincksieck, 1968), p. 52. 森岡祥倫訳「映画—言語体系か、言語活動か?」、岩本憲児、波多野哲朗編『映画理論集』所収、フィルムアート社、昭和五十七年、二二四—二二五頁。

2) *Ibid.*, p. 53. 前掲書、二二五頁。

- 3) *Ibid.*, p. 97. この論文は現在までのところ邦訳されていない。
- 4) *Ibid.*
- 5) John M. Carroll, "Linguistics, Psychology, and Cinema Theory," *Semiotica* 20, 1/2 (1977). キャロルはメツンの物語映画重視を批判するばかりでなく、グラッド・サンタグマティックについても、ブライアン・ヘンダーソンの批判を引用して、その説明不足を描きつけている。
- 6) Michel Cegarra, "Cinema and Semiology," *Screen* 14, 1/2 (Spring-Summer 1973).
- 7) James Roy Machean, *Film and Revolution* (Bloomington, Ind.: University of Indiana Press, 1975).
- 8) Brian Henderson, "Metz: Essais I And Film Theory," in *A Critique of Film Theory* (New York: E. P. Dutton, 1980), pp. 121-122. 前稿で既述したように、この論文は最初「フィルム・クォーターリー *Film Quarterly* 28 (Spring 1975)」に発表され、後にヘンダーソンの他の論文九篇とともに彼の著書 (*A Critique of Film Theory*) に転載された。しかし、転載の時点でこの引用箇所を含む若干の訂正加筆があった。それ故、本稿ではオリジナル論文ではなく、訂正加筆された論文の方をテキストとして使用した。
- 9) Metz, *Essais I*, pp. 47-48.
- 10) *Ibid.*, p. 66. 森岡訳、前掲書、二四〇頁。
- 11) ソシユール言語学で、言連鎖の中に実際に現われる二つないしはそれ以上の単位間に存在する連関、つまり表出された言葉同士の関係を指す用語。映画などでは、作品を構成する諸要素として具体化されたものの相互関係を指す。モニタージュ論はこれに含まれるとする見方もある。
- 12) ソシユール言語学で、形態統辞論上の同一クラスまたは意味論上の同一クラスに属するさまざまな言語単位間に存在する潜在的連関、つまり具体化されたものに対する、同系列の具体化されなかったものの関係を指す用語。映画などでは、作品を構成する要素と、作品を構成する要素としての資格がありながら、たまたま作者に選ばれなかった要素群との関係を指す。
- 13) エーコは、映像がアナロジカルで無分別に思えるのは、我々が弁別を可能にする体系としてまとめることに成功していないからで、現状では、知覚のメカニズムの中に隠されたコード化の過程を認識するだけで充分かもしれないと、映像アナロジ説を否定する。
- 14) Umberto Eco, "Articulations of the Cinematic Code," *Cinematics I* (January 1970), reprinted in *Movies and Methods*, Bill Nichols, ed. (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 595.
- 15) 「映画—ラングからランガージュか?」に加筆された脚註の中で、メツンはエーコの説を紹介して、映像のコード化の可能性を認めている。Metz, *Essais I*, p. 68. しかし、「フィクション映画における外示の問題」の中では、「上位のレベルのコードに関連してアナロジとして忠実に機能することをやめなくても、アナロジ—はそれ自身コード化される」と、エーコの説を部分的に認めながらも「アナロジ説を捨てようとはしない。Ibid., p. 114.
- 16) *Ibid.*, pp. 33-34. メツツ読書会訳「叙述的なものの現象学に関する考察(下)」、『季刊映像』(十四号)所収、昭和五十四年、四八頁。
- 17) *Ibid.*, p. 118.
- 18) 外示 *denotation* の形容詞形。外示とは、ある表現(言葉とか映像)のなかに現れた字義ごおりの外面的意味を指す。ある表現の一義的な意味を超えた暗示、比喩、象徴あるいは連想等による意味を指す。
- 19) Metz, *Essais I*, p. 121. 「フィクション映画における外示の問題」は未邦訳。
- 20) 『試論II (Essais sur la signification au cinema, Tome II)』の「共示再考 (Le connotation, de nouveau)」において、メツンの共示概念は再解釈される。

- 21) Henderson, *Film Theory*, p. 131.
- 22) Metz, *Essais 1*, p. 119.
- 23) *Ibid.*, p. 146.



- 24) *Ibid.*, p. 125.
- 25) *Ibid.*, p. 127.
- 26) Henderson, *Film Theory*, p. 132.
- 27) 五幕にはそれぞれ次のような題がつけられている。
 第一幕 人びとどうじ虫
 第二幕 後甲板のドラマ
 第三幕 死者からの訴え
 第四幕 オデッサの階段
 第五幕 艦隊との出会い
- Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* ed.,
 trans. Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace & World, Inc.,
 1949), p. 163.
- 28) この点には、文学作品と映画との関わりについて書かれたバザンの
 エッセイ「非純粹映画のために」、及び西部劇、チャップリン・コメ
 ディ等のジャンル研究に関する多くのエッセイで明らかである。
 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. I-IV (Paris, 1958).
 小海永二訳『映画とは何か』I-IV美術出版社、一九六七-七
 年。
- 29) Henderson, *Film Theory*, p. 132.
- 30) *Ibid.*
- 31) *Ibid.*, p. 133.
- 32) *Ibid.*
- 33) Metz, *Essais I*, pp. 144-145.
- 34) Henderson, *Film Theory*, p. 134.
- 35) *Ibid.*
- 36) *Ibid.*
- 37) *Ibid.*, p. 135.
- 38) *Ibid.*
- 39) *Ibid.*, p. 136.
- 40) Metz, *Essais I*, p. 32. メン読書会訳、前掲書、四七頁。
- 41) Henderson, *Film Theory*, p. 136.
- 42) *Ibid.*
- 43) *Ibid.*
- 44) Metz, *Essais I*, p. 26.
- 45) Henderson, *Film Theory*, p. 138.
- 46) *Ibid.*
- 47) *Ibid.*
- 48) *Ibid.*, p. 139.
- 49) Metz, *Essais I*, pp. 122-123.
- 50) Henderson, *Film Theory*, p. 140.
- 51) *Ibid.*, p. 141.
- 52) *Ibid.*, pp. 142-143.