

## ニュー・テクノロジーから観る

私が映画について書き始めた一九七〇年代初期、映画は暗闇で見られ、一秒につき二四コマ（もしくはそれ前後）の速度で映写されていました。「自然」と感じられる動きの錯覚<sup>3</sup>。

Illusion of 'natural' movement を創るのに必要なこの映写速度を解体できる編集機械（フラットベッド・テーブル）へ容易にアクセスできたのは、監督と編集者などプロの映画製作者だけでした。現在、映画を消費する方法は多様化し、速度もかなり自由に調整できるようになってきました。かつての私が心を奪われていたのは、ハリウッドがいかに女性スターを究極の見世物として、つまり、その魅惑と権力を象徴しかつ保証するものとして、構築することができるかという点でした。現在の私は、これらの見世物の瞬間が同時に、いかに物語を停止させ、静止したセルロイドのひとつまを暗示させるかにもっと興味があり

ローラ・マルヴェイ  
水野祥子訳

ます。かつての私は、ハリウッド映画がいかに、人畜無害にされた窃視症（voyeurism）を映画のスタイルや物語の慣習に刻み込みつつ、見ることの快楽をエロス化するかについて関心を寄せていました。現在の私は、映画における動きと静止との関係の中で時間の表象を見つけることができるかについてより興味があります。かつての私は前衛映画をハリウッド映画の対極として捉えながら、ハリウッド映画に没頭していました。現在の私は、新しいメディア技術とそれがもたらした新たな映画鑑賞法に直面し、映画の美学が映画史全体にわたってより確かな首尾一貫性を持つと考えています。

これらの「かつて」と「現在」の対比は、決して過去からの決別を示すためではなく、むしろ、時が経つにつれて私自身の過

去のシネマに向き合う方法が変化してきたことを強調するためです。私の出発点は、ごく当り前の日常の現実であり、ビデオとデジタル・メディアが、古い映画作品を見る新たな方法を開拓したということです。たとえば、「映画を一時停止したり、また再び再生したりすることによる」回帰／巻き戻しと反復／繰り返しは必然的にフィルムの流れを中断させ、進行を遅らせ、そして、その過程でそれまで見落とされてきた詳細を見出す作業を伴いますが、同時に映画が持つ時間との複雑な関係を発見することにもなります。言うまでもなく、ここには根本的に新しいことはなにもありません。遅延された (delayed) 映画を見ることは、常にそこに在った映画を発見することなのです。それは、アヴァンギャルドの実験映画には明らかにあった映画ですし、もつと目立たないところでは広範囲にわたるフィクション映画においてあった映画です。

「遅延」の映画は二つのレベルで作用します。まず第一に、フィルムの流れを減速させる実際の動作を示します。第二に、それは時間の遅延を示しますが、その時間のずれに、まるで気付かれるのを待っていたかのように何かしらの詳細が潜んでいるのです。ここには、フロイトの事後性 (deferred action, nachträglichkeit) の概念、つまり、無意識がある特定の経験を保存する一方で、その心的外傷の影響は後に起こる関連した別の出来事を通してのみ認識されるという概念と、不正確ながら類似が

あります。フロイトはこの「事後性」という概念を、人間の発達における性の問題の分析の結果から発展させました。幼い子供は、性的な接触や性的な出来事を目撃してもその意味を当然理解しないでしょう。しかし、性的に成熟した後起こる同じ様な経験が、無意識の奥底に忘れられ格納されていたその記憶の意味を、後になって、回復させるかもしれないのです。映画は (写真のように)、時間との特権的な関係を維持しており、イメージが記録された瞬間を保存し、目前の現実を過去の表象として刻み込みます。このような、言わば、映画の保管機能は、意識上は忘れ去られた出来事の無意識に残された記憶と比較できるでしょう。どちらも、トラウマの痕跡や光の痕跡などの指標的記号 (indexical sign) の属性を持っており、遅延する時間を辿って回顧的に解読される必要があります。

一九九五年に映画は生誕百年のお祝いをしました。評論家、理論家、歴史家、および一般の人々さえ突然に、「映画の現状」に注目しました。百年祭というものは、百歳になったものに象徴的な意味を授けます。変遷、有為転変、変異が可視的になり疑問が投げかけられるのです。急に映画は歳を取って見えました。その上、アーキヴィストや映画修復保存家の見解によると、セルロイドはその物理的構造に含まれた化学物質が腐食する、本質的に短命な材質であることが証明されました。クリス・ペティットは彼のビデオ作品「Negative Space」のこうコメ

ントしています。「映画はどんどん過去に関するものになっていく。夢の宮殿である映画は同時に霊廟にもなっていく。時が過ぎ行くにつれ、自らの生命が危ういかに映画は幽霊に囲まれている」と。

機械技術と化学技術が、電気技術へ、さらに劇的にはデジタル・テクノロジーへと道を譲ったとき、映画の老いに対する挽歌的な考察は、もつと直接的で物質的かつ客観的な変化のなかにその本質を見いだしました。一九九五年から二年後、フィルムが初めてデジタル・フォーマットで市場に出ました。映画百年に関連づけられた、映画の老いや死に関する反響は、新旧メディアの分割を生み出す技術の到来と同時期に起こったのです。しかし、どれほどビデオの開発が映画にとって重要であったとしても、今日では、すべての情報通信形式が単一のシステムである二進法に翻訳されるという事実は、ひとつの時代の終焉を示しています。映画の特殊性、つまりその物質的基盤、指標記号性とその詩学の関係が消滅するとき、また別の間テクスト的でメディア横断的な関係性が現れ始めるのです。

「ひとつの時代の終焉」後に、過去が獲得する重みや距離によって強化された静止状態に新たなアクセスが出来るようになる、時間そのものとの経過の問題へ、そしてそれがどのように表象され保存されるかという問題が生じてきます。新技術

が未来に向かつて全速力で概念化とその表象を進めていくように見えるときには、足を止め映画や映画史について深く考えをめぐらすということは、これまで異議申し立てられてきた歴史と神話の思考様式の大きな枠組みの中で、どのように時間という概念を理解しうるかを考える機会を与えてくれます。この一時停止状態から、遅延の映画は政治的広がりを獲得し、同時に、時代の終わり、そして「それ以前」および「その後」というようなきれいに秩序付けされた時間の思考様式に取って替むことを潜在的に可能にします。

この文脈において、映画は、ただ単に全盛期の終結に向かっているというのではなく、むしろ新たに振り返ることの必要性を、そして政治、経済、技術の統合された力を一時的に停止させ、遅延させることの切迫した必要性を身呈して表すことが出来るのです。映画が歴史を逆滑りする近年の動きは、まさにこの二十世紀を振り返る視線を可能にします。突然、終焉を迎えた時代の「以前」と「以後」の挟間にある空位のイメージにまわりつく短絡的な決定論に対抗し、映画は、二十世紀の功績を保持しつつ熟考するため、かつ、その大惨事から学ぶための材料を供給します。映画という回り道をして過去に戻ることは、政治的意図を伴うのです。

ジャン・リュック・ゴダールの『映画史』は、二十世紀の歴史

の映像記録に織り込まれた映画自身の歴史についての彼の類い希なる省察ですが、まさに、このような動きを象徴する作品です。その上、一九八〇年代から九〇年代という過渡期に異なるテクノロジーと美意識の間を行き来しつつ、ゴダールは『映画史』を製作し、芸術として、大衆文化として、政治として、産業としての映画について省察しています。しかし、最も特筆すべき点は、二十世紀を横断する映画イメージ全体に注意を喚起し、その沈黙、歪曲や抑圧をも含めて歴史の碑文としての映画の存在に注意を向けたことです。『映画史』の歴史は、映画を純粹でかつ単純な歴史としてではなく、省察と論争の場になりうる素材としての映画を作り出します。

私は、この遅延の映画 delayed cinema から二種類の観客性が姿を現すと考えます。私はこの二つを大まかに、「所有的な／所有を欲する possessive」観客性と「思考的な／物思いにふける Perative」観客性に分けます。物思いにふける観客は映画における時間の可視性についての熟考により従事し、所有を欲する観客は人間の身体のイメージへ呪物崇拜的フエティッシュによりのめりこみます。とはいえ、実際にはこのようにうまく区別出来るわけではありませんし、知的観客はフエティシズムから逃れられないのだというクリスチャン・メッツの観察を思い起こさせます。メッツは映画呪物崇拜者フエティシストに関する分析で、「映画フエティシストとは、映画という装置の持つ力〔その技術的設備〕に対し感嘆を感じ

る者のことをいう」<sup>20</sup>、次のように指摘します。

「実際のところ、映画の機械設備は、たんに物理的なもの（＝本来の意味でのフエティッシュそのもの）であるだけではない。それは作品のテクストそのものの中にも、自らの言説的な痕跡、ないしはその延長を有している。映画理論に特有の動きが際だつてくるのは、まさしくここである。つまり、映画理論は、たんに技術に魅せられている段階から、そうした機械装置が可能にするさまざまなコードの批評的研究へと移行するとき、独特の動きを示すのである。映画の場合、シニフィアンシニフィアンに関心を持つ態度は、ある種のフエティシズム、すなわち、映画の、認識としての側面に出来る限り身を置こうとするフエティシズムから生まれてくるものといえる。オクスナー・マノーニが、否認（＝「そんなことはちゃんとわかってる、でもやはり……」）を定義するにも用いた言い方を借りるなら、映画のシニフィアンの研究というのは、ある種のリビドー的な姿勢だと見ることが出来る。すなわちそれは、（でもやはり）の方を弱め、そこで節約されたエネルギーを使って（そんなことはちゃんとわかっている）の方をより一層深く掘りさげ、ついにはそれを（まったくわからぬ）が、わかるようになりたいと思う」という態度へと変えていく姿勢なのである」<sup>20</sup>。

フェティッシュ的観客とシニフィアンのリビドー的な学徒はひとつであるかもしれませんが。しかしある時点で、知りたいという欲望は前面に出ます。たとえ、それが以前の位置に折り返されるだけだとしてもです。虚構を信じることに suspension of disbelief<sup>トランゼン</sup>が白昼夢と省察に変容するとき、個々の欲望をその軌跡上に停止させる時間のイメージに、遅延した視線 deferred look は不意に圧倒されるのです。

### 所有を欲する観客 The Possessive Spectator

一九七五年に書いた「視覚的快楽と物語映画」で私は、人間の顔と身体へ魅惑の美学を形成しながら、映画が見世物の媒体として視線 (the look) との関係において性差を規則化することを論じました。このコード化はハリウッド映画において特に明確であり、映画スター崇拜と深い関わりがあります。私が主張したのは、女性スターがエロティックな見世物として簡素化される一方で、男性スターの場合は、コントロールと能動性というはつきりした属性が観客の視線に対する防衛機能として簡素化されると主張しました。壮観な見世物的イメージとして、女性スターはストーリーを停止し、その過剰性において観客の凝視を捕らえる傾向がありました。

遅延された状態でハリウッド映画を見ると、これらの対立関係は補強され破壊されもします。観客がいくつかのシークエンスを飛ばしたり、別のシークエンスを繰り返したり戻ったりして物語の流れをコントロールすることが可能になると、物語への欲動は弱まる傾向にあり、男性主人公が持つ物語の筋の制御力を密かに転覆します。物語とその効果の弱体化に伴い、フィルム的美は「女性化され」はじめますが、それは、一時停止、静止、照明、そして登場人物とカメラの振り付けに住み着いている観客の権力関係が転換とともに起ります。「所有を欲する観客」はプロットよりイメージにより魅了されるようになり、特権的な瞬間へと強迫的に回帰し、スクリーン上で起こるすべてのささいな身振りやある特定の視線や会話へ、感情と「視覚的快楽」を備給します。何よりもこれらの特権的な瞬間が一時停止され、あるいは繰り返される時、映画は、新しい可視性を発見し、その可視性が映画を特別で有意義かつ快楽的にして、再度フォトジェニーとフェティシズムの混乱をもたらします。

この「所有的な、あるいはフェティッシュ的観客性」の再編成において、男性の姿は話の流れを支配するものから抽出され、イメージに溶け込みます。そうなることで、男性もまた物語を進行させるよりむしろ停止させ、必然的に、彼がそれまで逃れていた観客の視線の明らかな対象物になります。ドゥルーズが

「行動イマージユ」として分類した映画の文化全体が依存する運動、行動アクション、プロットへの欲動との関係を編成する力を剥ぎ取られ、ハリウッド映画の男性スターは観客の凝視によって「女性化」にさらされます。物語の断片と主役たちが回復可能ながらも動きのない、一時停止したイマージに変わるとき、一本の映画のリズムは変化します。演技や身振りの正確さによって、偉大なスターだけでなく脇役や性格俳優にとっても価値を高める効果があります。フィルムの標準的な速度では自然に見えたり、混沌とさえ見える動きが、バレエのように細かい振り付けを与えられ、一時停止で均等に区切りをつけられるようになります。

フェティッシュ的な観客はイメージを操り、窺視狂ワウチャーリズムを消滅させ、そして観客、カメラとスクリーン、男性と女性間の権力関係を再編成します。ここで、これらの新たな観客性の実践は性差の困難と映画におけるジェンダー表象を効果的に消去してきたのか、という疑問が現れます。観客が映画イメージを制御するとき、無意識が備給するところは何なのでしょう。「視覚的快楽と物語映画」で私は、能動的な本能としてヴォイヤリズムは物語的にサディズムを付随すると示唆しました。つまり、サディスティックな要素は、ストーリー内部での権力関係に備給されていました。今や、サディスティックな本能は、観客の支配欲と権力への意志に転移します。観客の視線と、物語世界

内での男性主役の視線の権力の逆転において、最も偉大な権力を持つていた人物形象は、今や操作と所有に従うようになったのです。映画のパフォーマン스는反復によって変容し、動作は機械的、強迫的な身振りに類似し始めます。俳優やスターが映画の機械装置メカニズムの所有対象となり、彼らの正確な、反復される身振りが自動人形のようにになるとき、生者と死者の間の不気味な融合は、有機性と無機性、人体と機械の不気味な融合と溶け合います。

フィルムの流れをせき止め、さらにそれを動きと活力へと戻す作業において、所有を欲する観客は、人間の身体を活動から不活動へ、またその逆方向へと変異させることに對する長年の魅惑を引き継ぎます。この観客の指先はメデューサの凝視の力を持ち、まるで動くものを石のようなものに変えてしまっています。動きを操作し、形象を完全な彫刻のような姿勢に停止した後で、この過程は逆行され、メデューサ効果はピグマリオンの快楽に変わります。人間の形象に対する支配は、ホフマンのオリンピアから、ルノワールの『ゲームの規則』で公爵が収集する機械じかけの人形に至るまで祝福されてきた自動人形において、前映画的な実現を見いだしたのです。<sup>3</sup>

思考的な／物思いに耽る観客 The Pensive Spectator

一九二〇年代、ジャン・エプスタイン、ルネ・クレールやジガ・ヴェルトフなどの映画作家にとって映画は人間の視覚に内容をもたらす革命的な機械の目を開いたのでした。それは新しい知覚の可能性を開き、それまで既に、写真の静止性や機械化された輸送交通手段の速度が影響を及ぼし変化してきた身近な外の世界の見方をさらに変化させました。二十世紀の終わりには、新技術は新しい知覚の可能性を、そして外の世界でなく映画の内なる世界の見方を聞きました。二十世紀が蓄積してきた映画によって記録された世界は、まるでバラレル・ワールドのように、今や停止され遅らせられ、または断片化されることが可能になりました。新技術は、フィルムの上体上に遅延のメカニズムとして作用し、映画の前進運動を遅らせ、物語の進行を断片化し、観客を過去に連れて行くのです。欲動であれ欲望であれ、この視線は、ちょうど写真カメラがかつて人間の目による世界の知覚方法を変えたように、映画を知覚する方法に変化をおよぼします。まず、これは映画の流れにとっては文字通りの遅延であり、反復と回帰を介して、時間的な継続を抑えます。しかし、この遅延の作用は動きと静止との関係を露わにし、そこから映画の可変的時間性が可視化するのです。

ロラン・バルトが指摘するように、フィクション映画の歴史を通して、物語時間は、映画に記録される cinematic registration 最初の瞬間を覆い、その記録された時間の運動が与える魅力が物語劇に従属させる傾向をもつてきました。ちょうど静止したコマフィルムが動きの錯覚に吸収されるように、記録の瞬間を現前する「*かつて*」*or* *thus-ness*も、物語の時間性、主人公と彼らが住む虚構世界が持つ類像性の中でやはり失なわれます。物語はその時間性を主張します。そこには、映画の持つストーリーを語る行為との近い関係を主張する「*今*、*ここ*」*or* *here-and-now-ness*があります。そして、映画の最初の瞬間、換言すれば記録の瞬間である、「*そこ*」*or* *there-ness*や「*かつて*」*or* *then-ness*は隠されたままになる傾向にあります。全速で進むフィクションを遅延することによって、観客のありようが持つメカニズムが変化し、観客がフィクションの世界に入り込み、そこで戯れることを可能にし、転換する時間の間で起こる意識の変化を引き起こします。イメージを停止したり、シークエンスを繰り返すことで、観客はフィクションを解体し、そうして「記録された時 *the time of registration*」が前景化されるのです。ハリウッド映画でさえ、ストーリーを越えたところには現実のイメージが存在します。セット、スター、エキストラがドキュメントとしての存在感や直接性を帯び始め、化石化された時間の魅力が物語進行の魅力を圧倒します。ストーリー時間が持つ「*今*」*or* *here-ness*は、映画が製作さ

れた時の「そのとき」らしさに置き換えられます。すると、そのイメージは社会的、文化的または歴史的な意味を担い、かつての世界に到達することが出来るのです。このような瞬間では、(ドキュメンタリー、フィクション、アヴァンギャルドなどの)映画文化のイメージが、(ニューズリールなどの公共の映画記録やホームムービーなどの私的な)記録されたフィルムのイメージと平等な関係をもって混ざり合うのです。

映画の停止は、ほとんどのような場合にあって、化石化した時間の魅力が物語の進行の魅惑を圧倒するために、記録としての映像という感覚を生み出します。しかしその後で、いったんフィルムが再び流れ、アクションが優勢になると、時間の記録／言語使用域は再び転換し、虚構的な現在が、観客が抱く現在の感覚と一致し、再確認されるのです。さらに、映画の持つ動きの錯覚は時間経過の感覚と切り離すことは困難です。というのも、映画がああ「今」らしさ」という特定の記号を未来へと保存できる唯一の媒体であるからです。映画の物語の場合、「かつて」が持続する単一のショットの中にある運動の単純さと偶然性の変異をきたし、編集されたシークエンスへと、物語上で、さらに広く象徴的で架け橋に広がる時間の一部へと統合されます。そして再び、瞬間的に遅延すると、物語虚構は、それを維持する指標記号の現実感のもとで再度消失します。

映画では、時間が経過すると、無定形でとらえどころのない現在時制、常に「その時 then」へと消えていくように経験されます。目前にはあるが錯覚に過ぎない「今 now」として感知され、ただ、その感覚は、つかの間の停止状態にあるのではなく、進行中のシークエンスにおける一瞬一瞬にあります。スクリーンの映像が進行するとき、写真の特徴づける特有の時間は、「複数の今 nows」から「複数のかつて then」へと連続的な変容を遂げながら広がっていきます。フィルムの時間的表象が「転換する」とき、静止した一コマは一秒二四コマの連続性ほど重要でなくなり、映画の時間が経過するにつれて、一コマの「その時 then」と映画の運動の「今」が融合しますが、その運動は連続的にショット内の「かつて then」に戻っていくのです。

およそ三十年前に書かれた「視覚的快楽と物語映画」で、私は劇映画の中に刻まれた三種類の「視線」について説明しました。まずひとつには、カメラの視線、続いて物語世界の虚構の時間の中の登場人物たちの視線、そして映画史を通して反復可能な、スクリーンを見る観客の視線があります。物語世界が信憑性を維持するためには、また、ジェンダー・ポリテクスが必要とする心的学的力学 psychosexual dynamics を保持するためには、往々にして、一つめと二つめの視線が二つめに包括される必要があると私は主張しました。私はこう書いたのです。



この視線間の複雑な相互作用は映画特有のものだ。単一的に積み重なった伝統的映画のしきたりに対抗する最初の一撃を与えるには（既に急進的な映画製作者が取り掛かっているが）、まずカメラの視線を時間と空間におけるその実体に戻し、そして観客の視線を弁証法的であると同時に情熱を持ちながらも（カメラの視線に）とらわれることのない視線へと解き放つことである<sup>4</sup>。

これに似たような観客性の変容が現在起きています。観客の視線は、今、集団的観客という状態から解き放たれた双方向的な視線へと変容し、虚構内の視線をもコントロールすることを中心としつつ、カメラの視線を探すこともできるのです。技術の変化によって可能になったとはいえ、これは意識的に生産され、能動的に想像された観客性の形態なのであり、それは関連していながらもやはり違う種類の心的プロセスとそれに伴う快楽をもたらしめます。さらに、時間の経過そのものがフィルムに身体に影響を及ぼすのです。

映画が年老いていく過程と、その危機的な、とはいえ致死的ではない新技術との衝突が結びつくと、常に（物語時間として）フィルムの中に、そしてフィルム上に刻まれている時間の表象に、新しい意味を与えます。視覚的快楽の心的性的な広がりには、人間心理を持つ、経過する時間の影と避けられない死についての不安と出会います。特に興味深いのは、古いものと新

しいものの関係であり、現在年老いているシネマに及ぼされる新技術の効果なのです。時間が流れるという意識はスクリーン上に見えるものに作用し、写真に撮られた主体が死に圧倒されるとき「著しい変貌」の感覚が、今や、動く映像だけでなく静止映像にも変化を及ぼします。おそらく、未来がどんな欲望ほどの魅惑を抱えながら過去へと振り向き、詳細が突然その周縁的な地位を失い、過ぎ行く時間がありきたりのものへ遺贈するアウラを獲得するとき、また違った種類のヴォイヤリズムが問題となってくるでしょう。

映画批評史上を通じて議論されてきた映画の美学的な両極性においては、このような差異はさほど重要でなくなり、むしろ互いの弁証的關係性がより重要になってきているようです。例えば「コマずつのフィルム対動きの錯覚、フィクション対ドキュメント、現実の基礎知識対幻想の潜在的可能性など、二者択一的に対極化するのではなく、セルロイドを基本とした映画という媒体のこれらの局面は、むしろ、以前より増して連携して動きます。時間の経過の中で、そして経過そのものが、知覚の関係と美学的認識パターンを変え、それらの変化はさらに新しいテクノロジーがつくり出した新たな地平によって勢いを増すのです。その結果、おそらく、新たな存在論が姿を現し、伝統的な対立関係は両価性、不純性、不確定性に置き換わられるでしょう。これらの理論的かつ批判的変化は、転位された見方

と遅延した動きの結果であるにちがひありません。しかし、映画はいつも運動と静止の共存、連続および不連続の共存という中心的なパラドックスについて思いを馳せる方法を見いだしてきました。過ぎゆく時間を通して、新しい技術に変化を被りながら生まれた映画の歴史を振り返ることは、これら不確かなものが絶えず現れ続ける媒体を発見することです。遅延の美学において、映画の変幻自在な特質は可視性を発見し、そして不確実性を創り出す能力を発揮します。この不確実性は同時に欺きやごまかしに頼ることなしに映画の魔法が成功するという点においては確実性にもなりますが。映画はジガ・ヴェルトフの言葉を借りれば、映画は「より確かな不確実性」を演出するのです。

#### 訳編注

- 1 『想像的シニフィアン』、鹿島茂訳、白水社、一九八一年、一五〇頁。
- 2 同前、一五四頁。
- 3 以下は、最初に用意された発表原稿の長いバージョンにはあつたが講演では省略された部分であるが、竹村和子さんのコメントとの関係で記載する(編者)。  
「かもしれない……ユートピアの記号」(Raymond Bellour,

“...trait: Sign of Utopia.” trans. Jeffrey Boyd, *The Yale Journal of Criticism* 14, no. 2 (Fall 2001): 477-484) ④ レイモン・ベルールは、バルトの映画に関する観察にある「理論的ブックトゥム theoretical punctum」と呼ばれる事象に注意を向けます。「明るい部屋」の終わり近くでバルトは、フェリーニの『カサノヴァ』のあるシーンを見ていて、突然に、不意をつかれた感動で動転した体験について説明しています。カサノヴァが若い自動人形と踊るのを見て、気が付くとバルトは、彼女の容姿、衣装、厚化粧をしているが純真無垢な顔、硬直しているが今にも手が届きそうな彼女の身体によって喚起された激しい感情に襲われた自分に気付きました。自分がこよなく愛する写真によって同じような感情体験したことから、バルトは写真について考え始めていました。ベルールは次のように述べます。「その形象は、こわばった姿勢ゆえか若干きこちなく中途半端に動く。だが、それは、映画の動きに合体し、ある種の傷のようなものを残すのだ」(ibid.: 482-3)。それは、まるで機械的な形象の動きが、もうひとつの別の動き、隠れてたはずの映写機の動きを示唆していたかのようです。バルトは、ちょうど『カサノヴァ』を見たその日に、自分を強く感動させた母親の写真を見ていたと前置きをして、この自動人形についての回想を始めます。ベルールは、自動人形についてのバルトの描写に、彼の母が少女だったころの「温室の写真」‘Winter Garden’だけでなく、生きているものの死を間際に

した年老いた母その人の身体にまつわるリンクトゥムを見出します。母と息子の関係を映画そのものに結びつけ、ペルルールは「なぜなら、おそらく人工的な身体は常に母の身体に近すぎるからだろう」(Sil, 483)と結びます。

ペルルールは、自動人形によって開かれた「ある種の傷」が、映画の機械装置、つまり、まるで美しい人形の内部のように、信憑性を保つために隠れていなければならぬその内部へと導くと示唆します。新技術によって反復と帰帰が可能になった映画は、まる無傷の身体が傷つけられるように、全体から断片を抽出されることで引き起こされる暴力を被ります。しかし別の比喩においては、この過程は映画の断片を紐解き、新たな種類の関係性と啓示へと道を開くものです。この見解では、自動人形のスタックカートのような機械的な動きは、テクスト分析と映画断片を詳細に分析したペルルール自身のパイオニア的な研究を特徴づける、運動と静止の間の彷徨を予見するものです。そして人形は、新技術によって可能になった双方向的な観客性を特徴づける運動と静止の間の逃避と混乱を表す形象として作用します。それが映画へ浸透するとき、この新しい見方は物語構成の首尾一貫した全体を去勢し、表面を「傷つけ」ます。自動人形の映画は、二重の意味において、帰属します。まず最初は去勢不安の場として、今やフィルム自体の身体を脅かすのです。そして、次には断片化された、女性化させられたとも言える、映画美学の比喩として。『カサノヴァ』

の自動人形に対するバルトの直感とペルルールの解釈では、母親の身体のプロイト的な不気味なものは、今や年老いていくフィルムの身体と重なり合うのです。

4 この部分の訳は齊藤綾子訳、「視覚的快楽と物語映画」から抜粋。『新・映画理論集成』、岩本他共編 フィルムアート社、一九九八年、一三五頁参照。

5 この部分の訳は齊藤綾子訳、「視覚的快楽と物語映画」から抜粋。同前、一三五頁参照。

6 同様に長いバージョンでは、最後のパラグラフが異なる。コメントーターの竹村和子さんが言及している部分があるので、以下に記載する(編者)。

レイモン・ペルルールの物思いにふける観客 *pensive spectator* という概念は、今や可能となったフィルム・イメージについての思慮深い省察を、つまり、スクリーン上の映像を新しい時空間の広がりへ移行させ、延長させるような新しい映像の見方を先取りするものでした。静止されたイメージから派生する快楽や痛みは、断片から派生する快楽や痛みへと導かれます。物思いにふける観客は、写真が持つ複雑さと比較して映画に欠落しているとロラン・バルトが感じたとこれらの局面を救い出してくれます。バルトの言葉を借りると、今、シネマによって可能になったことは、「自己の現実性を認めさせる」(バルト、『明るい部屋』、一一〇頁)ことであり、「自己のかつての存在を主張する」(同前)ことであり、そして「私にとりつく」(同前)感情的な

ディテールに心的エネルギーを備給することです。確かに映画はますます亡霊につきまとわれています。同様にレイモン・ベルールが引き出した、映画と写真のそれぞれ違った特性を喚起する対極性は、今や新たな関係とつながりを生産しています。そのつながりは継続的か、あるいは同時的かもしれませんが、そこから、揺れ動き、転換する新たな時間の表象が経験されるかもしれません。不動性<sup>immobility</sup>は、物語時間の記録と合流する動きへと突然変異しますが、それは静止に回帰し、指標記号の記録／言語使用域を伴って再び断片化するだけのためののです。写真的な指標記号の不気味な特質は持続し続けるだけでなく、時間をつかみ取ることは出来ません。そして、かえってそれだけに、映画においては「生命を倍加する時間」が明らかに「死の横をかすめて brushed by death」戻る、というより深刻な感覚があるのです。

## ●コメント

### 竹村和子

ローラ・マルヴィ教授は、一九七五年に発表された「視覚的快楽と物語映画」のなかで、フェミニスト映画批評の幕を切って落とされました。彼女はそのなかで、映画という視覚表象が、〈作り手〉のみならず、それを見る〈受け手〉＝観客の「快楽」と不可分なこと、そして映画が「快楽」という心的動きに関与するものがあるかぎり、映画は人の心の構成に大きく関わり、その点で映画批評には精神分析の視野が不可欠であること、また同時に、窃視という精神作用に内在化している男性中心主義を、観客の視線をエロス化するものとして俎上に挙げる必要があることを喝破されました。一九七〇年代半ばという非常に早い時期に（当時はまだフェミニズムという言葉よりも、女性運動という言葉のほうが主流であったようなフェミニズム批評の黎明期に）、このように精緻で射程の広いフェミニスト映像理論を開始されたのは、まったく驚くべきことでした。

そして今日ふたたび、この明治学院大学のキャンパスにおいて、マルヴィ教授が新しい映像理論の地平を切り拓いていかれ



るのを目の当たりにし、わたし自身、大変興奮しております。その地平をあえて一言で言えば、「デジタル・テクノロジー時代の〈死〉に漸近する観客の快楽」ということになるのではないかと思います。もちろんデジタル・テクノロジー時代における観客は、マルヴィ教授が述べているように、カメラの視線に同一化する受け身のオーディアンズではありません。すでにアナログ・ビデオの時代に始まっていますが、「停止」「巻き戻し」というテクノロジーを得たオーディアンズは、デイエゲシス（物語の全体性）のなかに埋めこまれて、「細部」を再浮上させ、前景化させ、それをもって、映画に能動的に切り込むエイジェンシー（行為体）になることが可能となりました。

その細部とは、写真に関してロラン・バルトが言った言葉を援用すれば、ストウデイウム（共有される文化）に対して、一コマ一コマの静止画像が与えるブックトゥム（傷、刺し傷）です。マルヴィ教授もこの語

を引用していますが、ブックトゥムは映画の画像を文字通り引き裂き、突き刺し、そして別の意味を呼び喚こすものです。たとえば、異性愛規範を刷り込む映画を、フェミニズムあるいはクイア批評が扱う場合には、この細部のブックトゥムは、映画の無意識のなかに格納されていたトラウマの記憶を回復させるという「回顧的解読」に寄与するものとなります。

一例を挙げると、ヴィト・ルッソの著作「セルロイド・クロゼット」（一九八二）の映画版（一九九六、ロブ・エプスタイン／ジェフリー・フリードマン監督）では、一二二編もの映画の各々から特定のシーンが切り取られ、編集され、並び替えられて、忘却を強要していたハリウッドのオルタナティブな歴史が浮かび上がりました。この映画のなかでは、本シンポジウムのコーディネーターの斉藤綾子さんも述べていらつしやるように、ハリウッドの王道を行く（チャールトン・ヘストン主演の）『ベンハー』の一シーン、また（ドリス・デイ主演の）『カシミレイ・ジェーン』の挿入歌が、それぞれの映画のストウデイウムを切り裂くブックトゥムの役割をしています。物語のなかで通過していた時間は取り出され、新しい文脈を与えられることによって、デイエゲシス（物語の全体性）を攪乱していきます。しかも、静止・巻き戻しの技術によるこの遅延は、このように独立した作品制作としてのみならず、個人レベルでもおこなえます。わたし自身、私家版レズビアン映画クリップ集なるものを作って友人たちを集め、弁士入り（つまり、まさに

ブックトゥムのなわたしの脱文脈的解説入り)でビデオ上映していたこともありまし。またわざわざビデオ編集しなくても、単に巻き戻すこと、映画の進行を止めることでも、よいわけです。そしてテクノロジーがアナログからデジタルへと変化するにつれて、映画のレシ(物語言表)の前進的秩序は、なおいつそうの後退的攪乱や遅延の可能性に向けて開かれ、映画のシークエンスを解体して、そのストゥディウムな物語への欲望を中断・断片化することが可能になります。

しかし今日のマルヴィ教授の発表で大変印象的なことは、さらにこのことが、映画の時間性、ひいては観客の心的時間性にもたらす作用にまで論を進めていることです。映画は英語で、*notion pictures*とも言われます。すなわち動く写真「たち」です。映画においては、膨大な数(一秒間に二四枚の割合)の静止画像がリールの上に並べられ、その順番に、暗い部屋に座っているわたしたちの眼前に映写されるのが、そもそもその映画の条件でした。「過去の時」(*then-ness*)と「別の場所」(*there-ness*)を刻印されていた静止画像⇨写真は、映画のなかに取り込まれると、「いま現在」(*now-ness*)の「この場所」(*here-ness*)の出来事となり、映画そのものが、人間による時間の領有あるいは所有の手段となり、またその成果となっていたわけです。したがって写真が産業革命の十九世紀に始まり、動く写真(すなわち映画)の誕生が十九世紀末であったことは、人間中心主義(*human-ism*)を標榜する近代にとって、なかば歴史的必然であったと言える

かもしれません。

けれども動く写真である映画は、「止める」ことができず。動いている時間を氷結させることを可能にさせるのです。マルヴィ教授は、映像の歴史は、見るものを石化させる「メドゥサ」から、人形に生命を吹き込む「ピグマリオン」へと至るプロセスだと述べられましたが、映画はつねに「ピグマリオン」から「メドゥサ」に逆行することが可能な装置であり、ある意味で、これを利用してきた装置とも言えます——女優の偶像化によつて。エロス化された視線によつて石化された女優は、言葉を換えれば、動き(生)のなかで死の静けさをまとわされるもの、生きながらの死を命じられた者と言えるでしょう。時間を手中にした主体は、静(*stillsness*)と動(*motion*)を操り、その対象⇨客体を呪物化します。動いているものを氷結させるがゆえに、その偶像化、物象化は、写真よりも強力で、したがってスチール写真(*still picture*)が、映画(*notion pictures*)と自己矛盾をおこさずに、映画産業によつて占有化されつづけてきたのです。つまり映画は(とくにハリウッド映画は)、偶像化、呪物化、物象化において、つねにそのなかに自在に「死」を取り込んだきたとも言えます。

しかし他方で、時間を我が物とし、つねに時間の集配地たる現在のなかに身を置こうとするカメラの視線、そしてそれに重ね合わされることが多い男優の視線、また男優の視線に同一化する男性化された観客の視線もまた、つねに凝結させられた一

枚の写真のうえにそれ自身を停止させてしまふ被傷性<sup>ウツルネウラヒケイ</sup>を身に帯びるものでもあります。なぜなら、呪物化の視線は「他者」のみならず、主体が主体として立ち上がるための鏡像として、認可された「主体」のうえに投げかけられるものでもあるからです。異性愛の男の観客が、異性愛の男優の時間をとめて、彼をナルシズム的に偶像化・石化し、そこに、ホモソーシャルな（しかし、じつは秘められたホモエロティックな）リビドーを備給することもあるからです。また同様に、たとえ映画自体は異性愛を標榜していたとしても、忘却される静止画像の細部において、ゲイの観客の視線が、ゲイ的パンクトウムを見つげ出し、その亀裂のなかに自己の欲望を備給することもありえるでしょう。さきほどの『セルロイド・クロゼット』はその一例です。前者の場合には、そのような死を秘匿することによって社会的生が保証され、つまり時間は表面上「流れる」ことができ、後者の場合には、そのような死が字義通りの死として、存在の抹消が起こり、時間はその上に流れません。

いずれにせよ、物語映画のなかで進行する時間——クロノロスの時間——は、つねに時間の停止すなわち死を担保にしたものです。逆に言えば、映画において連続した時間性を見せているものを保証しているのは、まさに（偶像化され石化される死であるうと、パンクトウムとして見いだされる死であるうと、そのような）「死」の存在を忘れさせようとする、アンドレ・バザンの透明・一貫性の文法です。だからこそ、透明・一貫性

の文法がデジタル・テクノロジーによって攪乱されるとき、必然的に、隠蔽され抑圧されていた「死」が跋扈することになるとも言えます。ロラン・バルトの言葉を使えば、「化粧をほどこした不動の仮面……の下にある『死者』が見られる」こととなるわけです。ジャン＝ルイ・シエフェールは通常の時間性とはべつの文脈（精神分析の文脈）で映画を論じ、観客の同一化は、ナルシズムの退行ではなく、逸脱した主体、「一種の畸形的主体、ないしはより未知なる人間」を生みだすべきだと語ったと言われています。

ところでマルヴィ教授は、この死への接近をもたらす遅延（つまり映画の物語時間を移動させること）が、「エリートだけでなく、新しい消費技術（であるデジタル・テクノロジー）にアクセスできるすべての人に可能となった」と述べられました。まさにそのとおりです。しかしそれにさらに付け加えれば、もしも今までの観客が、「所有を欲する観客」と「物思いに耽る観客」に、（両者が混じり合いながらも）一応カテゴリーとして分けられるなら、現在現れつつある観客——ポスト人間主義（post-humanism）の観客——は、「穿視する観客」(the puncturing spectator)と云えるのではないのでしょうか。「所有を欲する観客」が、物語時間を遵守し、呪物化の対象を自然化して、その死の暴力をも馴化して所有・支配しようとするものであるならば、そして「物思いに耽る観客」が、物語時間を遅延させ、デイエゲシスの意味体系をずらし、その物思いのなかで、一種のアイ

オーソドックスな詩的時間を創造するのなら、デジタル時代の観客は、そのテクノロジーによって気短になり、物思いにふけることなく、時間を遅延させつづけ、デイエグゼシスのなかに穴を穿ちつづけるのではないのでしょうか。

欲望のまえに欠如があるのではなく、欲望が欠如を生産するように、また同一化のまえに喪失があるのではなく、同一化が喪失を生産するように、遅延が、新しく亀裂を探し生産するという、従来の文法の転倒が起こるのではないかと思えます。その意味でわたしたちは、動く写真のなかに、ますます静止画像を求め、自分独自の死＝スチール写真(skills of one's own)をつくり、そしてその細部の不意打ち(プンクトゥム)に、サド・マゾ的に没入していくように思えます。それはフェティシズムがそうであるように、「去勢不安」と「去勢否認」が奇妙に、また非常に不安定に入り交じっている状況——いったんその平衡が壊れば、他傷・自傷の暴力が画面の外へと這い出していく危険に晒されているもの——であり、この危うい平衡状態は、カメラの視線への画一化とはべつもの、きわめて個別的で内閉的な心的状況ではないかと思えます。

動く写真の物語という、リアリステイックかつファンタスティックな映画は、それゆえの魅惑をもって、わたしたちをカメラの視線に導きますが、高度に発達するテクノロジーは、わたしたちをさらに、「穿視する観客」(the puncturing spectator)から「穿視する行為者」(the puncturing actor)に変えるかもしれ

ません。キーボードを手にして、ときにカタカタとその操作を繰り返しながら、自分個人の一ニインチ、あるいはそれ以上のコンピューター・モニターに、その夢の世界を見るようになるとき、そこに現れる「穿視する観客／行為者」(the puncturing spectator)の姿は、畸形的エイジェンシーとも、まだ見ぬ未来のエイジェンシーとも言えるでしょう。そのときにわたしたちの「横をかすめて行き来する死」は、バルトが演劇に見た様式化され、その意味で仮面化されている死ではなく、現実の死により近くなるのでしょうか。映画館ではなく、自室のモニターのうえに繰り上げられる「わたし自身のプンクトゥム」は、どのような「死」の姿を画面に映し出し、そしてそれを画面の外に撥ね返すのでしょうか。

マルヴィ教授の詩的で、かつ思弁的なご発表は、わたしたちの未来、あるいは今の姿に対する、あまりに重く、深い洞察を秘めたものであり、新しいテクノロジーに魅了されながらも翻弄されている、映画好きのわたしには大変強い印象を与えるものでした。このような機会を与えられましたので、最後に二つ、質問させていただきたいと思えます。マルヴィさん、「死の横をかすめる」倍化された時間のなかに、何か明るい可能性があるとしたら、それはどのようなものだと現在、具体的に考えていますか。また発表では諸処に性配置に言及されましたが、ニューテクノロジーと現在の性体制との関係をどのようにお考えですか。