

『シネ・オピウム』

〈映画的身体〉論』

内
田
樹

Summary

Cine-opium –sur le corps cinématographique

Tatsuru UCHIDA

L'histoire du cinéma a commencé, le 28 décembre, 1895, au Salon Indien du Grand Café, boulevard des Capucines, Paris. De cette première présentation du cinématographe, on nous a infatigablement raconté la même anecdote : les spectateurs, tout stupéfaits, voulaient fuir le train qui foncerait sur eux.

Mais dans le film : *L'arrivée du train à la gare de La Ciotat*, le train ne s'élance pas sur les spectateurs, il ne fait que passer l'écran pour "sortir côté jardin". D'où vient la panique légendaire?

Le cinéma nous a fait découvrir une expérience totalement inconnue : quitter notre propre corps et nous implanter dans "le corps cinématographique" à travers lequel nous pouvons voir le monde tout autrement. Les spectateurs stupéfaits étaient ceux qui ont échoué à s'introduire dans "le corps cinématographique" qui devrait leur assurer de la cohérence du monde filmé. Ils ont vécu le réel et le fictif, en même temps, moitié-moitié. Alors, pour eux, le train filmé qui avait disparu de l'écran est survenu sur le mur du Salon Indien.

Déjà quitté notre corps, mais pas encore accosté "le corps cinématographique". Suspendu entre ces deux états respectivement éphémères, on n'est personne, on ne se trouve nulle part . . .

On compte, parmi les noms des premiers spectateurs, celui de Georges Méliès, "magicien du cinéma". Il a trouvé dans cette expérience d'être paniqué le plaisir inépuisable du cinéma.

真理はフィクションとして構成されている。

スラヴォイ・ジジエク

—

一八九五年十二月二八日、パリのキャプシヌ通りオペラ座近くのグラン・カフェ地下のサロン・アンディアンで、ルイとオーギュルストのリュミエール兄弟 (Auguste Lumière, 1862-1954, Louis Lumière, 1864-1948) によってシネマトグラフの上映会が開催された。この日をもって「映画誕生」とするのが映画史の通説である。

このとき「工場の出口」「ラ・シオタ駅への列車の到着」(図版1)など映画史の劈頭を飾るフィルムが上映されたが、この「最初の映画」について、私たちは繰り返し次のような逸話を聞かされてきた。

『列車の到着』では、機関車がスクリーンの奥から出てきて、観客の上ののしかからんばかりになり、彼らをびっくりさせた。つまり、彼らは轢きつぶされるのではないかと心配したのだ。⁽¹⁾

リュミエール兄弟と映画の誕生について書かれた多くの書物がこの逸話を飽くことなく紹介している。ジョルジュ・サドウルはその浩瀚な『世界映画史』の中で、この驚愕の理由を「彼らは自分たちが見ているものとカメラが捉えたものとを同一と考えたのであった」と簡単に説明して終えている。

私自身もこの説明を疑うことなく受け入れていた。そして私は長い間「列車の到着」というのは、「列車が轟音を立てて、まっすぐにカメラに



(図版1) ルイ・リュミエール監督「ラ・シオタ駅への列車の到着」
(L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat, Louis Lumière, 1895)

向かってくる」映像なのだろうと思ひ込んでいた。(ふつう誰でもそう思うはずだ。)

のちになってはじめて「列車の到着」を見たとき、私は奇妙な失望を感じた。

列車はまっすぐカメラに向かつてくるのではない。(考えてみれば当たり前だが)カメラはプラットホーム上にあり、列車は画面の左側を「通過する」だけなのだ。当然ながら、視野の左端を通過する列車は、私にいかなる恐怖感も与えなかった。

一〇〇年前の観客はもっとナイーヴだったから、「左側を通過する」列車が自分に向かつて「のしかかる」ように見えたのだ、と説明されても私には納得がゆかない。一〇〇年前の人々も、駅のプラットホームに到着する列車を見た経験は何度もあるはずである。プラットホームから眺められた「列車の到着」は日常的になじみ深い光景である。それが見るものに恐怖感をもたらすということは不条理である。

この「パニック」は、もっと別の仕方の説明されなければならない。

二

この逸話が(説明の当否はともあれ)強調したいことはよく理解できる。それは映画以前と映画以後では、世界の見え方に根本的な差違が存在する、ということである。

映画以前にも、すでに写實的絵画や写真は存在した。「他人の眼から眺められた現実」を「自分の眼で眺める」という迂回的な視覚経験は知ら

れていた。だから「色も音も起伏もない」のっぺらぼうなモノクロームの画像を「誰かに眺められた現実を再現したもの」として受け容れるのは、一八九五年の観客にとっても別に難しいことではなかった。

映画と写真の決定的な違いは、それが「動く」ということに尽きる。

リュミエール兄弟の上映会を見た一人の新聞記者は、このメカニズムの意義をこう説明している。

「写真は静止画像であることを止めた。いまや写真は動く画像を伝える。(…)これからは誰でも、自分になじみ深い人々を写真にとることができる。静止したかたちではなく、その動きのうちに、その活動性のうちに、唇に言葉を浮かべたその親しいみぶりのうちに。死はもう絶対的ではなくなるのだ。」⁽²⁾

この記事は「動く表象」に対して「映画以前」的な感受性が味わった一種の断絶をよく言い表している。

「映画以前」の人々にとって、「動くもの」とはすなわち「現前するもの」「眼前にあって生きているもの」を意味した。つまり、動くものはつねに自分の眼で見られたものだったということである。「映画以前」には「他人の眼で眺められた動く世界」というものは存在しなかったのである。

だから最初の映画観客がまず学習しなければならなかったのは、「動いているけれど現前していない画像」というものが存在しうる、という事実であった。

とすると、この事実をリアルタイムで学習しつつあったサロン・アンディアン⁽³⁾の最初の観客の前には、さしあたり二種類の世界が現前したこ

となる。

椅子があり、他の客がおり、映写機があり、映写技師がいるサロンの現実がひとつの世界を構成している。他方、スクリーンに映る「列車の到着」がもうひとつの世界を構成している。一方は「自分の眼で見ている世界a」であり、他方は「他人の眼で見られた世界b」である。

「映画を見る」という行為は、要するに「世界a」を消して、「世界b」に身体を同調させることである。aからbへの転位、現実から虚構へのジャンプ、それが「映画を見る」ということである。

映画の上映に際して、まるで精神分析医のカウチに横たわるかのように、観客が椅子に深々と身体を沈め、「昼間の抵抗」を溶かし、暗闇が意識をなかば麻痺させ、入眠状態に近い状態にいざなうのはそのためである。「世界a」の現実感を希薄化することが転位のためには必要なのだ。

この転位のプロセスそのものはそれほど難しいものではない。現に当時の観客はたちまちこの転位と同調に成功して、映画を楽しむことができた。

しかし、ここに問題が残る。「転位と同調に成功した」のであれば、なぜ最初の観客は「パニック」に陥ったのか？「人々は車が自分たちの方へ走って来るので叫んで逃げ出し、婦人たちのうちには気を失うものも出た」⁽³⁾のはどうしてなのか？

サドゥールが説明するように、「自分たちが見ているものとカメラが捉えたものとを同一と考えたのであった」のなら、彼らが恐怖を感じるはずはない。繰り返す言うように、カメラは全く安全なプラットフォームの上に固定されていたのだから。

観客が恐怖したのは、サドゥールの説明とは反対に「自分たちが見ているものとカメラが捉えたものを同一だと考えることができなかった」からではないのか？転位と同調の仕方がうまく習得できず、スクリーンに映っているものに十分な現実感を仮託することができなかったからではないのか？

こう仮定してみよう。彼はカメラアイに同調することができなかった。(ということは彼はプラットフォームの上にはいないということである。)しかし、現実には彼のいるサロン・アンディアンの中は、暗く、静止しており、彼がそこから受け取る感覚情報もまた彼に十分な現実感を与えてくれない。(彼はサロン・アンディアンにもいない。)

彼はいずれも十分に現実感のない二つの世界に「同時に」属していることになる。彼は二つの世界を「同時に」見ている。それは、二つの世界のどちらにも適切な仕方で属していない、というのと同じことである。

そこに「列車が到着する」。

画面左側に消える列車は、不意にスクリーンの左側のサロン・アンディアン⁽⁴⁾の壁面から出現する。

二つの世界に同時に属し、二つの世界を等しい現実感で生きるものだけが「パニック」に陥ることができる。

このエピソードが私たちに指し示すのは、「虚構が現実を圧倒する」ことの意味よりは、むしろ「虚構と現実が拮抗する」ことの意味である。カメラアイに同調できることの「快楽」よりは、カメラアイに同調できないことの「不安」である。

スクリーンに魅了されるものは、自己に固有な感覚系から離脱し、別の感覚系へ移動する。私の身体から他者の身体への移行、それを映画はストリートな仕方で要求する。「世界a」からのテイク・オフと「世界b」へのランディング。この感覚モードの切り替えプロセスのうちに映画的经验は凝集されている。

リュミエール兄弟はそのことを直観的に察知していた。

モードの切り替えによって、「私自身でありながら」、「他人の視覚を通じて」別の現実を眺める経験。それこそ映画がもたらす最大の「快楽」だと彼らは正しく考えた。

彼らが身近な実景の映写に続いて、膨大な「旅行記録映画」を組織的に撮影したのはおそらくそのためである。

「一八九六年四月から、五〇人ほどの技師たちが世界中に散っていった。(…)この技師たちは地球上をくまなく走破し、信じがたいほどの量の画像を収集した。フィルム数は一八九七年で三五八タイトル(一九〇七年で二〇二三タイトル)にのぼり、異国趣味を求める観客の前で上映された。」⁽⁴⁾

ここで急いで指摘しておかなければならないことがある。それは「エキゾチックな風景の鑑賞」という好奇心のあり方は、十九世紀ヨーロッパに徴候的なものだったということである。

「自然を自然として眺め鑑賞するのはヨーロッパでは近代になって生

まれた態度だ、ということを経歴家はわれわれに教えてくれている。(…)商売や巡礼や学問のためにではなく、ただ風景を見るためだけに旅するということもまた、新たな感性の誕生を裏づけている。」⁽⁵⁾

「風景の人工的な再現」もこの「風景の発見」と同一の感性によって支えられている。円形の建物の内側の壁に透視図法による展望画を描いた「パノラマ」や、それに光学的な仕掛けを加味して立体性を与えた「ジオラマ」は、すぐれて十九世紀的なアミューズメントであった。

「現実を模倣したイメージを、都市の一般市民が金銭と引き換えに眺めるという状況がここに成立したのである。パノラマやディオラマという装置は、風景を消費すべきイメージとして流通させることになった。」⁽⁶⁾

リュミエール兄弟の旅行記録映画とは要するに「動くジオラマ」である。快適な安楽椅子にすわって眺める「異国の風景」。その好尚は同時代の社会的感受性にしっくりなじんでいる。

リュミエールの撮影技師たちは好んで「辺境」に取材した。異国の風景の映像データの膨大な蓄積を動機づけたフランス人の審美的好奇心と、植民地帝国を経営していた彼らの国際政治感覚は、同じコインの裏表である。

小松弘によれば、「リュミエールのシネマトグラフのカタログにおいて顕著なのは、そこにあるのが単なる名所旧跡や風光明媚な場所ばかりではなく、時代の先端を表わし、さらにフランスの植民地主義や軍国主義・愛国主義のイデオロギーを明確に表わしている映像が支配的であるということだ。」⁽⁷⁾

例えば、リュミエール兄弟が派遣した撮影技師の一人、ガブリエル・

ヴェール (Gabriel Veyre, 1871-1936) が『明治の日本』を撮影する前、インドシナで撮した「小銭を拾い集める安南の子供たち」は、白いドレスを着た二人の西洋婦人が、群がるアジアの子供たちに、まるで鳩に豆をやるように、小銭をばらまく光景だけを撮したものである。この映像は、アジアの子供たちを小動物に類したものとして眺めているフランス人の視線を無防備に露出している。

「動くジオラマ」としてのリュミエール兄弟の映画群は、その意味では悲しいほど近代的である。

リュミエール兄弟の近代性のもう一つの指標は、『ポスト』紙の記事がはしくも語っていたとおり、身近な実景を撮影した彼らの初期作品が「動く肖像画」だったということである。

リュミエール兄弟の初期のフィルムは「ホーム・ムービー」である。「工場の出口」はリュミエールの写真製品製造工場の工員たちを撮したものだし、「赤ん坊の食事」はオーギュスト・リュミエールの家族風景であり、「列車の到着」でホームを歩いているのは兄弟の母親である。

なじみ深い人たちの動く姿を映像的に記録し、懐かしい家族の笑顔を繰り返し再現すること。もはやそこにはないものをも、繰り返し家族の一員として記憶し、連関のうちにとどめおくこと。心温まる家族愛が画題の選択を動機づけている。

リュミエール兄弟の上映会の伝説的な成功を報じたある新聞はシネマトグラフのこの側面を強調した。

「かつては言葉によって過去を再現していた。現代では、人生そのものを再現できる。例えば、亡くなってしばらくたった親類に再会すること

もできるだろう。」⁽⁸⁾

フィリップ・アリエスによれば、「家族の肖像」という画題への好尚は、「家族意識」の成立と不可分である。画像記述の分析を踏まえて、アリエスは「家族意識」なるものは中世においては認識されておらず、「十五、十六世紀に誕生し、十七世紀に決定的に定着して表現されるに至ったと書いている」⁽⁹⁾。

アリエスに従えば、「食事をしている赤ん坊を両親が甘い笑顔で眺めている」というような画像が有意的な記号として認知されるのは十八世紀末以前には遡れない。

家族意識を培養する「動く肖像画」。遠い異国の映像コレクションを鑑賞する「動くジオラマ」。いささかくたびれたクリシェを使わせて頂ければ、「家族」と「帝国主義」という二つの近代的システムは、映画の誕生の瞬間に、すでにフィルムの上にその刻印を押していたのである。

四

しかし映画のもたらす快楽は「動く肖像画」と「動くジオラマ」という「近代的」快楽だけに尽くされるものだろうか？ そのような「近代的」カテゴリーからこぼれ落ちてゆくものの中にも、映画の快楽はひそんでいるのではないのか？

映画の「反近代的」な快楽は、虚構の映像のうちに「家族」や「国家」の統一像を結ぶことのできた観客とは「別種」の観客によって経験される。他者の視野のうちに難なく滑り込むことのできる「正常な観客」は

おそらくそのような快楽とは無縁である。「もう一つの」映画の快楽は、『列車の到着』でパニックに陥った「異常な」観客あるいは「特権的な」観客によって生きられると私は考える。

この「特権的」観客はカメラアイにうまく同調することができない。他人の感覚系に入り込むことができない。他人の見たものを自分の見たものだと思いつくことができない。ラカンの図式を借用して言えば、これは「鏡像段階」の通過に失敗した「子供」に似ている。

いささか煩瑣な説明を我慢してもらうけれど、ジャック・ラカンによれば、人間は生まれてしばらくの間、神経系の未成熟のため、身体的な統一知覚が遅れ、「私」という内面的な統一的自己像を形成できないでいる。この未熟で運動能力を欠いた幼児がはじめて統一的自己像を形成するのは鏡を見るとときである。鏡のなかに映るまどまりのある像を、幼児は「私」と同定するのである。そのとき幼児は一気に自己の統一性を達成して、激しい歓喜を経験する。

「私」の統一性は「鏡像」という他者を「私」と同定することによって獲得される。別の言い方をすれば、「私」の起源は「私」のうちにはなく、「私」の「外部」にある。「私」は鏡像という「他者」を起源とし、「他者」によって担われているのである。

この起源における「私」の不安定性は、その後の「私」の自己指定の仕方を決定的に規定する。「私」はつねに自分自身の統一性の保証を「他者」のうちに求める。そして幼児が母に抱かれて安らぎを得るように、「私」は「他者」のうちに「私」を見出して、究極的な安らぎと自信を獲得するのである。

この心理学的機制は、映画を見る経験にもそのままではまるように思われる。「映画を見る」とは、カメラアイという「他者の視線」と自己同定し、その視線を軸にして統一的に構成されているはずの「映画的身体」(le corps cinématographique)にすべりて身を託すことである。いわば母親の胎内にいる胎児が、母の眼が眺め、母の手が触れ、母の耳が聴き取るものを、自分自身の経験と同定しているかのように。

「映画的身体」は鏡像自己にとって理想的な「他者」である。なによりも映画的身体は「不壊の身体」「絶対に安全な身体」だからである。画面がどのような危険を映し出そうと(戦争であれ火山の噴火であれ殺人現場であれ「列車の到着」であれ)、それが「映画的身体」(およびそこに感官の統一性を託している「私」)に危険を及ぼすことは原理的にありえない。

というのは、「映画的身体」がなんらかのトラブルや不調を経験した場合、それは「映画が撮れない」という結果に直結するはずだからである。上映されている映画は、その事実からして「無事に撮り終えられた」映画であり、原理的に未来完了的な秩序のうちに配列されている。映画の視点はまさに「神の視点」である。なぜなら神とは「どこでエンド・マークが出るのかを知っているもの」の別名だからだ。

『魔神ガロン』から『ガンダム』まで、幼児的想像力は「不壊の身体」に包まれて世界を闊歩する「モビル・スーツ」に強い愛着を示す。「映画的身体」への固着も本質的にはそれと同一の幼児的願望を映し出しているだろう。

そして、モビル・スーツにおいて、安全性と堅牢性を享受する代償に、

操縦者はメカニズムの隙間にしつらえられた息の詰まりそうな空間に幽閉されるのと同じように、「映画的身体」においても、観客は彼を守護し、彼を超人化する「不壊の身体」という「牢獄」に幽閉される。

たしかに観客は、個人の運動能力をもってしては決して経験することのない特権的、「多形態的」な感覚経験を享受することができる。しかし、そのために、彼は「自分のものではないものの見方を受け容れる」という代価を支払わなければならない。

にこやかに微笑む「家族の肖像」を映し出す映画に同調する観客は、この映画的身体そのものが分泌している「家族意識」をおのれのものとして引き受けなければならない。異国の風景を映し出す映画に同調する観客は、この映画的身体が呼吸している「帝国主義的エートス」を映画と共に呼吸しなければならない。

『駅馬車』(Stagecoach, John Ford, 1939) でインディアンを撃ち殺すジョン・ウェインに共感する観客と、『ダンス・ウィズ・ウルヴス』(Dances with wolves, Kevin Costner, 1990) で騎兵隊を殴り殺すケヴィン・コスナーに同調する観客は、同じ質の観客である。「イデオロギー的立場からして」一方だけに同調して、他方には同調できない、というような選択の自由は映画には存在しない。

エドガール・モランは、黄金海岸の黒人観客が「追手を逃れようとして、自分の商品である黒人の積荷を海に投げ込む奴隷商人のジョージ・ラフトに拍手喝采」した事例を報告している。私は『ドラゴン・怒りの鉄拳』(『精武門』、羅維、一九七二)で、ブルース・リーが上海で暴政を布く日本人たちを次々と殴り殺してゆく場面に、日本人の少年たちが熱

狂的な喝采を送るのを見たことがある。その熱狂には自虐趣味も歴史的自己批判も何のかかわりも持たない。少年たちは、殺されるのが誰であるかなどには気にもせず、ただ純粋な爽快感だけを感じていたのである。

映画的身体に同調することなしに映画を見ることは不可能である。それは、おそらく「他者」の身体に即して「私」の統一性を成就するという経験の様態そのものが私たちにとって「自然」な営みだからである。

五

しかし、観客もときには何らかの理由で「映画的身体」に「私」を仮託することができないことがある。「映画的身体」にうまく同調できず、現実感のないスクリーンと、同じように現実感に乏しい「私」の身体の間を漂流したまま、悲鳴をあげるときがある。そのとき観客は、映画を見て統一を成就する代わりに分裂を感じる。統合される代わりに引き裂かれる。だが、彼が経験する「恐怖」のうちにこそ、映画のもたらすもうひとつの魅惑がひそんでいると私は考える。

「恐怖する観客」とは自己の身体からはテイク・オフしてしまったが、「映画的身体」にはランディングできなかった観客のことである。彼はどちらとも曖昧で、どちらも堅牢性を欠いている二つの感覚系の間、「裏と表」の中間に、所在なげに浮遊している。

サロン・アンディアンの最初の上映会の招待客の一人であったロベール・ウーダン劇場の劇場主、気鋭の魔術師、ジョルジュ・メリエス

(Georges Méliès, 1862-1938) はそのような「恐怖する観客」の一人だった。メリエスは「列車の到着」で彼が経験したパニックについて次のように証言している。

「最初に機械が停止した写真を見ても、自分たちが出し物の最後にやっているものと同じだと思っただけです。『わざわざこれを見せるために呼んだのか……。自分は二十年前からやっている。なんだ、つまらない』と思いました。ところがリュミエール氏は、わざとしばらくの間、映像を動かさなかったのです。急に、リュミエール工場の出口から人々が歩き出して、私たちのほうへ向かって来たんです。それから数分後には、列車が動きだし、スクリーンを越えて観客に迫って来るではありませんか。私たちは、皆、腰を抜かしました。即座に私は叫びました。『これだ。これをやるんだ。すごい！』」⁽¹⁰⁾

メリエスはこの「パニック」経験のうちに、それから後の彼の全生涯を賭けるに足る「遊び」の尽きざる源泉を発見する。

リュミエール兄弟とメリエスはつねに「リュミエール兄弟のリアリズムとメリエスのファンタジー」という言い方で対比的に論じられる。しかしメリエスの映画史的な功績は「ファンタジー」や「映像の魔術師」といった言葉では尽くされない。映画史上の彼の最大の功績は、映画を救ったことだからである。

あまり知られていないことだが、「映画誕生」のわずか「一年半後には大衆はシネマトグラフに飽きて」しまっていた。⁽¹¹⁾

「大衆はいつまでも列車が駅に入ってきたり、赤ん坊が食事をしたり、工員が工場から出てきたり、撒水夫が水をかけられたりするのを見るの

に飽きていた。というのは、ヒットした作品を剽窃するのが成功の一歩良い保証だと——すでに——信じて、誰もがリュミエールの作品を真似ていたからである。」⁽¹²⁾

ハード面での制約とソフト面での独創性の欠如が、シネマトグラフを生まれた瞬間にすでに枯死させようとしていた。グラン・カフェに一日三〇〇〇人が押しかけた伝説的な成功はたちまち過去のものとなり、映画専門館では閑古鳥が鳴き、映画は地方の縁日の見せ物になり下がった。一八九七年、「映画誕生」のわずか一年半後にはすでにシネマトグラフの歴史的使命は果たされ、その可能性は使い尽くされたかに見えた。

リュミエール兄弟の父、アントワーヌ・リュミエールは、その大成功のさなかにあつてさえ、シネマトグラフの将来性について楽観的な展望を抱いていなかった。高額でシネマトグラフの購入を申し出たメリエスに対して、アントワーヌは「この発明はしばらくは新しい科学の成果として珍重されるかも知れませんが、それ以上の商業的見通しはありません」と言つて断っている。⁽¹³⁾

リュミエール兄弟の映画事業からの迅速かつ全面的な撤退（一九〇五年）も、シネマトグラフの未来についての事業者としての冷静な判断に基づいてのことと思われる。

シネマトグラフは変身を求められていた。シネマトグラフは生き残るために「ひとつの物語を話すことを学ばなければならなかった。」⁽¹⁴⁾「シネマトグラフからシネマへの移行」（モラン）、「科学から魔術への移行」が必要であった。

それをなしたのがジョルジュ・メリエスである。

メリエスはリュミエール兄弟によるシネマトグラフの上映会から四ヶ月後に、はやくもロベール・ウーダン劇場で彼のオリジナル作品を上映している。初期作品はリュミエールやエジソンの模倣であったが、奇術師であったメリエスはすぐに映画と奇術のトリックを混淆した独特な映像を作り出すようになる。

真の意味での彼の最初のオリジナル作品（そして「世界最初のシナリオにもとづく映画」）は『ロベール・ウーダン劇場における婦人の雲隠れ』（*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896*）である。

椅子の上に座った女にメリエスが布を掛けると、女が消える。もう一度掛けると骸骨に変わる。さらにもう一度布を掛けるとその下から再び女が現れる。これが『雲隠れ』のシナリオのすべてである。

この最初のシナリオにすでにメリエスの映画観の基本型は示されている。メリエスはリュミエール兄弟が気づかなかったもう一つの「映画でしかできないこと」を見出したのである。

それは「動く肖像」や「動くジオラマ」に典型的に示されたような「不在のものを再現前化させること」ではない。ある種の統一性と安定性を備えた疑似現実を構築することではない。そうではなくて、「あるはずのものを消し去り、ないはずのものを現前させる」こと、そして消失と現前のめまぐるしい「交代」によって二つの世界の境界を融合させてしまうこと、これである。

彼はこの着想を『列車の到着』から学んだ。『列車の到着』は「あるはずのもの」（サロン・アンディアン）を消去し、「ないはずのもの」（ラ・シオタ駅の列車）を現前させた。そしてサロン・アンディアンを消し損

ね、「半現実」としてのサロンに列車を呼び込んでしまったためにメリエスは恐怖とともに不思議な浮遊感を体験することになった。

だからメリエスのねらいは、単に虚構の映像を現前させることにはなかった。あの浮遊感を再現するためには、虚構と現実のめまぐるしい交代によって、虚構でも現実でもない「中間状態」が醸成されなくてはならないからである。

メリエスのこの戦略は、彼が「彼の映画」を「彼の劇場」で奇術の出し物の合間に上映したという事実の端的に示される。

彼の映画では「カメラはいつも小さなスタジオの一番奥に据えられ、客席に座った観客のように動かない。彼のフィルムの中の作品でもメリエスはいつも同じ視点をとっている。つまり舞台の天井からフットライトまでセット全体が見える一階前方の上等席の紳士の視点である。」⁽¹⁵⁾

フィルムは実際にはパリ郊外モントルイユのスタジオで撮影された。しかし、ロベール・ウーダン劇場でメリエスの映画を見ている観客は、自分がロベール・ウーダン劇場にいるかのような錯覚を強いられる。セツトは劇場と同じように作られ、出てくる奇術師は同じ衣装を着ている同じ人物であり、彼はただスクリーンで「別の」奇術を演じるだけなのである。

これは実に不思議な映画である。

なぜなら映画のカメラアイに同調し、映画の世界に滑り込んだ観客たちは、いつのまにか「ロベール・ウーダン劇場」に誘い込まれているからである。そして映画が終わって我に返ったときにも、彼はロベール・ウーダン劇場にいたのである。

「自分はロベール・ウーダン劇場で奇術を見ている」という「虚構」から覚めた観客は「自分はロベール・ウーダン劇場で奇術を見ている」という「現実」に立ち戻るのである。

この仕掛けはロバート・シェクリーのSF『夢売ります』を連想させる。

どんな願いでもかなう夢をみせてくれる装置がある。それを聞いた主人公はその装置の持ち主を尋ねる。だが、いざなると決心がつかず、その日は家に帰ってしまう。それから毎日、今日こそは夢を見に行こうと思うのだが、そのたびに用事ができて行けなくなる。仕事で遅くなったりパーティがあったり子供とキャンプに行く約束があったりして、一日延ばしにしているうちに一年がたち、二年が経ち、やがていつのまにか夢見る装置のことをすっかり忘れてしまう……すると目が覚める。「どうです。ご満足頂けましたか？」

スラヴォイ・ジジエクはこの話型に「欲望のパラドックス」を読みとってこう解説している。

「われわれは、すでに『物自体』であるものを『物自体』の延期と取り違える。つまり、欲望につきものの探索や迷いであると思われるが思い込んでいるものは、じつはすでに欲望の実現なのである。」⁽¹⁶⁾

メリエスについてもたぶんそれと同じことが言える。

「ロベール・ウーダン劇場の出し物」は『ロベール・ウーダン劇場の出し物』は何か」という探索と迷いそのものである。「出し物」と現実の境界線を曖昧にする仕掛けそれ自体が「出し物」なのである。

観客は、果たして自分は今映画を見ているのか現実の舞台を見ている

のかどちらなのか、二つのロベール・ウーダン劇場のどちらにいいのか、つかのまの混乱を経験する。この方向喪失感、この浮遊感こそ、メリエスが映画を通じて実現しようとしていた「パニック」の本質なのである。

六

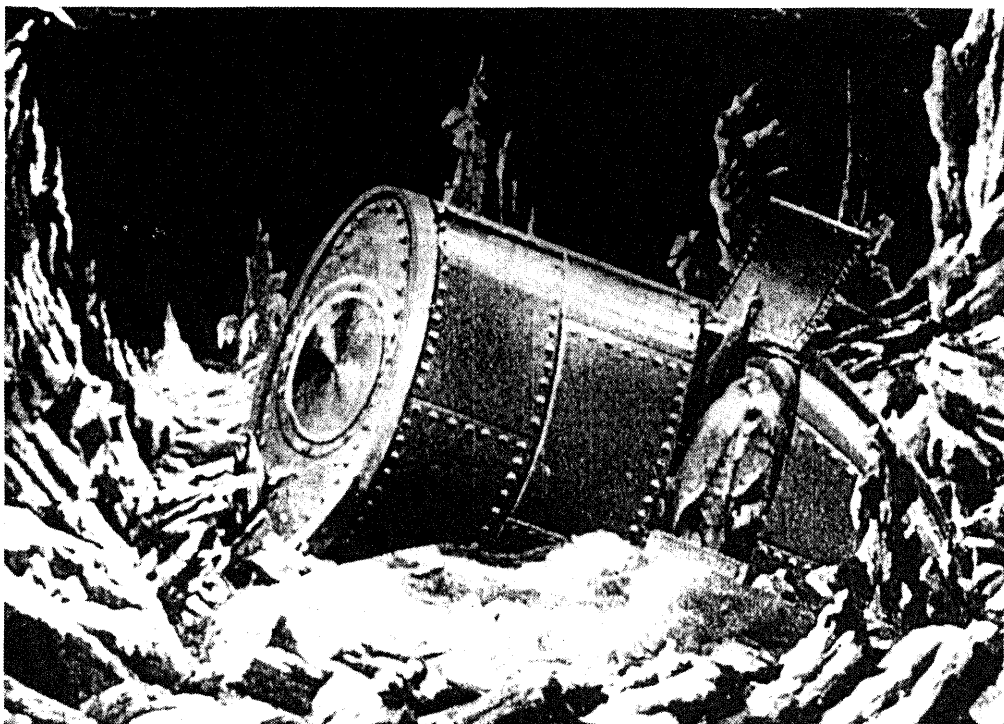
ジョルジュ・メリエスの代表作『月世界旅行』(Voyage dans la Lune, 1902) (図版2) はSFファンタジーの古典であり、異論の余地なく、メリエスの名を映画史に刻みつけた作品である。このフィルムは商業映画としてはじめて全世界的なセールスを記録し、多くの海賊版プリントがアメリカで出回った。

この映画には「本当らしさ」はみじんもない。石膏製の月。「月の目玉」への砲弾の着陸。巨大な茸。あやしげな月の住人。砲弾の「落下」による地球帰還。

ここでもカメラは舞台を眺める観客の視点に固定されており、映画のアクションはまるで舞台劇のように狭い空間の中で繰り広げられる。

では、メリエスの狙っていたはずの「虚構と現実の境界の融解」というプランは『月世界旅行』では、どのように実現されているのだろうか。

メリエスの「ロベール・ウーダン劇場用映画」は、ロベール・ウーダン劇場において上映されるときには眩惑的な効果を持つ。(当然ながら、それ以外の場所では、同じ効果は期待できない。) 全世界をマーケットの射程におさめた『月世界旅行』はそれゆえ別の仕方で「パニック」を実



(図版2) ジョルジュ・メリエス監督「月世界旅行」
(*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902)

現しなければならなかった。

映画はフルショットで舞台を見るように演出されている。観客の視線は安定している。サロンの壁から列車が出現するような壊乱的な映像効果はどこにも仕掛けられていない。しかし、映画のプロットそのものは徹底的に「不安定性」を追求している。

登場人物たちは、砲弾で宇宙空間に打ち出され、異界に投げ込まれ、エイリアンに捕らわれ、逃亡し、墜落し、海に沈む。観客は映像的な水準での安定性と引き換えに、プロットの水準では心安らぐことが許されない。メリエスは「現実と虚構の境界の融解」を求める試行のうちに、映画の快楽を構成する基本パターンを発見した。

「サスペンス」である。

「サスペンス」とは「宙吊り、未決、浮遊、不安」のことである。堅牢な足場の上に立っていないことである。私がこだわっている図式に即して言えば、それは、一方の身体からはテイク・オフしてしまったが、もう一つの身体にはランディングできないでいる経験のことである。どちらも曖昧で、どちらも堅牢性を欠いている二つの感覚系の間、「裏と表」の中間に、所在なく浮遊することである。

『月世界旅行』はその主題の選択からして、まさに「宙に浮く」物語である。映像は徹頭徹尾「絵空事」であり、生半可な「本当らしさ」は一顧だにされない。あらゆる仕掛けが執拗に「これは嘘です」と語り続ける。リュミエール兄弟の写実的映像を見るときのような心安さでこの映画の空間に入り込むことはできない。観客は、けたたましく弾け転がり痙攣するメリエスの「映画的身体」への同調を強いられる。

メリエスの映画を見る経験は、揺れるブランコや、急降下するジェットコースターに身を委ねているときの経験に少し似ている。あらためてロジェ・カイヨワを呼び出すまでもなく、激しい揺らぎや回転によって、バランスを失する「自失」の経験は、「遊び」の基本であり、ある種の宗教的経験や、ある種の薬物の効果に通じている。

メリエスが映画に見出したものの、そしてそれによって「映画を救った」ものは、一言にして言えば、疑似見神的・疑似トリップ的なこの「自失感」に他ならない。メリエスにおいて、映画は「科学から空想へ」シフトする。テクノロジーはアミューズメントの奴僕となる。

多くの映画史家は「絶対的な写真主義（リュミエール）に絶対的な非写真主義（メリエス）が応じている」（モラン）というような定式化を行うけれど、果たして「現実」と思い込んで「幻想」を撮しているものと、「幻想」を「幻想」と知って戯れているものと、どちらがほんとうの「リアリスト」なのだろうか？

七

とまれ、映画史が教えるところによれば、それ以後のムーヴィーメイカーたちの過半は、リュミエール兄弟の道ではなく、メリエスの道を選んだ。つまり彼らは考えうるかぎりの方法を駆使して「サスペンス」を実現しようと試みたのである。

ドイツ表現主義映画を代表するロベルト・ヴィーネの『カリガリ博士』（*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robet Wiene, 1919）（図版c）は、

極言すれば「自失感の追求」だけを目的とした映画である。

よく知られているように、『カリガリ博士』の中では、すべてのものが歪んでいる。建物は傾き、道路はたわみ、家具は不可能な角度で置かれ、あらゆる遠近感はい図的に混乱させられている。この風景を「自然」として受け容れることは容易ではない。しかし、観客は、プロットを追うためには、やむなくこの歪んだまなざしをわがものとして引き受けざるをえない。

そして、なじみの悪いこの「映画的身体」にむりやり同調した努力の代償として、映画の最後になって、この映画全体が、狂った語り手の妄想の産物であったことが明かされる。観客はこの「不条理な世界」に「それなりの条理」を見出そうとしてきた彼の努力が全く無益なものであったことを告知されて、呆然とエンドマークを凝視するのである。

『カリガリ博士』の主人公の妄想は「ロベール・ウーダン劇場の映像マジック」やSFの「夢をみせる装置」と同一の機能を果たしている。それは「邂逅的にのみ虚構だと分かる空間」を構築することである。

「邂逅的にのみ虚構だと分かる空間を構築する」とは、簡単な比喻を使えば、「ひとを二階に上げておいて梯子をはずす」ということである。

「梯子」とは映画的身体のことである。（私たちはそれに同調することなしには映画の「中」に入っていくことができない。）「二階」とは「映画的身体の見る夢」のことである。

他人の身体に入り込んで、他人の夢を見ているさなかに、他人の身体がふいに消滅してしまい、他人の夢と「私」だけが取り残される。これ



(図版3) ロベルト・ヴィーネ監督「カリガリ博士」
(*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919)

が映画の「サスペンス」の基本パターンである。二十世紀を通じて、ムーヴィーメイカーたちはその想像力を駆使して、このパターンの無数のヴァリエーションを生みだしてきた。

近年のハリウッドの大作娯楽映画がしばしば「ジェット・コースター・ムーヴィー」と呼ばれるのは、だからゆえなきことではないのだ。

高所からの墜落恐怖を観客に強制する『クリフハンガー』(Cliffhanger, Renny Harlin, 1993)や、最初から最後まで疾走感を強制し続ける『スピード』(Speed, Jan de Bont, 1994)は、いずれも主人公への感情移入がそのまま「宙吊りにされた」不安定な映画的身体(地上四〇〇〇フィートに架けられた「梯子」や時速五十マイルで疾走する「梯子」)への同調であるように構成されている。

むしろ「いったん乗り込んだコースターが制御できないスピードで疾駆する」というだけが「サスペンス」ではない。「サスペンス」は(例えばヒッチコックが活用したように)「ジェット・コースター・システムそのものの安全性に疑念が生じる」という不安のかたちをとることもあるし、「いったん乗り込んだコースターから恐怖のあまり走行中に飛び降りてしまう」というデスペレートな形態をとることさえある。そのみごとに一例を私たちはトビー・フーパーの『悪魔のいけにえ』(Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hooper, 1974)に見ることができる。

この伝説的なカルト・ムーヴィーにおいて、トビー・フーパーは、観客を「二階に上げて梯子をはずす」最も単純で効果的な方法を思いついた。彼はカメラアイを被害者の視線に同調させたのである。

観客はカメラとともに、怪しげな家の中に入り込む。不安を感じて後

込みする観客の抵抗感を無視して、カメラはどんな家の奥に向かってゆき、果たして廊下の角を回ったところで、いきなり殺人鬼レザーフェイスと顔と顔を向き合わせる。そしてレザーフェイスの手にした金槌はまっすぐに観客の頭上めがて振り下ろされるのである。

この映画を見ている観客は、「映画的身体」が経験しているこの想像的な痛みに耐えかねて、無意識的に「映画的身体」との同調を停止して、「もとの身体」に戻ろうとする。しかし「映画的身体」から抜け出して「私の身体」に滑り込むためには、わずかではあるが時間が必要である。そのわずかな時間差の間、私たちは「映画的身体」との同調を停止し、しかも本来の「私の身体」にも戻り切れていない「誰のものでもない身体」「どこでもない場所」をつかのま通過する

映画のもたらず自失感の、これはひとつの極限的なあり方である。

『悪魔のいけにえ』をアメリカのある批評家はこう評した。

「見たところ、この映画には、ひとを不快にさせ、恐怖させること以外の何の目的もない。(…)私はどうしてこのような映画を作りがる人がいるのか想像もできない。」⁽¹⁷⁾

ところが私には「どうしてこのような映画を作りがる人がいるのか、どうしてこのような映画をみたがる人がいるのか」がよく理解できる。ホラーの評価において、おそらく当代の権威者であるスティーヴン・キングもこの映画については私と同意見である。

「トビー・フーパー監督のこの作品は、私が考える芸術としての条件をすべて満たしているといっている。なんなら法廷に出向いて、この映画の社会的価値について証言したってかまわないくらいだ。」⁽¹⁸⁾

私たちは、どのような形態であれ、私たちを拉致し去るような「サスペンス」のためには代償を惜しまないのである。身体を持たない「私」が「他人の夢」を見る。その目の眩むような浮遊感を求めて、私たちは飽くことなく映画館の暗闇の中に沈み込むのである。

映画は芸術でありビジネスであり自己表現でありプロパガンダであり神話作用でありイデオロギー装置でありテクノロジーである。しかしその本質は「遊び」である。要するに私たちは映画を見て「くらぐらしただけなのだ。」

「あなたは映画に何を求めるのか？」と問われたら、私はブライアン・ウィルソンが「愛」について語った次の言葉を以て答えたいと思う。

Please let me wonder.

【引用出典】

- 1 G・サドゥール、『世界映画史I』、丸尾定訳、みすず書房、1980、p.17.
- 2 Thierry Lefebvre, *Guide du musée du cinéma*, Maeght Editeur, 1995, p. 55.
- 3 エドガール・モラン『映画—あるいは想像上の人間』、渡辺淳訳、法政大学出版局、1983、p. 118.
- 4 Lefebvre, *op. cit.*, p. 56.
- 5 小倉孝誠、『一九世紀フランス—夢と創造』、人文書院、1995、p. 65.
- 6 同書、p. 75.
- 7 小松弘、『シネマトグラフとは何だったのか—イデオロギー装置としての映画』、『映画伝来—シネマトグラフと〈明治の日本〉』、吉田喜重他編、岩波書店、1995、p. 112.
- 8 マドレーヌ・マルテット＝メリエス、『魔術師メリエス』、古賀太訳、フィ

- 9 ルムアート社、1994、p. 176.
フィリップ・アリエス、『『子供』の誕生』、杉山光信他訳、みすず書房、1980、p. 330.
- 10 マルテット＝メリエス、前掲書、p. 173.
- 11 サドゥール、前掲書、p. 21.
- 12 同書、p. 27.
- 13 マルテット＝メリエス、p. 174.
- 14 サドゥール、前掲書、p. 21.
- 15 同書、p. 27.
- 16 スラヴォイ・ジジェク、『斜めから見る』、鈴木晶訳、青土社、1995、p. 26.
- 17 Robert Ebert, *Review for Texas Chainsaw Massacre*, *Microsoft Cinema* 95.
- 18 スティーヴン・キング、『死の舞踏』、安野玲訳、ベネッセコーポレーション、1995、p. 268.

(原稿受理一九九六年四月十五日)