

論文の要旨

論文題目 映画における超越の表象
—コミュニケーションとしての映画—
氏名 菅原 裕子
学位 博士 (学術)
授与年月日 平成 20 年 3 月 25 日

本論文は、映画において「神秘的なるもの」がどのように表象されているかを明らかにすることを目的とする。20 世紀初頭に出現した映画という新しい媒体は、写真と共に最も客観性を備えた芸術表現の一形式となるが、その決定的な特性は、写真のように「一瞬」ではなく「時間の幅」という持続性をとりこむことを可能にした点にある。フィルムに収められた過去の時間を切り取り貼りつけ、時間軸を自在に行き来することで現実の時空間の超越を可能にする映画の特性は、今という物理的な現実の時間に映写されることでしか成立しない。したがって、映写されている現実の時間と映画の中に流れている時間は、どちらも確固として存在しながらも、共に不可思議な時間を形成することになる。そして映画を見る行為は、現実とそうでないものが交差し、融合する特別な時間と空間に身をおくことを意味する。

ここでは主に、映画における超越の表象を二つの側面から追究する。一つは、映画が上に挙げた理由により、神秘的な装置であるという認識である。映画が時空間を超越し、持続的な時間を再現し得る媒体であることを根底に、映画は映画作家によって^{フレーム}枠を超えることに専心する。換言すれば、それは記録装置から記憶装置への変容であり、そのような有機的運動への転換を、映画そのものがどのような形式で、あるいはどのような方法で行っているかを分析することが主眼となる。もう一つは、映画を観ることでもたらされる観客の側の「経験」としての映画受容についてである。映画の有機的運動の最たるものとは、精神が高みへと昇る運動であり、その瞬間は常に観客の受容と共にあるはずである。記録装置として誕生した映画という媒体を記憶装置へと変容させる作業は、映画監督の労力だけで完遂されることはない。観た者がスクリーンに映し出されるものに感応し、暗闇の中で映画という特別な時間に身を委ね、意識あるいは魂が、一瞬別の時空間へと超越する経験を経ることによって、初めてこの作業は完成するのである。

つまり、精神的なやりとりを重視するという点において、映画はまさに宗教儀礼的な「操作者」と「被操作者」による「やりとり」すなわちコミュニケーションを形成するといえる。そのとき映画館は神殿となり、作り手と観客は時空を超えた儀式を通じ、別世界への飛翔を可能にする。映画を観ることはこれらの行為に酷似している。観る者として肉体を固定されながらも意識が

「ポエジー」の極限まで昇華される映画の瞬間——すなわち真の「コミュニオン」——をもたらす映画はむしろ、多くない。ピクトル・エリセの「世界に映画は量的に飽和しており、その中の 95%が映画ではない」という言葉は、そのような点で説得力をもつ。おそらく大半の映画に欠落し、残りのわずか 5%に備わっているのは、「精神」に関わる主題とその実践であろう。本論文でとりあげる作品の多くが製作国も、時代も、具体的に表象しているものの内容も異にしているが、共通するのは、映画が精神を高めへと昇らせる芸術として存在するものであるという主張である。

本論文は、具体的な作品分析による検証を主として構成される。現実を超えた神秘なるもの、「ありえない」表象がどのように、映画ならではの形式によって表現されているか、また、日常の中に潜む神秘を映画がどのように露呈しているかを検討し、それらがもたらす経験としての映画体験の受容を分析する。それは同時に、昇華された映像詩と呼びうる一瞬が生まれる時はいつなのか、それらはどのように誕生するのかを追及する試みにもなるだろう。

第 1 章では、「現実と幻の狭間」をテーマに、映画の中に突然出現する日常と非日常の狭間の時空間の発生について考察する。「白日夢」「死者との邂逅」という、映画の神秘性そのものを表現するともいえるエピソード、あるいは構造そのものを、アンドレイ・タルコフスキー、クシュシュトフ・ケシロフスキ、ジム・ジャームッシュの作品群から抽出し、分析する。いつかどこかで見たような既視感を含む風景や、真昼に見た夢のようなまどろみのひとときが、一瞬、現実の時間軸の中に忍び込む。それは生活を変えてしまうほどとりたてて大きな出来事でもなく、なにより短い時間の出来事であるが、不意に訪れ、しばし意識を旅立たせる。本章の中心となるタルコフスキーの『鏡』では、過去と現在がモザイクのように複雑に行き交い、母と妻、息子と主人公たちが融合し、通常の時間の流れを完全にかき乱す。そこにあるのは「記録」ではなく「記憶」である。そしてそれは、主人公のものであるはずの「記憶」を観客が共有することさえ可能にする。スクリーンという枠を越境することに専心する映画はわれわれの一つの「体験」へと昇華しうる「詩」へと変貌する。このような仮説を各作品の分析において実証していく。

第 2 章「魔術的リアリズム」では、本来ならば「ありえない」、現実からは遠く隔てられた表象をとりあげ、現象としてスクリーンに現前している圧倒的な力が「精神的リアリズム」とでもいうべきものに変容していることについて論じる。「空中浮揚」の節では主にタルコフスキー三作品を扱い、複数のバリエーションを含む時空の超越の概念が潜んでいることを指摘する。次に、「奇跡」の表象としてカール・ドライヤーの『奇跡』における死者の蘇生を扱う。イエスの再来と自身が信じた青年の「言葉」によって、使者が棺から体を起こし甦る場面が本作のクライマックスであるが、これは観る者にとって受容されうるだろうか。蘇生は起こったのか、そうであれば、死者を蘇らせたのは何なのかを問う。そしてフランス史上最大のヒロイン、奇跡の少女ジャンヌ・ダルクを描く四作品をとりあげ、彼女が 14 歳で神からお告げを受けたという神秘体験を経た人物であることを大前提に、果たして彼女は聖女なのか、あるいは狂人なのか、それぞれに異なる見地から描く作品の系譜をたどる。さらに、魔女狩りを扱ったドライヤ

一の『怒りの日』をとりあげ、本章全体にも関連する、「精神的リアリズム」とは何かを追究する。そして最後に『デッドマン』と『サクリファイス』という、共にある種の「異端的魂」を扱った二作を読み解く。前者では、主人公がアメリカ先住民によって「魂がいた場所」へと導かれることの意味を問うと共に、アメリカ大陸における先住民と白人の関係についても考察する。タルコフスキーの遺作である後者では、神秘主義者を明言する人物の登場を中心として、一般に、タルコフスキー作品らしくないと評される本作の不可思議な物語に潜む独特の詩学を焙り出す。人類の救済、永遠の魂の表象を描く二作において、命の「再生」がどのように描かれているかを考察する。

第3章「エピファニー——ビクトル・エリセ、繊細なスペクタクル」では、ビクトル・エリセの三作品を採り上げ、日常の中に潜む神秘のテーマを探る。寡作な作家エリセの長編映画の代表作『ミツバチのささやき』、『エル・スール』、『マルメロの陽光』において、彼がいかにか「映画的時間」に対して意識的な作家であるかが表現されているかを明らかにする。ここでは、死者が蘇ったり身体が浮遊することはない。しかし、ごく普通の日常の中にも、神秘はヴェールに覆われて隠されているのではないかという示唆が満ちている。エリセの作風は密やかで慎ましく、隠された神秘を探るにいかにかにも相応しい。映画が時間芸術であるというタルコフスキーの信念を受け継いだかのように、彼もまた映画の枠、あるいは額縁を超える作業に専念する。三作いずれにも映画内映画、あるいは絵画が登場するのは、それらを超える行為が映画にとって大きな意味を持つことを監督が知っている証である。映画の中の映画、映画の中の絵画、それを見つめる登場人物たちの視線、キャンバスに筆を走らせる画家、そして彼ら全体を見つめる観客、そして映画監督エリセの存在。そのどれもが混ざり合い、映画は生き物のようにスクリーンを走り、映画を観る行為が官能的な創造活動へと変貌する。映画という媒体が、「記録」装置から「記憶」装置へと変容し、いかにか有機的な運動を行っているかどうか、エリセがそれらをいかにか繊細に表象しているかを明らかにする。