

映像言語に隠された「見ることの悦楽」の考察 ——女性監督シャンタル・アケルマンの映画を中心に

増 田 真美子

フランスの批評家ロラン・バルトは、テキストのエクリチュールの中にある、「テキストの快楽と悦楽」を定義した。彼のエクリチュールのコンセプトは、「言語活動の悦楽の科学 (la science des jouissances du langage)」¹に基づいている。

「快楽のテキスト。それは、満足させ、充実させ、快感を与えるもの。文化から生れ、それと縁を切らず、読書という快適な実践に結びついているもの。悦楽のテキスト。それは、忘我の状態に至らしめるもの、落胆させるもの（恐らく、退屈になるまでに）、読者の、歴史的、文化的、心理的土台、読者の趣味、価値、追憶の凝着を揺がすもの、読者と言語活動との関係を危機に陥れるもの。」²

«Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.»³

精神分析家ラカンが定義した「la jouissance (享楽・悦楽)」⁴からバルトは独自の理論を発展させた。精神分析学によると、快楽 (le plaisir) とは、体内の蓄積した緊張感が解放されリラックスしていく感覚であるが、悦楽 (la jouissance) はこれと反対に緊張への傾きを高めていくことで生ずるものとされる。しかし、私たちはこの悦楽を直接感じ取ることはできず、身体が緊張を増した極限の状態において、それはむしろ過剰なものとして現れる。したがって、この悦楽の獲得は、自らの存在の喪失に直結してしまう危険なものともなり、掟など社会的なものからは禁止される。しかしながら、悦楽がどんなに危険なものであれ、これをなくすことは人に生きる意味を失わせることになる。なぜなら、悦楽は、常に何かを奪われ生きる動機を失った人間の存在の欠けた部分を埋め合わせるものとして機能しているからだ。⁵悦楽は、主体が主体であるための内的な緊張のことで、全ての経験を支える土台となっている。

快楽の彼方にあるこの悦楽が、もし映画をテキストとして捕らえ、見る行為によって生ずるといふのなら、どのように映像テキストは構成されているのだろうか。観客に心地よい視覚的イメージを送り出す様に、カメラによって構成された視線に、観客が視線を同一化させて得ようとする

ものが「見ることの快楽 (le plaisir de voir)」だとすれば、「見ることの悦楽 (la jouissance de voir)」というのはどのようなものなのだろうかということを考察していく。

1. 悦楽のテキスト

前に引用したバルトの「悦楽のテキスト (texte de jouissance)」の定義にある「忘我の状態に至らしめるもの (celui qui met en état de perte)」とは、我を忘れてしまうほど熱狂し心を奪われてうっとりさせられる状態というより、精神の不安による興奮や心の動揺で、潜在意識に繋がっている状態、つまり主体が肉体から離脱し、意識が無の状態になることによって我を忘れてしまうことを意味しているのであろう。また「落胆させるもの (celui qui déconforte)」とは、ある裏切りのようなものによって生ずる絶望を指していると推測する。そのため、「悦楽のテキスト (texte de jouissance)」とは読者の欲望を決して満たすことなく、むしろその欲望を破壊したり、困惑させるため、欲望が予期しない瞬間を狙って突然現れることになる。悦楽は主体としての読者の精神を不安定にさせてしまう。バルトによると、この「自我の喪失 (sa perte)」こそ悦楽だと述べている。⁵ これらの意味からすると、「悦楽のテキスト」とは読者を心地よく愉快な精神にするのではなく、読者の経験や体験に基づいている価値観を破壊する恐れがある。その一方、「快楽のテキスト」とは、読者にある種の満足感をもたらすことができる。なぜなら、快楽は「自我の凝着 (la consistance de son moi)」⁷ で、自分の価値観に従って肉体的に満足を得ることができるからだ。しかし現実的にこの満足が訪れると、自我は次の欲求を生み出してしまう。快楽とは、完璧に満足を得られる方法ではない。なぜなら、

「快楽が欲するのは忘我の場である。断層、切断面、デフレーション、悦楽のさなかに主体を捉えるフエイディング現象 (思考の流れの中断) である」⁸

«ce qu'il (le plaisir) veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance.»⁹

悦楽は、快楽のはるか彼方にあるもので、主体に完全な満足を与えることのできない快楽は、悦楽が生ずる「忘我の場 (le lieu d'une perte)」を捜し求める。バルトはその例として、結末の分らない物語の場合、その結末の曖昧さは読者の快楽を薄れさせ悦楽を増やすという。¹⁰ 苦痛を感じると悦楽が高まるからであり、また結末が明確ではっきりしている物語にのみ快楽が存在するからだ。この「悦楽のテキスト」の2つの読み方をバルトは次のように提案している。

「一つは一気に逸話の関節に向い、テキストの広がりを見渡すが、言語活動の遊びを知らない (ジュール・ヴェルヌを読む時、私は先を急ぐ。ところどころ話の流れを見失う。しかし、私の読書は言語の覆流水一洞穴学において持ち得る意味で—によって魅せられることはない)。もう一つの読み方は何もとばさない。吟味し、テキストに密着し、いわば、熱心に、夢中になって読み、テキストの各箇所、言語活動—逸話でなく—を断ち切る連辞省略を捉える。この読み方を魅するのは (論理の) 発展でも、真理をむしろとることでもなく、

意味形成性の薄片だ。熱い手遊びのように、興奮は進行を急ぐことから生ずるのではなく、いわば、垂直の大騒ぎ（言語活動とそれの破壊の垂直性）から生ずるのである。¹¹

«l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'entendue du texte, ignore les jeux de langue (...); l'autre lecture ne passe rien; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages - et non l'anecdote: ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction)»¹²

バルトはこの第二の読み方は現代のテキスト、「限界＝テキスト」にふさわしい読み方と述べる。現代のテキストを急いで断片的に読むと、このテキストは不透明になり、期待通りの話の展開にならなかつたり、何も生じない話の内容に落胆してしまう可能性がある。しかし起きていることというのは、話の流れにあるのではなく言語活動そのものにある。悦楽の空間はこの言語活動に隠されていて、また言表行為において生ずるのであって、言表の連続において生ずるのではない。テキストの全体に一貫している言語活動にある変化を見つけることが読者の悦楽の空間を作り上げることなのだろう。

悦楽に特徴的な「衝撃、動揺、忘我 (la secousse, l'ébranlement, la perte)¹³ は、「耐えがたいテキスト (le texte intenable)」や「不可能なテキスト (le texte impossible)」に見つかけられるとバルトは述べる。¹⁴ それは、主体のこれまでの価値観の枠を超えたところにあるテキストを理解しなくてはならないため、ここに芽生える悦楽とは、読者の文化的、歴史的価値観を破壊するまでに及んでしまう。その悦楽は、常に新しい価値の発見の中にある。なぜなら、バルトによると、「新しいことだけが、意識を揺が」¹⁵ すからこそ読者の内面に破壊が生ずるからである。この様に一見読むのに耐えがたく、理解に苦しむテキストの断片的読解の中にこそ、新しい発見がみつき、その発見が悦楽を芽生えさせるのだ。

しかしながら、絶頂に達した悦楽の存在は、主体の意識内で把握できず、意識内で感じる頃には苦痛的な忘我の要因となって現われるのだ。それは、言語で言い表せないほどのレベルで現れる。テキストにある悦楽の大きさは、つまりテキストにある忘我の広がりのことであり、バルトによるとその場所は、テキストの行間にあるという。つまりテキストの行間を読みながら、断片的なテキストの全体性を掴み取ることに「忘我の詩学」があるというのだ。

バルトはこの様に、テキストは何かを構成しているのではなく、シニフィアンを並置したような言語の配置をすることで理解可能になるというテキストの断片的読解を通して、読者に悦楽をもたらすという。バルトは、テキストの快楽と悦楽の概念を定義したのではなく、読者や筆者に悦楽と快楽を生み出す方法を提案している。悦楽は待つものでなく、読者自らその空間を創り出すものなのである。

論理的発展を拒み、錯綜した文章と文章の行間を読み取った断片的言語テキストを、映像テキストに当てはめることができるならば、バルトが提唱するテキストの読み方で、「見ることの悦

楽」をもたらすことができよう。私が考える映像テキストの断片化とは、映像ショットの集合体であるシークエンス¹⁶を分割することである。確かに断片化された映像は、それだけで意味を成している様に思えるが、断片化された1つのショットだけでは、映画の全体に統合されない。しかし、その映画を構成する諸部分となっている。その場合、断片化された映像テキストは、ばらばらで、不均衡で、共通の尺度を持たないが、それだけで独立して存在している。この断片化された映像テキストの全体性を読み取ることで、物語には語られてない局面が現れてくるのではないだろうか。

映像言語¹⁷は言語の様にコード化することはできないが、フレーム、ショット、カメラのアンクルや焦点、モンタージュによって、言語同様、連続的変化の描写が可能である。観客の見たいという欲望や快楽を高めるスコピックな欲動 (la pulsion scopique)¹⁸ は、例えば登場人物との視線の同一化の様に、カメラの角度や視点などによって故意に作り出されたもので高められている。しかしながら、観客も映画のテキストの断片的読解を通して、自ら「見ることの悦楽」の空間を作り出すことができるのではないだろうか。次にシャンタル・アケルマン監督の2つの作品を例に「見ることの悦楽」の空間がどのように構成され、映画にどんな影響を与えているかを分析していく。

2. 断片的映像テキストを読む

1950年生まれのベルギー出身の女性監督、シャンタル・アケルマンは、18歳の時から映画製作を始め、これまでに40本以上の短編・長編映画を撮影した。彼女の作品の大半は、女性主人公に監督本人の女性としての経験や希望を反映させて、ステレオタイプの女性像から抜け出した新しい女性像を描いている。彼女の作品は、大衆向けの商業映画作品とは異なり、監督本人の哲学、芸術性、思想が込められた«cinéma d'auteur (作家主義)»と位置づけられる。長い間社会の外に置かれてきた女性をテーマ (女性の孤独、女性の社会的地位、女性の自立、偏見、同性愛性) に取り組んできた彼女の作品は、映画のフェミニスト理論にも影響を与えている。他方、彼女の映画の特徴は、モノトーンな製作方法により、静寂と不動を強調している点である。固定カメラの長回し¹⁹によって、静止している人物や人物の些細なしぐさを、延々と映し続ける。さらには事物の現象のみ捉えたショット²⁰を断片的に並置する。ストーリーの展開性や大胆な映像アクションを期待している観客にとっては、このモノトーンなシャンタル・アケルマンの映画に退屈すら覚えるだろう。しかしながら、彼女の映画を理解するにはテキストの断片的読解が適しているのではないだろうか。その例として、『ホテル・モンタレー』(1972)と『ジャンヌ・ディールマン コメルス海岸通り23 1080ブリュッセル』(1975)から、どのように「見ることの悦楽」が断片的テキストに現れるかを考察する。

①空虚な空間と静物による時間イメージ

シャンタル・アケルマンの映画『ホテル・モンタレー』は、ニューヨークにあるホテルの3つの空間 (エントランスホール、エレベーター、廊下と室内) をワンショット、ワンシークエンス²¹の構造で反復的撮影方法によって描写している。アケルマン監督は、何の物語性もなく、何も起

こらず、さらには何のコメントもバックミュージックも物音を示す効果音もないという完璧な静寂の中で、これらの空間を断片的に写し続ける。カメラは何か焦点を当てることもなく、何気ない瞬間に見える現象のみを捉えているのだ。例えば、エントランスホールの人の出入り、エレベータの開閉、エレベーター内の人の出入り、時間帯を替えて何度も撮影された人気のない廊下、部屋の中で椅子やベッドに座って動かない人物など。ほとんどのカメラは下方に設置されていて、アングル²²は不変である。固定カメラで写された大部分のショットはとても長く、ゆっくりと次から次へと移り変わるが、ただ並置されているかのようなショット間には何の関連性もない。このモンタージュ²³は、バルトのいう断片的テキストに当てはまるだろう。それは、何かを構成しているのではなく、シニフィアンを並置したような言語の配置をすることで理解可能になるテキストのことだ。各ショットは、それぞれに依存しているのではなく、独立した存在である。全ての映像は、ホテル内の映像ということは確かであるが、ホテルの入り口から屋上まで、道筋を辿った撮影でないため、観客がホテル内の地図を頭に描くことは困難である。ランダムに撮影・編集されたこの映画は、場所の断片的描写の映像を並置した映像テキストと言えるだろう。その中でも一貫して表現されているものは、空間と時間の関係、動きと静止・速さと遅さの対立関係である。そこに現れる空間的構造は観客自らが見出す新たな空間ともなる。そこに、映像におけるシニフィアンが表れるのではないだろうか。

『ホテル・モンタレー』では、対立の構造が組み込まれている。フィクション性（静止した状態で椅子に座っている客室の中の人物）と非フィクション性（ホテル内の各場所の映像）。生命（部屋の椅子に座っている妊婦）と死（部屋の椅子にじっと座っている年老いた老人）。秩序（整頓された客室内・固定カメラの長回しの繰り返し・同じリズムのトラベリング²⁴で撮影されたホテル内の映像）と無秩序（散らかった部屋・不意にカメラの前を横切る人影・エレベーター内の薄暗さ）。昼と夜（同じ場所で同じ撮影方法を用いるが、光の加減が異なる）。動き（エレベーター・カメラの前後、左右の動き）と静止（人物の静止した姿・人気のないホテル内・固定カメラによる映像）。これらの対立は、反復と差異という新たな対立を用いながら、観客の視野を占領していく。反復は撮影方法によって現れている。それは様々な空間を長回しの固定カメラや、前後左右同じカメラの動きで何度も撮影されている。長くゆっくりとしたカメラの動きは映画全体のリズムを消し去り、時間を静止させる効果がある。その為、長回しの固定ショットと、カメラのトラベリングの反復効果は時間の経過を記すというより、巻き戻しと再生の繰り返しを見せることで、時間の切断を作ることができる。同時に、この映画の中に見られる反復作用とは完全に同一の映像の繰り返しではなく微妙な変化を伴っている（昼と夜の違い、エレベーター内の人物の入れ替わり、エレベーターの各階への移動、部屋で椅子に座る人物は静止したままだが、各ショットで人物は別のポジションに身を置く、など。）たとえショット間に時間の切断を感じても、各ショットの見えるものの変化は時間の経過を示すことができ、ロングシークエンスによって作られた時間の流れは途切れない。フランスの哲学者ジル・ドゥルーズは、この目に見えない時間の映像を「時間イメージ (l'image-temps)」と呼んだ。そのイメージとは、「変化するものに不動の形態を与え、この形態において変化」²⁵して行く。そして、そこに現れる時間とは、「時間において変化するものの何らかの条件においての時間」²⁶である。

もし反復作用が差異を見付けようとする観客の情動や見る欲望を膨らますことができるなら、それは対象物への知覚力をもっと深めることになるだろう。しかしながら何も起こらないモノトーンの数々の映像には、憂鬱さと抑制によって支配された力がある。この支配的空虚ともいえる空間に起きる現象やアクションの繰り返し行為の鑑賞は、観客を催眠現象に導く。この映画の構造は、重要な出来事よりも、「何も起こらない時間」を重視している。実際、映画が進むにつれて、観客は、「何も起こらない時間」は、それ自体価値あるものでないと思うだろうが、この空虚な時間こそ重要な何かの効果を残している。つまり映像のショットが空虚の空間や静物の中でゆっくり引き延ばされていくうちに、時間のイメージを把握することができるのだ。現象の変化、移行を通して時間の経過や継続を知覚することができる。

空虚な空間での時間の把握を、映画『ホテル・モンタレー』のホテルの廊下のシーン²⁷を分析してみよう。カメラが前方のトラベリングによって奥の窓に向かってゆっくり進むという映像が数回続く。廊下には人気がなく、カメラの動き以外何の動きもなく、静寂が極まっている。最初の映像では、廊下に設置された薄暗い明かりだけが青白く光っていて、窓の外は真っ暗な夜の景色である。何度か同じショットを繰り返した後、だんだん窓の外は明るくなり薄暗かった廊下の映像は、次第に差し込む太陽の光によって明るさを増してくる。人の出入りもなく何も起こらないショットの連続であるが、ここで現れてくるのは夜から朝へと強まっていく光の変化、つまり時間の経過である。そして観客自身、長いシーンを根気よく見続けることで時間の経過を実体験している。あえて空虚な空間で撮影しているからこそ純粋な時間の経過を把握することが可能になる。

次に、静物から把握できる時間の経過が現れているのは、この映画の客室内で椅子やベッドに座って動かない人物のシーンである。最初に、カメラはとても整頓されたある客室の1部屋を長回しの固定カメラで見せる。レースのカーテンが引かれた窓の側には、ベッドが置いてあり、隣にはランプが置かれている。次の固定ショットでも同じ部屋を見せるが、ベッドは壁際に寄せられランプの位置も変わっている。さらには、椅子に座ってじっとしている女性の後ろ姿が窓の側に見える。その次の固定ショットでは、カメラは部屋のドアの隙間から部屋内を垣間見せる。そこには先ほどと同じ女性が、乱れたベッドに横たわっている姿がある。そして最後のショットでは、床に脱ぎ捨てられた洋服が散乱していて、いろいろな物が乱雑に置かれたテーブルとその側に座る妊婦の女性の横顔が見える。全てのショットは固定カメラで収められた長いショットで、画面の中には全く動きがなく、写真または絵画を見ているかのようなようである。このシーンでは、室内の静物の変化が時間の経過を見せている。整頓されていた部屋から、散らかった部屋への変化や、家具の配置換えなど。例え画面内で人物のアクションが写されていないとしても、この人物の行動と時間の経過を理解することができる。実際、時間の決定的流れは、省略された映像によって示され、ショットの切れ目に現れているが、さらに、観客は何も起こらず、動きもない静止動画の様な長い映像を目の前にすることによって、映像の中に流れる時間の流れを映像内の世界とともに体験することとなる。その為、より一層、一分一秒の長さがリアルに感じられ、時間の流れを純粋に表すことができている。シャンタル・アケルマンは、動きの痕跡のみを見せることによって、免れ得ない時間の経過を描き、生氣の存在を描いている。そして、ショット内で静寂を描き、ショットの切れ目でダイナミックな動きを描いている。これにより、ショット内とショットの切れ目に

極端な静・動の対比が表れている点がこの作品の時間イメージの特徴と言えるだろう。

このシーンは、同じ部屋の映像を常に長回しの固定カメラで撮影し、そのリズムを反復している。また室内の変化によって現れる差異を徹底したスタイルで示すために、観客の視線をあえて静物に固着させているのである。さらに、静止して動かない人物は何かを待っているようにも捉えられ、その時間を観客は共有することで時間の経過を人物とともに体験することができる。ジル・ドゥルーズは、空虚な空間と静物との間の違いをこのように述べている。

「一つの空虚な空間は何よりもまず可能な内容が欠けていることによって価値をもつが、一方静物は、諸対象の現前と構成によって定義される。」²⁸

«Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, tandis que la nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant.»²⁹

空虚な空間における可能な内容の不足とはつまり、観客の視点を集中させる「見る対象」が不在であるということである。映画の中の廊下のシーンは、廊下の壁や客室のドアなど対象物は存在していても、人物や動きのない廊下の空間は、自然の風景と化するのだ。それ自体は独立して見られる対象にはならず、むしろ風景化している。その空虚な空間に現れる効果とは、このシーンの場合光の明るさの変化であり、つまり時間の経過である。次の静物から現れる効果も目に見えなくても、その静物の移行や変化を理解させる条件が表現されていれば、同様に時間の経過を読み取ることができる。そして同時に、不動のまま静止しているものを見せるということは、時間の持続を表現することも可能である。時間そのものを目で見ることが不可能であるが、空虚な空間と静物というイメージを介して表現可能になることをアケルマンの映画は示している。

空間と時間の中で継続しているものは、表現方法、モノトーンなリズムから生ずる抑圧である。アケルマンのこの映画は、カメラの動きや焦点によって状況を描写するナレーション、アクションや現象の間に一貫性がなく、型にはまらない形式であり、断片的映像の並置とも言えよう。つまり欠けている部分を埋め尽くすのは観客自身である。見えるものだけを追って、何かが起きることを期待している観客にとっては絶望的映画であろう。しかし、断片的テキストの中から、直接的には見えないものを丹念に読み取ることこそ、「見ることの悦楽」の空間を作ることであろう。

②フレーミングによって限定されている女性の空間

次に、アケルマンの1975年の作品『ジャンヌ・ディールマン コメルス海岸通り23 1080ブリュッセル』におけるフレーミング³⁰によって限定されている女性の空間を通して、そこに現れる、覗き趣味（ヴォイヤリスティック）的³¹ではない視線にある「見ることの悦楽」を考察してみる。

この映画は、ブリュッセルに住む専業主婦、ジャンヌ・ディールマンの3日間の日々についての物語である。ジャンヌは未亡人で、息子と二人で暮らしている。ジャンヌは3日間の間、ひたすら無意識的に、また機械的に、日々の決められた日課である家事を同じ時間、同じタイミング

で繰り返す。ジャンヌは特に個性的なキャラクターでもなく、どこにでもいそうな母のイメージであり、典型的専業主婦のイメージである。しかしながら、この家事行為の合間に、ジャンヌは家に客を招き売春活動を行い家計の足しにする。ジャンヌは、この売春活動までも日々の日課の一つとして淡々とこなす。

映画自体も3時間という長編で、観客はひたすらこの主人公の家事を繰り返し見ることになる。ベッドメイキングをする、お湯が沸いてコーヒーが濾過され、カップに注がれる。風呂を洗う。息子の靴を磨く。夕食の準備をする（ジャガイモの皮をむく、ハンバーグの肉をこねる）。食卓の準備をする。息子と夕食を食べる。食卓の片づけをする。食器を洗って水を止めて手を拭く。台所を片付ける。台所を退出して、電気を消す。消灯。

どのシーンも、省略されることなく、手を洗う、拭く、電気を消す、つけるなど、些細なしぐさもカメラに収められている。主人公ジャンヌは、この家庭的空間の中で、自分で定めた日々の日課を段取り通りにただ淡々と休むこともなくこなしていく。しかし、ジャンヌの3日目に異変が起こる。これまで、パーフェクトに日課をこなしていたジャンヌに「ちょっとしたミス」、「うっかり行為」が現れる。これにより彼女の日課に狂いが起こり、これまでなかった空白の時間ができてしまう。何をしても良いか分からないジャンヌは、ソファーに座り、休むというより動揺した物腰で時間が過ぎるのを待つのだ。たとえ、ジャンヌの3日目に日課のずれが起きても、大きなハプニングが家事行為の中に起こるわけではない。しかしながら、3日目に訪れた客を、ジャンヌは何の躊躇いもなく殺してしまう。

映画界では注目されることの少ない専業主婦の日常生活を、アケルマン監督はあえて母のイメージを暗示しながら映画の中心テーマにあげた。しかしながら、女よりも母型の女性のイメージに売春婦のイメージを入れることで、母親の性＝女性の表象も垣間見せている。女より母型であったジャンヌは、売春活動に対して何の躊躇も快樂もなく、家事の一環としてその活動を行ってきた。しかしながら、2日目の客によって快樂が芽生えたジャンヌは、自分の中の女に気づいてしまい、自分のリズムを狂わせたファルスを恨み、最後にはそのファルスを殺す。それは、ジャンヌが再び性を抑圧することで、女より母型の女性に留まろうとする象徴であり、母親も含む女性が抑圧している性への問いかけであろう。

家事を延々と行う専業主婦のイメージの中に、自分自身について考えたり、外部との世界を広げようとしたりせず、女性性を抑圧している女性を表象することで、現実の女性の文化や歴史への考察が見えてくるのではないだろうか。その発見がもし「見ることの悦楽」につながるとしたら、改めて観客の母、専業主婦、女性の価値観を変えることになるだろう。主人公ジャンヌの空間から、何がどのように暗示されているのだろうか。

まず、映画のタイトルは、人物の名前と住所というユニークなもので、この時点で場所が特定されている。ジャンヌ・ディールマンという女性が住んでいる場所であり、舞台がアパートということを示す。そしてこの場所が含意的に作品のテーマを見せている。そこから推測できる女性像は、専業主婦、ブルジョアの女性、母親などである。映画のタイトルが知覚できる場所を認識的・構造的な空間で表象し、そこに現れる女性登場人物を意味づけているのである。

次にジャンヌが一日の大半を過ごすアパートでは、窓がほとんど開放されることなく、太陽の

光も少なく、まるで絶望的な牢獄を連想させる。この四方を囲まれて限定され、閉ざされた空間は、ジャンヌが部屋を移動する度に電気を消しドアを閉めるという行為によって強調される。これにより、本来あるべき部屋と部屋の広がりも閉ざされ、観客の視野を狭めてしまう。ジャンヌは自由に部屋から部屋へと移動するが、常に閉ざされた空間内のみでの移動であり、どんなに移動しても囚われの身であることにはかわりない。さらに、マンションのエレベーターはとても狭く、周囲は鉄越しの格の扉で覆われている。ジャンヌがエレベーターに乗り込むとき、地上に設置された固定カメラは上に上がっていくエレベーターとジャンヌを映すが、彼女はまるで檻の中に閉じ込められているかのようである。

外部との関係を断ち切られた空間に身をおくジャンヌの世界は停滞していて、それはまた社会から追放された空間を暗示している。それだけではなく、彼女は固定カメラの枠内を行ったり来たりするが、カメラはジャンヌの動きについてゆかない。彼女は四方の壁に閉じ込められているだけでなく、固定カメラのフレーム³²の枠によって彼女の領域は制限されているようにも見える。部屋から部屋へ移動しても、この空間を抜け出すことはできず、まるでカメラは袋小路に迷い込んだ女性を記録しているかのようである。

ジル・ドゥルーズは、彼の著書『シネマ1』の中で、フレームはイメージの中に現前する人物・大道具・小道具を閉じ込めるシステムを規定しているという。³³ フレームは多くの部分（要素）の集まりによる一つの総体を構成している。それらの部分は、またいくつかの小さな総体（部分集合）に属していて、相対的に存続し合って一つのフレームを構成している。そしてフレームを制限するシステムと考える時、フレームは幾何学的か物理学的一力学的かのどちらかの二種の極を帯びている。前者は、限界がまず与えられ、その内部に人物や物が占めていき均衡を得る場合であり、後者は、人物や物がその力を及ぼすことで限界が与えられる場合の構造である。³⁴ イメージを形成する内容と形式の関連が幾何学的か物理学的一力学的かということである。このように、フレーミングには限定（リミタシオン）³⁵の作用があり、さらにジル・ドゥルーズは、そこに現前する画面外の役割を考慮に入れて、このフレームの作用を「枠（le cadre）」か「マスク（le cache）」かという考察を行い、新たなフレーミングの考え方を述べた。

「フレームは、一方では、動くマスクとして働く。この動くマスクに応じて、あらゆる総体は、もっと広大な等質の総体に連絡し、この総体のなかに引き延ばされる。またフレームは、他方では、或る絵画的なフレームとして働く。この絵画的なフレームは、ひとつの総体を孤立させ、その周囲を無効にするものである。（中略）あらゆるフレーミングは画面外を規定している。その片方だけが画面外を指し示すといった二つのタイプのフレームが存在するというのではない。むしろ、画面外のたいへん異なった二つのアスペクトが存在しており、それぞれがそれなりのフレーミングの様態を指し示しているのである。」³⁶

«Tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. (...) Tout cadrage détermine un hors-champ. Il n'y a pas deux types de cadre dont l'un seulement renverrait au hors-champ, il y a plutôt deux aspects très différents du hors-champ dont

chacun renvoie à un mode de cadrage³⁷

フレームを「マスク (le cache)」として機能させる画面外との関係、「枠 (le cadre)」として機能させる画面外との違いについて、映画『ジャンヌ・ディールマン コメルス海岸通り23 1080ブリュッセル』の台所で家事を行うシーンを参照してみる。台所の映像が、例えばそれを含む総体としてのアパートを表現するのに使われる場合、そのフレーミングは他の部屋を見えなくさせる「マスク (le cache)」に近いものになるといえよう。台所はアパート内にいくつかある部屋の一つにすぎず、観客の目に台所しか見えてなくても、画面外にある他の部屋—サロン、寝室、お風呂場—の存在を連想させる。

だが同じ台所の映像が、人の存在している場所を表現するのに使われる場合、つまり女性の世界を表現するのに使われる場合は、そのフレーミングは部屋の集合体としてのアパートの一部としての意味よりむしろ、外界から閉ざされた孤独の空間としての意味を強調するものになるであろう。つまりそこでは、家事を淡々とこなすことで同じ日々を繰り返している女性の生活に、どのような影響を及ぼすのかという観点から重要な情報が抽出されているのであって、それに関係ない情報(台所用品とか、台所の構造、など)は背景に退く。つまりこの場合のフレーミングは、そこに写されている女性を孤独の空間に閉じ込めるシステムとしての「枠 (le cadre)」を構築しているのだ。これは、幾何学的なフレームの構成となり、四方壁と窓に囲まれた部屋の中という閉ざされた空間にいる人物を、さらに四方直線を囲まれた枠のシステムの中に閉じ込め、孤立しているジャンヌの世界を強調している。この枠組みは境界線として作用して、社会という外界と切り離れた空間を作り出している。

「枠 (le cadre)」または「マスク (le cache)」のどちらの作用もフレーミングは画面外に現前しているものと結びついて、観客にマンション全体を想像させる、あるいは孤立空間にいる女性の生活を想像させるなど、極めて具体的な性質を帯びてくるのである。

イタリアのフェミニストの映画理論学者、テレサ・ド・ローレティスは、この映画のフレーミングを「女性的なものの二つの様式」³⁸と呼んだ。ここでは、登場人物と監督、映像とカメラが別の存在でありながら互いに影響し合い、共存しているという。テレサ・ド・ローレティスは、フレーミングによって作られた空間の知覚的意義を次のように述べている。

「結論的に言えば、『ジャンヌ・ディールマン』で構築された空間は、視野(ヴィジョン)の映画的またはテキスト的な空間に終わることなく、^{フレームの内/外}画面枠の内/外³⁹に広がっている—なぜなら^{オフスクリーン}画面枠外も映像の中に刻み込まれているからだ。だがこの場合切り返し⁴⁰ショットによって画面枠外が物語的に縫合されているのではなく、フレームの内でのジャンヌの生活と場を明確にする複数の歴史的・社会的な決定要因にまで広がることができたためだ。」⁴¹

«Finally, then, the space constructed by the film is not only a textual or filmic space of vision, in frame and off-for an off-screen space is still inscribed in the images, although not sutured narratively by the reverse shot but effectively reaching oward the historical and social determinants which define Jeanne's life and place her in her

frame.》⁴²

テレサ・ド・ローレティスの考察によると、フレームの中に見えるジャンヌの空間は、多くの女性が経験する家庭的領域の一部であり、この枠組みを超えた所に女性の表象、さらにはジェンダーの表象が示されている。専業主婦を例に、女性の孤独や非創造的的日常という現実的問題を、女性の視点によってフィクションに組み込んでいるといえよう。目に見えないフレーム外は、隣の部屋を連想させているのではなく外界の社会を示している、フレームはその社会との境界線を意味しているということになる。女性の表象は画面上に見える事柄だけでなく、画面外の彼方にも現れている。画面外の空間によって、観客は登場人物の世界とのつながりを具体的に想像できるが、それは映像的奥行きや登場人物の設定を理解する要素であり、画面内の女性の表象はフィクションにすぎない。しかし画面外に現れてくるものはフィクションの世界だけでなく、社会的、文化的、歴史的コンテクストを通して現実的な女性の世界を示している。たとえフレームが見える空間と見えない空間の範囲を限定していても、画面外が現前する空間として機能すればするほど、それは隣接している世界を明確に表わしてくる。

この映画は、カメラの動きや、カットの切り返しによって画面外から画面内への人・ものの動きが強調されることはない。ほとんど固定カメラの長回しでジャンヌという一人の女性の行動を観察しているが、むしろ彼女のしぐさや身体そのものが女性の空間というものを作り上げてもいる。観客の視野や空間がフレームという枠に規定されていても、映画は女性の知覚に基づいた時間性やリズムの構成と画面内と外の共存によって、観客が見えない部分までも理解することを可能にしている。ジャンヌ・ディールマンは架空の人物であるが、毎日機械的に家事に追われる女性の生活は多くの女性が経験しているだろう。また観客は、身近にそのような女性を目にしているだろう。ジャンヌ・ディールマンは、専業主婦の状況をよく反映させている。彼女はアパートの閉ざされた空間と、社会から閉ざされた家庭という世界の中に位置づけられている。画面の中で、どんなに彼女が忙しく動いても、固定カメラによってダイナミックな動きを削除されたジャンヌの空間は、静止しているように見える。観客は、この静止した世界にいる女性の日常的しぐさを見ることになるが、そこに現れる、忘我の状態に至らしめる、退屈になるまでに落胆させ、観客の価値観を揺るがすこととなる「見ることの悦楽」とは、画面外のコンテクストと女性の空間の広がり気づくことであろう。そこには、これまで映像のヒエラルキーからすると最も重要視されない、女性の日常の動作やしぐさをあえて描いた監督の女性への敬意をも込めている。ジャンヌ・ディールマンというある専業主婦を例に日々の家事を正確に表現し、母のイメージを連想させている。それと同時に、売春活動の兼業によって母の中にある女性性を垣間見せている。そこには、日課をこなす事で満足し、自分は誰か、何を望んでいるのか、何がしたいのかなどの思考や模索を忘れかけている女性に対して外界への扉を開こうとしているようにも考えられる。さらには、その様な女性の表象を構築した文化や社会への問いかけがジェンダーの表象の構築の結果として画面外の空間を通して現れている。この様にこの映画にある「見ることの悦楽」とは、女性主人公の動作やしぐさによって作られた女性の空間から女性の表象を読み取り、観客のビジョンへの考察が問われているのである。

「見ることの悦楽」の対象とは、決して切り返しショットやある対象のみをクローズアップ⁴³して観客の視野を操作して作られた対象だけではなく、時間の経過、画面外にあるコンテキストもそれに当たるのであろう。カメラの動きによって観客の視点を操るといふことのないアケルマンの作品は、観客に焦点の決定を委ねているようにも思える。自分の目で全てを見渡すことも、一点に焦点を絞ることも可能である。そして、観客は次の映像を待つ。この映画は、待つことによって見ることの行為を強調し、それによって悦楽を高めている。あえて一点の対象に観客の視点を集中させない監督の戦略は、見えないものの姿や意味を表象する効果がある。「見ることの悦楽」とは、話の流れではなく映像言語によって表現されている事を観客自ら発見できるということにある。そしてその発見は私達に心的緊張をもたらし、そこに表れた事に関する問題意識を高めることができるのではないだろうか。そして更に「見ることの悦楽」とは、「見る」という行為と、「読み取る・知覚する」という行為によって、不在と現前の格差を楽しむ二重化された行為の果てにあるのではないだろうか。知覚されたイメージは、見えるイメージに不在のイメージを補い、象徴的に私たちの経験が揺さ振られた時、私たちは「見ることの悦楽」を体験しているのであろう。

注

1. ロラン・バルト『テキストの悦楽』沢崎浩平訳（みすず書房、2004年）p.11.
Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 1997, p.87.
2. ロラン・バルト, 同上書, p.26.
3. Roland BARTHES, *ibid.*, p.92.
4. 精神分析で使われる「la jouissance (享楽・悦楽)」とは、ある対象物や所有物の使用を伴わずに剰余価値を意味する。つまり、自分のものでなくてもそこから利益を過剰に得る能力のことである。ラカンによると、大文字の他者に従属している欲望自体をあきらめさせる指令を維持するのが「la jouissance」であり、これは大文字の他者に属して、大文字の他者の欠如のシニフィアンとして現れる。そのため、この大文字の他者と同一化しない限り「la jouissance」を得るのは不可能である。つまり、「la jouissance」は他人の中に見つかり、主体自らの直接的なものではない。
5. 福原泰平、『現代思想の冒険者たち13：ラカン-Jacques Lacan- 鏡像段階』（講談社、1998年）p.209.
6. ロラン・バルト, 前掲書, p.27. Roland BARTHES, *op.cit.*, p.92.
7. 同上書, p.27. *ibid.*, p.92.
8. 同上書, p.13-p.14.
9. *ibid.*, p.88.
10. 同上書, p.90.
11. 同上書, p.22.
12. *ibid.*, p.91.
13. 同上書, p.37. *ibid.*, p.96.
14. 同上書, p.41. *ibid.*, p.98.
15. 同上書, p.76.
16. シークエンスとは、シーンが集まって一つの物語として成立するショットの集合体。つまり「章」となる。
17. 映像言語とは、映像を使って伝える言葉を表現する概念で、表情・心情・しぐさの推移、雰囲気・気配・傾向の様子など連続的変化の描写が可能な言語活動である。それは、フレーム、ショット、カメラのアン

- グルや焦点、モンタージュ、フラッシュバックなどによる物語の時間の流れの入れ替えなどにより表現することができる。フランスの映画理論家クリスチャン・メッツはショットを一つの文に喩え、「一つの映像から二つの映像への移行は映像から言語活動への移行である」(クリスチャン・メッツ『映画—言語体系か、言語活動か?』『映画理論集成』森岡祥倫訳(フィルムアート社1982年) p.226.)と述べている。この映像言語は映像により変化の描写を表現できるとともに、映像の因果理解を支える重要な契機でもある。
18. 見る行為にある悦楽。「La scopophilie」は、フロイトによって定義された概念で、見ることと見られることによって生ずる悦楽のことである。
 19. 構成上、一気に見せたい芝居などを途中で場面転換せず、一つながりで撮影する手法。
 20. カメラが切れ目なしに撮影した連続する映像の事、撮影をシューティングという事から発生している。撮影に於いてカメラのフィルムがスタートして止まるまでの状態。文章に例えると「単語」または「段落」に近い。
 21. ワンショット・ワンシーケンスとは、一つのシーケンスをショットを割らないで連続して撮ることをいう。
 22. カメラがあるシーンを撮るときの視点・視座・撮影角度の事。
 23. 組み立てによって新しい意味を持たせる事。編集によって複数のショットをつなぎ、その構成で元のショットとは別の意味を持たせたり、元のショットにない新しい表現を生み出す事。
 24. 被写体の移動の有無を問わず、カメラの位置を前後・左右に移動させながら撮影するショットの総称。
 25. ジル・ドゥルーズ 『シネマ2 *時間イメージ*』宇野邦一、石原洋一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳(法制大学出版社 2008年) p.22.
 26. 同上書, p.23.
 27. 映画の物語における完結したひとつの場面、単一の場所で起こる単一のアクションのひと連なりを指す。ショット>シーン>シーケンス。ショットが複数集まって構成されるのが「シーン」。表現として最小限の意味が伝えられるひとかたまりなので「文節」にあたる。
 28. ジル・ドゥルーズ, 前掲書, p.22.
 29. Gilles DELEUZE, *L'image-Temps : Cinéma 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, p.27.
 30. 画面の構図を決める事。
 31. 対象物から見られたり、それと触れ合うことなく、一方的に見ることで性的悦楽を得ようとする性的倒錯。覗き見るという行為や状況そのものが目的であって、見られる側である対象が猥褻な行為をしているかどうかは問題ではない。
映画に表れる観客の見る行為を精神分析学を通して研究したローラ・マルヴィの論文『視覚的悦楽と物語映画』によると、男性の視線の露出症の対象として女性の同情人物を同定したと述べている。「見るという行為の悦楽は、能動的(見る)=男性、受動的(見られる)=女性に分割されている。(中略)女性は観客の視線を捕らえ、男性の欲望を意味し、それに向けて演じる。」観客は男女共に男性の登場人物に視線を同一化している。そして観客主体であることの役割は窃視症的であり、登場人物と共犯関係において機能していると論じた。(ローラ・マルヴィ「視覚的悦楽と物語映画」『新映画理論集成』斉藤綾子訳(フィルムアート 2002年) p.126-p.139.
 32. カメラに写る「画」やその範囲。またはステージの写る写らないの境界線。
 33. ジル・ドゥルーズ 『シネマ1 *運動イメージ*』財津理、斉藤範訳(法制大学出版社 2008年) p.131.
 34. 同上書, p.25-p.26.
 35. 同上書, p.26.
 36. 同上書, p.30-p.31.
 37. Gilles, DELEUZE, *L'image-Mouvement : Cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p.28-p.29.
 38. テレサ・ド・ローレティス「女性映画再考—美学とフェミニスト理論」『新映画理論集成』斉藤綾子訳(フィルムアート 2002年) p.148.
 39. オフスクリーンとは、フレームに映っていない部分で、フレーム内の役者と演技したり、声だけの芝居をすることもある。

40. 対話する二人を撮る場合に、第一話者を撮影していたカメラを第二話者側へ向き直らせて撮影する事や、撮影されたカット。
41. テレサ・ド・ローレティス, 前掲書, p.150.
42. Teresa de LAURETIS, «Rethinking Women's Cinema :Aesthetics and Feminist Theory», dans *Multiple Voices in feminist film Criticism*, dr Diane, CARESON, Linda DITTMAR, Janice R. WELSCH édition, 1994, p.160.
43. ある人物や事物などに観客の注意を喚起する為、その人物の体の一部や、時物の一部分を画面いっぱいに大写しにする事。

参考文献

1. 和書

- クリスチャン・メッツ「映画—言語体系か、言語活動か?」『映画理論集成』森岡祥倫訳（フィルムアート社 1982年）
- ジル・ドゥルーズ『シネマ 1 *運動イメージ*』財津理, 斉藤範訳（法制大学出版局 2008年）
- ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 *時間イメージ*』宇野邦一, 石原洋一郎, 江澤健一郎, 大原理志, 岡村民夫訳（法制大学出版局 2008年）
- テレサ・ド・ローレティス「女性映画再考—美学とフェミニスト理論」『新映画理論集成』斉藤綾子訳（フィルムアート 2002年）
- 福原泰平,『現代思想の冒険者たち13 : ラカン-Jacques Lacan- 鏡像段階』（講談社, 1998年）
- ロラン・バルト『テキストの快楽』沢崎浩平訳（みすず書房, 2004年）

2. 洋書

- Christian METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- Gilles DELEUZE, *L'image-Mouvement : Cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.
- Gilles DELEUZE, *L'image-Temps : Cinéma 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1985.
- Jacques LACAN, *Écrit1*, Paris, Editions du Seuil, 1966
- Roland BARTHES, «Les sorties du texte», in *Œuvres complètes 4 : 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002
- Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 1997.
- Teresa de LAURETIS, «Rethinking Women's Cinema :Aesthetics and Feminist Theory», dans *Multiple Voices in feminist film Criticism*, dr Diane, CARESON, Linda DITTMAR, Janice R. WELSCH édition, 1994.

3. 映像

- Chantal AKERMAN (シャンタル・アケルマン) : 『Hôtel Monterey (ホテル・モンタレー)』(1972), DVD, Carlotta, 2007.
- Chantal AKERMAN (シャンタル・アケルマン) : 『Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (ジャンヌ・ディールマン コメルス海岸通り23 1080ブリュッセル)』(1975), DVD, Carlotta, 2007.