

映画のNarrative Discourseの機能に関する考察

—映画研究におけるLignes de tempsの活用—

Images as functions of Narrative Discourse

: Analysis of “The Birth of a Nation”(1915) by “Lignes de temps”

難波 阿丹*

Anni Namba

1. 問題と目的

本稿の目的は、映画的な言語活動の萌芽にみられる、映画的なディスコースの生成に関わる「narrative/narratif（叙述的なもの）」（以下「narrative」と略）を明らかにすることである。そのさい、視覚情報に特徴的な、「showing（見せること）」、すなわち写真的イメージの機能性と、映画における「narrative」の関係について考察する。以上の目的にしたがって、本稿は以下のような手続きをとる。第一に、D. W. グリフィスと「narrative film（物語映画）」（以下「narrative film」と略）について論じた、初期映画の代表的研究者であるT・ガニングの映画物語理論¹の考察を確認する。次に、ソフト「Lignes de temps」という書き取り装置を用い、デジタルな書き取り装置が検出した映像の微細な要素の実際の働きに着眼したい。具体的には「narrative film」として名高い『国民の

創生』（1915）のシークエンスを具体的に取りあげ、映画の「narrative discourse（物語言説）」（以下「narrative discourse」と略）に挟まれた写真的イメージのもつ指標性を検証する。

本稿では、よって、映画研究と物語理論の結節点を、ガニングが依拠する、ジュネットの概念「narrative discourse」および「filmic narration（映画的語りの行為）」の理論的系譜をふまえながら、映画分析への応用を検証する（第二章）。そのうえで、「narrative discourse」に中断の契機を差し挟む、写真的イメージの機能性を論じ（第三章）、実際にグリフィス『国民の創生』のシークエンスを題

材に、ソフト「Lignes de temps」を用いて「narrative」の進行に差し挟まれた、それらの微視的な要素を指摘し（第四章）、今後の研究の展望と課題をしめしていく（第五章）。

*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：初期/古典的映画、物語理論、ナラティブディスコース、タイムライン

2. 「物語」理論の映画理論における展開

2.1 「narrative」の三要素

ガニングは、著作『D. W. グリフィスとアメリカ物語映画の起源』において、T・トドロフおよびG・ジュネットの文学理論²および、C・メッツの映画記号学³に依拠しながら⁴、20世紀初頭における映像文化産業の成立と軌を一にして製作された映画群を「narrative discourse」として理論的に定義することを試みている。そのさい、プルースト『失われた時を求めて』の詳細な分析を行なったジュネットの「narratologie（ナラトロジー）」を応用し、映画的な「narrative discourse」も、三様態「temps/tense（時間）」（以下「tense」と略）⁵、「mood（叙法）」（以下「mood」と略）⁶、「voice/voix（態）」（「aspect（相）」）（以下「voice」と略）⁷によって記述されるという立場をとる⁸。ガニングは、文学と映画の相違を、以下のように述べている。

これらの差異は、おのおののメディアが有する共有不可能な性質に依拠している。文学は直接的にアイコン的ではない一方、映画は、一連の写真的表象記号であり、アイコン的である⁹。

さらにガニングは、映画における意味に対するミメシスの過剰は、写真的イメージと共に自動的に立ち現れることを論じ、示す機能（showing）が伝達の機能（telling）に優先される映画言説の特徴を論じている。このような映画の性質は、物語を伝達する「filmic

narrator（映画語り手）」（以下「filmic narrator」と略）¹⁰の観念を危うくするかにみえるが、ガニングは以下のように論じ、映画の物語的完結性、一貫性の礎となる「filmic narrator」を擁護する。

映画のこの側面は、「filmic narrator」の観念を破壊するのではなく、むしろその役割を規定している。「filmic narrator」の第一の課題は、些細な細部の集積のうちに、物語的に重要な要素のヒエラルキーを作ることによって、写真的物質の、伝達に対する初期の抵抗を克服することにはかならない。映画言説をとおして、これらの世界のイメージは観客に向けて差し出される¹¹。

ガニングは、物語を統一的に「filmic narrator」を前提としたうえで、以上に述べた「tense」、「mood」、「voice」の三様態が「narrative discourse」の性質を決定するとした。ガニングはまた、「filmic narrator」が、物語を伝達する言説を組織するプロセスを、「narrativization（物語化）」（以下「narrativization」と略）とし、写真的イメージから物語の提示へ、「attraction film（注意喚起の映画）」（以下「attractionfilm」）から「narrative film」への移行が理解されなくてはならないとしている。

2.2 「narrator system (語り手システム)」

グリフィスが、初期映画において開発した映画言説の手法を、ガニングは、映画装置のシステム「narrator system (語り手システム)」(以下「narrator system」と略)¹²と名づける。ガニングは同システムによって、以上に延べた理論的定義を、グリフィスの初期バイオグラフ時代の映画群における物語形式の解釈に関連づけている。ガニングは「narrator system」へのジュネットの概念の適用が、彼の『失われた時を求めて』への緻密で繊細な批評と比較して、概念の単純化を含むと認めながらも、同システムが「narrative」の三要素と相まって機能することを指摘している。

例えば、第一に「narrative」のシステムは、「tense」を構成する「editing (編集)」(以下「editing」と略)の領域で機能する。また第二に「mood」に属するキャラクター化の作業が「narrative」の構成に、主要な役割を果たすとガニングは議論する。そして、第三の「voice」は、グリフィス映画において、「filmic narrator」が倫理的判断を表現し、適切、あるいは不適切な行動に判断を与えるものとする¹³。以下、第二、第三の様態と「narrative」との関連を詳しく述べておきたい。

グリフィスを他の映画監督と分かち、「narrator system」を中心化するうえで、グリフィスが映画視聴者に可能にした、登場人物の感情や活動の動機への接近とは、グリフィス固有の作家的視点の発展とガニングによって考察されている¹⁴。ポーター、メリエスを始めとする他の映画作家においても、「mood」およ

びキャラクター化の萌芽は見受けられる。しかし、それらはいずれも演技、衣装およびメイクアップといった「pro-filmic (映画前的)」な要素¹⁵に留まっている。「narrator system」は、キャラクター化を、他次元の映画言説、例えば画面の「composition (構成)」や「editing」によっても伝達する。「narrator system」におけるキャラクター化は、心理の表現、記憶や感情対応といった心理描写を通して「narrative」の記述を行なうとされる。

第三要素「voice」も「narrative」の構成に重要な働きを示す。ジュネットの「narrative discourse」の三要素が、小説や演劇等の世間に認められるモデルに向けて映画を造形する役割を果たしたが、特に「filmic narrator」がキャラクターに倫理判断を表現するのは、ジュネットの「voice」に対応する物語機能の介在とガニングによっては、考えられるためである。さらにガニングは、「editing」がこの主要な用途に機能しており、平行モンタージュによるショットの並列と対照化がグリフィスの倫理的判断の大半を表現していると論じている¹⁶。

以上から、ガニングは「filmic narrator」が機能する「narrator system」を想定しており、「tense」、「mood」、「voice」の三要素が「narrative」の構成に機能するシステムを考えていることが分かる。ガニングの議論において「tense」、「voice」は「filmic narrator」を保証する要素として重要な役割を果たしている。では、特に「editing」に現れる物語機能とは、いかなるものであろうか。ガニングの指摘するとおり、平行モン

タージュは、「narrative discourse」の進行に中断と延期の契機をさしはさみ、サスペンスの技術¹⁷において、物語的統合、すなわち

「narrativization」を可能にしたと言えるのだろうか。

3. 「narrative」と中断の契機

本章では、ガニングの理論的枠組みを踏襲しながら、「narrative」に差し挟まれる写真的記号の「指標性」¹⁸について考察を進める。そのうえで、写真的記号を焦点化する「Lignes de temps」の特性について論じる。

ガニングは、ジュネットの物語論的枠組みである「récit（物語言説）」、「histoire（物語内容）」、「narration（語り）」（以下「narration」と略）を、物語を伝達する、あらゆるメディアに適合可能としながらも、映画メディアに特有のアイコン的記号による「narrative」の中断について論じるのである¹⁹。

文学と映画の根本的な相違とは、おのおののメディアが使用する記号の種類に関する、共有不可能な性質である。文学の記号は直接的なアイコンではない。いっぽう映画は一連の写真的な表象記号をおりまぜながら、「言う（tell）」よりも瞬時にして「示す（show）」ことによって、観客の注意をひきつけ、意識を支配するのである。ガニングは最初期の映画群を「attraction film」と呼び、「示す（show）」働きによって観客に提示される見世物としての性質を強調した。「物語映画（物語で統合された映画）」への発展とは、最初期の見世物的な映画に用いられた、クローズ・アップやモンタージュ等の技法が、登場人物の心理描写に機能するものとしてとらえられてい

く過程にはかならない。

『国民の創生』が嚆矢とされる「古典的ハリウッド映画」とは、「narrative」の伝達を構造化したものにとらえられてきた。例えばガニングは、視覚的な意味を形成し、定義付けるメタ的な視点を提供するものとして「filmic narrator」を想定し、最初期の映画群と袂を分かち、「narrative film」の伝達的な側面を強調してきた。また、D・ボードウェルは、スペクタクル過剰な現代の「ポスト古典的ハリウッド映画」においても、「古典的ハリウッド映画」に特徴的な、「定義」、「再定義」、「妨害」、「達成」（「失敗」）という一連の物語構造がみられるとしている。

このように、「古典的ハリウッド映画」は、「narrative film」として強調されてきた経緯があるが、映画における「示すこと（showing）」、あるいは観客の注意を喚起するスペクタクルとしての性質は、文学と映画というメディアの相違を考えると、外してはならない要件である。長編作品である『国民の創生』においてはなおさら、メタレベルで「narrative」を統御する「filmic narrator」を想定することは困難である。ところが、ガニングおよび、ボードウェルは、「filmic narrator」および「narrative」を強調するあまり、アイコンとしての写真的イメージのうち

に、出来事の痕跡を書き取ってしまう映画の「指標性」に重点を置いていない。

同作のブロックバスターは、T・ディクソンの原作小説に依拠するものというより、伝達者として想定される「filmic narrator」のメタ的な視点に回収されない、映画がもつ「指標性」の過剰に起因するのだと考えられる。写真

的なイメージと共に出現した映画は、出来事を記録し、事象に対して中立的に立ち現れるかのような能力を持ち、特定の倫理的判断を与える「filmic narrator」や、「narratee（観客）」（以下「narratee」）として主体化されない「narratee」の曖昧な対話空間に編成されるのである。

4. Lignes de temps を用いた分析

4.1 Lignes de temps の活用

映画の「narrative」を中断する写真的イメージを明らかにするうえで、ソフト「Lignes de temps」は有効に機能する。それらの写真的イメージ群は、機械が無自覚に書き取ってしまうショットのあいまにたち表れているからである。

同ソフトは、フランスのボンピドゥーセンターが開発した逆-編集ソフトであり²⁰、製作者と消費者におけるテクノロジーの不均衡を解消し、映画の受動的な享受形態から、能動

的な解釈へと誘導することを目的としている²¹。従来の映画理論装置では、映像の肌理にまで書写技術の解釈格子を緊密化することは適わなかったが、同ソフトを用いることによって、「narrative」水準下の情報処理過程に着眼し、映画のより微視的な分析が可能になった²²。同ソフトの特徴とは、各ショットの持続時間を映画のコンテキストに沿ってマッピングし、一目で把握できる点である²³。

4.2 Lignes de temps による写真的イメージの書き取り

4.2.1 「narrative」の分断

本節では『国民の創生』（1915）を題材に、「Lignes de temps」を用いて、「tense」、「mood」、「voice」の時空間に織り込まれた写真的イメージが、いかにして「narrative」を分断するかに着眼する。第一に、ショットの配列が単純で、映画の「指標性」が機能していないシークエンスをとりあげる。

同作の主要な登場人物であるエルシーは、婚約を破棄するシークエンス²⁴において、恋人

であるキャメロン大佐がKKK団に所属することを知り、南部黒人を主導する父親ストーマンの言いつけを守って彼との別離を決心する。字幕「The tryst. Confirmed in her suspicions, in loyalty to her father she breaks off the engagement. (ひそかに会い、疑念は確信へ 父親に忠実な彼女は 婚約を破棄する)」の挿入後、ベンが現れ、エルシーが登場し、二人並んで正面を向く。二人の足元にKKKの衣装が落ちる。

二人が衣装に気づく。再び足元の映像、エルシーがベンを見上げると、大佐は眼をそらし、彼女の方を向いて足元の衣装を拾う。足元の衣装を拾い上げる。直立不動のエルシーを傍らに、大佐は衣装を折りたたみ、懐にしまう。帽子をとってエルシーを見つめ、彼女の手をとるが、エルシーは激しく拒絶する。なおも彼女の手を取ろうとするが、エルシーは振り払う。怒りを露わにしたエルシーに対し、呆然と立ちすくむ大佐。

中間字幕「But you need not fear that I will

betray you.”（でも心配しなくていいわ 誰にもしゃべらないから）」が挿入されたのち、ベンは弁明を試みるも、再びエルシーは画面左へと移動する。ショット2の画面にエルシーは登場するが、立ち止まらずに去る。取り残されたベンは、こちらも納得いかない表情で退場する。エルシーの自室内では、画面右からエルシーが登場する。以上のショット群を「Lignes de temps」上に自動的に書きだすと、以下のようになる（図1）。



図1

「Lignes de temps」上の赤線の箇所はエルシーと大佐の足元をとらえたショット群である。これを別のタイムライン上に書き出すと、図2のようになる。図2の画面上から、足元のショットの前後に配列されているエルシーとベンの全景画面は、持続する時間が長いっぽうで、二人の足元を焦点化した視点ショットは、相対的に見ると、短い持続時間で配列され

ていることが分かる。このように、エルシーと大佐のミディウムショットという三人称的な「narrative」の時空間に、KKK団の衣装を映した画像を配置することで、ベンがKKK団に所属する証拠と、エルシーの気づきを演出している。しかし、同シークエンスにおいては、ベンのKKK団への加入が真か偽かというサスペンスの持続はなく、冗長な印象をぬぐえない。



図2

次のシーケンスは、キャメロン家の全景画面に進行する「narrative」の傍流として、前のシーケンスの「narrative」の帰結であるエルシーの悲哀が、写真的イメージとして挿

入されていることに注目したい。「Lignes de temps」上に配列を書きだすと、以下のような（図3）²⁵。



図3

同シーケンスにおいては、キャメロン家の別室を主な舞台として。キャメロン夫人、マーガレットおよびマリオンがKKK 団の衣装制作に従事している映像と、自室にて悲嘆にくれるエルシーのショットを交互に配置する平行モンタージュの手法が用いられる。「Lignes de temps」の画面から、マリオンが登場するショットと、エルシーが映されたショットの時

間的比重をみることができる。マリオンが登場する場面は、後の「ガスの追跡」での、彼女の死を印象づけるための伏線として、相対的に持続時間の長いショットによって示されている。いっぽう、前のシーケンスにて大佐の裏切りを知ったエルシーは、画面上で身動きをせず、アイリスを用いた持続時間の短い写真的イメージ（図4）として、反復的に挿入されている。



図4

4.2.2 戦場のシーケンス

本節では、次に、戦場のシーケンスにおいてこまれた叙情的シーケンスが、写真的イメージに変換されることで、「narrative」を構成す

るものとしてではなく、指標記号として挿入されていることを指摘したい。

南北戦争に出征する息子を見送った、キャメ

ロン・ストーンマン両家を描いたシークエンスは、「北部のストーンマン兄弟の出征」、「ブル・ラン勝利の宴」、「南部連合の旗」、「出征」、および「アトランタの戦火」、「戦死」、「食糧奪回作戦」、「夜明け前の激しい砲撃戦」、「最後の突撃」、「終局を迎えた戦場」という、主に戦場を俯瞰的に捉えた画面を中心とする一連のシークエンス群の合間に、写真的イメージとして配置されている。「悲報」のシーンを含むショット配列を「Lignes de temps」上に書き出すと、以下のようになる（図5）。

「Lignes de temps」で自動的に書き取られた「plan par plan」のライン上から、戦場のシークエンスでは、細かく画面が切り替えられていることが分かる。これは、戦場における砲撃や煙、光のインパクトによる、映画の「指標化」作用を伺わせる。先に述べた叙情的なシークエンスが、持続時間の長いショットが単線的に配列され、「narrative」の進行らしき様相をみせていたのに対し、戦場のシークエンスは、映像が、戦場の風景の直接的な提示に差し向けられている。

息子の戦死を知らせるシークエンスは、平行



図5

モンタージュで編成されている。字幕「News of the death of the youngest Cameron. (末息子の戦死の知らせ)」を受けて、悲嘆にくれるキャメロン家、ストーンマン家の場面が、平行して配列されている。この編集方法は、先に述べたエルシーの叙情的シークエンスと同一である。第一の場面は、キャメロン家の応接間を舞台とし、マーガレット、キャメロン氏、マリオン、またキャメロン夫人をとらえている。第二は、ストーンマンの書斎を舞台とし、ストーン

マンとエルシーが寄り添っている場面である。これらを「Lignes de temps」上に図示すると、以下のようになる（図6）。

断片的なショットが集まった戦場の場面と比べ、両家の情景は相対的に、一定の長さをもったショットによって提示されている。キャメロン家の室内では、手紙を読んだキャメロン夫人が画面後景にあるソファに倒れ込むと、キャメロン氏が彼女を抱き、マリオンとマーガレットも寄り添う。ストーンマンの書斎では、エル

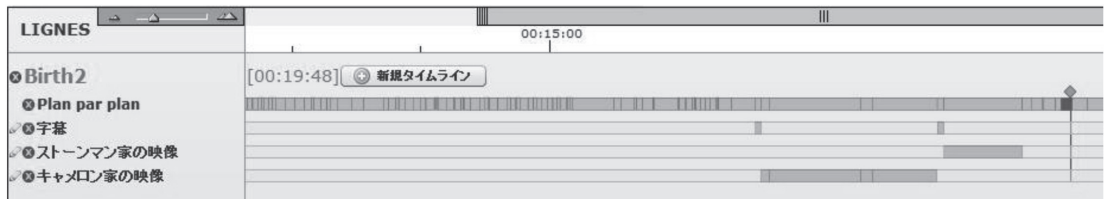


図6

シーがストーンマンと抱き合う姿が映されている。キャメロン一家の末娘マリオンが、気に入りの服を売り払い、恨めしげな素振りから楽観へと転換していくさまが、同女性の気丈な振る舞いととらえた一画面によって強調される。

また、次男戦死の連絡を受け、キャメロン家のひとびとを描いたシークエンスは、二種のショットによって構成される。次男戦死の悲報を伝えるシークエンスと同様、第一に、キャメロン家の応接間にて、キャメロン家の人々が映し出されたショットと、第二に、怒りをあらわにするマリオンのバストショットである。これらが交互に配列されることで、単線的な「narrative」の時空間が現出してい

る。字幕「News of the death of their second son and of the eldest being near death in a Washington hospital. (次男 戦死の報 重傷の長男はワシントンの病院へ)」の挿入後、キャメロン家の応接間で、手紙を受け取るキャメロン氏が、それを読んで無表情のキャメロン夫人の肩を抱き、画面左に退場する（ショット）。字幕「War, the breeder of hate. (戦争は憎悪を生む)」が挿入されると、マリオンが画面正面で戦死の報を破り捨て、画面左のマーガレットに憤る姿が映し出される。字幕「The woman's part. (女の役割)」が挿入されると、マリオンとマーガレットのバストショットとなる。

4.2.3 写真的イメージへの変換

以上に述べた叙情的シークエンスは、ある一定の時間をもった映像だが、「最後の突撃」等の戦場を描いたシークエンスには、長時間持続する戦場の画面（図8）において、悲哀の情景を凝縮して示した、キャメロン一家の写真的ショット（図7）が二度挿入されている。画面にはキャメロン氏とキャメロン夫人が座り、夫人の膝もとにマーガレットとエルシーが寄り添っており、戦場のシークエンスで間歇的に挿入されることで、観客の感情を喚起する、写真的イメージの「指標作用」が企図されている。

更にKKKによる裁判と判決のシークエンスにおいても、写真的イメージの装入がみられる。同シークエンスはKKKによってガスが裁判にかけられる情景が描写されるが、亡くなったマリオンがベッドに横たわる画像がこちらでもシークエンスの合間に挿入される（図9）。これらは「narrative」の進行にぎこちなさを与えている。観客に人物の身ぶりや表情が静止画像として挟まれることで、映画の「narrative」に異質な要素が立ち現れるのである。



図7 キャメロン一家



図8 戦場



図9 マリオンの死

4.2.4 写真的イメージの横溢

本節では、場面がショット配列によって激しく推移する例をとり挙げたい。「ガスの追跡」のシークエンスおよび岩場の場面は、初期映画

に類出する「chase form（追いかけるもの）」の発展形であり、細分化されたショットが並列される（図10）。

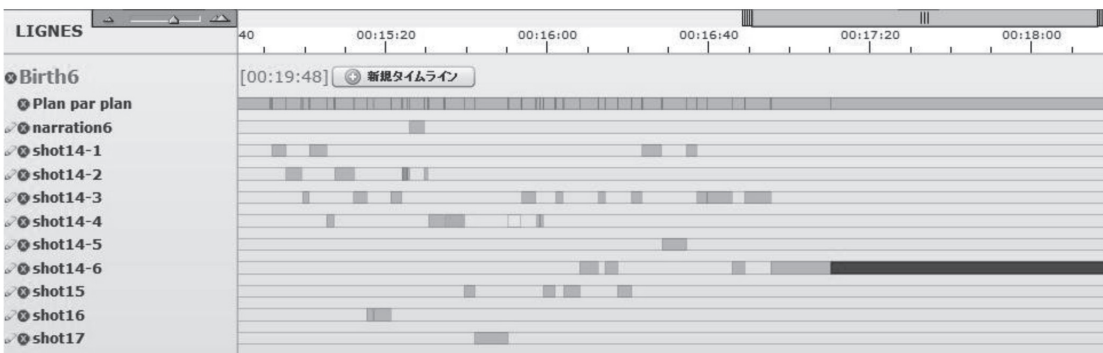


図10

同シークエンスにおける映画のサスペンスは、写真的イメージ群の平行モンタージュによって、喚起されることに注目したい²⁶。キャラクターの「mood」の推移は、重層的な

「voice」の時空間において現出している。細分化された、瞬時的イメージの連鎖において、追跡者は必ず追われるものに遅延し、たえず追跡者の到達を先送りにし続けていく。

5. 今後の研究の課題

本稿では、「Lignes de temps」を用いて映画『国民の創生』（1915）の「narrative」に差し挟まれる中断の契機について検討した。

そのさい、クリシェと化した写真的イメージが、スクリーンを異化するショットとして戦場のシークエンスに挿入されることで、観客の知

覚を煥発することを指摘した。持続時間が長く、キャラクターの感情の方向性を決定する「mood」および「voice」に対して、写真的イメージの異化作用が「narrative」を断片化するのである。

このように、スクリーンを異化する微細なショットの混入は、映画メディアに体现された指標性、あるいは間隙性を証し立てている。同作の歴史的ヒットを根拠付ける要因とは、白人中心主義的な価値観がセンセーショナルに喧伝されたことへの、観客個々人の倫理的判断に基づく対応のみに還元されるのではなく、「narrative」に回収されない映画の指標性のもつ力だと考えられる。

じっさい、『国民の創生』の後半部において、シークエンスおよびシーンは、時空間の連続性を失うにいたるまで解体される。「narrative discourse」が、それに伴って複線化する状況は、「タイムライン」による「ガスの追跡」シークエンスの分析により明らかになった。また、『国民の創生』の終盤は、疾駆するKK団が反復的に描出されており、ここにおいて「narrative discourse」は、「filmic narrator」が倫理的判断を付与する平行モンタージュと共に、めまぐるしく推移する映像の

指標作用がさらに顕在化し、横溢する時空間を現出している²⁷。

本稿では、ソフト「Lignes de temps」による機械の知覚が技術的に抽出した情報を、「tense」、「mood」、「voice」というトドロフ、ジュネット、ガニングの理論的概念が示したような「物語的」編成と指標的要素が目立つ写真的イメージの混交の様態として検討したが、「narrative」に回収されない写真的イメージの機能性については、言語学的、記号学的（超分節的記号学的）見地のみならず、「affect/emotion（情動/感情）」の認知科学的プロセスの観点からも検証する必要がある。また、本稿は、映画の肌理にあたる映画表現の指標作用を強調したが、「filmic narrator」の観念を全面的に否定するものではなく、写真的イメージが映画の「narrative」と関連するシステムについても検討しなくてはならない。

以上の問題点をふまえながら、映像表現を支持する「技術システム」による、「narrative」の書き換えの考察を進め、20世紀初頭に上映された『国民の創生』のみならず、現代の映像メディア解釈への応用を模索することが、今後の研究の課題である。

註

- ¹ Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film : The Early Years* at Biograph, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- ² 映画外的な事象である「物語」は、ウラジミール・プロップ (Vladimir Propp)、クロード・レヴィ・ストロース (Claude Lévi-Strauss)、A・ジュリアン・グレマス (A. Julien Greimas)、ロラン・バルト (Roland Barthes)、クロード・ブレモン (Claude Brémont) らの構造主義の影響下にある論者において、主要な題材を提供してきたが、個々において概念の布置どりに相違がある。
- ³ C・メッツはジュネットの概念を受けて、「物語 (récit)」を構造として成立させるものを、「描写 (description)」と区別して、「叙述的なもの (narrative/narratif)」の語で用いる。メッツによれば、伝達手段として分節言語を用いるすべての物語において、「narrative」に固有の単位は文、あるいは文に近いレベルのなんらかの線分であり、映画の言語活動において、それは範列的お

および連辞的系列として表現された。グリフィスの功績とは「映画の物語 (récit)」において、クローズ・アップ、パン、トラヴェリング、平行モンタージュや交互モンタージュ等の映画言語活動の手法の機能を明確にコード化し、「統辞論」(「連辞論」)へと統合したこと、すなわち映画を「narrative」としたことであり、1915年の『国民の創生』は、「統辞論」(「連辞論」)の集大成とみなされる。Metz, Christian (2002) *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois. (=メッツ (1981)『映画と精神分析 想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社。

- 4 この伝統は、言語的テキストを閉鎖的システムと捉える傾向であり、テキスト外的な社会的事実を扱わずにいたが、トドロフは、社会的文脈がもう一つ別の言説形式を提供すると指摘し、テキスト分析を幅広い社会的、イデオロギー的歴史との関係性に考察する可能性を述べている。Todorov, Tzvetan. (1981) *Introduction to Poetics*, trans. Richard Howard, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 60-61. 映画を文化的な意味体系との関連において理解することが、内的なテキスト分析に重要である。けれども、芸術作品の独自性を見失わないためにも、内的関連付けは慎重になされなくてはならず、社会経済状況の芸術形式への大雑把で機械的な適応は避けねばなるまい。
- 5 「tense」とは、物語言説と物語内容との時間の不一致を焦点化し、更に「order (秩序)」、「duration (持続)」、「frequency (頻度)」の三要素に分類される。「order (秩序)」とは「narrative」の出来事の連鎖を、「duration (持続)」は出来事の圧縮と拡張を、「frequency (頻度)」は単一の出来事の多様な再伝達の可能性をそれぞれ扱う。Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph, Urbana and Chicago*, University of Illinois Press.
- 6 「mood」は「point of view (視点)」と呼称するものに対応し、物語にある出来事への視聴者の接続を管理している。同概念は「narrative discourse」がスクリーン的一种として、観客および読者と物語の間において操作する方途を示す。行為のバースペクティブは物語上のある特定のキャラクターの視点に対応し、キャラクターの視点を採用する。Ibid., pp. 15.
- 7 第三要素の「voice」とは、「narrative discourse」と「narrating」の行為との連関を指示している。「voice」は、テキストに残された伝達の痕跡である。テキストを通して、非明示的な、あるいは現実の観客に差し向かう物語の伝達者の存在を、我々は感覚すると、ジュネットは論じている。Genette, Gerard. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Lewin, Jane E. Ithaca: Cornell University Press, pp. 25-27. (=ジュネット、ジェラルド (1985)『物語のディスクール 方法論の試み』花輪光、和泉涼一訳、水声社, pp. 20-23)。
- 8 物語論(ナラトロジー)の代表的理論を提唱したG・ジュネットは、「物語」の語に含まれる、三つの異なる概念を区別して論じている。第一の概念は、物語の言表そのもの、意味するもの(シニフィアン)としてのテキストそれ自体を指し、「物語言説(récit)」と名付けられる。第二の概念は、上記の「物語言説(récit)」の具体的対象となる出来事の継起と、出来事の結び付けられる関係を意味し、「物語内容(histoire)」と呼称する。第三の概念は、物語を生産する語る行為と、語られる状況を指して「語り(narration)」と提起される。ジュネットは、三つの概念の関係性において「物語言説」の分析が可能であると考察する。更にジュネットは、トドロフが提唱した区分を採用し、物語内容と物語言説の関係を「tense」、物語の語り手と物語内容の関係を「相(aspect)」、物語言説と語り手の関係を「mood」と定義している。Ibid., pp. 34
- 9 Ibid., pp. 16.
- 10 筆者訳。ガニングは、古典的ハリウッド映画の明らかな「invisibility (不可視性)」から、高度に修辭的なエイゼンシュテインのモンタージュへ拡張することで、「filmic narrator」の範囲を確定することが出来るものと考察する。「filmic narrator」が、共時的に編成されれば、それは映画の「narrative discourse」における程度の相違を、映画監督、文化、また単純に異なる映画間の物語形式のうちに、区別することが出来るだろうし、通時的に編成されれば、そのような相違は、映画言説の発展に歴史的パースペクティブを提供すると主張する。Ibid., pp. 22-23.
- 11 筆者訳。Ibid., pp. 17.
- 12 ガニングが論じる「narrator system (語り手システム)」は、グリフィスが監督した初期バイオグラフ時代の映画群から抽象化された概念であり、1908年から1913年にかけての映画のディスコースの国際的な変化に伴って、グリフィス映画の「叙述的なもの(narrative/narratif)」を説明するものである。グリフィスの映画群は、幾多の「narrative film (物語映画)」の中でも、極端な部類に属していたと言える。
- 13 Ibid., pp. 22.
- 14 Ibid., pp. 25.
- 15 ガニングは更に、「narrative discourse」が、「the pro-filmic」、「the enframed image」、「the process of editing」の三つのレベ

ルの内的相関に構成されると考察している。三つのレベルは、おおまかに映画製作の段階に対応している。第一に、「the pro-filmic」とは、カメラの前に置かれた全ての物を指している。「narrative discourse」において、「the pro-filmic」とは一連の選択を具体化し、選択の背後に物語の意図を明らかにする。グリフィスの映画言説の改良の多くは、この領域にある、俳優の演技の形式に位置づけられるだろう。Ibid., pp. 19.

¹⁶ Ibid., pp. 14.

¹⁷ サスペンスの習得は、グリフィスに独自の表現として、彼の著名な「last-minute rescue (最後の救出)」と共に、物語と観客双方に対して「narrative discourse」を延期（停止）してみせた。

¹⁸ ここで述べる「指標性」とは、パースの「記号の第二の三分法」の「指標記号」がもつ作用を指している。「類似記号（アイコン）」は対象と類似によって結びつく記号だが、「指標記号」は事物あるいは出来事の物理的痕跡をうつした記号である。パース、チャールズ・サンダース（1986）『パース著作集 2 記号学』内田種臣訳、勁草書房、50 頁。

¹⁹ Ibid., pp. 17.

²⁰ 同ソフトは IRI ポンピドゥーセンターのホームページから無料でダウンロードが可能である。http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps/

²¹ Stiegler, Bernard (2001) *La technique et le temps 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Édition Galilée.

²² ソフトは映画のみならずテレビ研究にも実際に応用されている。

²³ 「Lignes de temps」とはその名のとおり、映画を時間軸上の線分として展開したものである。縦線はショットの切れ目をさし、ショットのまとまりを表示した小タイムラインは複数の異なるタイムライン上にコピー、ペーストすることができる。たとえば、映画の撮影されたロケーションに応じて、「屋内」と「屋外」二つのタイムラインを作成するとき、映画の資料体であるタイムライン「plan par plan」からそれぞれのショットをきり出して下の二本のタイムラインに分類する。この作業をプロジェクト全体に遂行すれば、「屋内」と「屋外」のショット配列の出現する頻度も含めて一望に把握することができる。オブジェクトマッピングの作業を通して、分析者は映画のグラフィカルなセグメント化を達成し、映画の時空間に能動的に参与する。さらに「Lignes de temps」の下部には、ショットのセグメントを集積し、新たな配置に置きなおすことにより映画の逆編集を行う「Bout à bout」のラインが付加されている。

²⁴ シークエンスのナンバリングは、恣意的な切り分けを避けるため、採用していない。

²⁵ 「Lignes de temps」上で濃い色のショットは、クローズアップショットを示している。

²⁶ ガスの追跡は、同時に大佐であるバンの追跡でもある。フローラを追尾する二者のショットが交互に配置されることで、多層化した時空間が画面に表れる。

参考文献

- Bakhtin, M. M. and Medvedev, P. M. (1985) *The Formal Method in Literary Scholarship : A Critical Introduction of Sociological Poetics*, trans. Wlad Godzich Cambridge : Harvard University Press.
- Benveniste, Emil. (1970) *Problems in General Linguistics*, Coral Gables : University of Miami Press. (バンベニスト、エミール (1983) 『一般言語学の諸問題』岸本道夫監訳、みすず書房。)
- Bordwell, David. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison : University of Wisconsin Press.
- Gaudreault, André. "Film, récit, narration : Le cinéma des frères Lumière," *Iris*, vol.2, no.1, 1984 : "« Théâtralité » et « narrativité » dans l'œuvre de Georges Méliès", in Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Genette, Gerard. (1980) *Narrative Discourse : An Essay in Method*, trans. Lewin, Jane E. Ithaca : Cornell University Press, pp. 25-27. (= ジュネット、ジェラルド (1985) 『物語のディスコース 方法論の試み』花輪光和泉涼一訳、水声社。)
- Greg M. Smith (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press.
- Gunning, Tom (1995) *An Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In) credulous Spectator*, Rutgers University Press.
- (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film : The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Hampton, Benjamin B (1970) *History of the American Film Industry from its beginnings to 1931*, Dover Publications, INC. New

York.

Harvey Roy Greenberg, *Screen MEMORIES : Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch*, New York : Columbia University Press.

Jacobs, Lewis (1939) *The Rise of the American Film*, New York.

Marcel Martin (1955) *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf ; deuxième édition remaniée et augmentée, 1962 ; réédition, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1977. (=マルタン (1957) 『映画言語』金子敏男訳、みすず書房。)

Metz, Christian (2002) *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois. (=メッツ (1981) 『映画と精神分析 想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社。) Mitry, Jean (1965) *Les début du montage, Esthétique et psychologie du cinéma*, T.I. 1963, T.II.Paris.

Ramsay, Terry (1926) *A Million and One Nights : A History of the Motion Picture through 1925*, New York, Simon & Schuster.

Sadoul, Georges. (1946-1975) *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoel. (=サドール (1997) 『アメリカ映画の世界制覇 1914-1920』丸尾定ほか訳、世界映画全史7-8所収、図書刊行社。)

Smith Murray (1995) *Engaging Characters : Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford : Clarendon Press.

Stiegler, Bernard (2001) *La technique et le temps 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Édition Galilée.

Tan, Ed S (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Trans. Barbara Fasting.Mahwah : Lawrence Erlbaum.

Todorov, Tvtzean. (1981) *Introduction to Poetics*, trans. Richard Howard, Minneapolis : University of Minnesota Press.

瓜生忠夫 (1971) 『モンタージュ考 映画の認識の系譜』時事通信社。

吉見俊哉編 (2001) 『メディア・スタディーズ』せりか書房。

Lotman, Iouri (1977) *Sémiotique et esthétique du cinéma*, traduit du russe par Sabine Breuillard, Paris : Éditions sociales. (=ロトマン (1987) 『映画の記号論』大石雅彦訳、平凡社。)



難波 阿丹 (なんば あんに)

[最終学歴] 東京大学教養学部卒業、東京大学大学院学際情報学府修士

[専攻領域] 映像研究、メディア研究

[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程

Images as functions of Narrative Discourse : Analysis of “The Birth of a Nation”(1915) by “Lignes de temps”

Anni Namba*

Abstract

This article attempts to consider the boundary between “early films” and “classical Hollywood films”. “Early film” studies have attracted the interest of many scholars in a wide variety of disciplines over the years. During the late 70’s to 80’s, scholars tried to avoid the straight development from “early films” to “classical films”, putting “early films” in social and cultural context and in relationship with other media such as drama or theatrical shows. However, such attempts are apt to restore, and fix the term of “classical”. Moreover, they tend to ignore the diversity of the contexts in which “classical Hollywood films” were formulated and established and their effects on the audiences.

From this viewpoint, this paper proposes a new way of thinking about photographic images in the early “classical films”, focusing on the shot by shot expressions and narrative/narratif organizations produced by films. “The Birth of a Nation” released in 1915 is considered to be appropriate for this scheme. Because of its discriminatory depiction of Whites and Blacks, it evoked enormous controversy and had become the first Hollywood blockbuster. To question the “classicality” of the film, this study adopts a strategy summed up in the points:

- (1) This study makes an attempt to define the relationship between “tense”, “mood” and “voice”, and creates a new approach to focus on the scenes and sequences and their symptomatic behaviours.
- (2) This study analyses the photographic images in the film which are not linked to the narrative expressions of the characters by using new technologies, such as editing

*Doctoral Course, Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, the University of Tokyo

Key Words : Early/Classical film, Affect study, Narrative theory, Narrative Discourse, “Timeline”.

software named “ Lignes de temps”.

This study integrates the result of (1) and (2) and investigates how differentiated images are organized to produce the movie language and where the principles of the movie grammar come from.