

# 映画言説におけるフォトグラムの機能

—D.W.グリフィス作品における「フォトグラム」の映像実践—

Analysis on “photogram” in D. W. Griffith Works  
:Role of Photograms in filmic discourse

難波 阿丹\*  
Anni Namba

## 0. 本稿の目的

本稿は、映画の「narrative discourse（物語言説）（以下「narrative discourse」と略）」の進行における、静止画像、とくに「フォトグラム」的イメージの機能について、考察を試みるものである。映画とは、静止画像を連続的に投影することによって得られる運動のメカニズムである。映画カメラによる、このような断続的な運動の固定化によるイメージ生成のプロセスについては、ベルグソン、ジル・ドゥルーズ、フリードリヒ・キトラが、「シネマトグラフ」の分析を通じて明らかにしているが、その直線的な進行を異化する静止画像群が映画の物語言説に与える影響に関しては、これまでつぶさに論じられてきたとは言いがたい。

本稿では「フォトグラム (photogram)」<sup>1</sup>の概念を新たに提示することにより、静止画像（写真）と動画（映画）の複合的な物語（narrative）の駆動方法について考察する一助とする。そのさい、初期映画と古典的ハリウッド映画<sup>2</sup>を架橋する「物語映画 (narrative

film)」として、特にD.W.グリフィス監督の映画作品『国民の創生』（“*The Birth of a Nation*”, 1915）を題材に、映画における静止画像の機能について論じる。

グリフィス監督作『国民の創生』<sup>3</sup>は、当時の大衆小説であるトマス・ディクソン執筆の『豹の斑』（“*Leopard's Spot*”, 1902）および『クークラックス克蘭革命とロマンス』（“*The Clansman*”, 1905）を原案とした、12巻からなる無声映画であり、物語映画の到達点とみなされている。その映画の言説に一見ぎこちない印象を与える静止画像群としては、タブロー単位での映像表現が、従来の初期映画研究において指摘されてきた。これらの映像表現は、主にメロドラマ的効果への貢献が取りざたされている。しかし、同作には、タブロー単位の映像表現のみには還元されない写真的な映像表現が見受けられ、1910年代における古典的ハリウッド映画文法の生成これらの静止画像群が果たした意義について、さらに考察を進める必要がある。

\* 東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：映画言説、映画物語、フォトグラム、写真イメージ、クロスアップ

以下、映画と写真の存在論的な問いから、フォトグラムの概念を提示し（第一節）、グリフィス映画における静止的映像表現として、タブローとフォトグラムを取りあげる（第二

## 1. 映画と写真

本章では、映画と写真を区別する存在論的な問いを基軸に、映画の一コマのスチール画面であるフォトグラムの地位について考察を試みる。クリスチャン・メッツは「映画——言語か言語活動か」において、映画の叙述性に言及するさいに、写真との相違を次のように論じている。

写真が物語を語るのは、写真が映画を真似る場合だけである。（中略）写真は物語ることにおよそ適していないために、物語ろうとすればそれは映画になってしまう<sup>4</sup>。

メッツは、映画において認められた叙述性が、一枚の写真においては認められないものの、写真が複数並べられると、それらは何事かを物語ってしまうことを指摘している。写真の複数化とは、静止した現実の表現に時間性を読み込むことにほかならず、メッツにおいては、映像から言語活動に移行する現象を指しているのである。

また、アンドレ・バザンは「写真映像の存在論」において、映画と写真の類同性に着眼し「映画は、写真の客観性を時間の中で完成させたもののように思われる」<sup>5</sup>と述べている。バザンは、映画も写真も、メカニックに現実を写し取り、絵画のように人間の主観を介在しない客

観性を担保しながら、両者の相違は時間性の有無によると論じた。更に、ロラン・バルトは、『神話作用』（1957）、「写真のメッセージ」（1961）、「映像の修辞学」（1964）、および「第三の意味」（1970）の断章において映像、および写真に対する考察を展開したのち、『明るい部屋』（1980）において、写真と映像とを分かち特徴を次のように論じる。

「写真」の場合は、ある何かが、小さな穴の前でポーズをとり、そこに永久にとどまっている。（これが私の実感である）。しかし映画では、ある何かが、その同じ小さな穴の前を通り過ぎて行ったのだ。ポーズは連続した一連の映像によって押し流され、否定される。「写真」とはまた別の現象学が始まり、したがってまた、「写真」から生まれたとはいえ、別の芸術が始まるのである<sup>6</sup>。

バルトは、同書において写真映像の本質を他のイメージと区別する議論を展開し、写真では、被写体はポーズしたまま静止しているが、映画では一連の映像によってその固定化が絶えず否定されていることを説明した。

映画は、一見したところ「写真」にはない、ある能力をそなえている。スクリーンは、枠で

はなく隠れ場である。作中人物はそこから出てきて生き続ける。目に見える部分的な想像の裏に、ある<<見えない場>>がつねに存在している<sup>7</sup>。

写真において作中人物は固定され、外に出

### 1.1 フォトグラムの地位

映画を写真と区別する指標として、叙述性と時間性の刻印があることは、先の議論で指摘された。一枚の写真は物語ることはないが、写真が連続的に重ね合わされると、動きの錯覚を生ずる。映画と写真とを架橋する要素として、本節では新たに「フォトグラム」の概念を提示し、その映画における地位を明らかにすることを目指したい。

フォトグラムとは、映画用語では、映画の一コマの画面をなす、静止画像（スチール画面）を意味する<sup>8</sup>。フォトグラムは「瞬間的写真（instantaneous photography）」<sup>9</sup>として、映画表現に折り込まれ、視聴者の視覚の抑制として機能する。それらは、有機体としての映画を構成する要素として働き、写真と映画を架橋するイメージの成立要件に関わっている。ギャレット・スチュワートは、同概念を整理して、次のように述べる。

フォトグラムとは、装置における視覚の抑制として活動に折り込まれた細胞状の集合体である。そしてその後、視聴者の鏡のような無意識の凝結と置き換えによってであるかのように視野に（視野へ）戻る<sup>10</sup>。

ることがない。いっぽうで、映画においてはフレームの外が問題となる。このように見て行くと、映画と写真とは、外界の事物を機械的に写し取る点で同じ機能を有しながら、叙述性あるいは時間性において差異を有していると考えられる。

さらに言うならば、同用語は、映像と視聴者の関係性のうちに起動する概念として捉えられ、視聴者の意識の活動と連動して、映像に立ち現れる写真的なイメージを指す。例えば、ドゥルーズは、映画における運動イメージを分類するさいに、同用語に特別な地位を与えている。

ドゥルーズは、フォトグラムを映画におけるイメージの生成要素と捉えていた。彼によれば、映画の運動とは、運動の静止に伴い、それらの原理を駆動させるのがフォトグラムの要素であるといえる。また、フォトグラムを独立した対象として取り出すのではなく、連続したイメージのセリーと複合的に解釈する必要があり、ナラティブやイメージの連鎖によって重層的に編成される、映画記号の単位として考えられる。

フォトグラムを用いた映画表現は、まさに映画のイメージの成立要件に関係するゆえに、さまざまな場面に出現する。例えば、アヴァンギャルド映画における膠着化した画面や、フリーズ・フレームとして、あるいは、スナップショットやスチール画像、映画の終結（closure）の効果としても見いだすことが出来る<sup>11</sup>。本稿では、同用語を、動画およびスクリーンの動きにおいて生起する、より写真に近

い静止画像表現として扱い、映画のナラティブの進行に連想と予測を与える、重要な契機とし

て論じる。

## 2. グリフィス映画における静止的映像表現

本章では、映像文法の父と称されるD.W.グリフィス監督作品を中心に、フォトグラムの映画言説に対する機能について考察してみたい。そのさい、フォトグラムに類する映像実践を取りあげるため、従来の映画研究の題材となってきた

たタブロー単位での映画表現に注目し（二節第一項）、メロドラマ的效果を論じた上で（二節第二項）、それらに集約されない、より微細な「フォトグラムの」映画表現に着眼してみたい（二節第三項）。

### 2.1. フォトグラムとタブロー

グリフィスの映画作品群において、静止的な映像表現は、フォトグラムとしてではなく、主にタブロー（"tableau"）単位の表象として分析の対象となってきた<sup>12</sup>。あるポーズ（休止）が、そのシーンに登場する全てのキャラクターに拡張され、一定の時間保たれると、タブローあるいは絵画が構成される。このような静止的な映像表現は、グリフィスのみならず、グリフィス以前の初期映画にも使用が認められている<sup>13</sup>。タブロー単位での映像表現は、活人画の伝統を引き、人物の感情を縮約して示す役割を担っていた。更には、それらは展開された出来事を管理する機能をもち、タブロー上で役者のジェスチャーが膠着化することで、映画のナラティブの進行に干渉を与えられ、出来事の意味における解決、場面

の重要性を提示するのである。

グリフィスの映画作品群を通時的に見ると、1908-1909年には写真的イメージを導入することはまれであるが、1910年頃から徐々にそれらが出現するという特徴がある。バイオグラフ時代の1908-1909年に、グリフィスは202本のワンリール映画を制作し、技法上の実験を行なっている<sup>14</sup>。これらの物語上の技法から発展して、1908年以降の映画館（motion picture theater）の爆発的拡大から帰結する、活弁士などの外的要件によらず映画物語を管理する必要が生じ、物語上の重要度が高い場面で静止画像を導入し、感情の指標を示す実験が試みられるようになったと考えられる<sup>15</sup>。

### 2.2. タブローのメロドラマ的效果

グリフィスの映画作品において、タブロー単位の映画表現は、人物の顔面のクローズアップ、あるいは、演劇的な身体表現において出現する。それらはロングショットと組み合わせ

られることで、物語映画を紡ぎあげていく。ドゥルーズは、グリフィス映画におけるクローズアップと人物の顔面に関する表現について、下記のように述べている。

グリフィスのクローズアップは有名であり、そこでは、すべてが、女性の顔の純粹で優しい輪郭のために有機的に組織されている（特にアイリスの技法）<sup>16</sup>。

グリフィスの作品では、なるほど、それら様々な顔が直接に継起するということはないが、しかしグリフィスにとって重要な二項構造（私的—公的、個人—集团的）にしたがって、それらの顔のクローズアップがロングショットと交替してゆくのは確かである<sup>17</sup>。

クローズアップによる人物の顔の提示は、映画をメロドラマとして造形する場合、初期のフィクション映画製作の移行において、中心的な役割を果たした。なぜなら、そのように差し挟まれた人物表現が、視聴者のキャラクター心理への接続を可能にするからである。

例えば、メロドラマは、キャラクター同士のダイアログを大規模に使用しているが、初期／古典的映画の生成期においては、映画という視覚表現に独異な方法として、役者のパントマイム形式としての顔面、あるいは身体の型が、キャラクターを伝達する機能が採用された。とりわけ、キャラクターの感情を伝達するために、伝統的な視覚記号の洗練されたシステム、すなわちタブロー単位の映像表現が採用されたのである<sup>18</sup>。

役者たちは、強力にコード化され、その記号としての機能が観客にじゅうぶん了解される身体の修辞法を使用した。人物の顔面および、身体的な動作、そしてアクションは、特定の感情の状態を伝えた。メロドラマを演じる役者は、どの

ような身体の型が、悲嘆、絶望、あるいは勇気といった態度に相当するか学習し、それらの型を静態的なポーズとして提示することによって、感情の慣習的な性質を強調するのである。

ポーズは、タブローとして造形されることで、キャラクターの感情を視覚的に要約する。ピーター・ブルックスは『メロドラマ的想像力』においてメロドラマと精神分析の類似性を議論するうえで、抑圧されたものの認識を具体化する方途として、グリフィスが演出するドラマに提示されるヒステリーの身体について述べている。

行き詰まりとは、ハリウッドの家庭メロドラマに典型的なものだった。それはグリフィスが感情的危機の瞬間を身体的に上映するさいにも、また一般的にメロドラマが表現主義的結末にむかって歪んだ身体を提示する場合にもいえる。『嵐の孤児』にあつて注目に値する例は、アンリエッタがギロチンへ向かう途中、護送車のなかで路上のルーズに最後のお別れをする場面である——（中略）アンリエッタがルーズを抱こうとして護送車から身体を乗り出し、唇が重なり、お互い長い間抱き合っていたとき、その身体は護送車から傾き、ほとんどありえない姿勢をとっているように見える。彼女は身体が硬直してほとんど生気がなく、ミイラか人形のような<sup>19</sup>。

ブルックスは、グリフィスのメロドラマ『嵐の孤児』（“Orphans of the Storm”, 1921）に登場するアンリエッタのヒステリーの身体に、言語として分節化されない、高度に感情的な

メッセージを読み取ろうとする。このとき、言語化しえない硬直した身体は、静止したイメージとして提出される。

これは犠牲の純なるイメージ、情動に完全に捉えられた身体とその身体に向けられたメッ

### 2.3. フォトグラムの映画表現

前項に述べたブルックスの指摘は、主に演劇的なパフォーマンスに依拠する、タブロー単位の映像表現を論じている。映画の画面をリビドー経済から読み解く議論には、例えば、ジャン・フランソワ・リオタールは、映画の動きとは抑圧の回帰、および同義反復と伝播に従うとする「Acinema」と題された論稿がある。同論稿でリオタールは、映画を含む表象芸術において不動性が強調されれば、「生きたタブロー（"tableau vivant"）」が出現し、アジテーションが顕在化すれば、叙情的要約が生ずると論じている<sup>21</sup>。本稿では、リオタールが指摘した前者の「生きたタブロー（"tableau vivant"）」をあえてフォトグラムの映像表現と呼称し、後者の叙情的要約をもたらす映像表現を、従来のタブロー的映像表現として区別したい。なぜなら、グリフィス作品に散見される静止的映像表現には、先に論じた、縮約された感情のメッセージを伝達するタブロー単位での画面のみならず、写真の機能に近似し、観客を不意に襲うことによって情動を喚起する、微細なイメージが頻出するからである。これらの映像表現は、タブロー単位での映像表現のように一定時間持

せージの純粋な映像であって、メッセージがきわめて力強く全体にわたっているため、身体は通常の姿勢や身振りをやめてしまい、テキスト、すなわち表象の場以外の何物でもなくなってしまう<sup>20</sup>。

続することはなく、映像の一コマとして瞬時に消費されてしまうイメージである。

ここで、写真に関するバルトの考察を想起したい。バルトは写真への関心の基礎を、二つの要素に分類した。道徳的、政治的な教養（文化）という合理的な仲介物を仲立ちとした、平均的感情に属する要素を「ストゥディウム」、ストゥディウムを破壊し、分断する感情に属する要素を「プンクトゥム」としたのである<sup>22</sup>。本稿で扱う写真的な映像表現は、タブロー的な映像表現と、フォトグラムの映像表現に分けられる。両者は機能別に、前者が「ストゥディウム」、後者が、「プンクトゥム」の機能をはらんでいると言うこともできるだろう。後者は、慣習としてコード化されず、細部において観る者の知覚に訴えかける表現として、従来論じられてきたタブロー単位での映像表現とともにナラティブの進行を異化するものである。

以下の節では、『国民の創生』における静止画像をタブロー／フォトグラムの映像表現に分類し、主に後者がきっかけ(cue)および兆候(symptom)として機能することにより、物語映像をいかにして編み上げていくかを考察する。



### 3. 『国民の創生』におけるタブロー単位／フォトグラムの映像表現の出現

本章では、映画のナラティブを駆動させるタブロー単位／フォトグラムの映像表現について、D.W.グリフィス監督作品の中でも『国民の創生』を通じて明らかにしたい。同作は「物語映

画 (narrative film) 」の嚆矢として知られ、タブロー単位／フォトグラムの映像表現が、同映画において集大成された映画のナラティブの生成文法に関与していると考えられる。

#### 3.1. タブロー単位の映像表現

『国民の創生』においては、『嵐の孤児』と同様、俳優の不自然に凝固した身体が、タブロー単位の映像表現によって示されている。それらのイメージは、第一に、物語におけるキャラクターの人物造形に機能する。例えば、法廷でのシーケンスに呼応して、白人一族であるストーンマン家の館での、エルシーとストーンマンの団欒の情景<sup>23</sup>がタブローとしての画面編

成において映し出される (図1)。これは演劇的な書割りの画面であり、ストーンマンとエルシーは、片手を握り合ったまま凝結している。これは両者の家族としての強い絆を示すとともに、映画物語の冒頭部に、『国民の創生』の北部側の代表的な人物として両者を刻印する機能を果たしている。



図 1

他にも、タブロー単位の静止画像が出現する場面は、戦場のシーケンスにおいてである。俯瞰的なショットにおいて南軍と北軍の衝突が描かれる場面では、同作が発展した平行編集 (parallel editing) の技法において、戦場の場面对比するように、青年たちを戦場へと送り出したキャメロン一家の悲嘆にくれるようすを



図 2

示す、集合写真のようなイメージが、タブロー単位の映像表現として、戦場の光景を中断するかのよう出現する (図2)<sup>24</sup>。キャメロン夫人の傍らに寄り添う少女たちの身体的な型は、彼女たちの無垢と無力さを示している。これは、ロングショットで挿入される男性的な戦場の情景に、女性、老人、子供という弱い立場の人間

を二項対立的に提示する装いが強い。

また、南北戦争の戦場で活躍したキャメロン大佐が海中に忍ばせるエルシーの写真が、人物の顔面をクローズアップで捉えたタブロー的イメージとして導入されている(図3)。そのうえ、KKKによる審判のシークエンスでは、黒人の軍曹ガスによって崖から落とされた娘の姿が、死の床についた画像として挿入される(図4)。娘の周囲を、キャメロン夫妻、姉が取り囲んでいる。

これらのタブロー的に構成された画面には、いくつかの共通点がある。第一に、俳優の身体が凝固したまま、一定の時間持続する点、第二に、黒人の裁判、戦場の情景、ガスの審判と



図 3

いったシークエンスに、感情的に関係する立場の人間を二項対立的に提示する点、また特に図2と図4に顕著であるが、「悲哀」の感情を縮約して示すなど、先に述べたメロドラマ効果を有する点である。

これらタブロー単位の映像表現はいずれも、映画の物語を駆動する上で、戦場の悲哀、黒人を政権に迎えることへの非難の暗喩としてコード化された役割を担っているが、「ストゥディウム」としての道徳的表現に留まっており、情動的導線としての機能は薄い。紹介した四画像はいずれも、人物の立場や関係性を絵画的画面に凝縮して示すことによって、物語の進行を促す説明的な画面である。



図 4

### 3.2. フォトグラムの映像表現

いっぽう『国民の創生』においては、フォトグラムの映像表現も出現する。本項では、同作に表れるフォトグラムの映像表現の、指標的、あるいは、情動的導線としての機能に着目する。そのうえで、それらのイメージがきっかけ(cue)および兆候(symptom)として働き、複合的な映画言説を編み上げていくプロセスを

焦点化したい。

例えば、映画の冒頭部、法廷を背景に、黒人に市民権を与えた南部人権論者の決議風景の傍証として、黒人の子供を撮影した短い静止画像が挿入される(図5)。イメージは手配写真に近似し、後に挿入されるエルシーとストーンマンのタブロー単位の映像表現に比べると異様であ



る。画面に叙情性はなく、黒人の子供の身体が剥き出しに曝されている<sup>25</sup>。

また、同作に挿入されるフォトグラムのなショットには、例えば、戦場の場面で砲台をアイリスで演出した画面がある(図6)。同ショットは、二回とも同じアングルの画像として挿入され、煙の有無によって敵の砲撃を知らせる経過が示される。このような映像表現は、指標的に時間の経過を示し、映画のナラティブをなす本体部分の、戦場のシークエンスを駆動するきっかけ(cue)として機能するのである。

また、議会場に立てこもる黒人たちの、扉から覗く目のクローズアップは、持続時間の短いショットでありながら、観る者に不意打ちの衝撃を与える(図7)。ここにおいて示されて

いるのは、人物関係のエンブレムでも、中産階級の道徳でもなく、来訪者(映画の観客)を判定する身体の一部、目であり、不躰な視線である。視線の持ち主はフレーム外に隠されており、明らかにされない。この事態は、図5において判定の材料に曝されていた黒人の子供や、白人に一方的な判決をくだされるガス(図8)の立場とは対照的である。見られる立場から見る立場へと変貌した、黒人の地位の向上は、この剥き出しの視線を提示した図7のフォトグラムの映像表現において顕在化し、黒人軍曹ガスのフロラへの視線、また混血黒人サイラス・リンチのエルシーへの視線と重複しながら、複合的なナラティブを作り出していく。



図 5



図 6



図 7



図 8

以上に述べたフォトグラムの映像表現は、人物の関係性を寓意的に示すエンブレムの機能も、登場人物の感情を縮約する機能も担っておらず、「物」としての身体や、視線を剥き出しに示す指標として働いている。このように、映

### 3.3. フォトグラムと情動

以上に述べたように、『国民の創生』における画面の静止した映像表現は、タブロー単位での映像表現と、フォトグラムの映像表現に分類された。後者においては、前者に伝達されるメッセージ性がなく、写真に近似する指標として機能し、「悲哀」や「恐れ」といった平均的感情に集約されない情動を喚起することを論じた。本項では、この情動に対して具体性を与えるために、ドゥルーズの議論を援用する。

情動とは、ドゥルーズの論じる感情イメージの「潜在的接続」において論じられる<sup>26</sup>。ドゥルーズは、感情イメージをめぐる議論において、「情動 (affect, affection)」の「現実的連結」と「潜在的接続」を論じているが<sup>27</sup>、フォトグラムとして断片化されたイメージは、視聴者に「感情 (emotion)」として認知されることなく、意識による活動を経ずに感覚される「情動」の次元で、生理的、神経的作用を喚起する。

「情動」とは、「現実的連結」を伴って起動

画の進行にふいに挿入される静止画像が、タブロー単位での映像表現以上に、観客の情動を喚起するのに重要な役割を果たしていたと考えられるのである。

し、「潜在的接続」においては前個体的な特異性に保存される<sup>28</sup>。感情イメージは、単体では時空座標における固定点をもたない。つまり、人称化されることなく断片的に体験されるが、「現実的連結」として現働化されることによって、観客に「感情」として知覚され、経験されるのである。これら映画の時空間へ投げ出されたフォトグラムのイメージ群は、観客の意識／無意識的な活動によって物語の有機的な連鎖へと送り返され、彼／彼女に触覚的な経験を与えたと考えられる<sup>29</sup>。

ある一定期間持続するタブロー単位の表現ではなく、間歇的に挿入されるフォトグラムの映像表現によって「情動」に働きかける行為が、グリフィスが『国民の創生』において試みた映画表現上の実験であった。フォトグラムのイメージにおいては、感情はコード化されず、画面の物質性自体が提示され、観客の視覚経験においては、情動の「潜在的接続」のまま留まっているのである。

## 2. 結論

『国民の創生』では、物語映画の審級で解釈されるタブロー単位での映画叙述の仕掛けのみならず、フォトグラムとして挿入される指標的

な映像表現が、観客の「前個体的情動」(ドゥルーズ)を喚起するうえで重要な役割を果たしている。不意打ちや衝撃によって映画のナラ

タイプを異化するフォトグラムのイメージとは、映画が物語を構築する叙述の機能のみには包括されない多義的な要素として、映画の言説にその付置を模索している。従来の研究では、活人画の伝統を継承し、主に人物のクローズアップとして挿入されることにより、キャラクター化 (characterization) の役割も担っていたタブロー単位の映画表現のみが、物語を駆動する大きな要件と考えられていた<sup>30</sup>。しかし、フォトグラムの映像表現があらわにする、象徴的意味に還元されない指標性こそが、映画の言説を駆動する情動的導線として機能している

ことは指摘するにしくはない。

フォトグラムのイメージを契機とした映画における物語の変調、あるいは中断と捉えられる場面は、スタン・ブラッケー等の実験映画にとどまらず、デジタルフィルムにおける画像挿入にも用いられており、昨今の映画の言説にも刻印されている事実は、指摘しておく必要があるだろう。『国民の創生』にとどまらず、叙述あるいは言表に回収されない一回的な出来事の提示として、映画の言説に刻印されているフォトグラムのイメージを、今後の考察の対象としていきたい。

## 註

- 1 「フォトグラム」とは、モホリ・ナギによれば下記のように定義される。「この方法が光造形 (Lichtgestaltung) の可能性へと導き、その際、光は絵画における色、音楽における音のように、新しい造形手段として絶対的に取り扱われることになる。私はこの種の光造形をフォトグラム (Fotogramm) と呼ぶ。」Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München, 1927 (1925). (=モホリ・ナギ『絵画・写真・映画』利光功訳、中央公論美術出版、1993年。)
- 2 古典的ハリウッド映画の定義としては、Classical Hollywood cinema, Classical narrative, Classic narrative cinemaの三種類の項目が挙げられる。Steve Blandford, Barry Keith Grant, Jill Hiller, ed., *The Film Studies Dictionary*, London: Arnold Publishers, 2001.
- 3 『国民の創生』は、古典的ハリウッド映画と映画言語の確立に寄与する重要な映画史上の位置を与えられており、映画史上の重要度が高いにもかかわらず、KKKの英雄視などの人種差別的描写による負の遺産として、今日では初期映画研究者以外には、顧みられることの少ない映画となっている。同作には、ハリウッドの映画文化産業による観客の時間の搾取に伴い、当時の観客に絶賛と非難の相反する、情動的対応を巻き起し、知的能力を脱臼し、麻痺状態に据え置き仕掛けが縦横にこらされていると考えられる。
- 4 Metz, Christian., *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Taylor, Michael, New York: Oxford University Press, 1974. (=クリスチャン・メッツ『映画における意味作用に関する試論: 映画記号学の基本問題』浅沼圭司監訳、水声社、2005年、84-85頁。)
- 5 バザンは映画の特徴に関して以下のように語っている。「様々な事物の像は同時にそれらの持続性の像となり、いわば変化のミイラ、ミイラ化された変化となる。」Bazin André., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958-1962. (=アンドレ・バザン『映画とは何かII 映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970年、23頁。)
- 6 Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. (=ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、96頁。)
- 7 Ibid., pp.69.
- 8 Oxford English Dictionaryには、「フォトグラム」の定義として以下の三項目がある。  
(1) Photograph (写真)、(2) A photograph, picture, diagram, or other facsimile transmitted by wireless or ordinary telegraphy (ワイヤレスあるいは通常の電信によって伝達される写真、絵画、ダイアグラム、あるいは他のファクシミリ)、(3) A photographic picture made without camera (カメラなしに製作される写真的絵画)。
- 9 Tom Gunning, "Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions" Richard Abel, ed., *Silent Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, pp.71-84.

- <sup>10</sup> Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, pp.5.
- <sup>11</sup> ギャレット・スチュワートは、フォトグラムが物語映画から生起する例として、フォトパンを用いた『ブレードランナー』（“Blade Runner”, 1982）と古典的ハリウッド映画の代表作である『素晴らしき哉、人生！』（“It's Wonderful Life”, 1946）を比較している。また、フリーズフレームは、フリッツ・ラングの映画『激怒』（“Fury”, 1936.）に特徴化すると論じている。Ibid, pp.9.
- <sup>12</sup> Gunning, Tom., D.W. *Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp.106,115.
- <sup>13</sup> Elsaesser, Thomas.ed, *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute, 1990.
- <sup>14</sup> 1908-1909年のグリフィス映画の技法上の転換に関しては、下記の論稿に詳しい記述がある。Friedberg, Anne., “A Properly Adjusted Window: Vision and Sanity in D. W. Griffith's 1908-1909 Biograph Films”, Elsaesser, Thomas.ed, *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute, 1990.
- <sup>15</sup> Gunning, Tom. Weaving a Narrative—Style and Economic Background in Griffith's Biograph film, Elsaesser, Thomas, (1990) *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute.
- <sup>16</sup> ドゥルーズ、158頁。
- <sup>17</sup> 同書、163頁。
- <sup>18</sup> グリフィス映画群のドラマ構成に関しては、下記の文献が詳細な報告を行っている。Joyce E. Jesinowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Films*, University of California Press, 1987.
- <sup>19</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, pp. xi. (=ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年。)
- <sup>20</sup> Ibid, pp.xi.
- <sup>21</sup> Lyotard, Jean François., “Acinema”, Rosen, Philip.ed, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, 1986.
- <sup>22</sup> Barthes, pp.37-39.
- <sup>23</sup> インサートタイトル「In 1890 a great parliamentary leader, whom we shall call Austin Stoneman, was rising to power in National House of representatives. We find him with his young daughter Elsie, in her apartment in Washington.」（「1890年 台頭著しい下院のリーダー オースティン・ストーンマンワシントンのアパートで娘エルシーと共にいる」）の挿入後、人物紹介的なシークエンス（00:02:57'00:03:27）において、ストーンマンとエルシーが手を握り合い、腰掛けている絵画的静止画像が挿入される。
- <sup>24</sup> 女性や子供たちと戦場を対比する場面（00:37:17'00:38:00）において、「While the women and the children weep, a great conqueror marches to the sea.（「女性や子供たちが泣いているいっぽう、偉大な征服者は海へと進撃する」）のインサートタイトルが挿入される。
- <sup>25</sup> この画像は、カメラマンの前で、馬車に積み上げられる使用人の黒人の子供の映像とも接続する。
- <sup>26</sup> ドゥルーズは『裁かるるジャンヌ』（“La Passion de Jeanne d'Arc”, 1928）における、断片化されたジャンヌの顔のクローズアップショットを例に挙げて感情イメージを議論する。
- <sup>27</sup> ドゥルーズ、前傾書、148頁。
- <sup>28</sup> 「情動は非人称的なものであり、個体化された事物状態から区別されるものである」Ibid, pp.140-175.
- <sup>29</sup> 触覚的な経験に関しては、映画のショック効果をダダイズムとの関連において論じた以下の議論を参照。Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. (=ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」高木久雄・高原宏平訳『ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社、1970年。)
- <sup>30</sup> 人物の表徴とフォトグラムの関連性について、下記の文献に記述がある。Raymond Bellour, *L'Entre-Image: Photo, Cinéma, Vidéo, Édition de la différence*, 2002.

## 参考文献

Bal, Mieke., *Narratology: Introduction to the theory of Narrative*, Toronto:

- University of Toronto Press, 1985.
- Bazin André., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958-1962. (=アンドレ・バザン『映画とは何かII 映像言語の問題』小海永二訳, 美術出版社, 1970年.)
- Bordwell, David., *Narration in the fiction film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Benjamin, Walter., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1963. (=ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」高木久雄・高原宏平訳『ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社, 1970年.)
- Brooks, Peter., *The Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976. (=ブルックス『メロドラマの想像力』四方田犬彦・木村慧子訳, 産業図書, 2002年.)
- Deleuze, Gilles., *Cinéma 1 : L' Image-Mouvement*, Les Édition de Minuit, Paris, 1983. (=ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』財津理, 斎藤範訳, 法政大学出版局, 2008年.)
- ., *Cinéma 2 : L' Image-Temps*, Les Édition de Minuit, Paris, 1985. (=ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一, 石原陽一郎, 江澤健一郎, 大原理志, 岡村民夫訳, 法政大学出版局, 2006.)
- Elsaesser, Thomas., *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute, 1990.
- Garrett Stewart., *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, Chicago, IL : University of Chicago Press, 1999.
- Gunning, Tom., *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, Rutgers University Press, 1995.
- ., *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- Kuntzel, Thierry., «Le défilement»: a view in close-up", Theresa Hak et Kyung Cha. ed. *Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York, Tanam Press, 1980.
- Lyotard, Jean François., "Acinema", Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, 1986.
- Metz, Christian., *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, 2002. (=クリスチャン・メッツ『映画と精神分析: 想像的シニフィアン』鹿島茂訳, 白水社, 1981年.)
- ., *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Taylor, Michael., New York: Oxford University Press, 1974. (=クリスチャン・メッツ『映画における意味作用に関する試論: 映画記号学の基本問題』浅沼圭司監訳, 水声社, 2005年.)
- Raymond Bellour., *L' Entre-Image: Photo, Cinéma, Vidéo, Édition de la différence*, 2002.
- Roland Barthes., *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Édition de l' Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. (=ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳, みすず書房, 1985年.)
- Williams, Linda., (2001) *Playing the race card: melodramas of Black and white from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton University Press.



難波 阿丹 (なんば・あんに)

【出身大学又は最終学歴】 東京大学教養学部卒、東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

【専攻領域】 映画史・映画理論、メディア論

【主たる著書・論文】

「D・W・グリフィス『国民の創生』(1915)論—表象から情動へ—」東京大学大学院学際情報学府学際情報学専攻修士論文、2010年3月。

「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」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』第81号、2011年11月。

「指揮者・大野和士氏インタビュー—内的必然性から響きあう音楽—」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究調査研究編』第28号(共同論文)、2012年3月。

【所属】 東京大学大学院学際情報学府博士課程、帝京大学医学部講師(非常勤)

【所属学会】 表象文化論学会、日本映像学会、日本マスメディアコミュニケーション学会、Society for Cinema and Media Studies