

光る島

—大岡昇平『野火』とロベルト・ロッセリーニ『ストロンボリ』—

永野宏志

1 中断するイマージュ

視覚はそれほど幸福な感覚ではないと思われる。ゴッホの遠い情景に、私は一つの不幸を感じる。彼の画は、そういう精密な画ではなく、一刷毛に描かれたような遠方の人物の形にも、奇妙な現実感があつて、同じ不幸を悩んだ心を表わしているように、私には感じられる。眼が対象を正確に映すのに、距離の理由で、われわれはそれを行為の対象とすることができない。それが不幸なのである。

（大岡昇平『歩哨の眼について』）

この男はまず眼から存在する。視覚こそが世界をその隅々に至るまで導く橋を架けるのだ。吸吞し、とどめ、入り込むのは眼によつてである。言うならば鋭くとがった二本の巻きひげ、こいつは歯が立たぬほど堅固極まる表面を刺し貫いてしまう。心がかよい、脳髓が活躍し始めるのは、そのあとである。

（ジャン・ルノワール）

『野火』は中断という裂け目を自らさらしている。全体として整合された「作品」という観点からすれば、『野火』はその枠から、ことごとく逸脱してしまうからである。例えば、連載の中断においては、小説の前半と後半が質的に変容したとする見方がある。また内容においては、主人公の記憶の中断では、六年後の精神病院での現在の遠近法が、主人公の極限状況から読者を引き離し、弛緩をもたらすとも指摘されるのである。

確かに読者は、最後の三章で読者自身の現在へ連れ戻され、虚構としての小説が終わりつつあり、自らの生きる現実へと戻ることを促される。この意味で『野火』の時間を生きてきた読者は、映画のエンドロールを見つつ、これまで浴びてきた光の体験を回想しながら、それが過去として暗転したスクリーンに残像のように消え行くのを惜しむかのようだ。そうして、映画館を出て日常の時間という

未来に戻ろうとするとき、濃密に支配していたイマージュの実在性は弛緩してゆくだろう。

おそらくこの喩えは単なる偶然ではない。現実ではないが実在的なイマージュを作り出すのが映画の特質だからだ。前田英樹は映画のこの特質についてリュミエール兄弟『シエタ駅の列車の到着』を例にこう説明している。「スクリーンの中の機関車は、観客を轢き殺さない。その意味で、それは現実の機関車ではなく、私たちの身体はそのイマージュの突進に対して、逃げる行動を取る必要がない。だが、カメラがその運動を知覚して引き出すイマージュは、観客そのものでもカメラのものでもなく、撮影される機関車それではないのなかに存在するものである。したがって、映画のイマージュは、現実的 (actual) なものでないのとまったく同時に、実在的 (real) なものだ。」(「ゴダールのへ結合」について)¹⁾と。

「狂人日記」を念頭に書かれたとされるこの小説は、まず「文體」(一九四八・一二、四九・七)に二回発表され、「文體」廃刊の後、少しおいて「展望」(一九五一・一・八)に連載されることになった。このタイムラグを理由に、「作品」として見ると、『野火』はさまざまな変容を被ったとする指摘が多い。描写の面からは、主人公を取り囲む島の自然について、後半に主人公の狂気のために感情過多に陥り、前半の冷徹な描写が失われているとされ、構成の面からは、三七章から三九章にかけての三章が「後日譚」のようになり、「小説的迫力に欠ける」とされてきたのである。³⁾

しかしながら、この「狂人日記」は、現実ではないがかといって

虚構でもないイマージュの力を読む者に体験させるのである。一方で、「狂人日記」という文字を目にするとき、すでに読者は、イマージュの力が弱まっていることに気づいている。だが、中断につきまといわれ、時間の裂け目が走る『野火』という「作品」の身体は、それを、虚構ではなく回想する力の場として提示し、この小説を、読む行為そのものを先取りし、それをさらに二重に体験させる契機としているのだ。

復員した大岡昇平に小林秀雄が、「小説」を書けと言い、それに対して大岡が「事実」を書くと言ったという逸話を引くまでもない。批評されるひとつの完結した「作品」という身分を、『野火』は拒絶し続けているのである。何度も指摘されてきたように、『野火』が、一般にリアリティックな描写を事とするドキュメンタリー的事実と明らかに違うのは、「小説」や「作品」を念頭において読む者自身に、中断という入口を用意しながら、「事実」の法外な「狂気」を指示そうとするからにはほかならない。中断は排除すべきものではなく、『野火』の「事実」の本質への入口なのだ。「作品」として読むことは、さまざまな指摘にもかかわらず、イマージュという「狂気」をとり逃してしまうことになるのである。

「事実」の記録、すなわちドキュメンタリーが生まれたのはそう遠い話ではない。むしろ、昔から「事実」の記録はあるにはあった。が、「事実」が、即時性を獲得するには時間がかかる。日本では、乾板写真に移行し、複製可能な写真が印刷可能になる日清戦争期から、写真と文字が出会って「事実」の瞬間を記録する可能性が萌芽する。

そこから、新聞紙上で文字と写真が出会い、まさに文字通り、「時事的」なニュースを読者に伝えるまで、さらに十年もかからない。写真帖や画報が陸続と出版された日露戦争当時、一九〇四年一月二日付の報知新聞以来、写真網目版印刷の登場によって、文字自体が「事実」の瞬間というほんのわずかな時間のまわりをめぐりはじめる。視覚的なイメージを補足する印刷文字は、細分化された時間の断片を、すぐ前に起きた瞬間として読者にドキュメントさせるのである。⁽⁴⁾

この「事実」の即時性は、カメラの小型軽量化や連写機能、フィルム感光度の開発によって、戦場カメラマンのみならず、都市を中心としたアマチュアたちを多く輩出しながら普及をはじめた。グラフ雑誌の流行する一九二〇年代、人々の日常は、写真的な瞬間の集まりとしてドキュメントされていく(同時に、芸術写真など文字を媒介しない視覚イメージによるコミュニケーションも発展していく)。

一九二五年に日本でもラジオ放送が開始され、メディア・ミックスの状況が大衆社会に訪れる。印刷メディアは時事的な即時性の権威を次第に失ってゆくが、一日遅れではあれ、より確実に、よりわかりやすく明瞭な確認の手段としての威力を発揮する。戦時中の戦争文学が、その内容が検閲等によって制限されたにせよ、ラジオ報道の即時性と印刷メディアとのタイムラグを自らの力としていたことは確かだろう。読者は、耳に届けばすぐに消える電気の声によってすでに知っている出来事の真偽や詳細を、何度も見返することの

可能な紙の上に見出すことになる。

一九三六年グラフ雑誌『Life』が創刊された。スペインの内戦から第二次大戦にかけて、小型でコンパクトなカメラを持った戦争カメラマンたちが、時々刻々と推移する戦況を決定的瞬間として載せるとき、例えばロバート・キャパたちの写真は、ただ紙上に掲載されたのではなく、キャプションをつけ、ラジオによってすでに知られているにせよまだ報道されていないにせよ、出来事の衝撃性をことさらに際立たせ、ショッキングな「事実」として読者に提示した。

こうして、印刷メディアは電気メディアへの少しのタイムラグによって、自らの居場所を見出した。手元に残り、繰り返し読み返せるもの、そのために読者の関心を引きつける衝撃的なもの、それが「事実」の記録あるいはドキュメントと呼ばれるようになるだろう。

むろん、大岡が書くと言った「事実」は、以上のようなドキュメントとは性格を異にする。にもかかわらず、それはやはり間違いなく「事実」の記録なのだ。なぜなら、大岡の「事実」は、現実の忠実な再現でもなければ虚構でもない。現実ではないが実在するイメージ、すなわちそれが、「狂人日記」における「事実」だからである。

もし読者が、『野火』最後の三七―三九章が「本体の時間の濃密に對して、この三つの章の時間は飛び飛びの疎略の感を免れられ」ず「小説的現在から読者自身の現在へつれもどされる感をもつのは否めない」と感じるなら、この小説のリアリティつまりは実在性が、現実と虚構のような区別とは、明らかに別のところにあるからだ。そ

れはおそらく、映画を見るときに誰もが体験するリアリティというものに酷似しているのである。

2 行為する回想

イマージュの力が弱まりつつある最後の三章で、読者はそれが「狂人」の作った虚構だと言うことはできる。しかし『野火』は、フィクションとして片付けられる「作品」に留まらない。中断は、「作品」という対象を読んだという読者の過去を回想する行為そのものを露呈させる入口だからだ。直線的な時間をなぞろうとするとき、なおさらその「記憶の途切れたところ」で発生する別の時間へ向かわせること、それが中断の真の機能なのだ。

医師は私の手記を、記憶の途切れたところまで読み、媚びるように笑いながらいった。

「大変よく書けています。まるで小説みたいですな」

「僕はあるのまを書いたつもりです」

「はは、そうです。そこです。あなたがありのままと信じているところに、真実を修正する作用が働いているのが特徴でして、これは小説家にも共通した心理なのです」

「想起に合理化が伴うのは止むを得ません」

「なかなかよく意識しておられる。しかしあなたは作っておられますよ」

「回想に想像と似たところがあるのは、通俗解説書にも書いてるじゃありませんか。現在の僕の観念と感情で構成するほか、何が出来ますか？」
(大岡昇平『野火』三八「再び野火に」)

たしかに「回想は想像と似たところがある」。その「記憶の途切れたところ」で発生する回想は、現実的ではないが実在的であり、「現在の僕の観念と感情で構成するしか」ないからだ。とすれば、初めて通る暗い道に「武蔵野の道」をオーバーラップする主人公が、歩きながら「この道は私が生れて初めて通る道であるにも拘らず、私は二度とこの道を通らないであろう」(『野火』二「道」という「奇怪な観念」を惹起するのは、何度も行き来した過去の「武蔵野の道」を歩いた身体⁽⁶⁾の記憶が、戦地の見知らぬ道を歩く身体を通して、過去のイマージュを投射することによってである。そして、二度と通らないという観念が生れてくるのだ。だから、記述の時間は過去から未来へ向かうリニアな時間であるにもかかわらず、現在と過去が共存する相互浸透的な時間へとずれ込んでゆくのである。

高橋英夫はそれを、現在からの「再現する想像力」の「奇妙な反転」と呼んだ。この小説での「想像力」の「過激な、極限的な使用」が「再現作用・再現行為」の転倒を惹起し、「既視感」や「原情景」のように「辿り直し」をさせるというのだ。極限状況においては、記憶を表象が再現するのではなく、表象が記憶を触発するのである。⁽⁶⁾ この指摘は、この小説の題名である野火の出現に深く関わっている。

私の行く先々に、私が行くために、野火が起るということはありえなかった。一兵士たる私の位置と、野火を起すという作業の社会性を比べてみれば、それは明らかであった。私は孤独な歩行者として選んだコースの偶然によって、順々に見たにすぎない。

私の不安は内地を出て以来の、奇妙な感覚の混乱に属していた。不安の唯一の現実的根拠は、野火のあるところには人がいるということだけであったが、しかしこの一般的な因果関係は、私のこの時の不安の原因として十分ではなかった。現に草原の野火の下には人はいない。原因は私個人に起こった事件の系列にあった。私の見た野火の数にあった。 (同 三「野火」)

野火は何らかの「因果関係」を示す記号^{サシ}ではない。ただ揺らめく「野火の数」、反復し出現する野火のイマージュが、過去と現在を相互に浸透させているだけである。原因に届かないこの「不安」を、主人公はベルクソンを批判しながら検討している。

異境の不安な黎明を歩くという状況は、確かに私にとって初めての体験のほずであるが、今私の感じている感情は未知ではない。私は出来るだけ過去に類似の状況を探してみたが、無駄であった。それは記憶の外側の、紙一重のところまで来ていながら、不明の原因によって、中に入り得ないようであった。事実を思い出すかわりに、私はこういう想起の困難もまた初めて

の経験ではないこと、近代の心理学で「贗の追想」と呼ばれている、平凡の場合にすぎないのを思い出した。既知感だけあって、決して想起出来ないのをその特徴としているが、それは事実既知のものではないからである。ベルクソンによれば、これは絶えず現在を記憶の中へ追い込みながら進む生命が、疲労或いは虚脱によって、不意に前進を止める時、記憶だけ自動的に意識より先に出るために起こる現象である。この発見はこの時私にとってあまり愉快ではなかった。私はかねてベルクソンの明快な哲学に反感を持っていた。例えばこの「贗の追想」の説明は、専心する生命の仮定に立っているが、私は果して常に前に前進しているだろうか。時として繰り返し後退しはしないだろうか。 (同 十四「降路」)

「自分が歩いている場所を再び通らないであろう」という一月半前の体験は、「既知」というより痛切な「死の予感」から発している。だから、ベルクソンの「増大する生命」は間違っていると主人公は言う。だが、ベルクソンは生命を一個人の生に押し込んだのではない。むしろ危機的状況にこそ「贗の追想」が走馬灯ながら作動し、現在と過去の共存という深い時間の本質へと思考を導くのだ。それゆえ『野火』は、ベルクソンの回想のシステムを自ら実験にかけ、検討し続けていると言えるだろう。じじつもう少し後で、主人公はこう語るのである。

無論我々は過去を尽く憶えているものではない。習慣の穴を別としても、重なる経験が似通っているため、後の経験が前のものを覆い、奇妙な類似化が行なわれる。この種の累積だけが、自我の想起可能な部分である。この時期の私の経験を、私が秩序をもつて想起することが出来ないのは、たしかにそれがその前、或いは後の、私の経験と少しも似ていないからである。私が生きていたのはたしかであつた。しかし私には生きているという意識がなかった。

(同 一二七「火」)

そうして、次第に風景は目の前に広がる対象ではなくなり、悲鳴を上げた女を殺した後に見る花々は、女になって語りかけはじめる。後半になるにつれ、万物がさながら人格化され、汎神論的に描かれる世界は、過去と現在が共存する時間に浸されている。たとえそれが現実でないとしても、見えるものはたしかに実在するのである。

読者は、中断や変容という、この小説が「作品」から逸脱する崖や起伏のような場面に立ち止まり、現実的ではないが実在的なイメージの特異な機構を、自らの読む行為に見出すだろう。『野火』という地勢を、読者は、眺めるのではなく歩く、まるで観客をただ椅子に座らせず、自らの知覚において行為する自己に気づかせる「現代的映画」のように。

映画においては、過去はただ過ぎ去って古びる現在ではない。それ自体がつねに保存され、観客の知覚にそのつど引き出されて、光の体制に、現実ではないが実在する物語をつむがせてゆく。だが観

客は、登場人物たちの行動からつむがれる物語のほうに専心するあまり、知覚が同時に回想の機構を駆使してこの実在的な世界をそのつど構成していることに気づかない。そのようなハリウッドを代表とした物語を見る側に観客を置く映画を、ジル・ドゥルーズは「古典的映画」と呼んだ。

その一方で、ドゥルーズは、観客に知覚が何をしているのかを自覚的に促す映画を「現代的映画」と呼んだ。そして、第二次世界大戦を挟んで登場する「現代的映画」を、ロベルト・ロッセリーニらネオ・レアリズモの作家たちに見出したのである。⁸⁾

確かに、大岡昇平が『俘虜記』『野火』『レイテ戦記』などの戦争に関する小説を書き、ロッセリーニが『無防備都市』『戦火のかた』『ドイツ零年』という戦争を主題とする映画を同時代に製作したという点が、両者の共通点と思うかもしれない。だがそうではなく、彼らを近づけるのは、むしろ両者が、読む者、見る者に自らの知覚のありようを自覚するよう促す「現代的」な作物を、第二次世界大戦を期に世に送り出し、それぞれのジャンルの新たな可能性を見出した点のほうにある。

3 光る島

実質的に、スタッフもキャストも不足し、制作費も機材もフィルムも十分はなく、伝統的なスタジオ撮影もできない。それゆえ、ハンディなカメラを使用した少人数の撮影で、自然光のもと、廃墟の

街に素人俳優たちを投げ出したイタリア・ネオ・レアリズモの映画群は、これまでタブーとされた物語の省略、拡散、中断という編集の過程をそのまま露呈させ、それによって、見る者が自らの知覚によって編集する映像表現を提示したのである。

ネオ・レアリズモは当初、廃墟と化した街をそのまま舞台とし、レジスタンス運動を展開する同時代的ストーリーによって、例えばロッセリーニ『無防備都市』『戦火のかた』やビットリオ・デ・シーカ『靴磨き』は、実写よりも迫真的であると評価された。だがそれは、映画として編集され、手を入れられるという点で、いわゆる戦争ドキュメンタリー映像とは性質を異にしている。それゆえ、彼らの現代性は内容や題材の問題ではない。

ドゥルーズは『シネマ2』では、ロッセリーニの現代性は「見者の映画」を作ったことにあると言う。「古典的映画」が主人公の行動を中心とする運動を体験させるものであったのに対し、「現代的映画」の主人公は、意志による行動をやめ、ただあてどなくさまよう見者となる。そのとき観客が体験するのは行動する主人公の運動ではなく、自らが知覚する行為を剥き出しにさせる時間の持続そのものであるはずだ。⁹⁾

ロッセリーニの登場人物たちは、戦争の場合のみならず、別の状況においても見者として映画のなかに投げ込まれる。『イタリア旅行』のジョイス夫妻は、自動車旅行の中で対話し、誤解に満ちた自分たちのこれまでの生活に気づく。彼らは数々の事件に遭遇して心の傷を受け、カラストロフへとひた走る。夫妻はただ「空虚な空間」

(ドゥルーズ)を移動し、なすすべもなく事件に遭遇する見者となるしかない。では、このような徹底した受動的な状態が、にもかかわらず、二人に新たな関係をもたらしのはなぜなのか。

アメリカ進出第一号作品『ストロンボリー神の土地』(一九四九)では、祖国を追われ、移民として認められず、仕方なくイタリアの兵士と結婚するカーリンが、彼の故郷シチリアの島ストロンボリーに辿り着く。活火山で岩だらけの島とそこに住む人々に受け入れられぬまま、彼女はただひたすら強烈な自然光にさらされ、火山の煙に巻き込まれて咳き込み、そして神の名を叫ぶしかない。ロッセリーニはこう語る。「わたしはこのいわゆる錯乱の世界(しかし何と強大な力がそれにむけられていることか)のなかで、人間性の可能性を信じつづけている。映画を知覚の手段として利用したし、映画が文化的価値を持ち、意識の窓であってほしいと思う。私が映画を作る理由もここにある。たとえば『ストロンボリー』。一人の女性が戦争の試練に傷つき、心はひからび、人間の感情がどんなものであるかもはやわからなくなってしまう。重要なことは、彼女がまだ泣けるかどうかを知ることであり、この映画は、この点で作られている。¹⁰⁾」

「意識の窓」を作るために、ロッセリーニはカーリンから社会的関係や意志的な行動を奪い、「人間の感情がどんなものであるか」はわからなく「なるような見事な見者へと生成させるのである。撮影において、ロッセリーニはこの見者に活火山の島を歩かせながら、人と生きている環境を描くことが、これまでセットなど室内を利用した撮影法とは別の手法を必要とすると言う。

イングリッド「バーグマン」自身、はじめのうちは、いくぶん勝手がわからなかった。彼女はほとんどセンチメートル単位で俳優の動きが予定されているようなシナリオに慣れていたのだ。そんなシナリオをもとに、小型カメラがセットのなかにカムフラージュして設置され、まず全景をフレームに入れ、ムードを出すためにバック・ミュージックが流され、続いて一連の接写となり、そのあいだにせりふがもりあがる——が、わたしの撮影は、完全に違うやりかただった。

「いつも歩けつていわれる！」とイングリッドはあつけにとられていた。

「まさにそのとおり、歩きなさい。きみが歩けば、わたしはカメラといっしょについて行ける」

事実、わたしに興味があるのは人物だった。そして人物は何かの環境の中に生きているはずであり、わたしはその人物とともにそれを発見しなかった、かわいそうにイングリッドにとっては、撮影中、長時間歩かされることになったのだ。

(ロベルト・ロッセリーニ「無知について」)

見者が歩くことはカメラが歩くことと相即している。それゆえ、火山に登り歩くことはそのつど新たに世界を構成し直してゆくことである。単なる運動する知覚へと純化した身体は、その運動のたびに、与えられた背景などではない、生きた環境を作り上げてゆく。そして、さまよい歩く身体と関わる生きた環境との関係によって、内

側から新たに感情が湧き上がるまで、この試練は続くのだ。ルノワールの言葉に従えば「まず眼から存在する。視覚こそが世界をその隅々に至るまで導く橋を架けるのだ。…心がかよい、脳髓が活躍し始めるのは、そのあと」なのだ。それがロッセリーニの映画なのである。

『ストロンボリ』のカーリンにとって、光と煙に満ちたこの島はなんの馴染みもない「任意の空間」である。そして『野火』の田村にとって南洋のこの島もまた「任意の空間」だったろう。彼はこの見知らぬ島で過去と現在を相互浸透させる。既視感を体験し、自らの過去の現在への投射によって形成するのは、ここが、視覚を中心とした知によって方向付けされることのできない空間だからだ。それゆえ、「ただ私の体が変わらなければならなかった」(『野火』三五「猿」)のである。

常に歩く行為が先行する田村においては、「心がかよい、脳髓が活動するのは、そのあと」となる状態が持続する。行為は彼を、社会的関係から(中隊からの離脱)、自らの意志的な行動の根拠から(あてどない彷徨と理由のない女の射殺)、さらに自分自身の感情から(人肉を食らうこと)、次々と解き放つてゆく。その過程で、誰かに見られているという感じが生じて神を確信し、右半身と左半身が別々の意志を持ちはじめ。そのようにして田村は、純粹に内側から知覚を獲得する見者、彼の言葉に倣うなら、「天使」になるのである。

もしこの時既に、神が私の体を変えていたのであれば、神に栄えあれ。

私は怒りを感じた。もし人間がその飢えの果てに、互いに食い合うのが必然であるならば、この世は神の怒りの跡にすぎない。

そしてもし、この時、私が、吐き怒ることが出来るとすれば、私はもう人間ではない。天使である。私は神の怒りを代行しなければならぬ。

〔「野火」三六「転身の頌」〕

露呈するのは、怒れる神としての島あるいは「任意の空間」であり、神を代行する「天使」は、この崇高な島全体を、単なる目の眺め、もしくは可視性としてしか感知しないと云えるだろう。田村は言う。「私はあの忘却の灰色の期間が、処々、粒を立てたように、野火の映像で占められているのを感じる。それに伴う何の感情も思考もないが、映像だけは真実である。」（同三八「再び野火を」）

彼は単なる眼の眺めを「映像」として回想する。が、「映像」がもし知覚によって選択をされたイマージュであるとするなら、そこに広がるのは単なる可視性としての世界ではないはずだ。「天使」の知覚した「映像」はどこか異様だからである。

大岡は「歩哨の眼について」（一九五〇）で、映画のディープフォーカスのような、どこまで行ってもくつきりと見えてしまう眼の眺めについて語っていた。そこで「眼の不幸」は「眼が対象を正確に映すのに、距離の理由で、われわれはそれを行為の対象とする

ことができない。それが不幸なのである」と大岡は言う。確かに網膜像はすべてを映すかもしれないが、知覚が行為であるために、注意すべきものを選択してしまう。それが知覚像としてのイマージュである。丹生谷貴志がこのエッセイの「歩哨の眼」について「見ているのに、見るべきもの（中心）がないという感覚、或いは正確に言い換えれば、見ているのに読み取るべきものがないという感覚」と呼ぶのは、¹²『野火』における「天使」の知覚の「映像」に共通のものだ。

ひとは肉体のない天使とは違い、肉体を持ち、行為することでは世界の全体を見ることはできない。ベルクソンが言うように、知覚は世界を縮減する。しかし、その縮減がうまくいかない場合もあるのだ。そのとき、既視感やオーバーラップのような幻想（ファンタズム）の権能が力を発揮し、「狂気」が作動をはじめるのだろう。「天使」の見る「映像」は、知覚が行為によって注意すべきものを選択する過程で、中断してしまったわずかな瞬間に降臨／光臨する可視性なのだ。その中断によって惹起された「映像」とは、眼が焦点を合わせて対象を捉える少し前に、網膜に降りかかる光そのものの触覚的な記憶に違いないのである。

ロッセリーニは何よりも光を撮った。太陽に焼かれて萎びたようなゴッホのひまわりの絵のように、屋外撮影での燦々と降り注ぐ自然光のもとで、なすすべもなくさまよう人々をフィルムに焼き付けたのである。彼は光の触覚性を極限までイマージュに残そうとした。ひとが光を対象として感知できなくなつてから久しい。生まれた

とき、光と重力は対象として感知される。赤ん坊は光に抗して輪郭を作り出す能力を眼に養わなくてはならず、重力に抗うようにして立ち上がらねばならない。が、目が見えるようになり、立ち上がって二足歩行が可能になると、両者は対象としての身分を失い、環境として意識の外に追いやられる。それゆえ、シェリングは両者を、意識が生じる以前の過去すなわち「先験的過去」と呼んだと言う¹³⁾。

この「先験的過去」の一方である光の触覚的記憶が呼び覚ますロッセリーニと大岡の戦後「作品」は、意識で迎える過去とは別の、意識の形成以前の過去を描くという点で、「作品」という「古典的」な対象からことごとく逸脱してゆく。その「現代的」な点は、映画を見る者、書物を読む者の意識形成以後の過去ではなく、身体を包み、その環境となってしまった光そのものを、対象として捉え得た各々の「先験的過去」に訴えるものだからである。そのほんのわずかな時間に出現する世界は、光で満たされているのだ、スクリーン上にも、書物のページにも。そこは知覚が判別しうるような空間ではありえない。おそらくは、「任意の空間」であるだろう。

〔註〕

- (1) 前田英樹「ゴダールの〈結合〉について」(『現代思想 臨時増刊号』一九九五・一〇青土社) 参照
- (2) 遠藤周作「日本文学全集『大岡昇平集』解説」(新潮社、一九六二・一〇)
- (3) 原子朗「作品論『野火』」(『國文学』一九七七・三 学燈社)
- (4) 金子隆一「印刷文化の中の写真―その始まりから確立まで―」(『國文学』一九九九・八 学燈社) 参照
- (5) (原 前掲論文)
- (6) 高橋英夫「再現する想像力」(『ユリイカ』一九九四・一二) 「大岡昇平の想像力は視力と結合し、視力はつねに想像力と連動している。ところがこうした重層的な力によって喚起されるものは、何か再び喚び出されたもの、再び登場してきたものという性格を含んでいたことが感じられる。」と、身体の危機的状況における視覚と想像力の関係を検討している。
- (7) アンリ・ベルクソン「イマージュの再認について―記憶力と脳―」(『物質と記憶』一八九六『ベルグソン全集』第二巻 田島節夫訳 一九九三・一 白水社) 参照
- (8) Gilles Deleuze, "Cinéma 2 l'image-temps" <capitre 1> au delà l'image-mouvement 1985.10 Les édition de minuit
- (9) Deleuze ind.
- (10) 「F・トランジャンおよびM・ヴェリテとの座談」(『シネマ59』一九五九年五月号「現代のシネマ10 ロッセリーニ」所収 一九七六・六三一書房)
- (11) 「ロッセリーニの〈自伝に近く〉」(矢島翠訳 一九九四・八 朝日新聞社) 参照
- (12) 丹生谷貴志「名付けと視線の錯乱―『歩哨の眼について』の分裂―」(『ユリイカ』一九九四・一一 青土社) 参照
- (13) 河本英夫「シェリングの自然哲学」(『オートポイエーシス―第三世代システム―』所収 一九九五・七 青土社) 参照

(ながの ひろし 本学非常勤講師)