慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	アーカイヴと思考 : クリストファー・ノーラン《フォロウィング》のモンタージュについて
Sub Title	Archive and thought : montage of Christopher Nolan's Following
Author	久保, 仁志(Kubo, Hitoshi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2019
Jtitle	Booklet Vol.27, (2019.) ,p.92- 124
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and archive 6 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000027-0092

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アーカイヴと思考
——クリストファー・ノーラン《フォロウィング》のモンタージュについて

久保　仁志

「文字通りその紆余曲折したその構造——内部の区劃の不可解さ、それらはまったく僕らの端倪を許さないものだった。たとえば任意のある瞬間に、人は自分がこの二階建校舎の、はたして一階にいるか二階にいるか、はっきり自信をもっていうことは困難であった。部屋から部屋への往来には、登りか、降りか、かならずきまって三段か四段の階段がある。それにまたわきへ逸れる通路というのが無数にあり、——まったくなにがなんだかわからない、——そのままいつのまにか元の場所へ帰っているというようなことさえありうるのだ。そんなわけで結局建物全体に対する僕らの正確な観念は、あたかもあの無限というものに関して思索する時の観念と、あまり変らなかった。[…] いっさいがいわば灰色の影、——ただ弱々しい、とりとめもない記憶にとどまり、——ただかすかな快感と万華鏡にも似た苦痛との模糊たる再現にすぎないのが常である。」エドガー・アラン・ポオ「ウィリアム・ウィルソン」[1839年]★1

「室内は私人の宇宙であるだけでなく、彼が閉じこもる容器でもある。ルイ＝フィリップ以来、ブルジョワの中には、大都市での私的な生活の形跡の不在を取り戻したいという傾向が見られる。この種の埋め合わせを、彼は自分のアパルトマンの壁の中に見出そうとする。自分がよく使っている物やアクセサリー類の形跡をなくさないように気を配ることが、彼の名誉にかかわることでもあるかのように、すべての事態が進行していく。彼は、飽きることなく、たくさんの物の型取りをつづける。スリッパや時計、スプーンとナイフとフォーク、雨傘のために、彼はカバーや

ケースを考案する。あらゆる接触の跡を残すビロードやフラシ天の布を、彼はとくに好む。第二帝政様式において、アパルトマンは一種のキャビンとなり、その居住者の痕跡が室内に型として残る。これらの痕跡を調べ、跡をたどる探偵小説は、ここから生まれてくる。エドガー〔・アラン〕・ポーは『家具の哲学』と「探偵小説」で、室内を対象とする最初の観相家となるのだ。初期の探偵小説では、犯人は紳士でもごろつきでもなく、ブルジョワジーの単なる私人にすぎない。(『黒猫』『告げ口心臓』『ウィリアム・ウィルソン』)」ヴァルター・ベンヤミン「パリ――一九世紀の首都〔フランス語草稿〕:C ルイ=フィリップあるいは室内」[1939 年]★2

「ニューヨークは果てしのない空間、出口のない迷路だった。どんなに遠くまで歩こうと、またどんなによく隣人や街路を知るようになろうと、彼はいつも自分が迷子になった気持ちがした。街の中だけではない。自分自身の中でも。[…] その視線は歩道に注がれ、まるで何かを探しているかのようだった。実際、彼はよく体をかがめて、何かを拾い上げ、手の中で何度もひっくり返してはためつがめつ眺めることがある。その姿はクィンに古代の遺跡で石器を調べる考古学者を思わせた。[…] クィンの知る限りで、スティルマンの収集品は価値のないものだった。壊れ物、廃棄物、不用品といったものだった。破れた折りたたみ傘、ゴム人形の頭、黒い手袋の片方、割れた電球の基部、何点かの印刷物(濡れた雑誌、破れた新聞)、ちぎれた写真、何かの機械の部品、その他わけのわからないさまざまながらくた類をクィンは何日にもわたって記録した。[…] 探偵がいい仕事をする鍵は、細部にわたる綿密な観察だと彼は常々思っていた。調査が綿密であればあるほど、いい結果がでる。それはつまり、人間の生態は理解されうるということだ。仕草、顔面痙攣、沈黙など表面に表れたものの下には、首尾一貫したもの、秩序あるもの、動機が潜んでいる。しかし、こうした現象を理解しようとすると、尾行を始める前よりスティルマンのことが分からなくなった。」ポール・オースター『シティ・オブ・グラス』[1985 年]★3

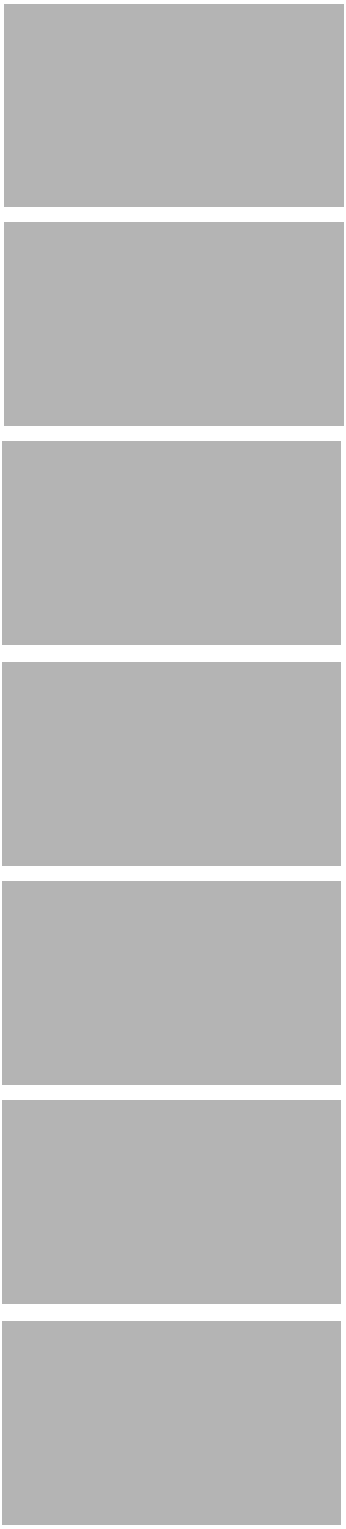

fig.01

例えばある部屋、ある男の室内はその人物を表象しているのだろうか。バットマンのエンブレム、マリリン・モンローのポスター、アルファベット表、マーク・ロスコと《シャイニング》のポストカード、カセット・デッキ（テープ）、カード・キャビネット、燭台、デッサン用の人形、花瓶と枯れた花、空き瓶、テレビ、机、タイプライター、書類、失業者カード…などなど。[fig.01] 部屋にある様々な物の群れ[★4]は、明らかに部屋の主の痕跡を留めている。しかしそれらのみによって、その部屋の主が尾行することに取り憑かれていること[fig.02]、小説家志望であること[fig.03]を類推するのは困難だろう。だがそれらは確かに、その男の趣味趣向と生活を反映しているように見えるし、実際そういう部分もあるだろう。ある部屋とその部屋の主とはいったいどのような関係を結んでいるのだろうか。

私達が認知することのできるある物体はイメージを有している（たとえそれが不可視の物体、例えば酸素のようなものだったとしても計測機器や容器を通したイメージを有している。または、息を止めて水中に潜り息苦しくなったときに、全身でそのイメージを捉えられるだろう。）。[★5] しかしある物体は、その物体が関わったあらゆる出来事の履歴（history）を空間において明晰（clear）かつ判明（distinctive）[★6]に表現するわけではない。それ自体が有している履歴の層はあくまでも徴（しるし）のようなものとして、おぼろげにいくつかの出来事を指し示すだけである。例えば、傷や染み、付着物などを通して。もし、その物体が有する出来事の履歴へと潜ろうとするならば、私達は不分明で、曖昧な時間的表現の領域へと足を踏み入れることと

なる。過去へと遡行しようとするならば、物体の有する空間と時間の関係性が曖昧かつ混雑しているということを条件として受け入れねばならない。仮に私達は、ある物体と直接的な関わりを一切持っていないある出来事をその物体とともに指し示されたならば、容易にその因果関係を見出し、誤解することができるだろう（例えば、証拠物件とは、ある出来事を強い因果関係において指し示すと考えられる物のことであるが、それは偽造可能である。）。翻って、あるアーカイヴが包含している様々な資料群の中には、紙資料（例えば雑誌やメモなど）のように、ある程度出来事を明晰かつ判明に記録しているかに見える記録装置のような物体もある。しかし、上記の条件はここでも変わることがない。例えば、それらが制作されたプロセスの中で起こった様々な出来事、そして完成後にそれらが用いられた時に起こった出来事、それらの履歴はおぼろげに、そこに包含されているかのように、または投射されているかのように見えるだけである。[★7] ある物体とある出来事（とある人物）を（または物体と物体、出来事と出来事とを）縫うように結び付けていくという作業は、しつけ糸で服を仕立てていくように、常に仮留めされただけの状態であり、それらを決定的に固定するための針と糸は存在しない。それゆえにアーカイヴに足を踏み入れた者達は、終わりなき編集（モンタージュ）を強いられるのだ。

fig.02

fig.03

「フォロウィング」とアーカイヴ

クリストファー・ノーラン《フォロウィング》[★8] の中で私達が体験するのは、まさに物体（＝イメージ）と出来事の切断であり、物体と出来事または物体と物体、出来事と出来事（さらにはある人物を）を縫い合わせ続けるという作業である。しかし、諸関係の系列を容易に結ばない物体と出来事は、私達のおぼろげな記憶の中で縫い合わされるやいなや解（ほつ）れていくだろう。行為する人物という物体、部屋の中の物体、そしてそれらが投射されたイメージという物体、明晰かつ判明であるはずの諸対象は、次々に消え去っていく出来事とそれらを留めておこうとする意識のあわいにおいて、ぼろぼろに解れながら、かつその断絶において結びついてもいることを記憶の縁で確かめることになる。《フォロウィング》はアーカイヴに足を踏み入れるあらゆる人々が出会う事態、そして振舞いを端的に示すことになるだろう。私達は何をどのように「フォロウィング」しているのだろうか。「フォロウィング」とは何か。

《フォロウィング》のあらすじは、以下のように簡潔にまとめられるだろう。小説家志望の男ビルは、好奇心と小説のキャラクターの素材探しのため、通りすがりの人々を繰り返し尾行していた。ある日、ビルがいつものようにある男を追っていると、尾行していることがその男、コッブにバレてしまう。だが、コッブも似た関心を共有しており、他人の部屋へ不法に侵入し、私生活を覗き見る行為に取りつかれているようだった。ビルは次第にコッブをモデルとし、他人の部屋を盗み見ることの誘惑にのめり込んでいく。あるとき、ビルはコッブとともに侵入したアパートで見た写真の女に興味を抱く。やがて、ビルは彼女の尾行を始め、その女と親しくなり、彼女のためにバーへ盗みに入り、その場に居合わせた男をハンマーで殴り倒す。しかし、彼女とコッブは結託しており、コッブにかけられた殺人容疑を晴らすために、ビルは利用されていたということを女の口から知るのだった。それを契機として、ビルは自らの無実を証明するために警察へ出頭する。しかし、それだけでは終わらない。ビルが男を殴ったハンマーを用いてコッブは女を殺害する。コッブは、女に弱みを握られ脅されていたバーのオーナーから、女を殺害するように依頼されていたのだった。出頭した先で、ビルは殺人容疑をかけられ、刑事の取り調べを受けることになる。ビルの意図に反し、刑事から挙げられた証拠はことごとくビルの犯罪を立証するものであった。ビルは取り調べを通して、自分が填められたことを知るのだった。しかしあらすじの簡潔さに比して、この映画をはじめて見る私達はその糸口を見つけられぬまま、いつの間にか自分の居場所を迷宮の中に見出し、そこで迷子になったまま事件に巻き込まれていくこととなる。

手袋と薄膜

この映画は、ラテックスの手袋をはめ、指先で箱をそっと撫で、箱の蓋を開け、その中身を丁寧に扱う手のクロース・アップから開始される。ゆったりと精緻な手つきに比して、ハイピッチの金属的な電子音と速く鳴る人工心肺のような音の組み合わせは、その静と動の強いコントラストから観者の焦燥感を煽り立てる。箱の中身は写真、コイン、鍵、髪留め、タツノオトシゴの剥製、ゴムで束ねられたカード、安全ピン、紙幣など[★9]であり、奥深いアレゴリーが潜んでいるように見えるが、物同士が有する諸関係は不分明である。[fig.04] しかし、箱という一つの容器は、その中身がなんらかの親密な関連を有する一群の物であることを示している。諸物を扱うラテックスの手袋は、接触し、操作した履歴が痕跡として物体に残ることを防ぐ薄膜、物体の時間と空間を切断し、時間を宙づりにするための薄膜である。また、対象と安全な距離を確保しつつ対象へ接近する方法でもある。言い換えるならば、ある行為と物を切断する方法である。[★10] そして、このシークェンスは、物を箱から取り出しているところなのか、入れているところなのかが分からないように、言い換えれば単に箱の中身を吟味しているだけであるかのように、モンタージュが巧妙に行われている。そして、手のクロース・アップのみのため、誰がこれを行っているのかという問いが生まれるとともに、この出来事が行為と物へと分裂する。なぜなら、それらを統合するべき行為主体が不在のためである。行為主体の存在は物と行

為が何らかの作為／不作為によって結ばれていることを、たとえその意図が不明な場合であっても保証する。[★11] 通常は密接に連動するはずの三項が、人と行為と物の系列へと分裂し、一つの出来事を三つの系列において追うべきことと、それがこの映画の条件であることを予感させる。また、物を箱から取り出しているところなのか、入れているところなのかが分からないように、巧妙に為されたモンタージュは、行為の前後関係（取り出した後に入れたのか、はじめて箱につめているのか）、因果関係（何のために箱の中身を扱っているのか）が不明なだけでなく、時制的な前後関係（いつ起こったことなのか）も宙づりになるように仕組んでいる。[★12]

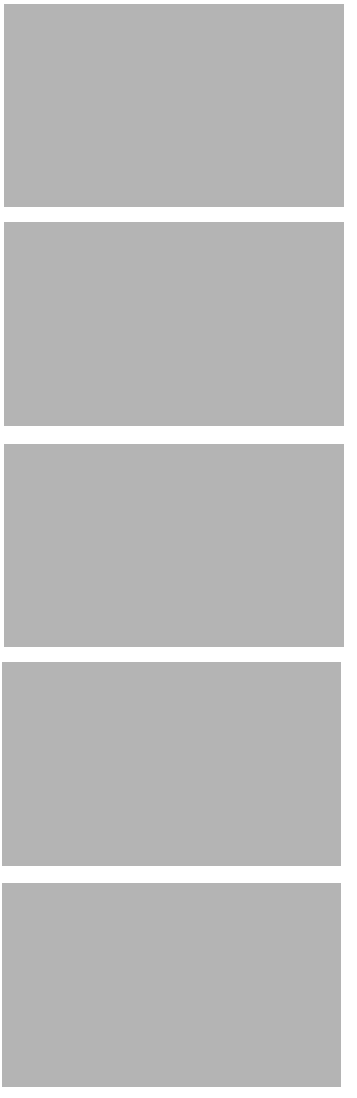

fig.04

fig.05

アーカイヴと焦点化

人物がはじめて登場するのは、ダンキンドーナツの店内にいるビルの窓越しのバスト・ショットである。店は道路に面しており、主人公であるビルの顔と窓に反射する通行人の顔が混ざり合い、焦点が曖昧な人物の領域を作り出している。[fig.05] ビルは数多く存在する人々の中に埋没するような人物であり、どこにでもいるような人物であることが暗に示される。また、ビルが焦点化されていくプロセスは、私達が物や出来事を焦点化していくプロセス、すなわち映画を見ていくプロセス自体をアナロジーにおいて示している。その一連の映像に「以下がおれの説明だ（The following is my explanation …）。いやなぜ事件が起きたかの理由だ。」[★13] というセリフが重ねられていく。つまり、ビルが自分自身の回想の中で出来事に因果系列を作っていくことが示され、観者はその回想を追う（following）ように促される。全てはすでに起こった出来事であり、問題となるのは、何がどのようになぜ起こったのかという出来事の因果系列である。そして、次に続くシークェンスにおいてこれが単なる

回想の独白ではなく、回想しながらの誰かとの対話であることが喚起される。その対話は場面が展開するに従い、刑事による事情聴取であると判明する。それは、自身が縫い上げた諸物と諸出来事と諸人物の因果系列が正しいかどうかという客観的な審級にさらされる場面である。

ビル自身が語る尾行のはじまりと過ちの端緒は次の通りである。「知らない誰かなら、誰でも良かった。[…] 例えばフットボールの試合を見に行って、ふと眼を上げて観衆をぼんやり見ていると、ゆっくりと一人に眼が留まることがないか。そうするとその誰かがもはや人混みの一部ではなくなって個人(individual)になる。[…]性的な目的はなかった。ただ誰かを尾行していたんだ。彼らがどこへ行くのか、何をしているのかを知りたかった。[…]俺は小説家だ、いや小説家志望かな。小説のキャラクターの素材を集めていたんだ。はじめのうちは。[…] 尾行は完全に無作為だった。無作為であることをやめてから過ちはじめた。特定の人物を尾行しはじめたとき、一人を選んで尾行しはじめたときがけちのつきはじめだった。[…]。街にいる誰かの振るまいを見ていると問いがたくさん生まれて、それに対する答えがききたくなる。」★14 尾行対象を限定し選択したということからけちがついたということは、街で行き交う人々全体を地とし、尾行対象を図とするならば、図と地が絶えず入れ替わっていくような流動性をもっている限り、過ちを犯すことなく安全な距離を維持していられたが、図を固定した途端に過ちへと足を踏み込んだということである。敷衍するならば、問いに突き動かされながら諸事象を抽象化し、シークェンスを意図的に縫い始めた途端に過ちを犯しはじめたということだ。シークェンスを意図的に縫い始めるとは、小説家志望のビルが小説を書き始め、そのキャラクターのシークェンスを作り出すということと類比的である。★15 さらに、尾行者は尾行対象に気付かれてはいけないという条件が破壊されることになったコッブとの出会いによって、ビルは取り返しのつかない一歩を踏み出すことになる。「もっとも大切なことは相手の家や仕事先を突き止めたら、二度と尾行しないことだ。」★16 というのは、ビルが自分に課していた安全な距離を保つためのルールの一つだった。つまり、人物が居住したり作業したりする部屋という内部空間への関心や問いを自らに禁じていたということだ。ビルは、ある人物を包む容器の内部へと侵入しない限り安全だった。しかし、その容器の中身を知ろうとしたことで、安全な距離を失うこととなる。★17

内部空間と記憶Ⅰ——〈尾行〉と〈侵入〉

コッブに付き従い(following)、ビルははじめて見知らぬ人物の部屋という他者の内部空間へと踏み込んでいく。街である人物を尾行することと、ある人物の部屋へ侵入することは決定的に質の異なることである。それは、尾行が法を犯しているわけではない——厳密に言えば、尾行は法と違法の境界領域にある——のに対し、無許可の住居侵入が違法であるという法的条件の問題だけではない。移動する対象を追って行く街での尾行は、その対象に纏(まつ)わる出来事が流れ去り続け、その出来事の痕跡を示す物体は(対象を除けば)わずかに靴跡や塵などとして残されるだけである。つまり〈尾行〉とは、消え去り続ける出来事

を尾行対象の行為＝出来事の束として、尾行対象へと尾行者の記憶において集約・統合するという行為である。しかし、〈部屋への侵入〉とは尾行対象（または家主）の不在が条件となっているとともに、対象者の所有物を対象者へと差し向け、照合しようとする行為だからだ。敷衍するならば、両者とも、ある人物が焦点となることは共通している。しかし尾行においては、消え去る行為の束という出来事のシークェンスが、焦点を結ぶための基盤となっているが、〈部屋への侵入〉においては、ある人物の属する諸物が焦点を結ぶための基盤となっているのである。ある人物が住む部屋の諸物は、その人物の意図的なまたは非意図的な行為の束の痕跡だということができる。さらには、その人物の精神さえも包含しているようにさえ見える。原理的には道も部屋も出来事であることに変わりはない。それは、ある物体が一つの出来事であるという意味において。しかし行為＝出来事の痕跡が、混乱し、見えにくく、消え去りやすい道に比して、〈部屋〉は行為＝出来事の痕跡がある程度の秩序を有し、可視化され残存しやすい諸物として残る出来事の吹き溜り——習慣や趣味性や教養や経済力や人間関係や愚かさや希望や絶望などが反映されていると見なされ得るような——だということができるだろう。また〈尾行〉が、尾行対象と連動した尾行対象の行為＝出来事を焦点化し、それらを尾行対象へと合成するように焦点化するのに対し、〈部屋への侵入〉は、まず対象に属する諸物を焦点化し、それら諸物が有するパースペクティヴをさらに一人以上の不在の対象へと収束させるように焦点化する必要がある。冒頭の「無作為であることをやめてから狂いはじめた。特定の人物を尾行しはじめたとき、一人を選んで尾行しはじめたときがけちのつきはじめだった。」というセリフに、女を尾行している姿がモンタージュされていることに注意しよう。そこでビルが手にしているのは、四枚がひと綴りになった女の証明写真である。女と写真を見比べながら、四つの写真に焼き付けられた女を一人の女へと焦点化しているビルの姿がそこで映し出されている。[fig.06] また、映画中盤、女の部屋でビルを見つめる女の顔が鏡像と実像へ分離していることにも注意しよう。[fig.07] ビルの眼前の女は現動的な実体であり、その背後には鏡像として示される

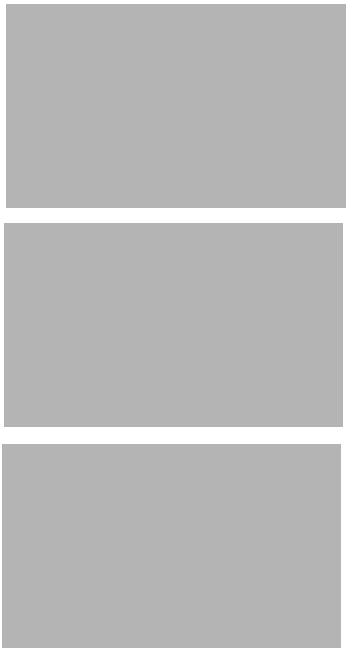

fig.06

fig.07

ような潜在的領野、すなわち記憶、または実体とは別の影の領域――例えば計略――があることが示されているのだ。ビルは、実像としての女だけでなく、その内に包含された女の記憶に魅了されていくのである。[★18] 映画を体験するとは、その内で起こり流れ去る出来事を尾行するだけではなく、部屋へと積極的に侵入していくことでもある。その部屋とは、流れ去る諸物・諸出来事・諸人物の容器としての部屋――つまり、あるショット――と、流れて消え去る出来事が別の形で泥のように堆積していくような廃墟化する部屋という二つの〈部屋〉である。二つの〈部屋〉はある種の迷宮のような回路を形成しながら通じており、当然、この廃墟化が進行する部屋は、かつて見た映画や、日常的な諸経験や、知識などの残滓が溜まっている記憶の廃墟でもある。私達は、複数の諸物・諸出来事・諸人物を尾行しつつ、廃墟化しつつある部屋の中で、尾行に必要な諸対象を探し求めるのだ。しかし、廃墟で見つかる諸対象が適切である保証は一切ない。[★19] これら〈尾行〉と〈住居侵入〉における二重の焦点化においてアーカイヴ的な編集（モンタージュ）作業が問われるのである。

内部空間と記憶Ⅱ――記録／再生装置

コッブは住人が不在であることを確認すると、ラテックスの手袋をはめ、入念に自らの諸行為と諸物を切り離し、対象との安全な距離を構築する。[fig.08] コッブは尾行対象との距離の設定に対して厳密なルールを課し、それを遵守し、安全な距離の構築に長けていることが示される。部屋へと侵入したコッブはすぐに盗品を入れるための鞄を探そうとするが、鞄とは部屋の中にある必要な物を入れて持ち歩くための容器である。その意味において鞄は〈準-部屋〉だと言える。次のシークェンスにおいてコッブは、なぜ住居侵入するのかを問われ、「金のためじゃない。刺激さ、お前みたいに他人に興味がある。持ち物から人についてたくさんのことを語れる。」[★20] と答えている。それによって諸物が対象（所有者）または出来事と連動し、ある人物を表現するだろうことが示される。さらに「この部屋の住人はいくつだと思う？まずは布団からだ。若者は布団を好む。」[★21] というセリフから、コッブは諸物と人物を連関させるための、より具体的な部屋の講義をはじめている。年齢を推定するとき、一つの諸物からその人物を類推するだけでなく、複数の諸物が有するパースペクティヴを連絡させ、収束させることによって、人物像をより限定していけることが示される。尾行対象を解き明かすかのように見えるこの講義にビルは魅了されていく。諸物とその所有者のもっともらしい因果関係の説明によってビルは説得されていくが、おそらくコッブは人物をあらかじめ尾行して知っており、そこで分析した結果を諸物との関係において説明しているだけである。そして、決定的なのはコッブが次に提示する箱である。「誰もが箱を持っている。」[★22] とビルに箱を見せながら、どの部屋にも箱（たいていは靴箱）があり、そこには例えば「スナップ・ショット、手紙、クリ

fig.08

スマス飾り」のような諸物が入れられていることが語られる。実際に箱を開けると封筒、写真、名刺、ノートなどが入っている。箱の中には「高価なもの(valuables)」であるよりも「より興味深く(more interesting)」「より個人的なもの(more personal things)」が入っている。そしてそれらは、「無意識のコレクション」「ある展示(display)」だと述べられる。[fig.09]「ある展示」とは「ある人物にとってとても親密な何かを告げる物(thing)」という意味だとコッブは語る。[★23] つまり、そのような〈箱〉とは部屋のミニチュア(縮小模型)、縮約された部屋であり、〈準-部屋〉である。部屋の中には居住者の意識と無意識の行為の束の結果としての諸物と諸物の配置が存在している。それらは、自らの家族や友人、家や、諸物などとの関わりの中で生産された物であるにも関わらず、意識化されぬまま「軽く見られている」物もある。しかし、失ってはじめてそれがなんであったのかを知るとコッブはビルに教える。つまり、その主人にとって箱の中身が大切な物であることは明晰に意識されているが、なぜそれが大切なのかは曖昧なままの物達が入っているとコッブは言っている。さらに敷衍するならば、「誰もが持っている箱」とは記憶のメタファーである。〈部屋〉の中の〈箱〉は意識的に集められた記憶の欠片である。コッブは、「室内は私人の宇宙であるだけでなく、彼が閉じこもる容器でもある。」[★24] というポオ=ベンヤミンの主張をその講義において反復しているようである。しかし、箱は記憶そのものではないし、その中身も明晰かつ判明に記憶を表現するわけではない。その主人と箱の関係は多義的である。それにもかかわらずコッブは、箱が尾行対象へより接近するための容器、すなわち記憶そのものだと誘導しようとしているのだ。[★25]

記憶とは、第一に、過ぎ去る諸物と人物と出来事の諸連関をある主体において縮約したものであり、第二に、弛緩させれば、この世界そのものとなる全体のことである。あらゆる局面において、記憶は内在的なものであり、それらが外在化された記録を通じてしか他者と共有することのできないものである。諸物はそれ自体の内在的な記憶を有すると同時に、ある人物や出来事の、または記憶の外在化された状態、すなわち記録として捉えることができる。その記録は準-記憶として扱うことのできるものである。ジル・ドゥルーズは、映画が記憶そのものへと生成することを主張するために私達の内に記憶があるのではなく、記憶の内に私達があると主張する。「空間において、物が現前するまさにその場所にお

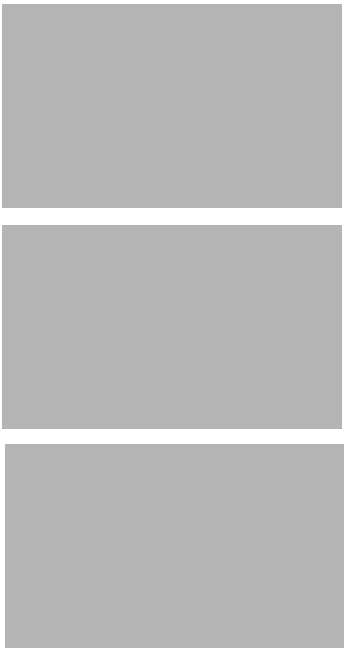

fig.09

いて、われわれが物を知覚するのと同じように、時間において、われわれは物をそれが移行したまさにその場所において回想する。そしてわれわれはいずれの場合も自分自身の外に出るのである。記憶がわれわれのうちにあるのではない。われわれのほうが、記憶-〈存在〉のうちに、記憶-世界のうちに生きているのだ。」[★26]「われわれは物をそれが移行したまさにその場所において回想する。」というのは正しい。また、「外部と内部をたがいに現前させるこの膜は、〈記憶〉とよばれる。」[★27]というのも正しい。しかし私達は「記憶-世界のうちに生きている」一方で、同時に「記憶-世界」をその内に折り畳んでおり、それを展開することで、他者の記憶を知ることができるのである。ゆえに、記憶は内部と外部、過去と未来をスパークさせる「膜」になり得るのだ。[★28]眼前にいる初対面の誰かが、自らの履歴について語ることがなければ（その履歴の真偽は宙づりだとしても）、私達は眼前の人物について、あまりにも少なくしか知ることができない。なぜ、瞼と唇を腫らしているのか、眉間に傷がついているのか、それらは何かが起きたことを示す物体＝出来事であるにせよ、過去の出来事を曖昧に示しているだけである。もしその条件がなくなるならば、インタヴューも、日記も、本も、写真も、そして映画も、すなわち内在的な記憶を外部化する記録／再生装置――厳密には、内在的な記憶と外在的な諸事象との出会いを、諸コードによる変換を通して、様々な干渉ノイズを受けつつ記録／再生する装置――も、記録する行為も、そして記録（record）も、必要なくなってしまうだろう（身体もそのような記録／再生装置の一つである。）。そうでなければ、過去の出来事を必死に語る必要はない。しかし眼前の人物でさえも、それらの記録／再生装置を通した記憶を経なければ、記憶が現動化（actualize）されなければ、感じることはできたとしても、知ることのできないものに留まり続ける。記憶が内部と外部を出会わせる「膜」であり、映画はその体験において「膜」へと、記憶へと、時間へと生成することがあるというドゥルーズは正しい。しかし、その場合においても、私達自身が適切な記録／再生装置へと変成すれば――映画へと生成すれば――、という条件がつくのだ。針や回転数を変えただけで、レコードは音質さえ変化させるし、CD プレイヤーでレコードを再生することはできない。私達は記憶に包含されつつ、記憶を包含する。映画は記録を記憶へと変成するのだとドゥルーズは語るべきだった。ベルクソンの大きな功績の一つは物質と精神（観念）の二元論を物質と記憶へと置き換え、さらにそれらを両極に設定した一元論へと鋳直したことにある。ベルクソンにとって物質と記憶は連続的なものである。それらが、ある様相において不可識別の閾を形成するのはベルクソンを通じて映画を思考する上で必然的な帰結の一つである。にもかかわらず、物質は記憶をある時は曖昧に、またあるときは混雑してしか表現しない。ゴットフリート・ライプニッツが語る「微小表象（petites perceptions）」[★29]のように表現するだけである。アーカイヴはその条件を引き受けることからしか開始することができない。しかし、もう一方で、映画において物質と記憶が不可識別の閾を形成するのならば、アーカイヴは映画的方法、編集（モンタージュ）を通じて、記憶へといたることができるかもしれない。だからこそ、物質と記憶を隔てつつ架橋するインターフェース＝膜＝適切な記録／再生装置を

作る必要があるのだ。

映画体験の諸条件とアーカイヴの諸条件

見るたびに、新しく感じられるというのが、名作映画の条件の一つだと言えるだろうが、《フォロウィング》ほど一度目と二度目の体験が異なる作品も珍しいだろう。「以下がおれの説明だ。いやなぜ事件が起きたかの理由だ。」★30 という冒頭のセリフを文字通り受け取るならば、この映画のシークェンスの順番通りに因果系列を作ることが観者には求められる。しかし、モンタージュされた順番通りに因果系列を作ろうとすると、破綻をきたすようになっている。いわゆるサスペンス映画の特徴的手法の一つとして、時系列の意図的な錯綜や因果関係の不明瞭性を挙げることができるだろう。しかし一般的なそれは、物語の中で宙吊り（suspend）になっているのであり、ショット間の接合において宙吊りになるわけではない。《フォロウィング》の各ショットは、手掛かりになるはずの外観が上手く機能せず、映画の物理的シークェンスが進行してもなお、各ショットごとにその接合が宙吊りになってしまい、どの部分の型紙なのか分からぬまま、生地を裁断し、むやみやたらに縫いあげていくことしかできない。各ショットは、《アンダルシアの犬》［ルイス・ブニュエル＝サルバドール・ダリ｜1928年］や《ドッグ・スター・マン》［スタン・ブラッケージ｜1961–1964年］のように非日常のイメージを構成しているわけではない。それにもかかわずである。例えば、ビルの髪型は、シークェンスが展開されるごとに長髪から短髪へところころ変わり、傷付き眼を腫らしていたり、無傷だったりする。また、コッブがビルを食事に誘った後のショットは、コッブではなく、女とビルがバー・カウンターで会話しているショットへと連結される。冒頭に登場する箱のショットの次に箱の中身が出てくるとき、ビルがその中身を手にしている。どの時制においてそれが起こっているのか、何によってそれが起こっているのかが観者に把握し難いようにモンタージュされている。《フォロウィング》は因果関係と時系列の破壊を徹底的に推し進めるのである。映画は通常、続けざまに流れ去る出来事が何らかの諸関係をスパークさせながら展開されていくと思われている。しかし、諸関係（因果関係・時系列的関係・力学的関係・反復される論理）を発生させている大きな条件の一つはそれらが続けざまに並べられていくという運動にある。《フォロウィング》においては、あえて因果系列と時系列を混乱させる編集（モンタージュ）によって、それらの非自明性と、連接性によってもたらされる諸関係の把握の仕方を同時に前景化する。単に続けざまに流れ去る出来事からは、それらの諸関係が明らかになることはなく、その流れを、縫い目を解（ほど）いていくように、切断し、別の糸を用意し、新たに縫い合わせるように編集しなければならないことが徐々に明らかになっていく。しかし二度目に見る時は、その度合いは異なるにせよ、事件の核となっている物体と出来事がある程度記憶されているため、すんなりとはいかないまでも、いくつかの糸口から各シークェンスの因果系列と時系列を縫い合わせることが可能になる。これらのことから、観者はとても素朴に、映画の条件のいくつかを喚起させられることとなる。

その条件とはまず第一に、各ショットはある程度、因果系列と時系列を指し示すシークェンスとして展開されなければ、ショットごとに何が起こっているのかという理解しかできなくなるという条件。さらには、一つのショットを一つの出来事の単位として考えるならば、別の出来事との関係性を失ってしまえば、その出来事の中に閉じ込められ、その内部を理解するための糸口さえも失ってしまうという条件。

第二に、私達が映画全体の隅々にいたるまで意識的に記憶し続けることができないという条件。この条件は映画の長さに由来するものなのだろうか。もしそうであるならば、すみずみまで記憶することができるならば、私達は一本の映画を完全に理解し、思考したと言えるようになるのだろうか。（これは一度目の記憶を保持したまま二度目にこの映画を見るということも含んだ問いである。）

しかし決定的であるのはこの条件を規定している第三の条件である。仮に、約二時間という時間が長過ぎるならば、数秒程度の二つのショットを結び付けた有名なクレショフ効果の実験を考えてみても良いだろう。テーブルの上にスープとワインが置かれたショットの後に、モジューヒンの上半身のショットが連なる１つ目のシークェンス。棺桶に入った少女の死体の後に、モジューヒンが連なる２つ目のシークェンス。ソファに横たわる女の後に、モジューヒンが連なる３つ目のシークェンス。この実験の要諦は、後に連なる全く同じモジューヒンのショットが、それに先行する異なった三つのショットによって意味を変化させるということである。当時この映画を見た学生は、それぞれ、1：食欲、2：哀悼、3：色欲をモジューヒンに感じたという。しかし、観客が感じたと語られたこの三つの結果は自明なものではない。例えば、1ならば、毒入りのスープに恐怖するモジューヒンや、失った妻が用意してくれていた食卓を哀悼とともに回想するモジューヒンと捉えることもできるし、2ならば、殺した少女を色欲とともに眺める殺人鬼としてのモジューヒンと考えることもできるだろう。1のシークェンスが食欲をかき立てられたモジューヒンであることを確定的にしようとするならば、モジューヒンの上半身のショットに続いて、美味しそうに食べるモジューヒンのショットが必要だろう。しかし、そうであったとしても、そこに毒が入っていないとは限らない、モジューヒンが不味いスープを美味しそうに食べているだけかもしれないという疑念が晴れることはない。クレショフの実験が提示した三つの結果はあくまでも素朴な日常を想定して出てくる多くの意味（感情）のうちの一部に過ぎない。ここから導き出される理論は私達に目眩を起こさせる。そのスープが何であるのか、どのように作られたのものであるのか、少女はなぜ死んでいるのか、眠っているだけなのか、女は実在しているのか亡霊なのかという問いに対して決定的な判決を用意することのできる審級は存在しないということである。それはつまり、一つのショット内において物・出来事・人物が有する履歴と属性は判明に現れないということであり、それらの存在の様態が一義的に決定されはしないということである。[★31] しかし私達は、あるショット内の物・出来事・人物を捉えるためのパースペクティヴを決定することなしには、次に連なるショットとのシークェンスを上手く感じることができない。私達は日常的な認知システムや映画

の文脈への解釈や、映画史を含んだ数多の歴史的事象にまつわるあらゆる先入観を動員し、そのショットの意味のほとんどを決定しながら見るというシークェンスを作り上げていくのだ。しかし一方で、当然ながら未決定のパースペクティヴが残り続ける。言い換えるならば、客体化のプロセスが未完了のシークエンスは宙吊りのまま残り続ける。映画体験において物体＝イメージ＝知覚が成立しているとき、知覚へと向けられた諸感覚（信号）の諸伝達回路内で進む演算処理過程において行われる決断／判断を情動的決断と呼び、諸知覚（徴）を命題として処理し、認識へと向けられた諸知覚の諸伝達回路内で進む演算処理過程において行われる決断／判断を理知的決断と呼ぶならば、シークェンスにおいて私達は、情動的決断のプロセスと理知的決断のプロセスとを連動させつつ同時に駆動していく。そのシークェンスには過小であったり、過大であったり、そもそも過ちを犯したパースペクティヴが縫い合わされていく。そして、未決定のパースペクティヴは廃墟化する記憶の中へと流れ込むのである。すなわち《フォロウィング》は、情動的パースペクティヴと理知的パースペクティヴの連動が機能不全に陥るような、未決定のパースペクティヴを極端なまでに前景化させる映画だということだ。この映画体験の諸条件は、アーカイヴの諸条件でもある。あるショットを所与の諸資料だとするならば、私達はそれらを〈尾行〉し、その部屋へと〈侵入〉しつつ編集（モンタージュ）するのである。また、アーカイヴが編集するショットの個体性は緩やかであり、デクパージュ（切り貼り）可能なものである。まさに映画編集を行うようにアーカイヴ構築と研究は為されるのであり、失われた映画を求めて、編集を行うのだが、そこには編集の錯誤や誤謬がつき纏い、未決定のパースペクティヴが廃墟化する記憶へと連れ去ろうとするのだ。まさに私達《フォロウィング》の観者こそビルである。しかし、また同時に刑事とコッブでもある。★32

観者の三様態——ビル・刑事・コッブ

まず、観者がビルであるとはどういうことだろうか。ビルは第一に、尾行する者、実体を追う影となる（shadowing）者である。それは、対象に対する興味からそうするのであり、対象には判明に現れていない記憶への関心からそうするのである。観者が映画を体験する時も同様である。めまぐるしく消え去るシークェンスを尾行すること（following）が映画を体験することの条件である。映画冒頭、観者はまず、尾行するビルを尾行することによって、この映画へと参入し、映画内の多様なエージェントの尾行を開始するのである。

第二に、ビルは尾行対象を選んだことによって泥沼にはまり、一線を超えたと感じている。尾行対象を選ばなければ、間違うことなどなかったと。ビルは自身も登場人物であるような小説の人物の素材を見つけ、タイプライターで小説を書いている。観者もまた、シークェンスごとに現れては消え去る様々なエージェント（物・出来事・人物）の焦点化を行い、見聞きする場所を選択し、見逃し、聞き逃しながら、シークェンスを縫っていく。登場人物を、漫然とフィルム・リールの終わりまでただ巻かれるように見ているだけで何一つ判断しない限り、泥沼にはまることはないだろう——そもそもそんな風に映画を体験す

ることなど不可能だろうが――、しかし、映画に巻き込まれている限り、観者はあらゆる決断をショットが過ぎ去る間、そしてショットとショットの継ぎ目において、何度でも行わなければならない。全てを宙づりのままにすることなどできないのだから。

第三に、ビルは填められたことを最後に知る者である。しかし、コッブがなぜ女を殺したのかという仮設的に与えられたこの事件の真相まで至ることはない――ビルは最後のシークェンスにおいても、単にコッブと女に填められたとしか考えられないだろう――。つまり、ビルには全体を担い、見透すことができない。しかしもう一方でビルは小説家志望であり、この事件に纏わる自身の物語の作者でもある。観者もまた同様だ。全体が与えられることは映画の条件上、映画のラスト・シーンまでない。しかし、仮にフィルム・リールが巻き上げられ切った端まで見たところで仮の全体が与えられるに過ぎない。その全体は一挙に展開することなどできないだろうし、それはフィルムの長さで規定し得る全体ではないだろうからだ。観者は常に全体を何らかのパースペクティブによって折り畳み、抽象化し、可感的対象へ、さらには可知的対象へと変成する。少なからず過誤を犯しながら。ビルが小説を書くようにシークェンスを縫いながら。

第四に、ビルは影に取り憑かれる実体である。実体としてのビルの振舞いの全ては、コッブが作り出した影――またはコッブという影――を投影され、その影に飲み込まれてしまう。影を投影するプロジェクターになるのは出来事と人物と連動すると考えられた証拠品としての諸物である。観者も同様である。まず観者は映画という実体を追う影と成るものであった（第一の様態）。さらに観者は、シークェンスが過ぎ去り、見逃し、聞き逃し続ける映画体験が終わった後は、――残された出来事の記憶を物体へと投影するように縮約し――記憶の内にある明晰かつ判明な諸対象（準-実体）＝「〈箱の〉中身」が投影する曖昧かつ混雑した諸対象（準-実体の影）＝「〈部屋〉の内部」と〈尾行〉とをモンタージュすることによってしか映画へアプローチすることができないからである。こうして影に取り憑かれていく。

最後に、ビルは、自らを尾行対象にしようとする者、見られるものになろうとする者である。ビルはコッブに、自らの部屋であることを伏したまま、侵入しようと誘いかける。そしてビルの部屋で、コッブによる〈部屋〉の講義が再び始まる。一度目のコッブの講義を経たビルにとって〈部屋〉は記憶の容器であり、部屋の諸物は、ビルにとって親密な物達である。そこが自らの〈部屋＝記憶〉であるがゆえに、客観的な観測所に立つことが困難であり、ビルはコッブを通して、自分自身を観察しようとしているのである。ビルの部屋の諸物は、バットマンのエンブレム、マリリン・モンローのポスター、アルファベット表、マーク・ロスコと《シャイニング》のポストカード、カセット・デッキ（テープ）、カード・キャビネット、燭台、デッサン用の人形、花瓶と枯れた花、空き瓶、テレビ、机、タイプライター、書類、失業者カード…などなどである。例えば、部屋の入り口に掛けられたバットマンのエンブレムは、「世界一の探偵」と呼称されるバットマンと、バットケイヴ（バットマンの基地かつ暗い洞穴）をほのめ

かすが、実際のビルは、世界一どころか、尾行対象に気付かれるような間抜けであり、バットマンのような邸宅も、バットケイヴのような秘められた施設も持っていない凡庸な人物である。さらに、ポスターのマリリン・モンローの髪型とビルが尾行する女の髪型は似ている。また、A から Z まで並べられ、「Z」の後に「？」で終わるアルファベット表[★33]やコッブに落とされて腕が折れるデッサン用の人形[★34]は、この映画の構造を示しているようでもある。マーク・ロスコのポストカードは、曖昧で混雑した記憶の領域を示しているようであり、《シャイニング》［スタンリー・キューブリック｜1980 年］のポストカードは、部屋自体が思考していること、また、判明に現れることのない亡霊のような〈部屋〉の記憶を示しているようである。[★35] しかし、このような分析のラフ・スケッチが可能になるのは、あくまでも《フォロウィング》の映画全体をこの部屋へと注意深く焦点化してみることによってであり、流れ去るシークェンスにおいて、私達もビル自身のようにそれらを見逃してしまう。すべてをコッブに誘導されるがまま、コッブのパースペクティヴにおいてこの部屋を見るように。こうして、ビルの試みは失敗に終わる。コッブの講義を一通り聞いたビルはうなだれ、残念そうに肩を落とす。コッブの物と出来事と人物を連関させる講義は、ことごとくビルの一般的な自己認識を超えず、ビル自身が見出している境界＝フレームを変更しないからである。ビルの嘘（部屋の主は銀行員だというような）によるミスリーディングの誘いをことごとく退けながら投げかけられる「ここを調べたのか？［…］彼［部屋の住人］が歩くところを、日常（routine）を観察したのか？」というコッブの問いは、価値のない部屋へ連れてきたビルを非難する問いというだけでなく、ビルが自分自身と自分の部屋を観察したのか、おまえは内部観測したのかという問いでもある。ビルは「した」と答えるが、コッブは無職の哀れなビルの部屋から盗むべきものは何もない「おまえはこれ［この部屋］を調べなかったんだ。」[★36] と声を荒げる。コッブが明示的に避難しているように見えるのは、ビルの部屋に盗むべき価値のある物がないことと、ビルが侵入するべき部屋＝人物を見誤ったことである。しかし、コッブの講義の意図は、ビルを操作可能な領域へと囲い込むことで、自らの罠に巧みに填めようとすることであり、同時にビルの自己観察、内部観測が不十分であることを暗に指摘することである。しかし、ビルはその不十分さに気付くよりも、自身が凡庸な人物であることに落胆する。しかしビルは、もう一つ決定的なことを見逃している。コッブは、「箱」――部屋の主人にとってその中身が大切なものであることは明晰に意識されているが、なぜそれが大切なのかは曖昧なままのもの達が入っている――をビルの部屋においては探さないということをである。コッブは、諸物から帰納的に推論しているのではなく、単にビルについての知識を諸物に対し演繹的に適用しているのであり、即興的に推論しているのではなく、事前の侵入調査の結果を語っているだけである。しかし、ビルは自分の凡庸な記憶＝精神を再確認させられただけのように感じてしまう。コッブが巧妙に「箱」を一般化しているだけなのかもしれないにも関わらず。ここで観者は「内部観測」の問題に出会うことになる。この問題の出発点は、自らが観測対象に含まれているときに、いかに対象を客観的に観測し得るのか

という問いである。[★37] ビルは、自身が普段生活し小説を書いている部屋に含まれる主体であり、この部屋を観測する際に客観的な外部に立つことができない。ビルはその内部において自分を含んだ状態の部屋を観測しなければならない。ビルは「内部観測者」[★38] に生成する必要があるのだ。しかし、ビルは失敗してしまう。そして観者は――少なくとも一度目に体験する時には――、コッブのフレームに付き従う（following）ビルに従い、内部観測に失敗してしまう。コッブの意図的な誘導によって、その部屋の諸物を見逃し続けてしまう。しかしここで同時に、映画を見ること自体を見ること、映画を見ている私自体を私が見ること、フォロウィングすること自体をフォロウィングすることというモチーフを観者は与えられるのである。

また、観者は刑事でもある。刑事は起こった事件と残された諸物と被疑者からしか開始することができない。事後的な捜索、それが刑事の条件である。そして物・出来事・人物すべてが脆弱に仮縫いされた衣服を被疑者に着せることしかできない。なぜなら、ある人物の行為と事件はすでに消え去ってしまっているからである。[★39] 映画を見終わった後に、映画について想起し、思考しようとする観者は例外なく刑事の様態を共有せざるを得ない。

それでは、コッブとは何か。ビルは、抱いていた関心がコッブの講義によって満たされていくとともに、より飢えていく。コッブは、尾行される者であるとともに尾行する者であり、策略を練る者であり、侵入する者、そして誘惑する者である。すなわち、コッブは作品を創作／捜索し、ドライヴさせる虚焦点であり、シークェンスを予感させ、それらを縫うことを強いる者である。コッブは、観者が尾行し続ける実体に見せかけられた映画の影である。観者はコッブを尾行しつつ、コッブの尾行と策略に追い立てられる。コッブを、真犯人であると措定し、コッブのパースペクティヴから《フォロウィング》を縫い直そうとするとき、コッブは真実を解き明かす実体として機能することになる。そして、二度目に見る時はコッブを仮焦点に設定し、コッブによる一連の策略という観点から見るならば、ある程度筋をつかめるようになるだろう。[★40] しかし観者は、コッブを実体として捉えようとすればするほど、遠ざかる影として追うことになる。最後のシークェンスは、全ての情況証拠が自分の犯罪――自ら犯したものと犯していないものとが混ざり合った――を裏付けていることを知り、途方に暮れたビルの顔のクロース・アップのショットからラスト・ショットの群衆のコッブへとディゾルヴしていくシークェンスである。スローモーションのラスト・ショットが、群衆の中で蒸発するように消えるコッブの姿であるのは象徴的である。無関係に見える通行人が、コッブの前を黒い影のように三度横切り、画面を覆い尽くすように切り取って行くことで、見えるものと見難いものと見えないものがあることを最後に改めて喚起され、コッブを見ようとしていた観者は、コッブの消失を見ることになる。ビルが捉えていた実体としてのコッブが実は虚像であり、影のような存在であることを見出すビルであるかのように。[fig.10] メロドラマの短絡的な終わり――依頼人による殺害依頼のための数々の仕掛けという真相――はコッブの履歴、記憶、関心を潜在的な領野に留め続ける。観者は映画を見た後、ふっと消えたコッブの影を追う。映

画を体験している間ビルが行っていた尾行／侵入／創作というモンタージュを引き継ぐように、映画が終わった後（事件後）、刑事が事件を追うように、捜索／創作というモンタージュを開始することになる。[★41]

また、ビルが誘われるコッブの隠れ家は、壊れたモニターやゴミが散乱する壁で隔てられた中庭と、骨が剥き出しになった鳥の死骸、捨てられたラテックスの手袋、ハンマー、手提げ鞄、トランク、紙袋などが散乱し、壁紙の剥がれ落ちた部屋から成る廃墟である。[fig.11] 多くの出来事がそこを過ぎ去っていったように見受けられる。コッブはこの隠れ家＝廃墟について「ロンドンには、レストランや商店やビルディングの上に、こんなふうに死んだ空間（dead space）が沢山ある。」[★42] と語る。部屋は記憶の容器だと主張するコッブの講義を想起すると、この部屋は文字通り記憶の廃墟のように見える。コッブと明晰に結びつくように認知できる諸物は、捨てられたラテックスの手袋、ハンマー、手提げ鞄、トランク、紙袋ぐらいであり、食器や家具などをはじめとする生活の痕跡が一つもない。つまりコッブの記憶＝精神についての手掛かりはわずかしかない。敷衍すれば、様々な出来事の限りなく曖昧な痕跡が無造作に重なり合い過ぎているために、何がコッブの振舞いによって引き起こされた出来事の痕跡の布置なのかを、諸物の布置から読み取り難くなっているのである。コッブの記憶＝精神は荒廃しているようにしか見えない。しかし、これはまさに、偽りのコッブ、実体のない影の姿そのものである。ビルは刑事に「そこにコッブはいなかったよ。」[★43] と言われて愕然とするが、廃墟の部屋はまさにどこにもいない、読み取るべき痕跡を残さないコッブの記憶＝精神そのものである。

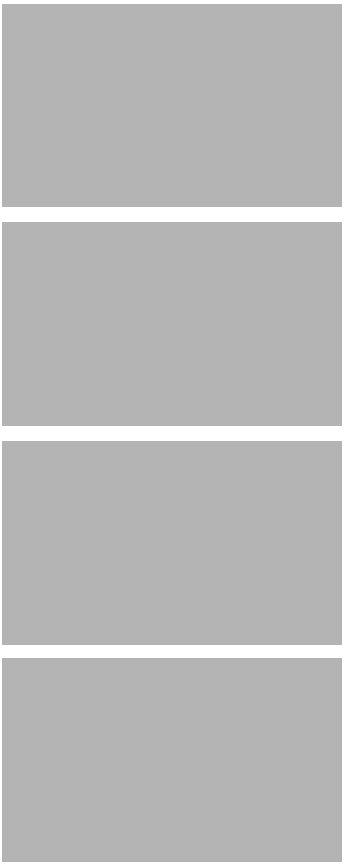

fig.10

また、それだけではない。ここが「死んだ空間」であるということを字義通りに受け取るべきである。日々の意識的／無意識的振舞いと、決まり事（routine）をはじめとした秩序の混淆によって生まれる空間、住人の痕跡の残る場所が部屋であり、記憶の主要な住処であるとすれば、この廃墟の部屋は記憶を喪失している。記憶は、少なくとも生きた空間（live space）と死んだ空間（dead space）の二様態を持っているということだ。生きた空間とは、知覚へと縮約され、行為を可能にするような領域、生きること全てを貫き活性化してい

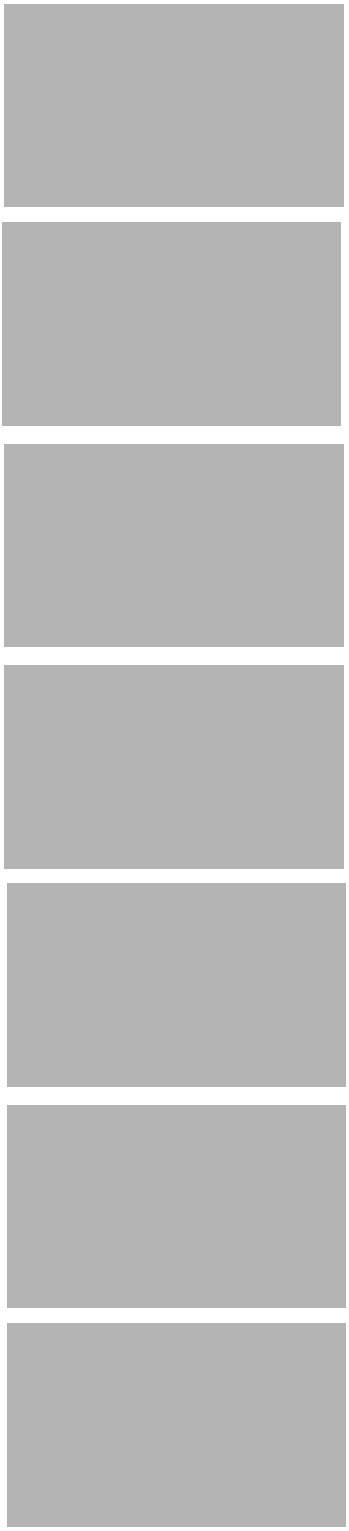

fig.11

る領域である。他方、死んだ空間とは、知覚へと縮約されることから外れた場所、思い出されることすらない場所、現勢化（actualize）されることのない隠れ家の領域である。このコントラストは、ビルとコッブが侵入した部屋とコッブの隠れ家＝廃墟の部屋のコントラストでもある。さらに、廃墟にも二様態がある。生きた廃墟と死んだ廃墟である。生きた廃墟は、コッブの隠れ家の中庭のように内部と外部の境界がモザイク状に失われ、それらが重なり合っているような領域である。★44 他方、死んだ廃墟は、コッブの隠れ家の部屋のように外部と内部の境界が維持されたまま、つまり閉じられたまま置き去りにされた場所であり、記憶喪失の部屋である。前者は、不活性な記憶の吹き溜まりを構成しているが、後者は、骨の剥き出しになった鳥の死骸fig.12 が象徴するように、記憶の容器としての構造が剥き出しになった部屋である。ビルを隠れ家に連れてきたコッブは、痕跡があった痕跡しかないとでも言えるような、明晰であるような痕跡が極限まで消え去った空っぽの容器、出来事の残り滓しかない、記憶の容器性をビルに提示する。しかしそれだけではなく、この死んだ廃墟は、偽の記憶の容器でもある。この部屋で明晰に認知することのできる諸物――捨てられたラテックスの手袋、ハンマー、手提げ鞄、トランク、紙袋――は、ビルに向けて意図的に置かれただろう諸物であり、それらからビルが見出すことができるのは、ただコッブが住居侵入をし、盗みを働いているということだけである。そして、それこそコッブが誘導するパースペクティヴであり、この虚の部屋＝偽の記憶の役割でもある。★45

ロラン・バルトは、物語におけるシークェンスが一つでも、単線的でもないということを示している。「物語の機能的包括は、中継点の組織化を必要とするが、その基底単位となるのは、機能体の小さな集まり以外にはありえない。ここではこの集まりを（Cl・ブレモンにならって）シークェンスと呼ぶことにする。シークェンスとは、互いに連帯性の関係によって結ばれた核の論理的連続である。シークェンスは、その諸項の一つが連帯的な先行項をもたないときに開始され、他の一つがもはや後続項をもたないときに閉止される。［…］シークェンス内の統辞法と同時に、シークェンス相互の（代理関係の）統辞法が存在するのである。［…］一つのシークェンスが終わらないうちに、早くも新たなシークェンスの最初の項が出現し、割り込んでくることがある。シークェンスが対位法的に入れ代わるのだ。［…］実際、シークェンスの鱗状の重なりが、根本的な断絶現象によって、同一の作品内であえて中断されることもあるが、そのような場合、作品を構成するいくつかの絶縁したブロック［…］のレベルで、いわば回収されずにはいない。」[★46] バルトが見出している諸構造を映画へと適用してみるならば、ここで重要なのは、映画におけるシークェンスとは、その作者によってモンタージュされたショットの連続――またはフィルム全体――による物理的な連続性だけではなく、その映画が表現する物語のシークェンス、さらには個別のエージェント（人物・出来事・諸物）のシークェンス、そして各々の観者が映画を体験するプロセスにおいて生成していくシークェンスがあるということだ。そして、それらは鱗状に重なることで、物語をドライヴさせていくということである。少なくとも観者はビル、刑事、コッブ、女、部屋、諸物、住居侵入、尾行などのエージェントを介してこの映画を体験する。つまり、一本の映画を体験するということは、複数のサーキット＝シークェンスを走る複数の車＝エージェントによってドライヴさせられるプロセスである。それは、同時に複数の車に乗りながら、追い越し追い越されながら、いつの間にか違うサーキットを走っているようなレースである。しかし、それは常に勝者のいないレースである。なぜなら、複数のサーキットにまたがるレースであるがゆえに、どのエージェントが勝者であるのか分からないからであり、どの車に乗っているのも、複数のエージェントへと生成した一人の観者だからであり、レースが終わったとしても、まだサーキットを走り続けさせられるからである。

fig.12

アーカイヴに足を踏み入れる者の三様態

ビル、コッブ、刑事という三者はまた、物と出来事と人物の相関関係をそれぞれの異なるパースペクティヴにおいて認識している。

ビルのパースペクティヴにおいては、物≒出来事≒人物である。物と出来事と人物は基本的には連動し、物には半ば明晰に出来事と人物の痕跡が残り、およそ物は混雑した出来事と人物を反映するが、たまに連動しないこともあると

fig.13

いう認識である。[★47]

コッブのパースペクティヴにおいては、物≠出来事≠人物である。物と出来事と人物の諸連関は曖昧で、切断可能であり、連動せず、およそ物は出来事と人物を恣意的に表現するが、ある情況においてとても強力に連動して見える錯覚を生むという認識である。

刑事のパースペクティヴにおいては、物＝出来事＝人物である。物と出来事と人物はとても強力に連動し、物には出来事と人物の痕跡が明晰かつ判明に残るという認識である。

そしてこれらのパースペクティヴは、アーキヴィストやリサーチャーを始めとしたアーカイヴに足を踏み入れる者の三様態を示している。物と出来事と人物は、ある出来事の生成においては、出来事に包含され、識別し難いまでに強力に連動するものである。しかし、出来事が過ぎ去った後、それらを識別可能にし連動させていたはずの糸は解れてしまう。

ビルが女を殺害した証拠物件としてあげられているのは、ビルが関わった諸物（女の下着と真珠のピアスの片割れと証明写真、ビルが署名した別人のクレジット・カード、ビルが男を殴り倒しコッブが女を殺害したハンマー）である。しかし、それらはビルの観測所において起こったと思われる実際の出来事とは異なる出来事へと連絡させられることによって、証拠物件として機能する諸物である。刑事が透明のパックに入ったクレジット・カード[fig.13]を差し出して「これはお前の筆跡じゃないのか」とビルに問い、ビルが戸惑いながら「そうだ…」と答えるシークェンスは、物と出来事と人物の連絡がどれほど曖昧で危ういかをまざまざと見せつける。また、冒頭のシークェンスで登場するコッブにより丁寧に用意された〈箱〉はまさに、操作され、作られた、虚実の混淆した記憶である。冒頭のシークェンスは、一方で記憶＝箱の内において諸物、諸出来事、諸人物を出し入れすることのメタファーとなっており、私達が映画を見るときの一つの条件を示す。他方で一つの記録装置でもあるアーカイヴが、どのように記憶を保存しているのかということのメタファーにもなっている。一番はじめのラテックスの手袋をはめるカットは、実は薄膜を通じてしか記憶――が包含している「諸物」「諸出来事」「諸人物」――にアクセスできないという私達の条件をも示しているのである。アーカイヴに足を踏み入れる者は、この三様態について常に意識的でいなければならないだろう。アーカイヴは、残された諸事物を出来事の記録-装置として見なすことからしか開始することができないのだから。

編集室とアーカイヴ

《フォロウィング》はドイツ表現主義映画やフィルム・ノワールの映画[★48]のように、キアロスクーロが多用され、見える部分と見えない部分（または見えにくい部分）の強いコントラストを強調するショットが多用されている。ビル

や女の顔に張り付く不穏な象徴的影、ガラス越しに浮かぶ徴としての影、暗い部屋と明るい部屋の度合いを調整する信号としてのまたはヴォリュームとしての影、写真という影、鏡像という影、そして物や出来事や人物の生起につき纏う影、または影としての物や人物など。影の内に、または影として様々な出来事がそこで蠢いていることが予感される。それらは、過ぎ去った出来事を示す徴であり、進行中の実在性を保証する徴であり、やがて来る出来事を示す徴である。これら影は過去・現在・未来という全ての時制を自由に行き来するようなエージェントである。アーカイヴという部屋に蠢くのは、諸物だけでなく、そんな影どもである。その部屋＝記憶に足を踏み入れる者たちは覚悟しなければならない。ビルが影に取り憑かれてしまったように、刑事が影と実体を取り違えてしまったように、過ち（取り返しのつかない出来事）と錯誤（事実と認識の不一致）と誤謬（論理的破綻）が避けられぬ部屋でもあるのだから。失われた映画を求めて、その〈部屋＝編集室（モンタージュ・ルーム）〉で編集されるのは、この世界の諸物・諸出来事・諸人物の記憶の欠片であり、足を踏み入れた者達自身でもあるのだから。それでも私達は編集室や映画館という部屋へ足を運んでいくだろう。諸事物という出来事の記録が記憶それ自体へと生成する部屋ならば。アーカイヴがこの世界の思考を思考させてくれる部屋ならば。

註

☆1――エドガー・アラン・ポオ「ウィリアム・ウィルソン」中野好夫訳『ポオ小説全集1』東京創元社、1974年、366-368頁。［ ］は筆者による注記、または省略を示す。以下同様。

☆2――ヴァルター・ベンヤミン「パリ――一九世紀の首都〔フランス語草稿〕：Cルイ＝フィリップあるいは室内」『パサージュ論Ⅰ：パリの原風景』今村仁司・三島憲一訳、岩波書店、1993年、42-43頁。〔 〕は訳者による注記。以下同様。

☆3――ポール・オースター『シティ・オブ・グラス』山本楡美子・郷原宏訳、角川書店、1993年、4-99頁。

☆4――詳しくは☆33、34、35を参照。

☆5――逆に言えば、イメージを有するあらゆるものは、意識にとっての実在性の強度が異なるにせよ、物体だということができるだろう。アンリ・ベルクソンが『物質と記憶』［1896年］において明晰に分析しているように、私達は原理的に、ある物体とイメージの区別をすることはできない。「私はイマージュの総体を物質と呼ぶが、これら同じイマージュが、ある特定のイマージュ、すなわち私の身体の可能的な作用と関係づけられた場合には、それらを物質についての知覚と呼ぶ。」（アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人・松本力訳、ちくま学芸文庫、2007年、15頁、傍点原文）。仮に幻聴のような対象であったとしても、それらが聴覚的イメージを有する限り、認知された物体である。例えば犬の遠吠えを聞いたとして、それが本当に犬によって発せられた音かどうかという真偽判断は、その音響の物体性とは切り離されている。音源と音響を照合することによってしか、私達は犬の遠吠えが幻聴であるかどうかを確かめる術がない。ジル・ドゥルーズは、『物質と記憶』において理論上設定されていた「純粋知覚」の状態、すなわちイメージと物体と知覚の不可識別の状態を、映画においては端的な事実と規定し、映画におけるイメージの総体を「内在平面」と呼ぶ。「内在平面」は、イメージの吹き溜まり――ベルクソンが「記憶」や「思い出（souvenir）」と呼んでいたような――を形成することにもなるだろう。以下を参照。「事実、わたしたちの前には〈運動＝

イメージ〉〔IMAGE=MOUVEMENT〕の世界が展開されている。〔ベルクソンの『物質と記憶』に即して〕わたしたちは、現れているものの総体を、イメージ［…］と呼ぶことにしよう。［…］すべての物、すなわちすべてのイメージはそれらの作用、および反作用と一体になっている。これこそ、普遍的＝宇宙的変動である。どのイメージもそれぞれ「広大無辺な宇宙のなかで伝播する諸変移があらゆる方向に通過していくための道」でしかない。あらゆるイメージが「そのすべての面」において、そして、その「すべての要素的部分を通じて」、他のもろもろのイメージに作用を及ぼし、反応して反作用を及ぼす。すべてのイメージ［…］の総体は、一種の内在平面〔plan d'immanence 内在ショット〕を構成している。イメージというものは、こうした平面〔plan ショット〕の上に、即自的に存在している。」（ジル・ドゥルーズ『シネマ 1 運動イメージ』［1983 年］財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年、105–106 頁）。

☆ 6 ――ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツが認識と概念の諸様態についてデカルトから批判的に導入し、発明した「明晰」–「曖昧」、「判明」–「混雑」という二分法の概念を参照。「認識は曖昧である（obscura）か、明晰である（clara）かである。そして明晰な認識はさらに、混雑している（confusa）か、判明である（distincta）かであり、判明な認識は不十全である（inadaequata）か、十全である（adaequata）かである。同様に、十全な認識は記号的である（symbolica）か、直観的である（intuitiva）かである。［…］表現されている事物をそこから認め得るような認識を私が持つ時、そういう認識は明晰である。これがさらに、混雑しているか、判明であるかのどちらかである。ある事物を他の諸事物から識別するのに十分な徴（nota）を一つ一つ枚挙できない場合には、たとえ実際はその事物の概念がそこへと分解され得るような徴や要件（requisita）を当の事物が持っていようとも、認識は混雑している。」（ゴッドフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツ「認識、真理、観念についての省察」［1684 年］米山優訳、『ライプニッツ著作集 8：前期哲学』工作舎、1990 年、26 頁）。

☆ 7 ――年輪年代学における樹木年代のパターン抽出、そしてクロスデイティングによる年代特定など、ある程度蓋然性が高いと思われる科学的な手法は、まるで経た時間を明らかにしているように見えるかもしれない。しかし、それら樹木が内在している記憶（樹木と世界の関わりの履歴）を判明に示すものではない。

☆ 8 ――《フォロウィング》［モノクロ｜16mm → 35mm ｜ 69 分｜ 1998 年｜イギリス］は映画監督クリストファー・ノーラン（1970–）の 1 作目にあたるフィルム・ノワールの雰囲気に満ちた作品である。クリストファー・ノーラン《Following》（DVD）、アミューズ・ピクチャーズ、2002 年を参照。映画内のセリフはすべてこの DVD をもとに、日本語字幕を参照しつつ訳出。以下、映画内からの引用はすべて同様。また、以下この映画（DVD）から引用する場合 C.N. *F.* と略記する。

☆ 9 ――これらはコッブの手によって、ビルが女に関心を持つように入念に選択され、箱に入れられた品々であることが二度目に見たときには推定され得るシークェンスとなる。しかし、冒頭の短いこのシークェンスは、一度見ただけならば、ほとんどの観者が見逃し、想起することさえないだろう。

☆ 10 ――この手袋をはめる所作はアーキヴィストが資料を扱う時にも行う所作である。そしてこれらはまた、犯罪者の手つきであり、刑事や探偵の手つきでもある。全ての者に共通しているのは、新たな痕跡が付与されるのを防ぎ、物の履歴を停止させることである。一方で、痕跡から履歴を読まれることを阻止するため、もう一方で痕跡から正しい履歴を読み取るためという目的の違いはあるが。

☆ 11 ――このシークェンスにおいて、箱をその所有者が取り扱っているのかどうかは分からないし、ラテックスの手袋をはめている不可解さがあるにも関わらず、はじめて見る観者にとっては、箱を取り扱っているのが所有者であるかのように誤認してしまう。いずれにせよ、この開始において誰が何のために何をしようとしているのかという探偵物につき纏（まと）う謎解き、サスペンスを駆動する問いが提示

されることになる。このシークェンスのかなり後で、箱からその中身を取り出して見るビルのシークェンスがあるため、箱は、まずビルと結びつくことになる。しかし、それはそのようにコッブと《フォロウィング》に誘導されているのである。また、注視すると、箱を開けるショットにおいて箱は空である。この空の箱については☆45を参照。

☆12――クリストファー・ノーランは《フォロウィング》がフィルム・ノワールの歴史に連なるものであるという内容を語った後、その形式について次のように語っている。「物語の叙述がとても明確で人物を行為で判断できるところが好きなんだ。現代の映画では登場人物の心理面を構築していく。それに対してフィルム・ノワールでは通常三人の主要人物がいて、彼らの互いの行為とその関わり合いだけで査定する（assess）ことができる。」（C.N. *F.* に収録されたクリストファー・ノーランのコメントより引用。以下同様）。ノーランがまず注目しているのは登場人物の心理であるよりも、彼らの行為であり、その関係性である。ある映画内のエージェント群（例えば登場人物達）の行為＝作用／反作用は、それ自体が相互作用でもあり、新たな作用／反作用を産出していく。そこでは、あるエージェントにおいて充足された心理というよりも、エージェント同士の相互作用、触発において表現される関係性――そのひとつに心理もある――が示されることになる。

☆13――C.N. *F.*

☆14――C.N. *F.* このセリフによってビルが小説家志望であること、尾行をしていること、尾行とはある人物への問い（どこへ行くのか。何をしているのか。）から開始される行為であることなど、この映画全体を貫くモチーフが観者へと与えられる。また、刑事を相手に自身の「尾行」について語り始めるとき、「尾行（following）」が「影になること（shadowing）」とも言い換えられており、それらが互換可能な概念でもあることに注意しよう。「影になること」という言葉から喚起させられるのは、フィルム・ノワール物や探偵物とはまた別の系列の物語、いわゆる影、分身（ドッペルゲンガー）をテーマにしたアーデルベルト・フォン・シャミッソー『影をなくした男［ペーター・シュレミールの不思議な物語］』［1814年］、ポオ『ウィリアム・ウィルソン』［1839年］、フョードル・ミハイロヴィチ・ドストエフスキー『分身』［1846年］、ハンス・ハインツ・エーヴェルス『プラークの大学生』［1913年］などの物語群だろう。これらの作品群の登場人物は、主人公につき纏う主人公の欲望（正負にかかわらず）の化身だったり、悪魔だったりする。しかし、それらがある主体につき纏う存在としての「影」をモチーフとしていることは共通している。《フォロウィング》は文字通り、つき纏う（following）もの、すなわち「影」をモチーフにした映画でもあるということだ。「コッブなんて男はいなかった」（C.N. *F.*）という刑事の言葉とともに、ビル自身が填められたことに気づき、コッブが群衆の中で煙のように消えてしまう最後のショットにおいて、ある種象徴的にそのことが示されている。ただし《フォロウィング》において主人公のビルは、「影」（コッブ）につきまとわれる実体であるとともに実体（コッブ）につき纏う「影」でもある。また、「彼らがどこへ行くのか、何をしているのかを知りたかった。」（C.N. *F.*）というセリフは、尾行していた女がバーへと入って行き、それを見届けるビルのショットと重ねられており、ビルは内部空間への関心を抱いているが、この時点ではその関心を断念していたことが分かるようになっている。

☆15――顔を腫らしたビルがタイピングしながら小説を書いているように見えるショットに「街にいる誰かの振るまいを見ていると問いがたくさん生まれて、それに対する答えがききたくなる。」（C.N. *F.*）というセリフがモンタージュされていることに注意しよう。そこにどのような具体的因果性があるのかは不明であるにせよ、ビルが尾行対象をモチーフとして小説を書いていることと、顔を腫らしていることが何らかの関係を有していることが、このモンタージュにおいて喚起されている。また、その直前のシークェンスにおいて、傷付いたビルがラテックスの手袋を吐き出していることから、安全な距離を失っていることが示されてい

る。さらに、この手袋を吐き出すシークェンスは、後半、ビルが、住居侵入した女への関心と欲望から女と接触し、女を手助けする提案をコッブにしたためにコッブに打ちのめされて口に手袋を詰め込まれるシーンと繋がっている。冒頭のシークェンスにおいて口から吐き出される手袋は不可解だが、このワープするモンタージュによって、手袋に象徴される安全な距離が完全に破壊され、さらなる泥沼に填まっていく徴となっている。

☆16――C.N. *F.*

☆17――はじめにビルが見た他者の容器の内部は、コッブが携えていた鞄の中身であった。しかし、この鞄はビルが見せてくれと頼んだわけではなく、コッブがビルの関心を逆手に取って、ビルを誘惑するように自ら見せていた鞄だった。その中にはコッブが盗んだ CD が入っており、それはビルが望みながらも自らに禁じていた問い――人物を包む容器の中には何があるのだろうか。道で移動する対象を尾行するだけではなく、家や職場の内部を、すなわち居住空間を観察すれば、尾行対象をより知ることができるのではないか――への新たな答えだった。鞄は〈準-部屋〉であり、コッブがビルに見せているのは鞄の中身であるだけでなく、部屋の中身でもある（☆25を参照）。また、《フォロウィング》の中でコッブが CD を盗むのは、単に捌きやすいということ以上の意味を持つ。CD は歌う（演奏する）という過ぎ去った出来事の記録であり、この映画に通底するモチーフの一つである、出来事を盗み出すことのメタファーとなっている。

☆18――ビルにとってはじめての住居侵入のシークェンスの直後に、女のいるバーへとビルが入り女と会話するシークェンスが続いていることに注意しよう。ビルはコッブに連れられて、はじめて見知らぬ他者の内部空間へと侵入したことを契機に、女の内部空間の一つであるバーへと踏み込み、罠により深く填まっていくのである。また、ビルの部屋でビルと女が対話するとき、ビルの背後に、女と似ているマリリン・モンローのポスターがあることにも注意しよう。ビルが女に実体とは別の影を投げかけていることが暗示されている。また、アーカイヴは残存物から開始することしかできない。この条件とここから派生していく諸問題については以下のテキストを参照。久保仁志「アーカイヴとコンテナ｜動物の群れ」『平成22年度東京藝術大学大学美術館年報』東京藝術大学大学美術館、2012年。久保仁志『〈半影〉のモンタージュ：アーカイヴの一つのモチーフについて』、2017年（「JSPS 科研費 26580029」レポート）。

☆19――以下のテキストにおいて、ロバート・スミッソンは、映画体験を、観者の認知と想起が機能不全になり、「煉獄」――映画の廃墟――に引きずり込まれる体験として描き出している。Robert Smithson, “A Cinematic Atopia,” *Art Forum*, v. 10, no. 1（September 1971）, pp. 53-55. 詳細は以下も参照。久保仁志「準-映画――可逆的漂流物」『アート・アーカイヴ資料展 XV：なだれうつ！ アヴァランチ』（KUAS-32）、慶應義塾大学アート・センター、2017年、10-33頁。

☆20――C.N. *F.*

☆21――C.N. *F.*

☆22――C.N. *F.*

☆23――C.N. *F.*

☆24――ヴァルター・ベンヤミン、前掲書。

☆25――〈箱〉は部屋の主の記憶を示す〈準-部屋〉であり、鞄は携帯可能な〈準-部屋〉である。トッド・マガウアンはクリストファー・ノーラン論においてこの箱を「プラトンがアガルマと呼んだもの」だとしている。ラカニアンであるマガウアンらしい解釈であるが、この箱をアガルマ（秘められた欲望の対象）としてだけ見てしまうとき、その解釈にある程度の妥当性があるにせよ、箱の中にある諸物の物質性（肌理）の問題とそれらが表現する非明示的な記憶という問題がごっそりと抜け落ちてしまう。諸物の物質性の問題については、別の稿に譲ることにするが、ビルが魅了されているのは、尾行対象の秘密へと焦点化されてしまうこ

とも可能な、種々の諸物とそれらが表現していると考え得る非明示的なシークェンス（記憶）だと考えられるからである。このパースペクティヴにおいて、本論はジャック・ラカン派的精神分析の問題よりも、アンリ・ベルクソンの『物質と記憶』の問題を重要視している。以下を参照。トッド・マガウアン『クリストファー・ノーランの嘘：思想で読む映画論』［2012年］井原慶一訳、フィルムアート社、2017年、50頁。また、久保仁志「ある書斎の事件記録——瀧口修造と実験室について」『NACT Review 国立新美術館研究紀要』5号、国立新美術館、2018年において、本論とは一見真逆の主張をしていると見受けられるかもしれない。そこでは、瀧口修造の書斎が彼の精神の布置を反映していると述べている。なぜそのように言えるのだろうか。それは、瀧口自身が書斎とその配置（レイアウト）の編集に自覚的であり、自らのパースペクティヴを再構築するような、主客が捻れながら反転しつつ互いに破壊と構築を展開するサーキットとしての部屋＝瀧口を精神の布置と捉えていること。そして、瀧口自身が書斎を、明示的に現れることのない記憶（埃まで含むような時間）の堆積した「影どもの住む部屋」（瀧口修造「白紙の周辺」『みづゑ』1963年3月号、美術出版社。）と表現しているがゆえである。

☆26——ジル・ドゥルーズ『シネマ2時間イメージ』［1985年］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年、136頁。

☆27——同前書、288頁。

☆28——以下のテキストの中で、ライプニッツの「モナドロジー」においてモナドが世界を包含しつつ世界に包含される状況と、ベルクソンの逆円錐のダイアグラムを重ね合わせて考えることを提示した。久保仁志「プリーツ・マシーン」『プリーツ・マシーン』1号、慶應義塾大学アート・センター、2018年。を参照。想起や回想が起こるとき、ある主体は記憶の内に身を浸しているとともに、その内においても記憶を包摂している（そうでなければ、その想起すら知覚できないものになってしまう。世界全体を記憶と見なせるとき、その内にある主体が包摂されているにせよ、その主体が記憶を包摂しないならば、つまりそこに差異が存在しないのならば、単に世界の記憶がそこにあるだけになってしまうし、それは思考へと生成しない。）。また端的に、ある主体の眼前にいる他者の記憶は、ライプニッツ-ベルクソン的に考えるならば、その主体に折り畳まれているにせよ、明晰に知覚することのできない微小表象としてしか表現されない記憶である。

☆29——以下を参照。ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツ「人間知性新論」［1703-1705年］『ライプニッツ著作集4：認識論『人間知性新論』-上』谷川多佳子・福島清紀・岡部英男訳、工作舎、1999年、308-320頁。ライプニッツ「動物の魂」［1710年］佐々木能章訳『ライプニッツ著作集9：後期哲学』工作舎、1989年、23頁。「しかし、微小表象がどれほど多くあっても際立った表象がないときには、ひとは茫然とした状態にある。」（ライプニッツ「モナドロジー」［1714年］西谷祐作訳、同上、212頁。「モナドロジー」の19-21節を参照。）。

☆30——C.N. *F*.

☆31——クレショフ効果の実験は、後天的な幾つかの変種が存在する。本論で論じたのはYouTubeで閲覧可能であるそのような変種の映像（https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc［最終閲覧日：2019年7月25日］）の一つである。フセヴォロド・プドフキンとレフ・クレショフが語るクレショフ効果の実験は本論で述べた実験とは少し異なる。それらについては、以下を参照。「第一のモンタージュでは、モジューヒンの大写しのすぐ後に机の上のスープ皿のカットを続けた［…］第二のモンタージュでは、モジューヒンの表情が、死んだ女が横たわっているクッションづきの長椅子を示す映像と結び付けられた。第三のモンタージュでは、その大写しに小さな熊の姿をしたおかしな玩具を弄ぶ小娘のカットを続けた。［…］俳優は忘れられたスープを前にしたそのまなざしの重苦しい苦々しさを強調し、死んだ女を前にして示された深い悲しみに心を動かされ、遊んでいる小娘を見詰める明るく嬉しそうな微笑に感嘆した。しかし私達は、その三つの場合において、

俳優の表情は全く同じものであることを知っていた。［フセヴォロド・プドフキンのテキストからの引用］」（アンリ・アジェル『映画の美学』岡田真吉訳、白水社、1958年、144-145頁。）。「「クレショフ効果」として国内外に知られるモンタージュ実験が、私の手で行われた。私はモジューヒンを撮った同一のショットを、その他の様々なショット（スープ皿、少女、幼児の柩）と交互に置いてみた。すると、そこに出来上がった映像は、別の意味を持つようになったのだ。」（レフ・クレショフ「『映画における50年』から」井上幸義訳、『ロシア・アヴァンギャルド3：キノ――映像言語の創造』1994年、104-105頁。）。また、ジャン・ミトリはデノテーション（明示的意味）とコノテーション（非明示的意味）というルイス・イェルムスレウの概念を用いて、クレショフ効果を分析している。思春期に満たない子供がソファに横たわる女とモジューヒンのシークェンスを見たとしても、不気味さしか感じないだろうという指摘をし、デノテーションが機能不全に陥る状況を示している。以下を参照。「クレショフは［…］エフゲニー・パウエルの昔の作品の中から、俳優のイワン・モジューヒンの顔のクロース＝アップを取り上げた。モジューヒンのあいまいな視線は、故意に表現力に乏しいものであった。クレショフはこのクロース＝アップの三つのコピーを取らせた。それから、最初のコピーを一枚のスープ皿がテーブルの隅にあるショットのあとにつないだ。第二のコピーは、男の死骸が地面に仰向けに横たわっているショットにつなげられた。第三のコピーは、半裸の女性が傲慢かつ扇情的な姿態でソファーの上に寝そべっているショットにつなげられた。次にクレショフはこの三組の“客体〔見られるもの〕＝主体〔見るもの〕”の断片を一つにつなぎ合わせて、この全体をあらかじめ何も知らされていない観客に見せた。すると、すべての観客は一人の例外もなく、“飢えと苦悩と欲望という感情の継起をみごとに表現した”モジューヒンの才能をほめたたえたのだった。こうして、観客は実際になかったものを“見ていた”ことが明らかにされた。なぜなら、モジューヒンは何も表現していなかったからである。言い換えれば、観客は連続するみずからの知覚作用をつなぎ合わせ、各部分を有機的“全体”へ結びつけながら、必然的な関係を論理的に構成して、ふつうならモジューヒンの方が表現しなければならなかったものを、〔観客の方が〕モジューヒンに与えたのである。観客は自分自身で抱いた感情の等価物を俳優に向けていたのだ。［…］映画はしたがって、なによりもまず含意［デノテーション］と暗示［コノテーション］の芸術であることをみずから認めたことになる。」（ジャン・ミトリ「モンタージュの始まり『映画における美学と心理学』［所収］」村山匡一郎訳、『映画理論集成』、フィルム・アート社、182-209頁。）。同テキストにおいてミトリ自身は、プドフキンの英語版論文集に収められたロンドン公演「俳優のかわりにタイプを」（1929年）の中でプドフキンが語っているクレショフの実験内容と自身が記述しているそれに相違があることを註に記している。また、ロラン・バルトはこの表現可能なものの連鎖反応的暴走について次のように語っている。「映像はすべて多義的である。映像は能記（シニフィアン）の下に、所記（シニフィエ）の《ただよう鎖》を隠している。読み手はいくつかの所記を選び、他の所記には気付かずにいることができる。多義性は意味に対する問いかけを生む。ところで、この問いかけはつねに機能障害として現れる。［…］映画においても外傷的な映像は対象や態度の意味に関する不確かさに（不安に）結びついている。だから、あらゆる社会で、不確かな記号の恐怖と戦うよう、所記のただよう鎖を固定するためのテクニックが発達するのである。言語的メッセージもこうしたテクニックの一つである。」（ロラン・バルト「映像の修辞学」（1964年）『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、31-32頁。）。また、バルトは同テキストの結論部においてショット間の結びつきを連辞的（サンタグマティック）（または連辞省略的（アサンデート））「流れ」であり、各ショットを共示子（コノテーター）の範列的（パラディグマティック）凝縮であるととらえている。つまり、あるシークェンスが了解不可能にならないように、映画史上では様々なコードが産出され、それらを操作するテクニックが発達してきた。それらが機能しているような一般的シークェンスである限り、表現可能なものの暴走

が起きることはない。しかし、《フォロウィング》は、このコードを破壊し、このテクニックを別のパースペクティヴにおいて用い、因果系列と時系列の混乱を徹底的に推し進めること――端的には混乱した順番――によってこの暴走を展開させることになる。ノーランはこの映画のモンタージュについて次のように語る。「効果的で非線的な台本が書きたかったんだ。モジュールとしての物語が、一つの物語へと再構築されるような。複数の時間軸を並行させつつ、分断したかった。物語を三次元的に展開するためだ。日常生活で物語を受け取るのと同じ方法だ――会話するときのように。ぼくらは情報を並べ替えて（reorder）、特有の物語の諸関係を作っていくけど、それらを時系列に並べて語ったりはしない。」（C.N. *F.*）。つまりノーランは、私達が諸事象を体験する仕方そのものをモンタージュにおいて表現したかったということだ。私達は秩序立てた仕方、たとえば事件報道のような文章を書いていく時の単線的な仕方では諸事象を並べはしない。数多の線が同時に折り重なり合い、排除し合いながら、可能な選択肢のすべてだけでなく、不可能でありさえするような選択肢も、作られつつあるパースペクティヴの中へと包含されながら、諸事象を体験していく。《フォロウィング》が行おうとしているのは解れかけた複数の糸を撚りながら複数の針で複数の服を仕立ててて、部品を組み替え、仕立て直していくようなそんなモンタージュなのだ。

☆32――トッド・マガウアンはビルを観者のメタファーと見なしている。マガウアンは「映画視聴の構造それ自体が、観客を、尾行するビルに近い構造的立場に置くのである。しかし、それとは違った見方をすること、自分自身（の視線）を映画に含まれているものとして映画を見ることは可能であり、これこそがまさにノーラン作品が観客に促している映画の見方である。」（トッド・マガウアン、前掲書、416頁。）と語っている。しかし、「自分自身（の視線）を映画に含まれているものとして映画を見ること」というのは、映画の条件の一つである。この問題は端的に「内部観測」の問題として提起することができる。すなわち、観測者が観測対象に含まれているとき、客観性はいかに確保されるのかという問いから出発する問題である。映画で語るならば、映画を外部から客観的に語ることはできない、なぜなら映画は見る主体の体験の最中（「イメージというものは、こうした平面〔planショット〕[「内在平面」]の上に、即自的に存在している」ジル・ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』同上）、その内部において観測しなければならないからだという問題である。観測者が純粋に客観的であることはできないし、観測対象が純粋に客観的になることもない。どんなに精緻な観測装置（準-観測者）を用いたとしても、観測装置は装置自体の物理的な条件、そして周囲の諸環境に影響されざるを得ない――観測中に観測対象や環境が観測装置を変化させることもあるだろう。さらには、観測装置自体のフレームは観測対象に焦点化して設計されるにせよ、その焦点化とフレーム選択の恣意性は常に問われ得るからだ。また、観測対象として措定された任意の対象は、すでにある観測（及び理論と仮説）によって措定されたものであり、その観測の条件となる観測の客観性を問う限り、無限後退へと追い込まれるからだ。つまり、観測対象も観測装置自体も純粋に客観的な存在であり得ない、かつそれを観測するのは常に観測者（人またはAIでも良い）であるからだ。この観測者が観測対象に含まれるというのは、特殊な条件ではなく、むしろこの世界の内において世界を観測しようとする私達の観測の条件である。「内部観測」とは、松野孝一郎の造語である。松野はこの概念を次のように定義している。「内部観測は物質世界に現れる相互作用への一つの別名である。この物質世界から離れて、それを対象化することの出来る視点はあり得ないということを先ず是認する。物質世界内にあってそれぞれが相互作用するとは、その相手が何であるかの同定が先ず前提となる。相互作用には、同定、識別という行為が必ず付随する。内部観測とは相互作用に不可避となる同定、識別行為を指す。」（松野孝一郎「内からのながめ」[1996年]、郡司ペギオ-幸夫・松野孝一郎・オットー・E・レスラー『内部観測』青土社、1997年、45頁。）。観者は映画を体験している只中で、そして事後

においても、「内部観測」を行う主体であり、それを受け入れるところからしか、映画について語ることは（映画を作ることも）叶わない。それは「相互作用に不可避となる同定、識別行為」だけでなく、相互作用自体を観測することを思考する理論装置である。それでは、マガウアンが「別の」という言葉でしか提起しなかった《フォロウィング》が観者に促している映画の見方とはなんだろうか。簡略に述べれば、観者が「内部観測」しつつモンタージュを行って映画を体験せよということではないだろうか。さらに、この問題と接続する問題として、マガウアンはノーランの映画に共通するモチーフとして「虚偽」の問題を挙げ、それをゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲルの『精神現象学』（1807年）における虚偽と真理の不可分性の問題と連結させている。それは正当である。ビルも女もコッブも刑事も真偽問題に巻き込まれ、それを制御することがモチーフの一つとなっているからである。ヘーゲルは真理と虚偽が完全に分離可能ではないことを、それらが壺（真理）とその鋳型（虚偽）の関係ではないという比喩によって説明している。「偽とは［…］本体の否定体である。が、本体そのものがその本質からして否定体であって、内容に区別や特殊な性質が生じるのも、本体が本体そのものと知とに二分されるのも、本体が否定体なるがゆえである。知がまちがっているというとき、偽なる知とは、知とその本体とが一致しないことをいう。が、まさしくこの不一致こそが本体に区別が生じることであって、それは本体の本質的要素である。不一致から一致も生じてくるので、そこに生じる一致こそが真理なのだ。が、そうはいっても、純粋な金属から燃えがらが、あるいは、完成した壺から鋳型がとりのぞかれるように、不一致がとりのぞかれて真理が生じるのではなく、不一致は、否定体ないし本体として、真理そのもののうちに直接に存在するのである。」（G.W.F. ヘーゲル『精神現象学』長谷川宏訳、作品社、1998年、25頁。）。しかしノーランは、単に虚偽からしかはじめることができないという条件を提示したいだけでも、虚偽と真理の不可分性の条件（またはそのような真理、または倫理）を提示したいだけでもない。マガウアンは《フォロウィング》を、真実よりもフィクションの優位性を示すための映画であると考え、「欲望」に突き動かされる主体が「虚偽」を出発点に「真実」を見出そうとする物語として描き出してしまっている。「人は、歪曲や虚偽を通じて真実に到達するのであって、それを完全に避けることによってではない。」（トッド・マガウアン、前掲書、82頁。）。しかし、虚偽と真実はどこまで紐解いたとしても、完全に腑分けすることはできない。真実が理念として措定されるにせよ、それは到達される何かではない。それは、観測者、観測装置、観測所、フレームによって変化し得るものであり、誰もが共有することのできる客観的な虚偽も真実も存在しないからである（それゆえ、カール・ポパーは諸科学における真理問題を括弧入れし、そのフレームに対して反証可能であることを諸科学の条件としたのである。）。ある主体において現れるのが、度合いとして虚偽や真実に見えるものである。ヘーゲルが『精神現象学』で示したことは、概念は、運動――客体化と主体化の同時的なプロセス――によって作られるということであり、それらは弁証法的に肯定と否定が分裂しながら、反転する実体と影のように、互いを破壊しつつ新たな実体と影を産出しながら展開する運動だということである。そのプロセスは、止揚（アウフヘーベン）と呼ばれる暫定的に焦点化された諸対象（関係）へと、焦点化されなかった諸対象（関係）が影のようにつき纏うプロセスでもある――そうであることには、そうでないことがつき纏う。「真理とは全体のことだ。［…］具体的なものが分裂し、非現実的なものになるというかぎりで、具体的なものはみずから運動するものとなる。［…］内部で安定した円環をなし、がっちりとその要素を堅持する円は、単純明快な形としてそこにあるだけで格別に驚異を誘う関係を示してはいない。が、その囲いを外れた偶然の要素が、まだ束縛を感じつつ、もっぱら他の現実とつながりをもって、独自の存在となり、特別の自由を獲得するとなると、そこには巨大な否定力が働かねばならない。それが思考のエネルギーであり、純粋自我のエネルギーである。［…］主体とはおのれの領域内に

ある内容に独立の存在をあたえ、もって、抽象的で一般的なありのままの存在を破棄し、実体を真理へと導くものなのだから。分裂や媒介を自分の外に置くような生気のない存在ではなく、みずから分裂し媒介する存在こそが主体と呼ばれるのだ。[…] さまざまな内容と対立する純粋な具体物としての自我自身の頑固さと純粋思考の場におかれて自我の無限の力を吹き込まれたさまざまな内容のもつ頑固さの双方を――放棄することが必要なのだ。この運動によって純粋な思想は概念となり、はじめて本当の思想として、円環をなす自己運動を展開し、本来の精神的本質をあらわすことになる。」(ヘーゲル、前掲書、12-22 頁。強調筆者。)「真理」(または絶対知)が「全体」である限りにおいて、真理とは、概念を作り出す終わりなきサーキットそれ自体だということができるだろう。スラヴォイ・ジジェクはドゥルーズ的に、ドゥルーズが忌避したヘーゲルを読むという読解を行っている。そこでジジェクは、ヘーゲルにおける真理を、真理へ至ろうとするプロセスそれ自体として再定義している。「ヘーゲルにとって「絶対〈知〉が」「すべてを識る」という途方もない立場ではなく、〈真理〉への途がすでに〈真理〉それ自体であるというあり方、〈絶対的なこと〉が――ドゥルーズ的な言い方で言えば――まさにそれ自身の現勢化の永遠なる過程の潜勢性であるというあり方への洞察だとしたら、どうだろう?」(スラヴォイ・ジジェク『身体なき器官』[2004 年] 長原豊訳、河出書房新社、2004 年、119 頁。)。《フォロウィング》において試されるのは、何が虚偽であり、何が真実なのかというモンタージュではなく、虚偽と真実はどのように作られ得るのか――または分岐し得るのか――、それらはどのような場合にそれぞれ説得力(リアリティ)持つのか持たないのか、虚偽によって何が起こり得るのかなどの問いから開始される実験である。これが、探偵物やサスペンスである限り、暫定的な罠のたね、真犯人、または真相が仮設的な真実(目的)として措定されるにせよ、重要なのは、尾行すること自体を尾行すること、思考すること自体を思考し続けること、真偽だけではなく、映画の中に登場する諸物・諸出来事・諸人物の概念を作り続けようとすることである(ドゥルーズは、映画が「偽なるものの力能」を解放すると捉えている。「つまり、時間の力、時間の迷路としての直線はまた、分岐し、たえず分岐し続ける線でもあり、共不可能的な現在を通って、必然的に真ではない過去にもどってくる。そこから説話の新しい規定が出てくる。つまり、説話は真正であること、つまり、真なるものであると主張することをやめ、本質的に偽るものになる。[…] 偽なるものの力能が真なるものの形態にとってかわり、その地位を奪うのだ。なぜなら、偽なるものの力能は、共不可能的な様々な現在の同時性、あるいは必然的に真でない様々な過去の共存を主張するからだ。」ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 時間イメージ』同上、182-183 頁。)。また、ドゥルーズは「思考の不能性」、「思考の受苦」の問題をアントナン・アルトーを経由して見出すことのできる「映画によって映画を思考するという可能性」へと繋げている。以下を参照。「思考の機能とはもっぱら自分自身の生成であり、いつも内密で深い、その生成の反復である。イメージはそれゆえ思考の機能を対象として、思考の機能はまたわれわれをイメージに送り返す真の主体である、と彼はいう。[…] 実際、彼にとっては、映画が外部からわれわれにもたらす単なる不能状態が問題なのではなく、あの中心の不能性、あの内的な崩壊と麻痺、あの「思考の盗み」が問題であって、思考はたえずその被害者でもあれば加害者でもある。アルトーは、映画が脇道にそれ、抽象か具象か、あるいは夢しか生むことができないとみなすとき、映画を信じることをやめるだろう。しかし、映画が本質的に、思考の中心における思考することの不能性をあらわにするのにふさわしいとみなすとき、彼は映画を信じるのだ。」(同前書、231-232 頁。)映画は体験=思考すること自体を、体験=思考させるものへと変成すべきなのだ。また、郡司ペギオ-幸夫は「内部観測」を行う者を次のように定義している。「内部観測者、内部測定者とは認識論的科学と現象学の中間=環境に蠢く選択者、ドゥルーズ=ガタリの言葉を借りるなら、白痴である。つまりそれは、哲学的な概念的人物[概念と内在平面を媒介するエージェント]とい

う身分規定を引き受けた部分観測者である。内部観測者は、内部への徹底した沈潜を指向する行為者でありながら、〈測定〉を行う。行為が測定であるとき、測定は行為の境界条件自体を変質させる。明示的な境界条件が、外部から変化したと認識されようが、不変であると認識されようが、そのいずれにおいても変質している。内部観測とは、単に超越論的主体において現象＝行為の志向性を根拠づけず、現象＝世界に生成される、測定＝局所的境界化＝個物化というフィルターによって、志向性を逆照射しようとする概念装置である。」（郡司ペギオ-幸夫『生命理論：第1部　生成する生命　第2部　私の意識とは何か』哲学書房、2006年、102頁）。「白痴」とは、「概念構成の哲学的言表行為を駆動する必然性、例えば常に自らでのみ考えることを欲する者」（同前書、46頁）である。観者は映画を見ている最中、局所化され続ける受動的条件と焦点化し続ける能動的条件の間で、「常に自らでのみ考えることを欲する者」＝「白痴」としてシークェンスを作っていく。一度目に体験する《フォロウィング》と二度目のそれは、物理的条件に一切変更のないまま、境界条件――部分と全体の諸関係、内包と外延の諸関係、そして新しさ（発見）へと向けられたフレーミングの諸変異――が変質しているのである。この一度目と二度目の間にある、単なる度合いの差異だけではなく、その質的差異こそが、観者が自身で行うモンタージュによって映画を体験していることを証してくれるだろう。また、境界条件の変質は、一度目だろうが二度目だろうが《フォロウィング》を体験するときには、その内の個別のエージェント（物・人物・出来事）の多様な振舞いを縫い続けることを通して、常に観者に起こり続けているのである。「内部観測者」とは、モンタージュする者のことである。すなわち、ノーランは概念の編集室（モンタージュ・ルーム）として映画を捉えているのだ。また、記録／再生装置は内部観測装置でもある。それは自他の物体的-精神的震動によって、変成を余儀なくされる装置である。

☆33――AからZまでのアルファベット自体は意味を生成しない単なる順番であり、意味を成す単語は、それらが並べられることによって生成する。アルファベット表の最後の「？」はこの語の生成を暗示する記号である。アルファベット表は、そのままの順番では意味を生成し難い《フォロウィング》の構造を示している。

☆34――コッブがデッサン用の人形をいたずらに落として腕を破壊するシークェンスは、コッブに人形のように操られてしまうビルを予感させるだけでなく、シークェンス同士が脱臼していることを示している。

☆35――ビルの部屋にあるこれら諸物をただ列挙されてもビルがどのような人物か分からないし、もしこれらの諸物からだけでビルを焦点化するとしたら、歪なビルができあがるだろう。コッブの焦点化によって生成するビルもまた、歪である。

☆36――C.N. *F.*

☆37――「内部観測」については、☆32を参照。

☆38――同上。

☆39――例えば情況証拠には常に推認という距離が亡霊のように明示的につき纏う。直接証拠であったとしても、諸出来事と諸物と諸人物との亡霊の距離、そして記憶の真偽が問われ得る。

☆40――ジョナサン・オーソンは、《インセプション》におけるコッブと《フォロウィング》におけるコッブは単に盗むという点において並行的であるというだけでなく、彼らの主題へと参入させるためのフィクションを創作する点においても並行的であると指摘している。以下を参照。Jonathan R. Olson, “Nolan’s Immersive Allegories of Filmmaking in Inception and The Prestige,” in *The Cinema of Christopher Nolan : Imagining the Impossible*, Jacqueline Furby, Stuart Joy ed.（New York: Columbia University Press, 2015）, p.50. また、ノーランは「コッブが泥棒を装ってビルを騙す手法は僕らが観客を騙す手法と同じだ。」（C.N. *F.*）と語り、コッブが創作者（映画監督）を示すエージェントでもあることを示唆している。

☆41――バスター・キートン《キートンの探偵学入門》［原題：*Sherlock Jr.*｜1924年］において、キートンのポケットから出てきた質屋の領収書に書かれた4ドル（懐中時計を盗み、質に入れた男がキートンのポケットへ滑り込ませた。）とプレゼントについた値札の4ドル（キートンが見栄をはって、1に書き加えて4にした。）とが一致することで、キートンは懐中時計を盗んだ犯人にされてしまう。物と出来事と人物が恣意的に結びつくことの代表例であり、この錯誤（誤った連結）によってあらゆるサスペンス物におけるドラマが生まれると言っても過言ではない。キートンは『探偵学入門』（*How to be a Detective*）という本に書かれた「ルール5. 容疑者を尾行しろ（shadow）」という一文を読んで、尾行を開始するが、男の背後にぴたりと張り付き、男の身振りをマイムするように、まるで男の影になっているかのように振る舞っているシークェンスは、笑いどころであるとともに、探偵の振舞いの核心に迫っている。最後の映画館のシーンで、キートンが眼前の映画を模倣して女を口説こうとするところでもう一度、映画の影であるかのように振る舞うことになる。このシーンにおいてキートンが映画を見ながら行うたどたどしい口説き方は、まさに観者が映画を体験し、シークェンスを作っていく際のたどたどしさ、映画という尾行対象を探偵のように尾行するときのたどたどしさそのものである。

☆42――C.N. *F.*

☆43――C.N. *F.*

☆44――この廃墟の中庭は☆19で言及したスミッソンの「煉獄」に似ている。「煉獄」とは、出来事が、役立たずな記憶の断片として堆積していく層、知覚の網の目を擦り抜けた出来事の吹き溜まりである。

☆45――この廃墟の部屋は冒頭のショットで映る空の箱と対を成している。コッブがビルを罠に仕掛けるために、ビルが女への関心を高めるように、巧妙に女の諸物が収納されたのが、空の箱である。箱は〈準-部屋〉でもあった。すなわちこの廃墟の部屋は、空の箱の内部空間でもあるのだ。空の箱の内部は混ざりあった虚実に満たされている。また、ポール・オースター『シティ・オブ・グラス』の主人公ダニエル・クィンは、ウィリアム・ウィルソン名義で探偵小説を書いており、彼の小説の主人公である私立探偵マックス・ワークが事件を追うように、ニューヨークで活躍する探偵のポール・オースター（クィンが実体だと思っていたはずのオースターは、探偵ではなく、ドン・キホーテ論を執筆中の作家であった。）になりすますことで事件に巻き込まれていく。そして最後に、かつて依頼人が住んでいた空っぽの部屋で解決したのかしていないのか分からぬまま過ぎ去ってしまった事件の記録を紡いでいく。この空っぽの部屋は影と実体の区別、虚と実の区別が失われるほどに分化し、クィン自身と共に脱分化してしまった部屋である。

☆46――ロラン・バルト「物語の構造分析序説」［1966年］『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年、25-29頁。

☆47――ビルは、ラスト・ショットの直前において、あらゆる情況証拠が自らの犯罪を示していることを知らされ、愕然とする。自らサインした別人のカードが機能することを知りながらも、同時にそれが、自らが犯していない犯罪までも立証する証拠物件となるとは考えていなかったのだ。

☆48――例えばドイツ表現主義映画の代表作である《プラーグの大学生》（シュテラン・ライ、パウル・ヴェゲナー｜1913年）、《カリガリ博士》（ロベルト・ヴィーネ｜1919年）、《ファントム》（フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ｜1922年）などと、フィルム・ノワールの代表作である《マルタの鷹》（ジョン・ヒューストン｜1941年）、《上海から来た女》（オーソン・ウェルズ｜1947年）、《現金に体を張れ》（スタンリー・キューブリック｜1956年）などの二系列が交錯していく線上に《フォロウィング》が位置しているのは間違いない。それは、乱暴に分類するなら、影の系列と捜索の系列と言えるだろう――かなり混淆しているため、厳密に分けることはできないが。どちらも、影の中に何かが蠢いている――実際何かがそこに

あろうがなかろうが――予感に満ちている。

引用図版はすべて、クリストファー・ノーラン《Following》(DVD)、アミューズ・ピクチャーズ、2002年のキャプチャー画像である。

（くぼ　ひとし・慶應義塾大学アート・センター兼任所員
／アーキヴィスト・芸術学）