

ドゥルーズ映画論における自由間接話法の文学論的意義

鈴木 亘

文学あるいは言語学の観念に「自由間接話法」と呼ばれるものがある。引用符を用いて他者の言葉を伝える直接話法——例えば、Wataru said, “I am reading a book” のような——と、接続詞（英語なら例えば *that*、フランス語なら *que*）を用いるなどして他者の言葉を話者の言葉で伝える間接話法——Wataru said that he was reading a book のような——とも異なって、引用符も接続詞も用いることなく、いわば地の文に埋め込むかたちで作中人物の思念や発話を表現する技法のことである。文学作品からその実例を引いておこう。自由間接話法を多用した作家として本論文でも言及されることになるギュスターヴ・フローベール『ボヴァリー夫人』の一節である。自由間接話法の部分をイタリック（日本語訳部分は傍点）で示した。

「わたしには恋人がある！恋人がある！」とエンマは繰り返す。こう思い、また二度目の青春が思いがけず訪れたことを思っては、その喜びにあかず浸った。すべもなくあきらめきったあの恋の悦楽、あの身を焦がすばかりの幸福が、今こそ自分のものになるうとしている。さあこれから神秘の別世界にはいって行くのだ。情熱と恍惚と狂喜の領する別世界に。果てしない、ほの青いひろがり彼女をつつみ、彼女の思念は感情のやまなみの的礫とかがやく峰々を越えて飛翔した。日常の生活ははるか下方の、やまあいに立ちこめる闇のなかにかすかに目に入るばかりだった。

Elle se répétait : « J'ai un amant! un amant! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment éteignaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. (Flaubert 2013, 293; 257)

一文目の直接話法、そして後半部分の地の文による客観的描写と対比させることで、自由間接話法の特徴が明確になるだろう。フローベールはここで、エンマの思念の内容を地の文に直接、かつ三人称で記している。書かれている事柄はエンマが心中で言葉にする恋の喜びだが、それが引用符でくくられることも *que* 節に導かれることもなく、そのまま地の文に埋め込まれている。

なお直接話法や間接話法と異なり、自由間接話法が自由間接話法であることを示す明確な指標は存在せず、文脈によって判断せざるを得ない。フランス語では自由間接話法において半過去形がもっぱら使用されるが、あくまで傾向であって厳密なものではない。それゆえ例えば、同じ文章を単なる地の文として解釈することも、自由間接話法として解釈することも可能なケースはしばしばある (cf. 芳川 2015, 78)。例えば先の引用の後半 (動詞は半過去形で書かれている) を次のように自由間接話法的に訳すことも可能だろう——「果てしない、ほの青いひろがりにつつまれて、感情のやまなみの的礫とかがやぐ峰々を越えて、自分の思いは飛んでいく。日常の生活ははるか下方の、やまあいに立ちこめる闇のなかにかすかに目に入るだけだ」⁽¹⁾。

自由間接話法は文学・言語学にとどまらない様々な領野からの関心を引いてきた。哲学において自由間接話法に注目した人物の一人がジル・ドゥルーズである。ドゥルーズはフェリックス・ガタリとの共著『千のプラトー』(一九八〇年)にお

いて、ミハイル・バフチンやピエル・パオロ・パゾリーニを引用しつつ、政治・社会的側面から自由間接話法の観念を鑄直している。また『シネマ』二部作（一九八三、八五年）において、再びバフチンとパゾリーニを引きながら、自由間接話法を映画論の文脈に応用する。

バフチン、パゾリーニの理論をドゥルーズ哲学がどのように取り入れているかについては、先行研究でたびたび議論されている（例えば Schwartz 2005, Evans 2009, Ponzio and Petrili 2019）。また『シネマ』解釈においてはしばしば、自由間接話法の観念が中心的主題の一つに据えられる（例えば築地 2019, 中村 2021）。これらを踏まえつつわれわれが行うのは、バフチン、パゾリーニとの関係を超えて、また映画論での展開に先立って、文学・言語学の文脈においてドゥルーズの自由間接話法の議論がいかなる位置を有するかを検討することである。それにより、ドゥルーズが映画論において練り上げた自由間接話法に関する思考が、文学の分野における自由間接話法の解釈史に対し、包括的かつ議論喚起的なひとつの観点を与えていることが示される。

あらかじめ二点の補足を行っておく。第一に、「自由間接話法」という呼称について。フランス語では *discours indirect libre* だが、「自由間接文体 (*style indirect libre*)」という呼称もある。英語ではほかに *free indirect speech* と表記されもするのに加え、「描出話法 (*represented speech*)」も同じ観念を指す。ドイツ語では「体験話法 (*erlebte Rede*)」という呼称が一般的である。またバフチンは「疑似直接話法 (*несобственно-прямая речь*)」と呼んでいる。本稿では基本的にこれらの用語を同じものと捉え、ひとしなみに「自由間接話法」と呼ぶ。

第二に、伝統的に作品の書き手とされてきた「作者」の概念と、二〇世紀以降の文学理論で用いられる「語り手 (*narrator / narrateur*)」の概念の区別に留意する必要がある（橋本 2014, 79-112 等を参照）。一人称小説における「私」や三人称小説を語る主体を現実の作者と結びつけてきた伝統（あるいは素朴な考え）に対し、ナラトロジーにおいてはかかる主体と現実の作者を切り離し、それに「語り手」の概念を与える。この「語り手」をどう捉えるかも様々な議論がある（人格を認めるか

否か、語り手そのものも不在と見るか否か、など）が、さしあたって重要なのは、以下では「作者」概念を用いる論者も「語り手」概念を用いる論者も取り上げられること、そして前者は「作者」と「語り手」を区別しないが、後者は区別する、ということだ⁽²⁾。

第一節 自由間接話法解釈の二傾向——「二声仮説」と語り手不在説

先述のように自由間接話法をそれとして確定させる標識は定まっておらず、最終的には文脈解釈の問題にかかってくる。また多様な現れ方ゆえに、意味や機能も様々である。それでも、自由間接話法がどのような話法なのか、ということに関し、これまでの議論は二つの傾向に大別することができる。「二声仮説 (dual voice hypothesis)」と語り手不在説である⁽³⁾。

二声仮説とは、自由間接話法においては作中人物の声と作者ないし語り手の声とが重なり合っている、とする考えである (Pascal 1977)。いちらは自由間接話法に関する多数派の考えとみてよい (次節以降で取り上げるバフチンもパゾリーニも、基本的にはこの仮説の枠内に属する)。例えばジェラルド・ジュネットは『物語のデイスクール』(一九七二年)において、フローベールが自由間接話法のもたらす「作中人物の(発話された、もしくは内的な)言説と、語り手の言説」との混同、曖昧さを「利用する際に発揮した手際の非凡さ」(Genette 1972, 192; 201)に言及しつつ、「自由間接話法においては、語り手が作中人物の言説を引き受ける、というかむしろ、作中人物が語り手の声によって話すのであって、かくしてこれら二つの審級は、渾然一体と化す」(ibid, 194; 203)と語っている。

それに対立するのが、自由間接話法の文に語り手は存在しないと見る、語り手不在説である。中心的研究としてアン・バンフィールドの『語られえない文』(一九八二年)がある。バンフィールドによれば、自由間接話法に語り手の存在を見るのは、登場人物の発話でないならば語り手の発話でなければならないという「隠れた前提」に基づく「論点先取」であって、

そもそも物語テキストに語り手がいなければならないというのも、「論理」を超えた「経験的」議論にすぎないとする (Banfield 1962, 189)。バンフィールドは現実世界と三人称小説とで言語使用のモデルが異なる——前者における語り手／聞き手に対応するものが後者には存在しない——という前提に立ち、また生成文法に依拠しながら、自由間接話法の二声仮説に反論する (それゆえ、自由間接話法における語り手どころか、三人称小説における語り手そのものを必須ではないとみなす)。

この主張はフランスの言語学者エミール・バンヴェニストの発想を背景に持つ。バンヴェニストは『一般言語学の諸問題』(一九六六年)において、「話 (discours)」と「歴史＝物語 (histoire)」のよく知られた区別を提起した。彼によればまず

話^{ディスクール}とは、「話し手 (locuteur) と聞き手とを想定し、しかも前者においてなんらかのしかたで後者に影響を与えようとする意図のあるあらゆる言表行為」(Benveniste 1966, 242; 223)である。つまり通常の会話をモデルとした、語り手と聞き手とのコミュニケーション構造を有する言表行為のことである。バンヴェニストはこれを実際の会話にとどまらず、手紙や回想録など、「だれかがだれかに話しかけ、話し手として言表し、自分の言うことを「わたし／あなたという」人称の範疇において組織する場合のあらゆるジャンル」(ibid.)に当てはめている。それに対して歴史^{イストワール}＝物語は、(客観的過去を示す単純過去の時制が用いられる) 歴史記述や三人称小説に典型的な、過去のある時点に起きた出来事を、話し手(わたし)や聞き手(あなた)のいる今・こことは無関係に、いわば非限定的に語ることである。そこでは話におけるような語り手／聞き手のコミュニケーション構造は想定されない。バンヴェニストはこのことを次のように表現している。「実際、もはやこのときは話し手さえ存在してはいない。出来事は、それが歴史の視界に現れるにつれて生じたものとして提示される。ここには誰ひとり話す人はいないのであって、出来事自身が自ら物語るかのようにである」(ibid., 241; 219)。

語り手不在説は、とはいえもちろん、自由間接話法の存在自体を否定するものではない。むしろ語り手ではなく出来事そのものが自ら語るような言表行為として三人称小説を規定するバンヴェニストの発想については、それに類似する議論を自由間接話法の文脈に見出すことができる。すでにマルセル・ブルーストが、文学論「サント・ブーヴに反論する」において、

フローベールの自由間接語法（ブルーストは「永遠の半過去」と呼んでいる）の効果として、「描かれる対象が人間の場合でも、ひとつの物体として認知されるため、その姿は意志が生み出したものとしてではなく、おのずから生じてくる（apparaissant）ものとして描かれる」と語っている（Proust 1971, 299, 185）。ここには自由間接語法に非人称的な語りのあり方、「出来事自身が自ら物語るかのよう」なあり方を見る態度が示されている。また近年ではジャック・ランシエールが、ブルーストの名に触れつつ、フローベールの自由間接語法は「もはやある声を別の声を介して語らせるためではなく、あらゆる声の痕跡を消し去るために用いられる」（Rancière 1995, 114）と語っている。

われわれは以上二つの立場のどちらかを選ぼうとしているわけではない。むしろ自由間接語法を、場合にに応じてその双方を行き来する、文字通り「自由」なものと捉えておく。実際、この捉え方のほうがわれわれの読書体験に即してもいるだろう。すなわち、自由間接語法はときに地の文において作中人物の思念に限りなく接近し（典型的な「二声仮説」、ときにその人物の主観的視点を地の文に紛れ込ませる。作中人物の言葉を借りて作者ないし語り手の思想が語られていると感じられることもあれば、誰が語り、見ているのか曖昧な表現の中に、登場人物の声も語り手の声も消え去ってしまう、あるいは非人称の語りだけが存在していると感じられることもあるだろう。自由間接語法とは、登場人物の一人称的視点と三人称的ないわゆる神の視点との（固定的な）両極のあいだで自由に視点を移動させる新たな技法であり、また言語表現をそのように自由に解釈する可能性を開く観念なのである。⁽⁴⁾

第二節 ドゥルーズにおけるバフチン

バフチンが自由間接語法について集中的に論じているのは、一九二九年の『マルクス主義と言語哲学』である。バフチン
はここで、トブラーやカレプキー、バイイといった先行論者の議論を批判的に取り上げながら、自由間接語法は「直接話

法と間接話法という」ふたつの形態の単なる機械的な混合や算術的足し算」(バフチン 1989, 224)ではなく、「著者の言葉と他者の言葉の間の全く新しい相互関係」(ibid., 225)であると述べる。具体的に言えばそれは、「主人公も著者も一度に話し、ここではひとつの言語構成の範囲内にふたつの異なる向きの声のアクセントが保たれている」(ibid., 227)という関係である。作中人物と著者——ここでは語り手でなく著者であることに留意せよ——両者の語彙や文体、トーンが、ひとつの発話において共存すること、しかもそれによって、人物と著者とのあいだに「交通」が、「言語的相互作用」が生じると見るところに、バフチンの議論の力点がある。

加えて重要なのは、バフチンは登場人物と著者を抽象的な発話主体としてではなく、何らかの社会的立場を体现する具体的存在として捉えている点である。というのもバフチンにとって言葉とは抽象的な客観物ではなく、また単なる個人的活動でもなく、つねに発話や発話者の社会的状況によって条件づけられ変化する、社会的生成物だからだ。次の引用で語られているように、自由間接話法において交通するのは、登場人物と著者の階級や生、イデオロギーの反映としての言葉なのである。

つねに念頭に置いていたのは、言語のなかでの発話や話し手個人の運命は、言語的相互作用や言語的・イデオロギー的交通の社会的運命の最も重要な傾向を反映しているということである。すぐれてイデオロギー的な現象である言葉は、絶え間なき生成と変化のなかにあり、社会的変動のすべてを敏感に反映する。言葉の運命のなかには、話し手の社会の運命がある。(ibid., 254-5)

ドゥルーズは、このように言語の社会的性格を強調した思想家として、バフチンを評価する。まず『シネマ2』におけるバフチンへの論及を見ておこう。

バフチンは、小説を、叙事詩とも悲劇とも対立させて、集団的あるいは配分的な統一性をもはやもたないものとして定義した。叙事詩や悲劇においては、登場人物はまだこのような統一性によって同一の言語を話していたのだ。反対に小説は必然的に、あるときは匿名の日常言語を、あるときは何らかの階級、集団、職業の言語を、またあるときは登場人物に固有の言語を借用する。したがって、登場人物、階級、ジャンルは、作者の自由間接語法を形成し、同時に作者はそれらの自由間接ヴィジョン(vision indirecte libre)を形成する(彼らが見るものであれ、彼らが知っていることであれ、知らないことであれ)。あるいはむしろ登場人物たちは作者の言説—ヴィジョンにおいて自由に自己を表現し、作者は登場人物たちの言説—ヴィジョンにおいて間接的に自己を表現する。(C2 244; 262)

小説において自由間接語法は、作者をして作中人物の言葉で語らしめ、同時に作中人物をして作者の言葉で語らしめる。その相互作用において、両者の階級や職業、生といった社会的状況が、言葉に反映している——このようにドゥルーズはバフチンをおおむね忠実に継承している。一点、独自ののは、自由間接語法と並置される「自由間接ヴィジョン」という語彙の使用である。つまり作者が作中人物の視点でものを見、把握し、同時にそれと重ね合わされたしかたで、作中人物が作者の視点でものを見、把握する、という事態がここで語られているのだ。自由間接ヴィジョンというこの概念を介して、ドゥルーズは自由間接語法を映画論の文脈に応用することになる。

次に『シネマ』における言及を見てみる。論点は、バフチンの言を繰り返せば、そこにおいて「著者の言葉と他者の言葉の間の全く新しい相互関係」が生じるものとしての自由間接語法である。

バフチンは(……)まさに次のように問題を提起している。すなわち、一方は引用者であり、他方は被引用者であるといった、言表行為の二つの主体同士——完全に構成済みの——の単純な混合が存在するのではない。重要なのはむしろ、

分離しない二つの主体化行為を同時に遂行するような、言表行為の動的編成 (agencement) である。そのうち一方の主体化行為は一人称で登場人物を構成するものであり、他方の主体化行為は、登場人物の誕生に立ち会い、登場人物を演出する。それぞれがひとつのシステムに属しているような二つの主体の混合あるいはそれらの平均が存在するのではない。互いに相関する二つの主体が、それ自体異種混交的な (hétérogène) ひとつのシステムのなかで分化するのである。

(C1 106; 131)

ドゥルーズはここでは、バフチンを発展的に読み替えている。バフチンにおいては、著者と登場人物両者の、互いに異質な声が、ひとつの自由間接話法的な発話のなかで保持され相互作用するものだった。かくしてその発話はなるほど「異種混交的」である。だがドゥルーズの議論構成では、異種混交的であるような「システム」、「言表行為の動的編成」がそれぞれの声に還元できないしかたで存在している。バフチンにおいては、個々の言葉の自由間接話法による相互作用は社会的状況の表現である以上、それをあらかじめ規定する「物質的基盤」を有している——「物質的基盤は、社会の文化や社会的・政治的体制を規定し、そのなかで相互に作用を及ぼし合う人びとを階層的にふりわけ配置する。それによって、言語的交差の場所や時間、条件、形態、方法等が決まる」(バフチン 1989, 245)。ただしバフチンにとっては、このようにそれぞれの言葉を下部構造として静的に規定するマルクス主義的基盤よりも、それらの動的な相互作用が問題だった。ドゥルーズはその相互作用を「動的編成」の概念として抽出し、さらにはそれが、個々の項を「構成」させ「演出」させるとまで語る。要するにドゥルーズは、複数の声を相互作用させ変容させる自由間接話法という関係そのものを、いわば第三の項として実体化させているのだ。

第三節 パゾリーニの「自由間接主観ショット」

ドゥルーズは作者の言葉でも作中人物の言葉でも、またそれらの単なる二声仮説的な重ね合わせでもない自由間接語法を、『シネマ』において映画論の文脈に応用する。すなわち、直接語法に対応する主観ショット（映画内の登場人物の視点にカメラが立ち、その人物が見ている光景として撮られたショット）とも、間接語法に対応する客観ショット（登場人物を三人称的に撮影する、一般的な物語映画で基本的に用いられるショット）とも異なる、自由間接語法的ショットの可能性である。

この議論において範例的に取り上げられるのがパゾリーニである。「パゾリーニは、映画のイメージの本質が対応するのは直接語法でも間接語法でもなく、自由間接語法であると考えていた」（CI 106, 130）。引き合いに出されているのはパゾリーニの一九六五年の論考「ポエジーとしての映画」である。まずこの概略を述べておこう。そこでは自由間接語法が「作者が彼の作品中の人物の心のなかにくまなく入りこみ、その心理のみならず言語までも、自分のものとする」と（Pasolini 1965, 59, 275）と規定され、かつ本質的に社会的性格を有する文学技法として位置づけられる。というのも自由間接語法とは、「作中人物たちのそれぞれの社会的環境に固有の語彙」（*id.*）を、同時に、その社会的環境に必ずしも属さない作者の言葉として語ることだからだ。以上のように作者と登場人物双方の社会的環境、すなわち階級に注意が促されている点では、バフチンと同型である。

では、こうした文章技法としての自由間接語法は、パゾリーニにおいてどのように映画論に応用されるか。パゾリーニによれば、伝統的映画は（直接語法に対応する）主観ショットと（間接語法に対応する）客観ショットの厳密な区別を前提に、もっぱら客観ショットの組み合わせによって物語を進行させてきた。そこでカメラは自らの存在を感じさせることなく物語の伝達に奉仕する、いわば透明な媒体とみなされる。パゾリーニは伝統的映画におけるこうしたカメラのあり方を、散文的言語表現になぞらえている。

他方、パゾリーニによれば六〇年代に登場した、カメラが必ずしも物語に奉仕せず、作家独自の主観的表現を提示するタイプの映画を、彼は「詩の映画 (cinéma de poésie)」と呼ぶ。そこで用いられるのが自由間接話法的表現であるという。パゾリーニは映画におけるそれを——文学の自由間接話法とびったり対応しえないというニュアンスで——「自由間接主観ショット (subjective libre indirecte)」と称しつつ、文学の自由間接話法と同様の規定を与える。すなわち「映画作家が作中人物に同化し、作中人物を通して物語を語ったり、世界を表現したりする」(ibid, 60: 275-277) ことである。パゾリーニは実例としてアントニオーニやベルトルッチ、ゴダールといった映画作家に言及している。例えばアントニオーニによる一九六四年の映画『赤い砂漠』においては、映画作家の主観による斬新な構図や色彩表現が、精神的に不安定な主人公の世界認識という体裁で提示される。パゾリーニによればこれは、主人公の目を通して捉えられた世界と、アントニオーニ自身が捉え、そう表現したい世界との自由間接話法的な同一化であり、またそれによってアントニオーニは、これまでの映画には見られない美的強度を備えたショットを実現することができた。「このような文体的メカニズムのおかげで、アントニオーニは彼の作品のうちでもっとも真真正正な作品を送り届けることができたのだ。彼はついに、彼自身の目をおして見られた世界を表現することに成功したのだ。というのも彼は、ある神経症者の世界のヴィジョンをまるごと、唯美主義的な自分自身の妄想的ヴィジョンに置き換えたのだから」(ibid, 63: 280)。

以上の議論をドゥルーズがどう『シネマ』に取り入れているかを次に検討するが、それに先立って注意点が二つある。第一に、パゾリーニはバフチンと同様、自由間接話法の社会的性格を強調しているが、実際の作家(文学であれ映画であれ、その多くはブルジョワジーである)による自由間接話法の使用について、いくぶん批判的であることだ。パゾリーニにとって、ブルジョワ作家による自由間接話法の使用はほとんどの場合「口実 (prétexte)」に過ぎない。「階級意識を欠く(つまり、人類イコール自分たちブルジョワジーという考えに立つ)ブルジョワの文学においては、自由間接話法はほとんどつねに口実にすぎない。作者は、そこでは、登場人物をつくりあげ——必要とあらばその人物につくりものの言語をしゃべらすなど

して——その人物をとおして作者独自の世界解釈を表明することを可能ならしめる」(ibid., 59, 274)。階級意識なき自由間接話法の使用は、異なる社会状況への理解や連帯どころか、単に作者に都合のいいように作中人物を作り上げ、都合のいい言葉を喋らせるための便利な方法でしかない、というわけだ。本来であれば、自由間接話法によって語られる言葉は「つねに作家の言語とは異なっている」と(ibid., 60, 276)が理解されていなければならず、そのためには、「自由間接話法を用いる作家は、それが階級意識の一つの側面であることに、とくに留意しなければならない」(ibid.)にもかかわらずである。映画においても同様であって、アントニオーニらの自由間接主観ショットの使用は、やはり作家の望む「最大限の詩的自由」(ibid., 63, 280)を実現するための口実以上のものではないとパゾリーニは見る。そこでもまた、作者と作中人物との社会的差異が等閑視されることで、階級の問題は後景に退くのである。パゾリーニは次のように言う。「口実としての作中人物たちが選びだされるのは、作者の属する文化環境のなかから以外ではありえない。したがって、かかる人物たちは、文化の面でも、言葉の面でも、また心理の面でも、作者と瓜二つの者たち、つまり「ブルジョワジーの妙なる花々」なのだ。そして、もし、彼らが作者と社会的に異なる階級に属していることがあっても、そのさいには、異常、神経症、過敏症などのレッテルが貼られることで、彼らは「身分を」こまかされ、ブルジョワジーの内に吸収されてしまうのだ。要するに、ブルジョワジーは、映画においてさえ、不合理な階級間協調政策(interclassisme)によって、またしても、おのれを全人類と一体と見なすのである」(ibid., 64, 288)。

第二に、パゾリーニの自由間接話法の議論それ自体は、これもバフチンの議論がそうだったように、作者と作中人物との二声仮説の枠内にとどまるものである。ドゥルーズの言う「間接話法と直接話法との混合ではなく、様々な形態のもとにある独自で還元不可能な次元」(C2 315, 333)としての自由間接話法の観念は、まだ見いだされない。なるほど『シネマ』に先立って『千のプラトール』にすでにパゾリーニへの言及があり、そこでは一見すると「独自で還元不可能な次元」としての自由間接話法のあり方が語られているように思われる。「パゾリーニは、自由間接話法においてまさに本質的なのは言語A

にも言語Bにもなく、「言語Aにはかならないが、実際には言語Bになりつつある言語Xにある」ということを示した」と語られている (Deleuze and Guattari, 134; 上 221)。だがパゾリーニのこの言——論考「自由間接語法に関する発言」(Pasolini 1972, 101) における——の元々の文脈は、ドゥルーズの議論とはいくぶんずれている。パゾリーニの問題は、既存の伝統的言語Ⅱ言語Aでも、その衰退に抗してアヴァンギャルド思想が打ち立てる、言語の理想的終着地点としての言語Bでもなく、今まさに絶えず変化している現実の言語Ⅱ言語Xが、自由間接語法によってどのように作品に表現されるか、ということだからだ。したがってドゥルーズはバフチンに対してしたのと同様に、一見パゾリーニに即しながら、パゾリーニを超えた論点を提示することになる⁽⁶⁾。

以上を踏まえ、われわれは次節においてドゥルーズ映画思想における自由間接語法の議論を検討する。そこで見るように、ドゥルーズはカメラの自意識という観点を導入することで、パゾリーニの議論をも二声仮説から拡張させる。

第四節 ドゥルーズにおけるパゾリーニの拡張

ドゥルーズは『シネマー』において、先に触れたアントニオーニ『赤い砂漠』を論じるパゾリーニに即しつつ、次のように言う。

一人の登場人物がスクリーンの中で行動している。その人物はある一定の仕方で見ていると想定される。だが同時にカメラがもう一つの別の視点から、登場人物と登場人物の世界を見ている。カメラの視点は登場人物の視点を思考し、反省Ⅱ反映 (reflect) し、変換するのである。パゾリーニはこう言っている。映画作家〔アントニオーニ〕は、「ある神経症者の世界のヴィジョンをまるごと、唯美主義的な自分自身の妄想的ヴィジョンに置き換えた」(Pasolini 1965,

63, 280〕。なるほど、世界の中での主体の困難な誕生をよりうまく示すためには、登場人物が神経症であるのは好都合である。だがカメラは、単に登場人物のヴィジョンと登場人物の世界のヴィジョンを提供するだけではない。カメラは別のヴィジョンを強いるのであり、その別のヴィジョンの中で登場人物のヴィジョンは変換され、反省されるのだ。この二重化こそ、パゾリーニが「自由間接主観ショット」と呼ぶものである。(C1 108, 133)

ドゥルーズはまずパゾリーニを継承し、主観的な「登場人物のヴィジョン」——人物の目に映る光景——を捉えるのでも客観的な「世界のヴィジョン」を捉えるのでもない、アントニオニの独特のショットを「自由間接主観ショット」と形容する(バフチンに言及した際の「自由間接ヴィジョン」が想起されよう)。続く箇所でドゥルーズは、こうしたパゾリーニの発想を次のように展開させる。

ここで肝要であるのは、内容から自律したヴィジョンを自ら引き受ける或る純粹な〈形式〉に向かって、主観的なものと客観的なものを克服することである。わたしたちはもはや、主観的イメージか客観的イメージか、そのどちらかに直面しているのではない。わたしたちは、知覚イメージと、それを変換するカメラ——意識との相関関係の中に取り込まれている(イメージが客観的だったのか主観的だったのかという問いはもはや提起されない)。あるきわめて特殊な映画が、「カメラを感じさせる」趣味を獲得したのである。(ibid.)

パゾリーニからの発展はここで、自由間接主観ショットの用いられた「カメラを感じさせる」映画において、主観と客観のどちらでもない、また両者の単なる混合でもない、それらを——あえてこの語彙を使うが——弁証法的に乗り越えたものとしての自律的な「ヴィジョン」が措定されている点である。そしてこの自律的ヴィジョンを担うものとして、ドゥルーズは

「カメラ―意識」（意識としてのカメラ）の概念を与えている。

ドゥルーズにおいてこの「カメラ―意識」の概念は、通常の意味での映画作家に代わって、映画の素材（撮影された全体）を分割した結びつける映画のショットの行為主体として措定される。カメラはショットの担い手であるというの意味で、意識を持っているとみなされるのだ。「意識こそがこうした分割と再結合を行うとすれば、ショットは意識のようにはたらくと言うだろう。だが唯一の映画の意識は、わたしたち観客でも主人公でもなく、あるときは人間的な、またあるときは非人間的、超人間的なカメラである」（C134, 3839）。そしてドゥルーズによれば、こうした「カメラ―意識」は映画史を通じて生成と発展を遂げてきた。パゾリーニが伝統的映画から六〇年代の「詩の映画」に至る変化を自由間接主観ショットの誕生に見たことを、ドゥルーズは次のように語り直している。「知覚イメージの内容が、自律的になったカメラ―意識のなかで反省し反映されるやいなや、知覚イメージは自由間接主観ショットとしての自らの地位を見出す（……）おそらく映画は、そのような自己意識に達するまで、ゆっくりとした進化を経なければならなかったのだろう」（C1108, 134）。

このようにドゥルーズはパゾリーニを踏まえながら、二声仮説的だったその議論を拡張させ、自由間接主観ショットの担い手としての「カメラ―意識」の概念を練り上げる。この概念は『シネマ』全体の鍵概念の一つでもある⁽⁷⁾が、本論文としてはむしろここで、映画から文学の文脈に立ち戻りたい。そのとき、自律的に知覚しショットを作り上げるものとしてのこのカメラを、（第一節の最後に述べた）自由に視点を移動させる語りの観念に対応させることができるだろう。すなわち「カメラ―意識」とは、敢えて言えば、二声仮説と語り手不在説との間を行き来するものとしての自由間接話法に対し、映画論が与えたひとつの形象なのである。ドゥルーズの議論は、バフチンとパゾリーニの二声仮説から出発しつつ、バンヴェニスト的な非人称の語りをも包含するような自由間接話法の観念を、映画論から文学論にまたがって提示しているのだ⁽⁸⁾。

結

振り返っておく。まず文学・言語学の文脈において、自由間接話法の捉え方には「二声仮説」と語り手不在説という二つの枠組みを見出すことができる。本論文としてはそれを二者択一と取るのではなく、あるときは登場人物に語り手（ないし作者）が重なり合い、あるときは非人称的に語ったりと、語りの立場を自由に移動する技法と位置づけた（第一節）。次にドゥルーズによるバフチン読解を検討した。二声仮説の枠内で作者と作中人物の「交通」という社会的効果を自由間接話法に見るバフチンを、ドゥルーズは発展的に継承し、両者の声を相互作用させ変容させる自由間接話法そのものを、ひとつの異種混交的なシステムとして実体化させている（第二節）。ドゥルーズはまた自由間接話法に関し、パゾリーニの議論も独自のしかたで援用する。パゾリーニは自由間接話法の観念を映画論に導入し、主観シヨットとも客観シヨットとも異なる「自由間接主観シヨット」の観念を（これもまた二声仮説の枠内で）練り上げた（第三節）。ドゥルーズはパゾリーニを大いに踏まえながら、その議論を拡張させ、主観と客観を弁証法的に克服した、自由間接主観シヨットの担い手としての「カメラ―意識」の概念を提示する。この概念を再び文学論の文脈に導入するならば、それは二声仮説から語り手不在説の間を自由に行き来する自由間接話法のありかたを指し示す形象として位置づけられうるだろう。その意味でドゥルーズの自由間接主観シヨットの議論は、映画論を超えた文学論的意義をも有する（第四節）⁹⁾。

なお最後に付言しておけば、バフチンもパゾリーニも自由間接話法の政治的性格について論じていたが、ドゥルーズの「カメラ―意識」の議論ではその側面は強調されなかった。ただしドゥルーズは『シネマ2』の第六章において、ケベックの映画作家ビエール・ペローのドキュメンタリー映画を取り上げ、そこでの映画作家と登場人物（被写体である貧しい民衆）との相互交流と変容に「自由間接話法」の形容を与え、さらにそれが支配者と被支配者、あるいは植民者と被植民者という政治的二項対立を打破し、マイノリティの解放の可能性を拓くと論じている¹⁰⁾。重要なのはドゥルーズがここでもやはり、

映画作家と登場人物という二つの主体による、「他者」への生成変化の契機を論じていることである（C2 196-197; 210）。¹⁾ こでもまた自由間接語法は、二声仮説を超えた、それぞれの主体の相互作用と変容の謂なのだ。ここにわれわれは、自由間接語法の政治的をめぐる、バフチンとパゾリーニからドゥルーズを分かつ線を見出すことができるだろう。

注

- (1) あるいは反対に、自由間接語法とみなした下線部を間接語法的に訳出することも不可能ではない。
- (2) なお本論文の射程を越えるが、映画における「語り (narration)」の問題はそれとして議論の蓄積がある。代表的なものとして Bordwell 1985 を参照。
- (3) 二つの名称は平塚 2017 に倣った。またここで自由間接語法の各説を列挙するにあたっては、平塚の同論文のほか、赤羽 2017、松澤 2022 に多くを負っている。
- (4) 芳川泰久は『ボヴァリー夫人』の一節 « Elle entendit des pas dans l'escalier : c'était Léon. Elle se leva, et prit sur la commode, parmi des torchons à ourler, le premier de la pile. Elle semblait fort occupée quand il parut. » (芳川による翻訳: 「階段に足音が聞こえた。レオンだわ。彼女は立ち上がり、へりをかがる予定の雑巾の山の一番上のものを箆笥の上から取った。レオンの姿が見えたとき、彼女はじつに手がふさがっているように見えた。」) についてこう論じている。最初の箇所を通常の地の文と捉える場合（「彼女は階段に足音を聞いた。レオンだった」）、語り手は階段を上るレオンと、その音を聞くエンマを同時に把握していることになる。すなわち神の視点に立っている。他方、自由間接語法と取るならば（「階段に足音が聞こえた。レオンだわ」）、この部分はエンマの思念であり、語り手の視点はエンマの

至近に発生ないし移動していると考えられる。ただし、誰か小説中で実体的な姿を持った語り手がエンマの部屋に入ってきたのではもちろんなく、姿を持たない語り手が自在に視点を移動させているのである。芳川はこのように神の視点を廃棄する話法に、世界の見え方に関する革命的な新しさを見て取っている。本論文にとってさらに示唆的なのは、この視点が映画のカメラになぞらえられていることだ——「この視点の発生（移動）を、カメラの位置の設置（移動）と考えるとわかりやすいかもしれない。つまり、階段を上る足音は部屋のなかのエンマの至近に置かれたカメラが知覚し、それを察知したエンマがあわてて縫い物をしていた風を装い、そこにレオンの姿が現われる、と考えれば、なんでもない。いまや映画や映像でふっつうに行われていることを、「自由間接話法」を方法的に用いることで最初に実践したのがフローベールなのだ。彼の描写が映画的不是ではない（とはいえ、たしかに映像的ではあるが）、その視点の処理の仕方が映画など発明されていないのに、映画的不のだ」（芳川 2013, 63-67）。

(5) 「自由間接主観ショット」の訳語については中村 2021 に倣った。

(6) ここに、ドゥルーズ自身のパズリーニに対する自由間接話法的読解を見ることもできる。Schwartz 2005 を参照。この読解に特徴的なように、引用された論者の思想と引用するドゥルーズ自身の思想を明示的に区別せず、前者を論じながらいつのまにか後者を滑り込ませるドゥルーズの「自由間接話法」的文体について、アラン・バディウは批判的に論じている (Badiou 1997, 25-26; 24-25)。他方、この手法に積極的な哲学的意義を見て取ろうとする論者として、國分功一郎がいる (國分 2013)。

(7) 実際、中村 2021 は、自由間接主観ショットを担う「カメラ―意識」としての映画作家が自己生成を遂げる書物として、ドゥルーズ『シネマ』を総括している。

(8) 先述のバンフィールドもまたドゥルーズの「カメラ―意識」に言及しているが、そこでこの概念は語り手を不在とする非人称的な語りの文脈において論じられており、ドゥルーズの議論がむしろバフチン、パズリーニという二声仮説

の論者から出発していることには触れていない (Banfield 1987, 278)。

- (9) なお本論文で述べてきたことは異なる文脈では、自由間接話法はしばしば映画における主観ショット（いわゆる ポイント・オブ・ビュー P O V ショット）のみならず、人物の背後から肩越しに撮影する肩なめショット等も含む）と結び付けられる (cf. 平塚 2017, 35; 三瓶 2017, 163-169)。登場人物の知覚とカメラの知覚が重なっているから、というのがその理由である。ただし言うまでもなく、この場合の自由間接話法は二声仮説の枠組みにおけるそれである。
- (10) これについての詳細は鈴木 2024, 第七章を参照。

文献

- 赤羽研三「小説における自由間接話法」、平塚徹編『自由間接話法とは何か——文学と言語学のクロスロード』ひつじ書房、二〇一七年、四九—九七頁。
- Badiou, Alain. *Deleuze : La clameur de l'Être*, Hachette, 1997. [鈴木創士訳『ドゥルーズ——存在の喧騒』河出書房新社、一九九八年]
- バフチン、ミハイル『マルクス主義と言語哲学（改訳版）』桑野隆訳、未来社、一九八九年。
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge, 1982.
- . “Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre”, N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.), *The Linguistics of Writing*, Manchester University Press, 1987, pp. 265-285.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966. [エッセール・バンヴェニスト『一般言語学の諸

問題（新装版）』岸本通夫監訳、みすず書房、二〇一五年）

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985.

Deleuze, Gilles. *Cinéma I : L'image-mouvement*, Minuit, 1983. 『シネマ——運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、二〇〇八年〕[C1]

——. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Minuit, 1985. 『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、二〇〇六年〕[C2]

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *Mille plateaux*, Minuit, 1980. 『ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ』千のプラトール——資本主義と分裂症』（上・中・下）宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出書房新社、二〇一〇年）

Evans, Fred. “Deleuze, Bakhtin, and the ‘Clamour of Voices’”, *Deleuze Studies*, Vol. 2, No. 2, 2009, pp. 178-188

Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, 2013. 『ギュスターヴ・フロベール』ボヴァリー夫人』山田爵訳、河出書房新社、二〇〇九年）

Genette, Gérard. *Figures III*, Seuil, 1972. 『ジェラルール・ジュネット』物語のディスクール』花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、一九八五年）

橋本陽介『ナラトロジー入門——プロップからジュネットまでの物語論』水声社、二〇一四年。

平塚徹『自由間接話法とは何か』、平塚徹編『自由間接話法とは何か——文学と言語学のクロスロード』ひつじ書房、二〇一七年、一—四八頁。

國分功一郎『ドゥルーズの哲学原理』岩波書店、二〇一三年。

松澤和宏『フロベールの〈主観的語り〉（自由間接話法と視点）の文脈依存性について——『ボヴァリー夫人』『感情教育』

『純な心』の場合」、阿部宏編『語りと主観性——物語における話法と構造を考える』ひつじ書房、二〇二二年、二三七—二六四頁。

三瓶裕文「心的視点性と体験話法の機能について」平塚徹編『自由間接話法とは何か——文学と言語学のクロスロード』ひつじ書房、二〇一七年、一四三—一九二頁。

中村秀之「ジル・ドゥルーズ——哲学者は映画作家をどう論じたか」、堀潤之・木原圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学出版会、二〇二二年、二六一—二七四頁。

Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester University Press, 1977.

Pasolini, Pier Paolo. « Le cinéma de poésie », trad. Marianne Di Vettimo et Jacques Bontemps, *Cahiers du cinéma*, No. 171, pp. 53-65
「ピエル・パオロ・パゾリーニ「ポエジーとしての映画」塩瀬宏訳、岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集成——古典理論から記号学の成立へ』フィルムアート社、一九八二年、二六三—二九八頁」
——. “Intervento sul discorso libero indiretto”, *Empirismo eretico*, Gazzanti, 1972, pp. 81-103.

Ponizio, Augusto and Petilli, Susan. “Visions of the Other and free indirect speech in Artistic Discourse”, *Southern Semiotic Review*, Vol. 10, 2019.

Proust, Marcel. *Contre Saint-Beuve*, Gallimard, 1971. 「マルセル・プルースト「サント・ブーヴに反論する」出口裕弘・吉川一義訳、保荏瑞穂編『プルースト評論選』ちくま文庫、二〇〇二年、七—二一〇頁」
Rancière, Jacques. *La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.

Schwartz, Louis-Georges. “Typewriter: Free Indirect Discourse in Deleuze’s “Cinéma””, *SubStance*, Vol. 34, No. 3, 2005, pp. 107-135.

鈴木亘「声なきものの声を聴く——ランシエールの解放する美学」堀之内出版、二〇二四年。

築地正明『わたしたちがこの世界を信じる理由——『シネマ』からのドウルーズ入門』河出書房新社、二〇一九年。
芳川泰久『『ボヴァリー夫人』をこく私的に読む——自由間接話法とテキスト契約』せりか書房、二〇一三年。