

フェデリコ・フェリーニのメタ映画再考 —— 映画における「全般的な」反省性について ——

神 田 育 也

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿はイタリアの映画監督フェデリコ・フェリーニ（1920-93）のメタ映画を通じ、映画における反省性を再考するものである。数々のメタ映画を発表してきたフェリーニだが、その中でも、撮影現場や映画自体のカメラを開示する「装置の露呈」は、彼の十八番とも言うべき演出だった。『8½』では登場人物がセットで輪になって踊り、『ジンジャーとフレッド』ではTVスタジオの舞台裏が明かされ、『ローマ』などの偽ドキュメンタリー映画ではフェリーニが本人役として出演し、映画内の撮影班を監督した。

本稿では「装置の露呈」を映画理論／フィクション論から考察し、フェリーニの反省性が、通常よりも広い射程を含んでいることを明らかにする。第1節では、反省性の古典であるクリスチャン・メッツの理論を批判的に検証した上で、フェリーニの反省性がメッツの枠組みを超えていることを、永井均の「超越論的なんちゃってビリティ」と共に論じる。第2節では、メッツの批判点を90年代以降に流行したフィクション論に繋げて考察する。ジュラル・ジュネットの「メタレブシス」を参照し、前節で論じたフェリーニの反省性が『インテルビスタ』でもなされていることを確認する。第3節では、フェリーニが「装置の露呈」を実践するのみならず、そこから新たなフィクションを立ち上げようとしていることを、三浦俊彦の「無限のメイクビリーブ階層」と関連させて論じる。以上の分析を通じて明らかとなるのは、映画における反省の「全般性」である。カメラ目線や本人出演などの明示的な反省性だけでなく、「あらゆる映画に反省性が当てはまりうる」という可能性こそが、フェリーニの反省性を語る上で重要だと結論づける。

キーワード：フェリーニ、メタ映画、映画理論、フィクション論

序

映画監督の苦悩を描いた『8½』を皮切りに、フェリーニは立て続けにメタ映画を発表してきた。『道化師』では本人出演で映画内の撮影班を監督し、『ローマ』では記録映画を模した偽ドキュメンタリーを撮り、『インテルビスタ』ではこれまでの作品の楽曲を再利用した¹⁾。フランク・バークが『アントニオ博士の誘惑』、そしてもちろん『8½』では、映画自体が語るための目に見えない

単純な手段ではなく、物語の中心を占める。そしてそこから先は、事実上全てのフェリーニ作品が、表象の条件そのものを前景化あるいは問題化し、彼の作品群を、映画メディア史の中で最も自己反省的なものの1つにしている²⁾と述べる通り、反省性は彼の作家性を表す印となった。

その中でも、撮影現場やカメラなどを開示する「装置の露呈」は、とりわけ重要なモチーフだった。登場人物がセットで大団円を迎える『8½』、実際の演出風景を記録した『監督ノート』、撮影機材を含むTVスタジオの舞台裏を映した『ジン

ジャーとフレッド』など、映画撮影のプロセス自体を開示する方法は、フェリーニの反省性においてよく見られる演出の1つだった。「女優の病気で代役が必要になったり、プロデューサーに断られたり、事故で仕事ができなくなったり…これらは全て障害ではなく、それ自体が映画を作る要素だ。最終的に存在するものは、存在したかもしれないものにとって代わる」³⁾。そう監督自身がこだわりを示す通り、フェリーニにとって映画製作のプロセスとは、単なる撮影秘話に留まらず、プロセス自体がテキストの根幹をなす重要な要素だった。

本稿では「装置の露呈」をフェリーニに顕著な性格だと措定し、映画における反省性の議論と結び付けて考察する。第1節では反省性の先行研究を概観した後、クリスチャン・メッツの研究を批判的に検証する。永井均の「超越論的なんちゃってビリティ」を援用しつつ、反省性の範疇がメッツの枠組みを超え、映画の「全般的な」性質であることを、フェリーニの『アマルコルド』および『そして船はいく』を例に論じる。第2節では前節で扱ったメッツの理論を、フィクション論、とりわけジュネットの「メタレプシス」に接続させる。はじめにジュネットの記述を検証し、その後、彼の言うメタレプシスが一般的な用法だけでなく、映画を含むフィクションの恒常条件となっていることを、フェリーニの実践、とりわけ『インテルビスタ』のワンシーンを例に解明する。第3節では、フェリーニの特徴である「幻想と幻滅」をキーワードに、それまでに明らかにした反省性を再検討する。フェリーニが「装置の露呈」を喚起するのみならず、そこから新たにフィクションを立ち上げるようとしていることを、三浦俊彦の「無限のメイクビリーブ階層」と関連付けて考察する。

以上の分析を通じて明らかとなるのは、映画における反省の「全般性」である。カメラ目線や本人出演などの明らかな反省性だけでなく、「あらゆる映画に反省性が当てはまりうる」という可能性こそが、フェリーニの反省性を語る上で、決定的に重要だと結論づける。

1. 『そして船はいく』と超越論的なんちゃってビリティ

『キートンの探偵学入門』『怪人マブゼ博士』『ザ・プレイヤー』『アダプテーション』『スクリーン』『スターダスト・メモリーズ』のメタ映画の要素を否定する論者はほとんどいないが、これらはコメディからホラー、アート映画から商業映画までと広く、そこで反省される事柄も観客、音響、役者、脚本、ジャンル、間テキスト性と多岐に渡っている⁴⁾。また、いわゆる「第四の壁」を壊す演出を取っても、『中国女』のイデオロギー批判、『雨に唄えば』のミュージカル映画、『ルードヴィヒ』の登場人物の回想、『カモにされたカモ』のアニメーションなど、内容・形式共にかなりの幅がある。デヴィッド・ボードウェルが「理論的概念として反省性を論じる場合、非常に多くの区別をしなければならない」⁵⁾と述べる通り、反省性は一意に決定しない。映画産業、映画技術、映画史、映画製作者、上映、観客、映画理論といった諸要素に左右され、何が何を反省するかは、場合に応じて変化する。

それは映画研究においても同様であり、これまで反省性は様々なトピックと絡めて論じられてきた。60年代後半に映画研究が確立すると、まず反省性はイデオロギー批判と結びついた。演技を放棄したり、カメラを向いたり、撮影現場の光景を映し出したりと、主流映画の幻想性に注意を向けさせるこのイデオロギー批判は、英語圏の『スクリーン』『カメラ・オブスキュラ』誌、フランスの『カイエ・ドゥ・シネマ』誌を中心に、観客が映画のドミナントな体系（後期資本主義、男性中心主義、帝国主義）に疑問を投げかける方法論を提供した。これにはロバート・スタム、ビル・ニコルズを含む多くの論者からの批判があり⁶⁾、80年代になると、反省性は政治的動機と直結しなくなったが、しかし今日でも両者の結びつきは根強いままである。

加えて70年代以降、反省性は「映画では誰が話しているのか?」といった問いと連動し、映画記号学の観点からも考えられてきた。ドン・フレ

デリクソンはヤコブソンに基づきつつ、ボードウェルよりも早期に反省性を分類し⁷⁾、フランチェスコ・カゼッティは映画と観客間の語用論を考察する中で、映画が観客に自身を提示する「farsi」「darsi」といった再帰的概念から言表行為を特定した⁸⁾。とりわけカゼッティの研究は、反省性を「非人称的な言表行為」的性格に求めたクリスチャン・メッツによって決着がついた⁹⁾。これら研究は広義の言語学を踏襲し、実在の監督を超えた仮想的な語りの主体を想定することで、包括的な映画システムの同定を試みた。

さらに90年代には、映画におけるナレーションの存在論的・物語論的飛躍を論じた「メタレプシス」の研究、TVを含む間メディア的な観点から映像の反省性を類型化した「メタリファレンス」の研究などが現れ始めた¹⁰⁾。これら研究では60年代の政治熱、70年代の記号学から距離を取り、美学的・メディア論的・哲学的領域から映画の反省性を追究した。この傾向は、映画を哲学的思考の「反射」とみなすロバート・B・ピピンの研究、フィルムストリップの物質性が物語に与えた影響を探るギャレット・スチュワートの「フォトグラマトロジー」の研究に見られるように、現在も一定の有効性を有している¹¹⁾。

このように反省性は、実践・研究において多岐に渡っている。その中でもダニエル・ヤカボンは、上の例を俯瞰しつつ、映画の反省性を、①自己反省性、②メタフィクション／メタ映画、③メタレプシス、④自己意識、⑤入れ子構造、⑥暗示／間テキスト性に分類した¹²⁾。例えば、④「自己意識」では『黒い罌』『ザ・プレイヤー』の過剰な長回しがニコルズの「文体的反省性」と関連付けられ、⑤「入れ子構造」では『サラゴサの写本』『パルプ・フィクション』の物語内物語、『市民ケーン』『上海から来た女』の多面鏡が挙げられている¹³⁾。こうしたヤカボンの分類は概ね適切であり、本稿としても特に異論を唱えるつもりはない。その後、彼は自身の分類を「参照」「受容」「コミュニケーション」へ再配置し、映画の反省性を体系化しているが、これにも十分な妥当性がある¹⁴⁾。

ただ、その適切さを踏まえた上で、本稿が言い

添えたいのは、こうした様々なタイプの反省性の分類以前に、そもそも映画には「全般的」とも言うべき反省性があるという点である。その際取り上げたいのが、ヤカボンの分類②の記述である。映画の反省性が内容＝物語および形式＝スタイルのどちらかによるのかを考察する中で、ヤカボンは、2人の理論家マーク・セリスエッコとクリスチャン・メッツを対比させている。要約すれば、セリスエッコにとって反省性とは「製作の担い手を表象することで、映画を明示的に扱う」こと、他方メッツにとっては「視覚的な入れ子構造の造形を通じ、映画を暗黙的に呼び覚す」こととされている¹⁵⁾。つまり両者は、「バックステージもの」「劇中劇」のようなメタジャンルと捉えるか(＝セリスエッコ)、「フレーム内フレーム」のような造形的類似が喚起する反省性と捉えるか(＝メッツ)で二分しているのだが、ヤカボンは中立的な立場を取り、「作品によっては、フィクションへの言及やストーリーテリングによらない、メディア的、形式的、文体的、あるいは文脈的な特徴を前景化するものもある」¹⁶⁾と両者を程度の差と結論付けた。

それに対し本稿では、この「明示的」反省性と「暗黙的」反省性が擬似的な対立でしかなく、あらゆる映画には分類に依らない、より「全般的な」反省性があることを主張する。そしてその上で、フェリーニの装置の露呈が、「全般的な」反省性の好例となっていることを示す。これが本稿におけるひとまずの目的である。

したがって以下では、当のメッツの研究を検証し、本稿が提示する「全般的な」反省性の根拠づけを行う。著書『非人称の言表行為、あるいは映画の場』で、メッツは「映画における語り手(＝言表行為の主体)は誰か?」という問題を論じた。彼が批判したのは、「私(監督／テキストの送り手)」「あなた(観客／テキストの受け手)」「彼／彼女(映画テキスト)」の直示詞に基づいたカゼッティの語用論モデルである¹⁷⁾。メッツによれば、製作側と観客側で時空間が異なる映画では、「ここ／あそこ」や「昨日／今日／明日」といった転換子が機能せず、またそもそも映画は観客に対し、一方的に情報を伝達する他ない。それゆえ

映画は、カゼッティが言う「コミュニケーション」たり得ず、会話のような「話し手／聞き手」のモデルに映画を帰着させることは無理が生じる。

この「擬人化」されたモデルを避けるため、メッツは、映画の言表行為が実際の「作者」や物語論的な「語り手」といった人称化された主体ではなく、非人称的な映画テキスト内部の形象自体にあり、しばしばそれは反省の形を取るとした。その端的な例が5章「フレーム内フレーム」である。ここでメッツは、『どん底』の遠ざかるフレーム、『プレゼンツ』の可変フレーム、『エイリアン』の気密扉などを挙げ¹⁸⁾、これら「映画内の長方形」の形象が「映画館のスクリーン」を喚起することで、映画は自身の言表行為を露呈させると論じた。言語学的な比喻を用いれば、メッツの反省性は、例文“You should never say ‘never’”における「2つ目の‘never’」に相当する¹⁹⁾。1つ目の‘never’が否定の意味を持つ「対象言語」だとすれば、2つ目の‘never’は語それ自体を指示する「メタ言語」である。メッツが映画の反省性に応用したのは後者、メタ言語の特性である。2つ目の‘never’がneverそれ自体を指示するように、映画内の長方形が映画フレームそれ自体を指示する。映画内の形象が何らかの映画装置を参照する「マーカー」として機能する。そうした映画テキスト、すなわちイストワール内の形象が喚起する反省性こそが本書の眼目であり、「話し手／聞き手」を介したディスクールを避けつつ²⁰⁾、映画の内在的かつ「非人称的」な言表行為を特定可能にしている。

かくして本書では、長方形に加え、カメラ目線、主観／客観ショットなどの形象による反省が論じられている。その説明は基本的に明快で、本稿としてもことさら批判するつもりはない。だが7章「装置の露呈」を読み直すと、メッツが想定する反省性よりも「全般的な」反省性が浮かび上がってくる。そこで以下では、メッツの中でも比較的「明示的」と考えられる「装置の露呈」を批判的に検証し、さらにそこから翻ってメッツの議論全体が、セリスエッロと同程度「明示的」であることを示す。

7章でメッツが論じるのは「映画内の撮影行

為」によって生じる反省性である。具体的には『軽蔑』の監督フリッツ・ラング、『アニエス・Vによるジェーン』の映り込むカメラ、『スタア誕生』の列車の撮影が挙げられている²¹⁾。「テキスト内の映画撮影」と「実際の映画撮影」が二重化する点で、これら撮影機材やスタッフが反省性を喚起することは間違いない。長方形のスクリーンと同様、映画内の形象が映画装置——ここでは撮影行為——を露呈させる「マーカー」として機能していると言えるだろう。

だがここで疑問なのは、メッツが言う「装置の露呈」の射程が、比較的分かりやすい形象に限定されている点である。そもそも実写映画は全て「撮影現場の記録映像」に過ぎない。スタッフに限らず、あらゆる登場人物は「キャスト」である。セットに限らず、あらゆる場所は「撮影空間」である。であれば、わざわざ撮影機材やスタッフを経由しなくとも、実写映画の写真的指標性さえ指摘すれば、言表行為の痕跡＝反省性を論じることができたはずである。にもかかわらず、メッツはそのことに触れなかった。カメラや監督や俳優といった、分かりやすい装置の露呈に留まり、実写映画が必然的に抱える「全般的な」反省性——結局のところあらゆる実写映画は記録映像に他ならない——までは踏み込もうとしなかった。

この問題は、フェリーニの『アマルコルド』におけるファシズム集会を例に取ったとき、一層明白となる。60年代以降、フェリーニはチネチッタ第5スタジオ内で撮影する機会が多かったが、興味深いことに、このファシズム集会のシーンでは「スタジオの裏玄関」がロケ地に用いられた²²⁾。ファシズム期の合理主義建築であるチネチッタは、建設当初、植民地からの資材調達が遅れ、1937年の竣工式まで約半分のスタジオが完成しなかった。そのため『シピオネ』などの映画ではセット撮影が叶わず、スタジオの建造物がそのまま舞台背景に使用された²³⁾。ファシズム集会もこうした事情を踏まえての撮影だと考えられるが²⁴⁾、重要なのは、この種の装置の露呈がメッツの理論ではカバーし難い点である。『スタア誕生』や『軽蔑』と違い、『アマルコルド』には「映画撮影であること」を示すマーカーが存在しない。あるのは

「スタジオの建造物がロケ地に使用された」という映画外の事実だけである。それゆえ「メタ言語」に依拠するメッツの枠組みにおいて、ファシズム集会は、物語世界＝イストワールと処理され、映画外の要素が喚起する反省性は尽く捨象されてしまう。

言表行為の主体から離れ、テキスト内部の形象から反省性を導き出したのは、紛れも無いメッツの功績である。だが装置の露呈の批判的検討から明らかになったように、写真的指標性からして映画は、常に撮影行為を露呈しており、言表行為の痕跡を示すマーカーを必ずしも必要としない。このマーカーの有無は重要である。メッツの場合、装置の露呈であれフレーム内フレームであれ、反省化のためには、言表行為の痕跡を示すマーカーが必要だった。対して本稿は、映画が「一般的に」撮影現場の光景であること、つまりは「映画が映画であること」自体のフィクション性に立脚し、マーカー抜きでも反省性を特定できる。だとすれば、セリスエッロの「明示的な」反省性とメッツの「暗黙的な」反省性は、もはや擬似的な対立でしかない。セリスエッロのように「製作の担い手を表象」するにせよ、メッツのように言表行為の痕跡を特定するにせよ、「一般的な」反省性を主張する本稿からすれば、両者は反省性のマーカーに依拠する点で、どちらも「明示的」だからである。

この問題を詳らかにするため、本稿では永井均の「超越論的なんちゃってビリティ」を理論的補助線として導入したい²⁵⁾。「超越論的なんちゃってビリティ」とは、サール=デリダ論争においてデリダが提示した「反復可能性」を永井が拡張した概念である。周知の通り、オースティンは演劇、引用、冗談、詩の虚構的言説を、意味と意図が一致せず、通常の「真面目」な発話に付随する「寄生的」発話だとして、発話行為の範疇に含めなかった²⁶⁾。だがデリダからすれば、発話者の意図などという考えは擬似問題に過ぎない。彼にとって発話とは、最低限のエクリチュールさえあれば、自ずとオリジナルの意味から離れ、別の意味へと接続されることを繰り返すものである。「真面目」な発話も「不真面目」な発話も、言語が少しずつ

変化しながら繰り返される「反復可能性」に支えられており、意図=コンテキストで発話を区別する必要はない（逆に言えば、反復抜きにコミュニケーションはあり得ない）。結局のところオースティンの誤りとは、エクリチュールを軽視し、パロールを特権化したことに他ならないとデリダは批判した²⁷⁾。

これを受け永井は、デリダを徹底化した形で「超越論的なんちゃってビリティ」を提唱した——「いかなる「真面目な」言語行為にも「なんちゃって」という発言による冗談化が後続しうるものでなければならない（そのことがおよそ言語行為なるものの可能性の条件そのものをなしている）」²⁸⁾。永井において「反復可能性」は引用可能性に言い換えられる。いかに真面目に語ろうとも、究極的に言って、あらゆる言語活動は雑多な「引用の織物」に過ぎない。誰でもリサイクルできる引用で構成されている以上、発話は「一般的な反復可能性」に浸蝕されている。「超越論的なんちゃってビリティ」が示唆するのは、言語が本質的に抱える無根拠性である。およそ全ての発話は引用括弧で括られうる。誰しもが無限の可能性から言葉を選択するが、その選択は大多数に共有された習慣に過ぎず、何ら必然性を有していない。あらゆる「夢中」の発話を冗談化する「超越論的なんちゃってビリティ」は、当の発話を、言語ゲームのように「夢の外」から眺めさせる概念になっている²⁹⁾。

この「超越論的なんちゃってビリティ」を体現したと言えるのが、フェリーニの『そして船は行く』である。豪華客船の様子を長々と語った後、フェリーニは映画の最後でカメラを後退させ、船の舞台装置と撮影現場を映し出す。映画はより大きな枠に収められ、「船の物語」であると同時に「それを撮る撮影班の物語」でもあったことが明かされる。ここでフェリーニが示唆するのは「一般的な」反省性である。映画の最後に特大の「なんちゃって」を挟んだ以上、船の物語は、どんな些細なシーンであれ、「撮影現場の記録映像」だったと修正せざるを得ない。ほぼ全編で見られる上下に揺れるショットは、「物語世界の船」というよりも「撮影現場の舞台装置」が作り出すも

のだったと見方を変えなければならぬ³⁰⁾。

「船の舞台装置」を開示した後、さらにカメラを鏡の前に移動させ、撮影中のカメラが「『そして船はいく』自体のカメラ」だと明かす点で、フェリーニは、この「全般的な」反省性を心得ていたように思われる。通常の装置の露呈で開示されるカメラは、物語世界内に用意された「第二の」カメラである（『スタア誕生』や『軽蔑』のカメラが典型的である）。対して『そして船はいく』の場合、鏡面のカメラは「物語世界のカメラ」と同時に「『そして船はいく』自体のカメラ」でもある。鏡の反射によってしか姿を現さないが、しかし常にそこにある「第一の」カメラを晒すこと。これこそがフェリーニにとっての装置の露呈であり、『スタア誕生』や『軽蔑』よりもラディカルな反省がなされていた。

フェリーニ研究において、この「全般的な」反省性はほとんど指摘されてこなかった。例えばピーター・ボンダネッラは「『8½』以降のほとんどのフェリーニ作品では、メタ映画的な言及を含んでいる」としたが、実際には、主人公が観客に「スクリーンを見るな」と命令する『アントニオ博士の誘惑』、監督自身が初めて自己出演を果たした『監督ノート』などの、メタ映画お馴染みの要素に限られている³¹⁾。同じくミリチェント・マーカスの『ジンジャーとフレッド』論やメッツの「フェリーニの『8½』の入れ子構造」も、フェリーニの反省性を論じているが、やはりセルフ・パロディや映画内映画といった「マーカー」ありきの議論に留まっている³²⁾。

だがやはり重要なのは、『アマルコルド』のファシズム集会、『そして船はいく』の上下に揺れるショットのような、あらゆる瞬間が反省性の契機となる可能性である。装置の露呈であれフレーム内フレームであれ、言表行為のマーカーを映すことだけが、反省性の根拠になるのではなく、そもそもショットには全般的な反省性が控えている。確かに「イリュージョン自体」と「イリュージョンが作り出すもの」、舞台と舞台裏を見せることは異なる仕様だが、少なくとも『そして船はいく』の「なんちゃって」を見る限り、フェリーニは全てのショットをある意味「冗談半分」で

撮っている。特定のマーカーだけが反省性を喚起しないこと。一度カメラを向ければ、映像はフィクションになってしまうこと。フェリーニにとって装置の露呈は口実でしかない。むしろ彼の関心はショットが必然的に抱える虚構性に言及する点にある。

メッツの反省性は「2つ目の‘never’」、つまり「メタ言語」に相当し、言表行為の痕跡を示すマーカーを必要とした。対して本稿が問う反省性は、メタ言語よりも全般的な水準にあり、概念的には「超越論的なんちゃってビリティ」に合致する。以下は木村大治による「超越論的なんちゃってビリティ」の解説である。

現実の文の中でつけられている括弧は、潜在的にすべての語についている「見えない括弧」のうちごく一部を、マークシートのようになぞって可視化しただけである³³⁾

全般的な反省性は、この「見えない括弧」とほぼ同義である。全てのショットは「撮影現場の光景であること」の「見えない括弧」を免れず、たとえ可視化された括弧があったとしても、それは偶然、顕在化しただけに過ぎない。反省性は全般的に起こり得え、特定のマーカーを必要としない。

本稿はメッツを補強する形で、反省性の根拠を、ほぼ全てのショットに拡張させて論じてきた。これまでの内容をまとめるならば、映画の反省性は①「強い」反省性と②「弱い」反省性に大別できる。

①「強い」反省性は装置の露呈、フレーム内フレームなどの「映画内の形象」と「映画装置」との類似によって喚起される反省性であり、理論的には「メタ言語」をモデルとしていた。対して②「弱い」反省性は全般的な水準にあり、「見えない括弧」のように、ショットが「撮影現場の記録映像である」という事実に起因する。特定の装置を必要とする「強い」反省性と異なり、この反省性は任意に起こりうる。過剰な照明、演技をやめた俳優、長めのテイク、そして何気無いショットですら、言表行為に晒されているかもしれない。いや、むしろ「かもしれない」という可能性こそ

が重要なのであり、監督はその可能性を感じながら映画を撮る他ない。

フェリーニの実践を含む「弱い」反省性は、通常のメタ映画よりも射程が広い。カメラ目線、演技の放棄、映画内映画といった、メタ映画に代表的な手法が反省性を喚起するのは間違いない。だがそれは映画を受け入れた後、つまりは映画のフィクション性を前提とした「技法」である。対して「弱い」反省性は、技法の範疇を超え、映画を作り上げる行為そのものを扱っており、モダニズム映画や実験映画よりも広範な映画全般、ひいてはフィクション自体に関わる問題となっている。

そこで次節では、再びメッツを参照した上で、この「弱い」反省性をフィクション論と接続させて検討する。

2. 『インテルビスタ』とメタレプシス

実のところメッツ自身も、反省性を特定の形象のみに限定しようとは考えておらず、映画のあらゆる瞬間に該当しうる、とやや予言な形で述べていた。

カメラ目線が言表行為と強く結びついていることを、誰もが当然の主張として考える一方で、色使いや音量の設定（ランダムに2つの例を挙げる）を同じように解釈すべきかどうかについては、逡巡や議論が起こるという状況が生まれている³⁴⁾

もっと注意深く見たり聞いたりすれば、どんなにわずかでも「真の」志向性を予感させるマーカーの痕跡を見つけることができ、それを人物や源泉 [foyer] に帰属させることができる³⁵⁾

映画が人工物である限り、テキスト性を免れることはできない。我々は映画に没入するが、どんなに迫力のある物語であれ巧妙な編集であれ、「映画であること」を忘れはしない。頭の片隅では映画が作り物だと分かっており、最小のテキスト性＝言表行為が隠れている。

ある意味では、「テキスト」は視聴覚に開かれており、決して真の幻想を供給しない、つまりテキスト性を決して忘れないため、それは常に必然的に姿を見せる。したがって重要な、というより唯一の違いは、どこか特定の場所に留まっている言表行為と、どこにでもある言表行為にある³⁶⁾

「どこか特定の場所にとどまっている言表行為」と「どこにでもある言表行為」は、本稿が区別した「強い」反省性と「弱い」反省性に当てはまる。「強い」反省性が依拠する何らかの形象＝「どこか特定の場所に留まっている言表行為」とは異なり、「弱い」反省性はテキスト性、「映画は作り物」というフィクション性＝「どこにでもある言表行為」に依拠する。メッツは鏡、フレーム内フレーム、客観／主観ショットなどの形象を挙げ、「どこにでもある言表行為」を帰納的に示そうとした。対して本稿では、そうしたマーカーの数え上げを採用せず、「どこにでもある言表行為」を映画の一般的性質と認めてしまった方が、実りある議論になると考える。前節では装置の露呈を糸口に、写真的指標性から「全般的」な反省性を論じてきたが、さらに本節ではそれを拡張し、鏡やフレーム内フレームといった個々の形象によらないこの反省性を、フィクション論と接続させて考察する。

メッツの議論をフィクション論へ接続させること自体は、突飛な発想ではない。実際、メッツ自身も結論部にて、映画の言表行為をコールリッジの「不信の宙吊り」やフロイトの「否認」と関連させ、さらにフィクション論の古典であるケーテ・ハンブルガーの『文学の論理』を挙げている——「本書は語りよりもフィクションに近いところで関心を寄せているハンブルガーに影響を受けている」³⁷⁾。追加の説明はされなかったものの、この時のメッツの関心が、「言表行為」から「フィクション」へ変化しつつあったことは妥当な解釈と見て良いだろう。

だが1993年にメッツは死去した。マリー＝ロール・ライアン、ジャン＝マリー・シェフェール、ケンダル・ウォルトンらが物語論を引き継ぎ、フィクション論を確立させた90年代、彼は新た

な著書を上梓することはなかった。そこで本稿では、ジュラル・ジュネットの「メタレプシス」を取り上げ、メッツの議論をフィクション論に架橋することを試みる。

メタレプシスとは「入れ子の敷居の意図的な侵犯」³⁸⁾を指す修辞技法の一種である。スクリーンの役者が映画館に飛び出す『カイロの紫のバラ』、登場人物の行動が物語世界内の映画に影響を及ぼす『底抜け男性 No. 1』、俳優自身と登場人物を混在させる『ザ・プレイヤー』、映画の最後にそれまで見ていた光景が舞台だったと明かす『終電車』、『カサブランカ』の引用とリメイクを行った『ボギー！俺も男だ』など、メタレプシスはある物語世界から別の物語世界、あるいは現実世界への「双方向的な」越境を特徴としている。

本稿の議論からして興味深いのは、結論部、ジュネットがメタレプシスをフィクションの必要条件と捉えた点である。

実際のところフィクションは、物質的なものであれ精神的なものであれ、隅から隅まで現実由来する諸要素に生まれ、またそれらによって満たされているのである。――現実的物語世界から虚構的現実世界への、そしてあるフィクションから別のフィクションへのこうした絶えざる移入と融合は、まさしくフィクション一般の、そして特にフィクションというものの真髄である。フィクションは全て、メタレプシスで織り上げられている³⁹⁾

ここでジュネットが示唆するのは、通常の用法よりも根源的なメタレプシス、本稿の言葉で言うならば、フィクション一般が抱える「全般的な」メタレプシスである。『あんなに愛し合ったのに』に cameo 出演したフェリーニ、『軽蔑』で監督本人役を果たしたラングは、紛れもないメタレプシスの1つだが⁴⁰⁾、監督本人の出演に限らず、映画全ては現実の一部にすぎない。フェリーニが cameo 出演したのはトレヴィの泉であり、『軽蔑』の舞台は他でもないチネチッタである。ジュネットが「フィクションは全て、メタレプシスで織り上げられている」と述べるのも、この意味において

である。映画に現実の素材が欠かせない以上、真の虚構＝「夢中」はあり得ず、虚構は自身のために最小の現実＝「夢の外」を必要とする。虚構は現実による侵蝕を免れないが、デリダ的に考えたとき、その侵蝕＝メタレプシスこそが虚構を純化させる。したがって、フィクションにおける最小の現実を扱うこの「全般的な」メタレプシスは、前節で確認した「弱い」反省性の変型、と考えることができるだろう。

『インテルビスタ』はこのメタレプシスで彩られた映画である。本作は①「日本のTVクルーによる監督フェリーニへのインタビュー」を基本的な物語として、その下部に2つの物語、②「フェリーニによるカフカの『アメリカ』撮影」、③「ファシズム期のフェリーニ自身の記憶」の計3パートで構成されている。3つのパートは緩やかに連結し、各々の世界が互いに侵蝕し合っている。例えば「グラマラスな女性」は、①『甘い生活』から20年余りが経過し、今ではすっかり太ってしまった「アニタ・エクバーグ」、②『アメリカ』の登場人物「大女ブルネルダ」、③青年フェリーニがチネチッタで出会った「スター女優」の3つで変奏されている。①と②では肥満、②と③では入浴、そして③と①では女優と、各々が共通した要素を持っており、フェリーニ／カフカ、現実／虚構、現在／過去を横断した、3層の複雑なメタレプシスを構成している。

他にも「フェリーニ」の多層化（本人出演、分身のマルチェロ・マストロヤンニ、青年役のセルジオ・ルビーニ）、ニーノ・ロータの楽曲の再利用など、まさにメタレプシスの見本市とも言うべき『インテルビスタ』だが、それが最も効果的に用いられているのは、トラムでチネチッタに向かうシークエンスである。ここでは①のフェリーニが「③青年時代のフェリーニが記者としてチネチッタを訪れる」シーンを撮影している。撮影は場当たりのであり、①のTV取材班がルビーニに「何の役を演じるの？」と尋ねても「何を演じるんだっけ？」と返ってくる始末である。そのためトラム内は、③の物語＝「夢中」であるにもかかわらず、その大枠である①の物語＝「夢の外」も感じざるを得ない構成となっている。以下、3つ

の観点から検討してみよう。

(1) 役と役者の融合

トラム内では、役にコミットできないルビーニの困惑が暗示されている。その1つがシークエンス冒頭、少女が青年フェリーニに「俳優なの？」と訊くシーンである。記者フェリーニを演じるルビーニは当然、俳優であることを否定するが、少女は「いいえ、あんたは記者よ」と譲らない。するとそこへ、母親らしき人物が割って入り、少女を引っ込ませる。その後、前席に座っていた黒シャツ隊の男が「俳優なの？」と尋ね、あたかもここからがシーン開始かのように、ルビーニと会話を始める。

シーンの慌ただしさに鑑みるに、少女の発言は、これから起こる撮影工程を口走った「ハプニングだ」と考えられる。少女は現実と虚構の区別がつけられない。目の前で起こる出来事について、記者を演じるルビーニを文字通り「俳優」と捉えてしまっている。

であれば、青年フェリーニ=ルビーニの返答「記者だと思う (sarei un giornalista)」は示唆的である。③のレベルで考えると、台詞中の条件法は「未熟な記者であることの自覚」と解釈できる。だが①のレベルも考慮するならば、同時にそれは「役への理解不足が漏れた本音」だったとも解釈できる。撮影中、役者は役になりきるが、頭では「役であること」を自覚している。映像には「トラム内の会話劇」と「撮影現場の光景そのもの」の両方が映り込んでいる。口当たりの良い会話劇を語りつつも、その背後でフェリーニは、撮影プロセス自体、物語の裏で交わされる撮影の生々しさをカメラに収めていた。

(2) カメラ目線

こうした生々しさは、続くシーンでも確認できる。チネチッタに向かうはずのトラムは、大瀑布、インディアン、象と非現実的な出来事に遭遇する。突飛な演出に戸惑うルビーニは、しばしば演技を中断する。インディアンの集団を発見したとき、ルビーニは後部座席のカメラの方を見つめるが、すぐさま窓の景色を眺め直す。象を発見したとき

も、彼はカメラ目線で驚いた反応を示すが、やがて視線を外し、車内を見渡し始める演技を続行する。

この時もまたルビーニは、役に徹し切れていない。非現実的な出来事に際し、彼はスタッフの指示を仰ごうとするが、それでも回り続けるカメラに観念し、通常の演技に戻らざるを得ない。フェリーニは、カメラ目線とカメラ目線外し、役柄と役者本人の交替を通じ、役に徹し切れない役者の困惑を撮っていた。

(3) 年代のズレ

チネチッタに到着する直前、黒シャツ隊の男がルビーニに「君はアビシニアを知っているか？」と尋ねる。ルビーニは「知らない」と答えるが、エチオピア帝国のことだと説明されると、思い出したような反応をする。

ここでも役に徹し切れないルビーニの困惑が現れている。「アビシニア」とはイタリアの植民地だったエチオピアの旧称である。ファシズム期である③の物語も、ちょうど植民地期間(1936～1941年)に当たることから、青年フェリーニがアビシニアを知らなかったとは考えにくい。場当たりの撮影という状況からして、「知らない」という彼の返答は「台詞」というよりも、役者による「素の反応」だったと捉えた方が妥当である。思い出したかのような反応も、「アビシニア」という謎の文字列が、頭の中で「エチオピア」に繋がったからと考えた方が理に適っている⁴¹⁾。このようにフェリーニは、国名の差異を通じ、①「現実=役者ルビーニ」と③「物語=青年フェリーニ」の年代差を描くことで、物語背後の撮影行為を切り取っていた。

以上確認してきたように、いずれの場合も「弱い」反省性が働いている。確かに『インテルビスタ』において、「強い」反省性が見られない訳では無い。冒頭のクレーン、インド風映画の撮影、『アメリカ』の撮影現場、空のスタジオなど、むしろ反省性を促す多くのマーカーが現れている。ただ本稿が主張したいのは、フェリーニが反省性をより広い意味で捉えているという点である。事実、撮影前のシークエンスでは、カメラや照明機

材がトラムの外装に見えるにもかかわらず、いざ撮影が開始すると、それらは姿を現れない。その代わりに前景化するの、役者の演技から感じられる撮影の雰囲気、本稿の言い方に従うならば「弱い」反省性である。

映画が物理的素材を扱う以上、「超越論的なんちゃってビリティ」や「全般的な」メタレプシスに支えられ、任意に生起しうること。このタイプの反省性は、反省性は特定の形象に限らず、フィクション性に依拠していること。そしてトラムのシークエンスで確認したように、あらゆる③の物語＝「夢中」は①の物語＝「夢の外」から眺められること。以上が本節で明らかとなった点である。

とはいえフェリーニにとって、写真的指標性を暴露するだけでは十分でない。バークが「フェリーニは、映画的表現の本質や意味を探求することよりも、幻想というテーマにはるかに関心を寄せている」⁴²⁾と述べるように、フェリーニは映画的特徴をメタ的に言及するのみならず、幻想を立ち上げる力に長けていた。あるいは四方田犬彦が「パゾリーニは映画が現実世界という「外部」に依拠するものだと考えているが、フェリーニは映画をその「外部」から取り出し、物質世界の有限性を超えて、みごとに記憶の芸術として創造してみせた」⁴³⁾と述べるように、フェリーニは外的現実を素材に、そこからさらに夢幻の虚構を語ることを得意としていた。

そこで次節では『インテルビスタ』分析を進めた上で、これまでとは逆、「夢の外」から「夢中」へと戻る運動をも含めた反省性を、「観客」の観点から検討する。

3. 「幻想と幻滅」と無限の メイクビリーブ階層

チネチッタに到着した青年フェリーニは、インド風の映画の撮影現場に遭遇する。そこでは黒シャツを着た監督が、スタッフに怒鳴り散らしている。張り詰めた現場だが、撮影中、書割の象の鼻が折れ、ついに監督は痲癩を起こす。メガフォンを放り投げ、予算の都合で本物の象が使えなかった腹いせに、書割を倒し始める。現場の收拾

がつかなくなると、そこへ、この回想自体を撮影していた②フェリーニが介入し、「象の倒し方が違う」と指導を加える（1回目のメタレプシス）。そしてさらに画面が180度反転すると、これまでの映像が、①日本のTVクルーによる撮影だったことが判明する（2回目のメタレプシス）。

短い間に2度のメタレプシスが挟まれた複雑な展開だが、もう1つ、別のメタレプシスが控えている。それはTVクルーと共に登場する、「インド風の衣装を身に纏ったエキストラ」の存在である。彼女はカメラ目線でこちらを眺めている。①のTVカメラを覗いているように見えるが、当のTVカメラは画面横に並列されており、あり得ないことが分かる。だとすれば彼女は何を眺めているのか。このことに整合性を与えるには、①よりも外部のレベル、⑩『『インテルビスタ』自体』のカメラを想定する他ないだろう（3回目のメタレプシス）。過去（30年代）から現在（80年代）に飛躍するシーンにおいて、フェリーニは、①に留まらず、物語世界の垣根を飛び越え、『インテルビスタ』自体の現在にまで言及する。それに伴い我々も、ことあるごとに首をもたげる『インテルビスタ』自体のカメラを意識せざるを得なくなる。

ところが⑩『インテルビスタ』自体のカメラも、すぐさま元の物語に組み込まれてしまう。カメラ目線の後、エキストラの動きに合わせ、再び画面はTVクルーに戻る。①に広がった「夢の外」をもう一度「夢中」の方へと引き込もうと、TVカメラは画面一杯まで前進する。⑩『インテルビスタ』自体のカメラなど、初めから存在しなかったかのように、映画は通常の物語に戻る（4回目のメタレプシス、だがそのベクトルは逆であることに注意）。

メタレプシスが「超越論的なんちゃってビリティ」を補強する上で有効だと思われるのは、「夢中」から「夢の外」への運動のみならず、その逆、「夢の外」から「夢中」への運動も含めること可能だからである。前節までの議論では、写真的指標性から出発し、あらゆる映画が「外部」によって浸蝕されていることを確認した。対して

本節が論じたいのは、反省化した外部を再び「夢中」にさせる動きも含めた、メタレプシスの「双方向的な」力学である。「夢の外」を見せたとしても、それが顕在化すると、すぐさまテキスト化されてしまう。デリダ的に考えたとき、純粋な外部などは夢のまた夢の話であり、別の夢によって不純化してしまう。

このことをフェリーニはよく心得ていた。ジャクリーヌ・リセが「幻想と幻滅」の往還をフェリーニの特徴とした通り⁴⁴⁾、彼は「夢中」と「夢の外」をめくるめく交替させてきた。『ローマ』の偽物感満載なマンモスの牙、『アマルコルド』のハリボテでできた豪華客船、『カサノヴァ』のプラスチック製の運河は、過剰な人工感が現実／非現実の単純な二項対立を超え、かえって映画への没入を生んでいた。あるいは『そして船はいく』では「映画自体のカメラが鏡に映る」という、これ以上ない「外部」が開示されるが、その直後、語り手（兼登場人物）のリポーターがヴォイス・オーバーで被せ、物語を語り直していた。撮影現場を映すだけでは映画を終えられなかった、この事実を軽視するべきではないだろう。「映画自体のカメラ」という最強の外部を明かした後でも、再度フィクションを立ち上げられるかどうかを試す。写真的指標性の開示に留まらず、幻想と幻滅で宙づりにすることに、フェリーニは遥かに大きな関心を寄せていた。

こうしたフェリーニの実践は、三浦俊彦の「無限のメイクビリーブ階層」⁴⁵⁾を経由すると理解しやすい。フィクションを作者による断定的な発語内行為の「ふり」と考えたサールの「偽装主張」を敷衍しつつ、ケンダル・ウォルトンは、作者のみならず読者・観客をも射程に入れた形で、「メイクビリーブ」を提唱した⁴⁶⁾。切り株を熊に見立てて遊ぶ子供のように、鑑賞者は「～ということにしましょう」という演算子をテキストに付加し、フィクションをゲームとして受け入れる。テキストが作り物だと承知の上で、ゲーム中は、虚構の対象を現実的对象とみなす。かくして「ごっこ遊び」のように虚構世界へ参入する鑑賞者の心的態度を、ウォルトンは「メイクビリーブ」と名付け、小説に限らず映画、演劇、絵画を含めたフィク

ション一般に拡張した。

これを受け三浦は、メイクビリーブの問題を「異なったメイクビリーブの無限増殖を前提とするこの理論は、いやもちろん無限増殖を前提としてもいいのだが（しよせんわれわれは出られるはずがない）、その間ずっと端的なキャラクター同定ができない」⁴⁷⁾と指摘する。フィクションにおける命題の真偽を「ゲーム的に適切であるかどうか」にすり替えるメイクビリーブは、虚構世界の指示（サール）および可能世界による量化（ルイス）の弱点を回避できる利点があるが⁴⁸⁾、その反面、虚構的对象をいつまでも同定し得ない難点を抱えている。虚構的对象を外部から指す際、あるメイクビリーブが必要となるが、そのメイクビリーブを外側から指す際にも、また別のメイクビリーブが必要となる。この作業は無限に続き、最終的には、より広範囲な演算子を用意しなければならないが、それ自体もまた1つのメイクビリーブに過ぎず、虚構的对象の正体が先送りになってしまう。結局のところメイクビリーブは、フィクションを十全に確定し得ない。「～ということにしましょう」の演算子に頼る限り、ウォルトンの理論では、フィクションを俯瞰することが原理的に不可能であり、「無限のメイクビリーブ階層」に陥ってしまう。

この「無限のメイクビリーブ階層」は映画にも当てはまる。我々は映画「テキスト」を見ている以上、写真的指標性という最も外部に思える「夢の外」も、新たな物語によって「夢中」に引き寄せられる。映画自体に言及したと思った瞬間、テキスト性に阻まれ、真の外部から映画の全貌を眺めることができない（逆に言えば『インテルビスタ』や『そして船はいく』自体のカメラを見せたからといって、現実と等価にならない）。そしてこの作業は完了しない。画面は現実と虚構、幻想と幻滅の間で揺れ動き、メイクビリーブの無限上昇に陥る。

フェリーニが我々に突きつけるのは、この鑑賞時の心的態度そのものである。実写映画である以上、写真的指標性が潜んでいるのは間違いない。だがそうした現実＝「夢の外」を承知の上で、それでも映画は「夢中」を語り続け、観客もまた物

語を信じ続けなければならない。以下はジョシュア・ランディの引用である。

通常、我々が作品の虚構性を感じるのは、バックグラウンドの意識であり、運転中にエンジンの音が安定して聞こえるのと同じようなものである。他方フェリーニの場合、我々はそれを意識的な注意の中心に置くことを強いられると同時に、何らかの形で参照物の幻想を維持すること、メイクビリーブのゲームを続けること、一緒に遊ぶことを誘われる⁴⁹⁾

「超越論的なんちゃってビリティ」、「メタレプシス」、「無限のメイクビリーブ階層」を理論的に経由した我々からすれば、このランディの発言はより含蓄のあるものと解釈できる。「映画は現実に過ぎない」と指摘するに留まらず、フェリーニは再度物語を立ち上げ、メイクビリーブを繰り返す。観客は「信じる／信じない」のシミュレーションを強要され、「夢の外」と「夢中」の宙吊りを何度も味わわされる。どこまで映画を信じ切れるかを試すフェリーニの映像は、「映画は作り物だ」という反省性を超え、鑑賞の心的態度自体の反省性を喚起している。

この心的態度はメッツが言う「否認」に近い。メッツはバンヴェニストによる「ディスクール／イストワール」の区分を独自に解釈する中で、フロイトの「否認」を応用した⁵⁰⁾。文中の時制・人称に発話者の痕跡が認められるものを「ディスクール」、認められないものを「イストワール」と区別したバンヴェニストに対し⁵¹⁾、メッツは映画の場合、時制・人称の有無ではなく、発話者の痕跡が最初からなかったかのように思い込む観客の否認によって、映画テキストが形成されるとした。具体的に彼は、互いの存在を知らないふりをする観客－俳優間の関係を挙げ、両者が「出会い損ねる」ことでイストワールが仮構されると述べた⁵²⁾。

その上でメッツは映画の鑑賞態度を三段階に分けた。一段階目は観客が「物語世界の出来事は虚構である」と「知っている」こと、二段階目は「物語世界の出来事が真実だと信じるふりをする」

こと、三段階目は「物語世界の出来事が本当に真実だと、自身の中のどこかで信じていることを認めない一般的拒否感」である⁵³⁾。ここには観客による「信の切り替え」⁵⁴⁾があるのだが、『インテルビスタ』のTVカメラや『そして船はいく』の最後の語り手は、まさにこの鑑賞態度そのものを反省していたと言えるだろう。観客の誰しもが「物語世界が虚構に他ならないこと」を知っている。だがその状態に満足することなく、我々はそれまでの物語を裏切る「あり得ない」ショットを修正し、再度元のフィクションに組み込もうとする。

装置の露呈から改めてフィクションを立ち上げること。「夢の外」からもう一度「夢中」の物語世界に戻ること。写真的指標性を暴露する反省性から、さらに一歩進み、鑑賞態度それ自体の反省性へ向かうことで、本稿は、フェリーニのメタ映画をより深いレベルで論じた。

結 論

『アマルコルド』ではスタジオの玄関裏が「ロケ地」に使用され、『そして船はいく』では最後に映画自体の撮影現場を開示し、『インテルビスタ』では役に徹し切れない俳優をカメラに収めていた。いずれの場合も、物語の背後で「弱い」反省性を喚起しており、このことを本稿は、永井の「超越論的なんちゃってビリティ」と関連付けて論じた。ところがフェリーニにとって、映画は「撮影現場の光景に他ならない」と写真的指標性に言及するだけでは不十分である。というのも、最強の外部を明かした『そして船はいく』ですら、新たな物語が後続し、外部を別の外部で覆い隠してしまうからである。そこで本稿はジュネットの「メタレプシス」、三浦の「無限のメイクビリーブ階層」を援用し、写真的指標性の開示とその隠蔽の絶え間ない運動こそが、フェリーニにおいて重要であり、それは映画を見る心的態度、フィクションへの参入自体の反省にも通じていると論じた。

反省性は様々で、一概に断定することはできない。だがメッツを批判的に検証する中で、我々は

実写映画共通の「全般的な」反省性を検討してきた。写真的指標性の暴露とそこからの脱却、「夢中」と「夢の外」の双方向的な視点から、フェリーニを考えることで、本稿は彼の反省性を、より詳細に考察する枠組みを提示した。

注

- 1) 重複を避けるため、邦題の「フェリーニの～」は省略した。
- 2) Frank Burke, *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern* (Bristol: Intellect Books, 2020), 17. 外国語文献の引用は拙訳による。また傍点についても全て引用者による。
- 3) Federico Fellini, *Fellini on Fellini* (New York: Delacorte Press, 1976), 100.
- 4) 「メタ meta」と「反省性 reflexivity」はいずれもジャンルやメディア自体に言及するさまを指す。とはいえ「メタ」は接頭語であり単独で用いづらい点、メッツ解説者の武田潔が「反省性」という語を用いる点に鑑み、本稿では「反省性」を採用する。武田潔「クリスチャン・メッツ著『非人格の言表作用、あるいは映画の場』『映像学』47巻、1992年、74-79頁。
- 5) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 111.
- 6) Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992). Dana Polan, "Brecht and the Politics of Self-reflexive Cinema," *Jump Cut*, no. 1 (1974). Bill Nichols, *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- 7) Don Frederickson, "Modes of Reflexive Film," *Quarterly Review of Film Studies* 4, no. 3 (1979).
- 8) Francesco Casetti, *Dentro lo Sguardo: Il Film e il Suo Spettatore* (Milano: Bompiani, 1986).
- 9) Cristian Metz, *Impersonal Enunciation, or the Place of Film* (New York: Columbia University Press, 2015).
- 10) ジュラルル・ジュネット『メタレプシス——文彩からフィクションへ』久保明博訳、人文書院、2022年。Werner Wolf, "Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions," in *Meta-reference across Media: Theory and Case Studies* (Amsterdam: Rodopi, 2009), 1-88.
- 11) Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* (Chicago: University of Chicago Press, 1999). Robert B. Pippin, *Film Thought: Cinema as Reflective Form* (Chicago: University Press of Chicago, 2019).
- 12) Daniel Yacavone, "Recursive Reflections: Types, Modes, and Forms of Cinematic Reflexivity," in

Metacinema and Content of Filmic Reference and Reflexivity, ed. David LaRocca (New York: Oxford University Press, 2021), 63-84.

- 13) Ibid.
- 14) Ibid., 92-104.
- 15) Ibid., 88.
- 16) Ibid.
- 17) Casetti, op. cit.
- 18) Metz, op. cit., 52-69.
- 19) Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 55.
- 20) メッツによるバンヴェニストの「ディスクール／イストワール」再読は後述、第3節を参照。
- 21) Metz, op. cit., 64-70.
- 22) Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini* (New Jersey: Princeton University Press, 1992), 270-1.
- 23) Roberto Burechelli & Veronica Bianchini, *Cinecittà: La Fabbrica dei Sogni* (Milano: Boringhieri, 2004), 29.
- 24) Bondanella, op. cit., 271.
- 25) 永井均「醒めることを禁じられた夢——「現実」の虚構性をめぐる考察」『哲学』40号、日本哲学会、1990年、19-35頁。
- 26) ジョン・オースティン『言語と行為——いかにして言葉でものごとを行うか』飯野勝己訳、講談社学術文庫、2019年。
- 27) ジャック・デリダ「署名、出来事、コンテクスト」『有限会社責任』高橋哲哉他訳、法政大学出版会、2003年。
- 28) 永井, op. cit., 24-25頁。
- 29) Ibid.
- 30) メッツも『そして船はいく』の反省性を指摘しているが、船の装置が露呈される箇所のみに着目し、そこから反省性を全ショットに拡張しなかった。Metz, op. cit., p. 67.
- 31) Bondanella, op. cit., 150-226.
- 32) Millicent Marcus, "Fellini's Ginger and Fred: Postmodern Simulation Meets Hollywood Romance," in *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. Frank Burke & Marguerite Waller (Toronto: University of Toronto Press, 2002), 169-187. クリスチャン・メッツ「フェリーニの『8½』の入れ子構造」西澤栄美子訳、『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』浅沼圭司他訳、水声社、2005年、371-381頁を参照。ただその中でも、『そして船はいく』の冒頭、画面上下に垂れるロープを「古いフィルムの傷」と指摘したマルコ・ヴァネッリの論考、フェリーニ作品に通底する隊列のモチーフを「映画のコマ」になぞらえたマルコ・ベルトツィの論考は、「全般的な」反省性と関連があるように思われる。Marco Vanelli, "Io Non Me Ne Intendo": Fellini's Relationship to Film Language," in *A Companion to Federico Fellini*, ed. Frank Burke et al. (Hoboken: Wiley Blackwell, 2020), 216. Marco Bertozzi, *L'Italia di Fellini: Immagini, Paesaggi, Forme di Vita* (Venezia: Marsilio, 2021),

180. 本稿もこれら研究を支持するが、反省性がショット全般に当てはまりうる、と理論的に拡張した点で本稿の貢献を主張したい。
- 33) 木本大治『括弧の意味論』NTT出版, 2011年, 132頁。
- 34) Metz, op. cit., 140.
- 35) Ibid., 137.
- 36) Ibid., 139-40.
- 37) Ibid., 147, 157-8.
- 38) ジュネット, op. cit., 13.
- 39) Ibid., 143.
- 40) Ibid., 77-8.
- 41) ①の80年代に位置するルビーニは戦後60年代生まれの若者であるため、アビニシアという戦中の旧称を知らなかったとしても不思議はない。
- 42) Burke, op. cit., 17.
- 43) 四方田犬彦『パゾリーニ』作品社, 2022年, 478頁。
- 44) Jacqueline Risset, *L'incantatore: Scritti su Fellini* (Milano: Scheiwiller, 1994), 27.
- 45) 三浦俊彦『虚構世界の存在論』勁草書房, 1995年, 283頁。
- 46) ケンダル・ウォルトン『フィクションとは何か——ごっこ遊びと芸術』田村均訳, 名古屋大学出版会, 2016年。
- 47) 三浦, op. cit., 282-3.
- 48) Ibid., 270-81.
- 49) Joshua Landy, "8 ½: Self-Reflexive Fiction and Mental Training," in *Metacinema and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. David LaRocca (New York: Oxford University Press, 2021), 149.
- 50) Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton & Annwyl Williams et al. (London: The Macmillan Press, 1982), 69-88.
- 51) エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』河村正夫他訳, みすず書房, 1983年, 219-223頁。
- 52) Metz, op. cit., 94.
- 53) Ibid., 72.
- 54) Ibid., 73.

Reconsidering Metacinema of Federico Fellini: The "General" Reflexivity in Cinema

Ikuya KANDA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The aim of this essay is to rethink reflexivity in the cinema, focusing on the Italian filmmaker Federico Fellini (1920-1993). "Exposing the apparatus," is one of the most characteristic aspects of Fellini's films. Fellini showed characters dancing on a set in *8 ½*, exposed the TV backstage in *Ginger e Fred*, and appeared as a director himself in *Roma*.

This essay examines "exposing the apparatus" from the perspective of film/fiction theory, to argue that his reflexivity has a wider range. Section 1 reviews Christian Metz's theory of reflexivity. Drawing on Nagai Hitoshi's "Transcendental Nanchattebility," this section traces how *E la Nave Va* goes beyond Metz's framework and applies reflexivity to the "general" shots. Section 2 links Metz to the fiction theory that developed in the 1990s after the death of Metz. Using Gerard Genette's "Metalepsis," this section finds that the "general" reflexivity is also in *Intervista*. Section 3 discusses how Fellini re-creates fiction again after his "exposing apparatus," referring to Miura Toshihiko's "Infinite levels of Make-believe."

I conclude by arguing that Fellini's reflexivity is not only the explicit, such as the look into the camera or the director's cameo, but also implicit, to be applied to the general shots.

Keywords: Fellini, Metacinema, Film Theory, Fiction Theory