

真偽と無縁の時間

——ドゥルーズ『シネマ』における『去年マリエンバートで』——

大 山 載 吉

本論の目的は、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) 『シネマ』において主題的に論じられる直接的な時間イメージによって表現される「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性¹⁾」という時間の在り方が、非時系列的な時間の「結晶的体制²⁾」においていかなる位置にあるのかを明らかにした上で、これを説明するために援用される『去年マリエンバートで³⁾』(1961) という作品が特権的に扱われている理由を示し、この作品において表現される時間イメージがいかなる意味で非時系列的なものであるか、その内実を明らかにすることである。

1. 結晶的体制における「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」の特殊性

『シネマ』において探究される直接的な時間イメージの中核にあるのは、結晶イメージであり、これは「時間の最も深い作用⁴⁾」によって構成される。具体的にそうした作用によってもたらされるのは、現在と過去の同時性であり、潜在的イメージと現働的イメージの識別不可能性である。これによって、継起する現在を基軸にした時間図式——過去とは過ぎ去った現在であり、未来はこれから到来する現在として把握される時間図式——は崩壊することになり、もはや過去は現在より以前にあるわけでもなく、現在が時間を測る基点として時間軸上のどこかに位置付けられることもなくなる。すなわち、結晶イメージは時系列的な時間図式を廃棄し、常識や良識にそぐわない非時系列的な時間を表現するのである。『シネマ』において、現在と過去の同時性としての結晶イメージから展開され、結晶的体制の主要な構成要素となる非時系列的な時間の在り方は次の三種類である。すなわち、「潜在的な過去の諸層の共存⁵⁾」と「諸々の脱現働化された現在時点の同時性⁶⁾」、そして「系列としての時間⁷⁾」であり、それぞれを代表する映画監督として、アラン・レネ (Alain Resnais)、アラン・ロブ＝

グリエ (Alain Robbe-Grillet), そしてジャン＝リュック・ゴダール (Jean-Luc Godard) が挙げられている。

本論は「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」とそれを表現する『去年マリエンバートで』に焦点を当てるものであるが、まず何よりも奇異に感じられるのは、『シネマ』において、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」についての記述が、「現在と過去の同時性」、「潜在的な過去の諸層の共存」、そして「系列としての時間」と比べると少ないことである。その理由は主に二つ考えられる。

一つ目は、この時間の在り方が他に比べて最も科学の思考の平面に近くゆえに、形而上学としての哲学の書である『シネマ』ではそこまで深く踏み込む必要がなかったということである。これについて、とりわけゴダールに代表される「系列としての時間」との関係から見ておく。

まず「現在と過去の同時性」と「潜在的な過去の諸層の共存」は最もベルクソンの的であり、現働的なものと潜在的なものが識別不可能になる純粹回想としての持続の在り方が前景化するという意味で哲学の平面に位置する。これに対して、「系列としての時間」を代表するゴダールは哲学者に生成する芸術家として次のように言われていることに着目したい。

偉大な映画作家たちは偉大な画家、偉大な音楽家に似ている。彼らのしていることについて最もよく語るのは彼ら自身である。しかし彼らは語りながら、別のものになる。彼らは哲学者あるいは理論家になる。理論を欲しながらないホークスさえも、理論を軽蔑するゴダールでさえも⁸⁾。

『シネマ』において映画という芸術が有する潜勢力が全面的に展開されるのは、とりわけ「系列としての時間」において言語や音声の問題が本格的に導入される時であろう。その意味で「系列としての時間」は哲学が最も芸術に接近し交接する際の時間の本性を表していると考えられる。これを踏まえ、かつ「ロブ＝グリエにおける量子的空間⁹⁾」という表現も考慮すれば、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」は哲学が最も科学に接近し交接する際の時間の本性を表していると考えられる。おそらく、ドゥルーズの思考にとって、哲学は科学よりも芸術に近く、科学は哲学よりも芸術に近いというイメージがあり（そうでなければ、ドゥルーズは科学を主題にして『シネマ』と同じくらいの厚みのある書物を書いていたはずだ）、『シネマ』は直接的に科学の思考の平面に定位してこの時間の

在り方を詳細に解明する方向に向かうことがなかったと考えられる。

さらに、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」が『シネマ』において限定的にしか記述されていないもう一つの理由について検討しよう。実のところ、この時間の在り方は、「現在と過去の同時性」と「潜在的な過去の諸層の共存」における潜在的なものと現働的なものの識別不可能な融合状態と、「系列としての時間」における系列とを結びつける紐帯として機能しており、これがなければ残りの三つが互いに通じ合って結晶的体制を成立させることができなくなるゲートのようなものなのだ。この事情を再び「系列としての時間」の観点から見ておこう。

「系列としての時間」を表現する映画監督の代表とされるゴダールの作品は、『シネマ』においても、あるいは『シネマ』とは関連のない映画研究においても、切断、断片、間隙、非連続、不協和…といったテーマで語られることが多い。しかし、ドゥルーズは「不連続的なものが連続的なものにまさるわけではない¹⁰⁾」と述べ、ゴダールの意義は「全てを系列に導いたこと、全般的な系列主義を確立したこと¹¹⁾」にあると捉え、「この間隙の再創造は、必ずしも、イメージの系列の間の不連続性を示すものでもない¹²⁾」と断言し、ゴダール作品の特徴としてある種の連続性としての系列を強調している。これは不連続や断片によって理解される一般的なゴダール像とはむしろ真逆のものであるように思われる。

確かに、ゴダールは映像や音を切断することで断片や切片を無数に創り出し、それを新たな文脈に導くように自在につながり合わせる手法を採る。しかし、『シネマ』が重視するのは、切断されたものではなく、切断によって生じた間隙の方である。この間隙は「非合理的であって、集合のどれにも属さず、一方に終わりが無いのと同様、他方にも始まりが無い。誤ったつながりとは、このような非合理的切断なのだ¹³⁾」と言われるように、重要なのは切断による単なる断片化ではないし、不連続な断片たちが順不同に連結したり、不協和的な連続を形成したりするという事態でもない。なぜなら、時系列的な時間の下で切り刻まれたイメージ群は、結局のところ総体を形成する諸部分でしかなく、任意に分割できる空間化した時間を表現するに過ぎないからだ。それゆえ、時系列的な時間に留まる限り、切断された断片たちがどれほど順不同でつなげられたとしても、パズルのピースのごとくそれらは一つの時間軸上のしかるべき正しい位置に改めて置き直されることになる。このとき、ゴダールについてよく言われる「誤ったつながり」は、「ただ運動の変則的状态、あるいは連合作用の障害を構成

するのにとどまり、総体をなす諸部分に対する全体の間接的作用を示すものにすぎない¹⁴⁾」とされる。

しかし、『シネマ』が執拗に説き続けるように、直接的な時間のイメージは真偽問題や真理条件など「正しさ」をめぐる圏域を徹底的に破壊し、これと無縁になる「偽なるものの力能」を蔵しているのであり、「誤ったつながり」はこの力能において把握されなければならない。すなわち、偽なるものの力能が十全に展開されるとき、真理に根差した正しい順序や連結でもなく、真理に照らし合わされてそう判断される誤った順序や連結でもなく、もはや総体の諸部分ではなくなった断片たちの真偽とは無縁の新たな連結や連続が、つまり非合理的切断としての誤ったつながりが立ち現れることになる。

それゆえ問われるべきは、断片や切断と確かに親和性がある非時系列的な時間をめぐる思考が、どのような意味で連続的なものとしての「系列としての時間」を要請するのかということである。この点を見無視していくらゴダールに切断や断片のテーマを読み込んでも、少なくとも形而上学としての哲学の書物である『シネマ』読解においては得られるものは少ないと言わざるをえないだろう。

『シネマ』が強調するのは、時系列的時間に基づいてイメージ（映像や音）を切り刻むことでも、切り刻んで前と後を分けることでもなく、むしろ切り刻むことで前と後とにあったイメージを改めて非時系列的な時間として「表現されたもの」にすることである。この前と後は自らを生じさせた切断面としての間隙と関係することなく、そこから遊離し、全く別の時点で生じた無数の前や後たちと結合し系列を形成する。重要なのは、「この系列は生成において前と後を切り離すのではなく、結合させる。これが逆説とされるのは、瞬間そのものの中に持続する間隙を導入するからである¹⁵⁾」と言われるように、非合理的切断によって生じた間隙は前と後のどちらにも属さず、空間内のどこにも局所化されることなく、知覚されることも同定されることもなく、純粋に非質料化し潜勢化することである。権利上、そうした間隙は時系列上のどの時点においても無数に生じるのであるから、時系列的な時間は無数の間隙に穿たれることで、空間的な座標を消失していくことになる。そうなると総体の諸部分として局所化されていた映像と音たちは純粋な前と後でしかなくなり（もはや「何の前」なのか、「何の後」なのかすら不明になる）、それら自身も非質料的なものへと本性を変え、区別可能であるが識別不可能な無数の連鎖や系列を

形成し、一つの巨大な非時系列的で非質料的な時間＝持続が全面において表現されることになる。こうした事態を見定めるとき、ドゥルーズが「系列としての時間」ということで求めているのは、時系列的な時間の下での不連続で順不同なつながりではなく、非時系列的な時間の下での断絶なき連続性や系列性、つまりは生成変化であることが明らかになるだろう。

以前と以後は、したがってもはや時間の流れの継続的な規定ではなく、力能の二つの面であり、あるいは力能から別の高次の力能への移行なのである。直接的な時間イメージはここで共存または同時性の秩序において現れるのではなく、潜勢化としての、諸力能の系列としての生成変化において現れる¹⁶⁾。

ここで、断絶なき系列としての生成変化は「現在と過去の同時性」や「潜在的な過去の諸層の共存」とも、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」とも異なるとされている。しかし、これらは互いに全く無関係で独立したものであるわけでもない。現にこれら四つは結晶的体制の要素として相互に関係し合っている。そして、これらを繋ぎ合わせる働きをするのが、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」なのだ。

「移行する諸々の継起などは決してなく、過去の現在、現在の現在、未来の現在の同時性がある¹⁷⁾」とされる「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」は、時制を引き受けつつも（過去／現在／未来は維持されている）、時制を失効させる（それら三つの時制が全て同時の現在であるとされる）という特徴を有する。だからこそ、もはや過去／現在／未来という時制を有さず前と後しかなくなる「系列としての時間」と、（識別不可能とはいえ）過去と現在という時制を維持する「現在と過去の同時性」と、過去の全面展開である「潜在的な過去の諸層の共存」はこれを介して通じ合うことができるのだ。このとき、一見すると断片や切断による不連続性が焦点となっているように思われる「系列としての時間」に「現在と過去の同時性」と「潜在的な過去の諸層の共存」という連続態が接続されることで切断なき系列の時間の創出が可能となる一方で、後者の二つの連続態は切断が無数に生じる「系列としての時間」と繋がることで、全てを融合させることで本来の多様な差異を均して埋没させてしまう超越的な根拠と化す危機を回避することができるのである。

以上より、非系列的時間の下における連続（持続）と非連続（系列）の両者に通ずる「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」が結晶的体制

のうちで要石として機能していることが分かるだろう。しかし、別の観点から見ると、連続と非連続の対比性と相補性が目立つほど、それらを通じさせる通り道は後景に退いていくことにもなる。なぜならば、他の三つの時間の在り方の内実が詳細に解き明かされるのであれば、それら全てと共通する特徴を有する「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」もまた間接的に説明されることにもなるからで、それゆえにこの時間の在り方についての記述が自然と相対的に少なくなると考えられるのである。

2. 『去年マリエンバートで』について

この節では『去年マリエンバートで』を分析する。まずこの作品の『シネマ』における特権性は、これが「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」を表現する映画作品としてほとんど唯一のものとして挙げられているという点である。これと比べると、「現在と過去の同時性」はウエルズ、「潜在的な過去の諸層の共存」はレネ、「系列としての時間」はゴダールで代表されているとはいえ、それぞれの時間の在り方をめぐっては、彼ら以外の映画監督も実に数多く召喚されていると同時に、彼ら自身の作品もまた複数にわたって多彩に援用されている。『シネマ』は、多様な監督と多数の作品群の結晶を通じて直接的に現前する時間を浮かび上がらせていく書物であり、そうであればこそ「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」についてだけはほぼ唯一この作品だけが特権的に提示されている事実はことさらに目をひく¹⁸⁾。

「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」は結晶的体制において特別の役割を担っていたが、『去年マリエンバートで』もまた様々な意味で特権的な作品である。以下に、その理由とこの作品が示す時間の在り方を具体的に見ていくことにしよう。

『去年マリエンバートで』は、二人のアラン、すなわちアラン・ロブ＝グリエの脚本（ロブ＝グリエが言うところの「シネ・ロマン」）であるが、本論では単に脚本と呼ぶ）をアラン・レネが監督した作品である。周知の通り、『シネマ』は映画の様々なイメージの分類を行う試みであるが、それと同時にそうしたイメージ群がどのような非シニフィアンの記号として機能するのかを示す地図作成の実践でもある。この点から見ると、『去年マリエンバートで』は、『シネマ』で創造される様々な記号のなかでもとりわけ重要な「時間記号」のうち、「時間の秩序」を表す「位相（アスペクト）」と「観点（アクセント）」——前者はレネに、後者はロブ＝グ

リエに対応する——を同時に比較して扱うことができる点において極めて有効であると考えられる¹⁹⁾。

ドゥルーズは、レネとロブ＝グリエの共作について、両者は「きわめて異なった、ほとんど対極的な仕方ですそれを理解しながら、あれほど一貫した作品を生み出した²⁰⁾」と評し、三つの水準（①行動イメージの解体、②現実的なものと想像的なものの識別不可能性、③時間）において比較対照を行うのだが²¹⁾、③の時間という水準においてこそ、『去年マリエンバートで』について『シネマ』独自の問いが立てられることになる。

以下では、この独自の問いの射程の理解を深めるために、『シネマ』とは別のアプローチから『去年マリエンバートで』を解析した研究に目配せをした上で、レネとロブ＝グリエ自身の見解を検討することにする。その目的は、3節で行う『去年マリエンバートで』の時系列的な整理作業の地ならしと、哲学者ドゥルーズが映画監督（＝芸術家）であるレネとロブ＝グリエ自身の思考を超えたところまでこの作品の潜勢力を展開している事実を示すためである。

これまで『去年マリエンバートで』をめぐっては、レネとロブ＝グリエの共作の意味やその成果、そして物語内容について様々な解釈が提出されてきた。例えば、ロイ・アームズ (Roy Armes) によれば、レネはロブ＝グリエのシナリオを最大限尊重し、コンマ一つ変えるのにもいちいち相談していたことから、映画化されたときのごく僅かの変更点も両者合意の下でなされたものであって、その意味でロブ＝グリエもまたこの映画の真正な作者であることを認めている²²⁾。しかし、その一方でアームズは、彼独自の精緻な分析に基づき、『去年マリエンバートで』の全てのショットを25のセグメント（いわゆるシークエンス）に整理し、さらにそれらをA～Mの13のセクションに分類する。彼の主張の一つは、セグメント1～12を上から順に左欄に並べ、セグメント14～25を下から順に右欄に並べてセグメント13を中線の位置において折り返すと、1～12と14～25が左右対称となり、それぞれのセグメントが内容的に対応するように構成されていること（例えば1-25、2-24というように）、さらに各セグメントを構成するショットのリズムとペースがどのセグメントにおいても統一されていることを明らかにした上で²³⁾、「より多くのショットを急速にカットすることでこの統一が乱されるシークエンス——セグメント3、9、10、19、そして21——にアラン・レネの演出が現れている²⁴⁾」と述べ、映画監督レネにあってロブ＝グリエにはないものとして、「〔現実的〕、そ

して「非現実的」なシークエンスを用いた) 映画の全体的なトーンと同様、声、音響、音楽の特定のリズムと相互作用、演技のスタイルとカットのペース²⁵⁾」を挙げて両者の違いを鮮明にしてもいる²⁶⁾。

あるいは、木村仁志は、ロブ＝グリエがこの作品で使われた音楽について不満を述べている事実に言及し、彼が求めていたのは、「[「散発的」*éparse*と評され、…「不連続」*discontinu*なもの」と形容された音の断続的な活用である。次に、この種の断続的な音の構成を可能としている「沈黙」の重要性²⁷⁾」をロブ＝グリエが強調していたことを明らかにしている。さらに木村は、ロブ＝グリエとレネの音楽の志向の対照性が、『シネマ』における両者の区別(すなわち、連続性としての「潜在的な過去の諸層の共存」と不連続性としての「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」)に対応するという重要な指摘をしている²⁸⁾。

さらに、この物語をめぐる様々な解釈について、例えば、アンドレ・S・ラバルト(André S. Labarthe)とジャック・リヴェット(Jacques Rivette)によって企画されたレネとロブ＝グリエの対談を見ておこう²⁹⁾。そこでは、精神分析、夢、幻、想像力、過去と現在といった観点からこの作品が検討されているのだが、レネとロブ＝グリエに共通する姿勢は、何よりもリアリズムを貫き、実在の在り方を改めて問い直すことであるように思われる。例えば、レネは次のように発言している。

要するにリアリズムの勝利というわけです。とにかく、リアリズムの成果です。確かなのは、記号を用いて過去の場面を導入することを本質としていた昔ながらのレトリックを断罪することはできないにしても、それが他のレトリックより存在理由があるわけではないということです³⁰⁾。

また、リアリズムについてロブ＝グリエは次のように述べている。

滑稽なことに、人々は日常生活のなかで多くの非合理的な、あるいは曖昧な多くの実在的要素に遭遇することを喜んで認める一方で、その同じ人々が芸術作品、小説、または映画のなかでそれらに遭遇すると不満を述べるのです。…私は、芸術が誰かを安心させるために作られるとは微塵も思っていません。世界がそれほど複雑ならば、すべきことはその複雑さを見出すことです。いま一度リアリズムをしっかりと考えるために³¹⁾。

両者のリアリズムに対する共通の構えは、私たちが生きるこの世界は論理的でも時系列的でもないということに尽きるだろう。おそらく、この一点が両者を結びつけていると考えられる。「生活のなかで、私たちは時系列的にものを考えたりしないし、意思決定が秩序立った論理に合致したりもしないと思います。私たちはみなぼんやりと曖昧に過ごしているのです。私たちを左右するものは論理的に一貫性のある行為の連鎖ではないのです³²⁾」とレネは言い、ロブ＝グリエは自らの脚本のなかで、レネの作品に認めたものは「純粹に心理的な時間と空間——おそらく夢の、あるいは記憶の時空であり、感情的な生の全体的な時空である——を構築する試み、それも慣習的な因果関係の鎖や、物語の純粹な時間的経緯には気をとられすぎることのない、時空世界構築の試み³³⁾」であって、つまりは、論理的に組織化されることのない「私たちの生の時間³⁴⁾」であると強調している。だからこそ、この作品を観る者は、Xが語る通りに去年のことは本当にあったのか、スクリーンに映し出されているのは、夢や無意識の欲望のイメージなのか、現在＝現実の、あるいは過去のイメージなのか、誰がどこから語っているのか、どの場面とどの場面がつながっているのか、登場人物たちは生きているのか死んでいるのか…といった疑問に対して、論理や時系列に基づいた確信をもって答えることができなくなるのである。

しかし、ドゥルーズはレネとロブ＝グリエに固有のそれぞれのリアリズムを、つまり彼ら自身の世界の實在についての捉え方に留まることなく、それらを哲学、あるいは形而上学の平面にまで引き寄せさらに引き伸ばす仕方で、つまり時間という第三の基準において新たな問いを創造する。そうした問いこそレネに代表される「潜在的な過去の諸層の共存」とロブ＝グリエに代表される「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」がいかなる事態を表しているのかというものであった。

ここで、レネとロブ＝グリエの相違点を通じて二つの時間の在り方をごく簡略化した形でまとめながら、なぜドゥルーズが彼ら自身の思考のイメージに留まることがなかったのか検討してみよう。レネの場合、登場人物たちは個人の記憶を超えた記憶の全体（過去一般）へ身をおくことになる。そうした記憶は多様な層で形成されており、潜在的な次元に遡るほど記憶はその〈深度〉や〈濃度〉が高まる。それゆえ、登場人物はどの層に身をおくかによって、自らに知覚される世界の奥行きが変わってくるのだが、肝心な点はそうした記憶の全体を登場人物たちは共有しているとはい

え、それぞれが異なる層に身をおいているゆえにコミュニケーションにおいて決定的な齟齬が起き、論理的な理解が破綻するということである。ここでは、個人の記憶や事情とは全く無関係に、そして無慈悲な形で過去＝記憶がそれ自体として丸ごと実在することが主張されており、レネ自身も先ほど引用した箇所、過去をただ映画の記号（例えばフラッシュバック、ディゾルブ、ナレーション、キャプションなど）を用いて表すだけでは、その実在性を十全に表現することができないことを暗に語っている。だからこそ、レネは登場人物たちに記憶の異なる層に定位させ、相手が位置する層を自らの層の一つのアスペクトとして含み込ませる試みとその挫折を通じて（XがAを説得して連れ出そうとするのはXが位置する層にAを含み込ませることであり、AがXを拒絶するのはその層に自らの層を交らわせないようにすることである）、宇宙の記憶それ自体の深さを表現するのである。しかし、そうであれば、「レネは「去年」何事かが実際に起きたということを保持し、それ以降の彼の映画では、起きることが想像的または精神的であればあるほど、その何事かは厳密な地形図と時系列を作成する³⁵⁾」ことになる。もちろん、この時系列は「…過去の特定の層への、年代の特定の連続態への帰属に応じて、たえず修正され、すべてが共存する³⁶⁾」と言われるように、論理的な秩序を絶えず逸脱する。しかし、ドゥルーズは登場人物を特定の記憶の層に定位させるレネの方法に全面的に与することはせず、それ以上のものとして「過去の諸円環の決定不可能な二者択一³⁷⁾」を引き出してくるのである。すなわち、ドゥルーズは登場人物が特定の記憶の層に定位する前、個人が記憶の層に身をおく以前、すなわち一つの定点や基準点が決定される以前の状態に着目するのである。このとき、登場人物たちは世界のどの地点にも位置せず、それゆえ特定の視点から世界が把握されることもなくなるゆえに、これから何が起きるか、かつて何が起こったのか、いま何が起きているのかについて何も決まらない状態となり（これを喩えて言うなら、サイコロが投げられその目がまだ出ていない状態であろう）、様々な層のうちから実際に身をおく層が決まったときにはじめて一つの地形図と時系列が展開することになる。「レネには統計学的な確率論がある³⁸⁾」と言われるのは、まさにこうした意味においてである。

一方、ロプ＝グリエが、映画のイメージは全て観客によって「想像されたものである³⁹⁾」と述べるとき、あるいは、「現実とは、眼前にあるものと同じくらい頭の中にあるものである⁴⁰⁾」と述べるとき、ドゥルーズは

「あまり納得がいかない⁴¹⁾」と疑念を呈している。なぜならば、ロブ＝グリエが称揚する「私たちの生の時間」である「純粹に心理的な時間と空間」は、世界に先立ってあるわけではないからだ。つまり、私たちの心や精神が論理的の一貫性を有していないから、世界がそのようなものとして立ち現れるのではなく、そもそも世界がそのような形で実在しているからこそ、「私たちの生の時間」もまたそのような在り方をするということである。この考えを徹底するとき、例えば同じ出来事をめぐって、ある人物がそれを真とし、別の人物が偽とする場合、どちらかが正しくてどちらかが間違っているか、どちらが現実でありどちらが虚構であるかはもはや問題とならない。なぜならば、このとき世界はもはや一つではないからだ。ロブ＝グリエの「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」は「量子論的なタイプの非決定論⁴²⁾」へ結実するが、その理由は量子論がいわゆる多世界論を理論的に証明しているからである。この理論によれば、各人がその〈生〉を生きる分だけ各人をそのように生きさせる世界が存在するし、各世界には例えばそれぞれに異なるバージョンのX, A, Mが存在する。これらの世界は、各人の頭の中で作り出されたものではなく、それぞれに異なり互いに矛盾しながら客観的事実として確かに実在する。それゆえ、異なる世界に生きる人物たちは、他者に対して自らの正しさと相手の誤りを論理的に立証することはできない。そうであれば、この世界が正しく、あの世界は誤っていると主張することにもはや意味はなくなり、ただ「現在の諸々の頂点のあいだの解消不可能な差異⁴³⁾」が解消されないままに存続し続けることになるだろう。しかし、注意しなければならないのは、これは全てが不確実で曖昧であるということの意味するわけではないということだ。むしろ、ここでは、例えばレネがパラレルワールドに言及し、「全ての人物が正しい可能性が極めて高い⁴⁴⁾」と言うように、真偽を決定できないゆえに全てが等しく「正しい」という事態が示されているのである。だから、『去年マリエンバートで』を真実に辿り着くことができない出口のない迷宮物語というように理解するなら、それは端的に間違いである。そこでは誰もが、そして全てが「正しい」のだから。

とはいえ、ドゥルーズが見出す『去年マリエンバートで』の真の潜勢力はさらに一歩進んだところにある。すなわち、この作品はそもそも「真理(正しさ)」の意味が完全に失効する次元を表現しているからだ。通常、「真理(正しさ)」は必ず「虚偽(誤り)」と照応する形で機能する。何か「正しい」と措定されるなら、そこにはそうでないものは「誤っている」とい

う判断が暗に含まれることになる。しかし、文字通り全てが等しく「正しい」のであれば、こうした通常の「真理 (= 正しさ)」の意味は消失し、結果として正しさや誤りとは一切無縁の次元が開かれることになるだろう。それこそ、真偽と全く無縁の時間であり、これを可能にするものこそ時間に固有の「偽なるものの力能⁴⁵⁾」なのである。レネは、少なくとも登場人物たちをある特定の層に定位させて、足がかりとなる視点や基準を現働化させる（つまり、先述したように「去年」は実際にあったとする）。これに対して、ロブ＝グリエ自身が、「去年というものは存在せず、マリエンバートはもうどんな地図にもものっていない⁴⁶⁾」と書き、あるいは、Xに「…もうドアはなかった、廊下も、ホテルも、庭園も…もう、庭園さえ、存在しなかったのです⁴⁷⁾」と言わせるように、たとえ去年のXとAの出会いがXの言う通りのものでなかった世界であっても、あるいはそんな出会いがそもそもなかった世界であっても、それらはXが言う通りの出会いがあった世界と共に「正しい」とされる。あるいは、それらの世界は互いに矛盾し合いながら、かといって相手を排斥することもできないまま、真偽とは関係なく同時に実在していると言われるのである。

次節では、『去年マリエンバートで』をあえて論理的、時系列的に分析し、そうした試みが破綻するほかないことを示しながら、真偽と無縁の時間とは具体的にどのような事態なのかを確認する。

3. 『去年マリエンバートで』の時系列作成の不可能性

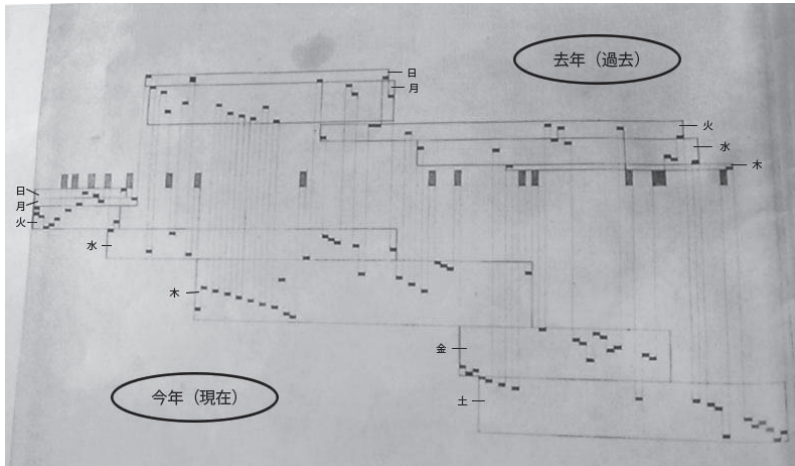
『去年マリエンバートで』が、鑑賞者に分かりやすく直線的に物語が進むように編集された作品と対極にあることは一見すれば誰もが実感するであろう。しかし、ドゥルーズが『シネマ』において探究する時間の非時系列性は、単に一連の出来事が起こる順番を入れ替えて物語の筋を複雑にしたり、ショットのつながりをわざと間違えることで物語理解を攪乱したりすることではない。もしそうであるならば、この作品を詳細に探査して、出来事の時系列を順序立てて再構成することができるはずである。しかし、おそらくそうした試みは全て破綻することになる。なぜならば、前節で述べたように、ここで表現されているのは、矛盾する多数の世界がそれぞれ全て正しく、正しいがゆえに当の矛盾が解消されないまま存続する世界の実在の仕方であるからだ。

以下では、時系列作成の試みが破綻する例として、『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載されたこの作品の時系列図と、本論が独自に作成した時系

列を挙げて、時系列と論理に基づいて把握しようとしても作品の方がそこから逃れていくことを指摘していきたい。

本論でも引用している『カイエ・デュ・シネマ』123号（これは『去年マリエンバートで』の特集号であった）のレネとロブ＝グリエの対談記事の中に、ある図表が掲載されている。記事には、この図表は『去年マリエンバートで』を撮影するにあたって講じられた監督側の工夫の一つであること、しかしレネ自身はこの図表の意味を説明できないこと、この図表の真の役割は、衣装と照明の選択を整理すること、何よりも役者が演技に一貫性を持てるようにして仕事を容易にすることであると書かれている⁴⁸⁾。

ところが、同誌125号において、突如として訂正記事の体裁をとってこの図表が再度掲載されることになる。それが下記の図表である（日本語のキャプションは論者による）。



それに付されたコメントによれば、123号に掲載された同じ図表について、1か月かけて調査すると同時に、この作品の脚本担当であったシルヴェット・ボードロ (Sylvette Baudrot) の知見も得たことで、ついにこれを解読することができたのだが、そもそも123号ではこの図表は上下逆さまに掲載されていたことで読み違えていたということであった。具体的な図表の読み解き方であるが、まず映画作品自体の進行（オープニングからエンディングまで）は左から右に進んでいくと読み、物語内で生じ

る様々な動きの時系列は上から下に進んでいくと解する。小さな黒い四角形はそれぞれのシークエンスを表しており、縦長の灰色の長方形は、想像的なもの、過去や現在、欲望、夢などを表現しているとされる無人の光景を映し出すショット（あるいはシークエンス）である。また、この灰色の長方形より上の部分が去年（過去）の出来事のパート、下の部分が今年（現在）の出来事のパートと分けられている。さらに、横長の大きな白い長方形（それぞれ高さが異なる）は各曜日を表し、今年のパートは日曜日から土曜日まで、去年のパートは日曜日から木曜日までとなっている。ここから読み取れるのは、映画は今年の火曜日の描写から始まって、今年の土曜日の描写で終わること、映画内における最も昔の出来事は去年の日曜日、つまり映画開始から5つ目に映されるとされる無人の光景から二つ目のシークエンス（図表の一番上の左側にある黒い四角形）にあたり、最も新しい出来事は今年の土曜日、つまり最後に映されるとされる無人の光景から5つ目のシークエンス（図表の一番下の右から2番目の黒い四角形）にあたるということである⁴⁹。

これは実に詳細に作成された時系列図であるが、実際の脚本や映画と比べると、幾つもの合致しない点に気づかされる。図表についての説明では、映画は去年の火曜日の「19時と20時に位置づけられるシーン⁵⁰」から始まるとされているのだが、その根拠は何か（明確に時刻が記されるのは、脚本では最後のXとAが出ていく約束をした「真夜中の12時」と「12時5分」しかなく、映画では1:09:50あたりに9時7分（あるいは21時7分）を指す時計のショットと、おそらくその場面の数分前を表す場面として1:10:19に8時58分（あるいは20時58分）を指す時計のショット（ただし二つの時計は異なっている）があるのみである）、あるいは、映画の冒頭部と終末部は無人の光景を映すシークエンス（冒頭はホテルの内部、終末はホテルの外観）となっているがこの図表はそれと合致していないのか、あるいは、そもそもこの物語を去年と今年の二つのパートだけで語ってよいのか（例えばXは「何日も前から、何か月も前から、何年も前から、あなたに会うために⁵¹」廊下を歩いていた、と述べている。本論は、去年と今年を振り返って見返すことができるある種の未来の時間（それはヴォイス・オーバーのXの声の一部から推察される）、あるいは昨年よりも以前に事が起こっていたことを表す大過去の時間の設定が必要であると推察している）といった幾つもの疑問が立ちどころに浮かんでくるだろう。

もちろん、これらの疑問をあえて提出するのは、この図表の不備を指摘するためには決してなく、こうした時系列図を通じて、この物語の本質的な辻褃の合わなさ、すなわち非時系列性を浮き彫りにできるからである。だからこそ、本論も独自に整理した時系列図を作成し、論理にしたがった解釈が破綻することを自ら示すことで（それは「前もって失敗するよう運命づけられた、明らかに馬鹿げた試み⁵²⁾」である)、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」の本性を改めて確認することとしたい。

以下は、原則として、「現在地点(今年)のXが去年のことを現在時点(今年)のAに複合過去や半過去を用いて説明している場面」と「画面外からのXの声」から、確かに去年に起こったと判断される出来事を時系列としてまとめたものである(ヴォイス・オーバーでしか示されず、映像としては描写されていないように思われる出来事も記している。また、セリフを引用する場合は脚本から採っている)。これに加えて、語られた出来事の場合にAがいたと思われる場合、その時のAの衣装も本論脚注55のリストの番号で記す。衣装については、「明らかなことですが、全ての衣装の変化は異なる時間の諸断片と合致します⁵³⁾」とレネが言うように、日付や時間帯を特定する大きな手がかかりになるからだ⁵⁴⁾。

もちろん、同じ衣装を着ているからといって、それが同じ日の同じ人物であることの十分な証拠にはならない(同じ日に別の服に着替えることも、今年と去年で、あるいは昨日と今日で同じ服を着ることなどいくらでもあるだろう)。しかし、ロブ＝グリエが脚本で執拗に登場人物の衣装に言及していることの意図をレネが汲み取り、Aが身につけるシャネルの衣装を様々に使い分けて論理的に把握されるべき時系列を解体しようとしていることも読み取れるゆえに、本論ではその意義を重視した⁵⁵⁾。

【去年のマリエンバート(あるいは、フレデリクバート)の出来事の時系列】

- ① 二人が初めて会う(フレデリクバートの庭園)：Aはひとり離れて、少し体を斜めにして石の手すりにもたれていた【A4】／彫像などについておしゃべりする【A6】)
- ② 同じ日の昼過ぎにまた会う：Aは友達グループの中にいた／Xの発言に皮肉な言葉で言い返す【A8】

- ③ ある日、庭園を歩く A のヒールが折れる：短い、生気のない、ほとんど小声の会話／X が腕を貸し、A はその腕につかまって靴を脱いで片足でつま先立ちになる 【A6】
- ④ また会う：A は X を待っているそぶりは見せない／庭園中どこにも二人しかいないようであった／夜はことに A は話をしたがらなかった
- ⑤ X が A の部屋に行く（1 回目）：ヒールのある靴を手に持って立っている A 【A6】／腰かけてたくさんの靴を並べ、（おそらく）そのヒールを横におき別の靴（パンプス）を履く A 【A6】
- ⑥ その翌日、翌々日、あるいはそのまた翌日に会う：駆け落ちを提案する X とそれを拒絶する A
- ⑦ A の写真を撮る（ただし、実際に写真を撮っている場面は脚本にも映画にもない）
- ⑧ A の部屋に行く（2 回目）：X が A の部屋を訪れる際に部屋から出てくる M とすれちがう／X が A を抱く 【A14】
- ⑨ 最後の夜の前日（2 度目の部屋に行った日の翌日の午後のことか）：X が次の朝に発つことを提案し、A は後悔しながらも承知する／真夜中に X と A は庭園で会い、そこに M がやってくる（X は A に懇願されてその場を立ち去る）【A15】／A が X に一年の猶予を求める【A15】
- ⑩ 最後の夜：寝室で M と会話する A 【A8】／A が X に夜 12 時までは待ってくれと言う／M は演劇を観に行っていた／X は約束の時間に待ち合わせ場所に現れた

以上が、X の発言に基づいて構成された去年の時系列である。しかし、例えば、③と④はどちらが先で後のことなのかを確定できるような発言はないし、⑦は「あなたが発つ数日前の午後、庭園で撮ったものです⁵⁶⁾」

とされているだけなので、実際には⑥よりも前のことであるかもしれない。そもそも、X自身が「もう思い出せない…私自身もう思い出せない⁵⁷⁾」とも言っている。その意味で、上の時系列は仮初めのものではない。しかし、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」がもたらす破壊力はあやふやな記憶によってもたらされる不確実性以上のもの、すなわち、矛盾が矛盾のまま維持されながらどれもが正しい世界、もはや真偽と一切無縁となる多数の世界をもたらすのであった。

ここでは紙幅の関係で一つだけそのような事態が現れている場面を指摘しておこう。それは、⑩のMとAの寝室での会話の場面であり、そこでMはAが自分の下を去っていくことを悟って別れを告げて出ていく。しかし、Xによれば、AはMに「もう一度機会を与えたいと考え⁵⁸⁾」、Mを夜12時まで待つのだがMが現れることはない、ここから判断できるのは、去年MとAは確かに別れたということである。では、なぜ今年もまたMとAは一緒にいるのか（その答えとして、物語の描写外のところで実は二人がやり直すことになったという想像や平行する別の世界を持ち出すしかなくなる）。あるいは、物語はこの場面のあと、実際にXとAはホテルを出ていくのだが、これは今年の出来事として了解されるべきであろう。これら二つの場面は連続しているゆえに、二人が出て行ったあとにMが現れるとき、「Mは与えられた最後の機会を自ら放棄しXとAをそっと送り出しているのだ」といった去年と今年が混合した解釈が生まれるのはごく自然なことであると考えられる（このときのMのショットは今年のMなのか、去年のMなのか判然としない）。しかし、厳密に捉えれば、この過去の出来事（部屋を出ていくM）と現在の出来事（ホテルを出ていくXとA）に論理的なつながりを見出すことは不可能である。あるいは、⑧の二度目の部屋への訪問の際、Xは部屋を出てきたMとすれ違っているのだが、Aに「そのすぐ前にあなたたちの間に何かはげしいやりとりがあった⁵⁹⁾」と述べていることを頼りに、もしかするとこの⑩のMとAの会話は、このときに行われたやりとりだったのではないかと考える可能性もある。そうであれば、これはXには見聞きできなかったエピソードを観客に一種の種明かしとして説明するシークエンスであったと理解することもできそうだ。しかし、そう理解したとたん、この会話が、駆け落ち決行の前夜、去年のマリエンバートでの「最後の夜」になされたというXの発言とすぐさま矛盾する羽目に陥る（実際、Mは明日になると自分は独りぼっちになるとAに告げている）。つまり、この「最後の夜

のMとAの会話」は、どの場面と接続させても何かしらの齟齬が生じるのであり、かつ、それぞれの場面のMとAは真偽とは無縁にそれぞれが否定されることなく確かに実在しているのである。

もう少し考察を進めると、そもそもこのMとAの会話は脚本においても映画においても、Xが直接見聞きしているように描かれていない。では、なぜXはこの会話の内容を知っていたのだろうか（そして、なぜAはそれを覚えていないのだろうか）。もちろん、Xが物語の外部にいる語り手の役割も果たしているという解釈は無難にことを収めるものであろうが、しかし、その語り手は本人自ら去年のことを「もう思い出せない」と告白している。それならば、Xは語り手であるとしても、それは今年から見た未来の世界や、去年よりも以前の世界を無限に経巡ることで、記憶の層に定位することが困難になってしまった語り手であると捉えた方がこの作品の本質を捉えられるように思われる（「あなたのところにたどりつくまでに——あなたとまた一緒になるまでに——どれほどの場所を通らなければならなかったか。お分かりになりますまい⁶⁰⁾）。これに対して、Aは徹底的に隔絶された様々な世界にそれぞれのAとして存在し、かつそれらのあいだにある「深淵をたえず飛び越える⁶¹⁾」。さらに、映画の中でゲームに絶対に負けることのないMはまさに論理や秩序の象徴であり、言わば時系列的時間の番人、クロノスのような存在として了解されるだろう。非時系列的な時間（時間イメージ）は時系列的時間（運動イメージ）の解体と共に顕現するのであってみれば、『去年マリエンバートで』にも解体されるべき存在が必要であると考えられる。ドゥルーズは、「男Xはレネにより近く、女Aはロブ＝グリエにより近いように思われる⁶²⁾」と述べているが、自らが解体されることを通じて両者の「横断線を引く⁶³⁾」のはMなのである。その意味で、『去年マリエンバートで』は時系列的時間と「潜在的な過去の諸層の共存」と「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」の関係が見事に表現された稀有な作品であり、『シネマ』においてこれが特権的に扱われる理由の一端はここにあるのだ。

注

- 1) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit. 1985. p. 137. (邦訳『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年、145頁)。以下、ITと略す。なお、本論では『シネマ』という表記で『シネマ1*運動

イメージ』と『シネマ 2* 時間イメージ』の二巻を合わせた一冊の書物として表す。また、本論において引用される参考文献の訳文は、基本的に邦訳のあるものはそれを利用したが、本論の文体や文脈に合わせて変更した箇所もある（引用箇所の傍点は、原文イタリック体を表す）。

- 2) Ibid., p. 175. (同, 165 頁).
- 3) アラン・レネ監督『去年マリエンバートで 4k デジタル修復版』(DVD), KADOKAWA, 2019 年.
- 4) IT, p. 108. (邦訳, 111 頁).
- 5) Ibid., p. 137. (同, 145 頁).
- 6) Ibid., p. 137. (同, 145 頁).
- 7) Ibid., p. 359. (同, 378 頁).
- 8) Ibid., p. 366. (同, 385 頁).
- 9) Ibid., p. 169. (同, 180 頁).
- 10) Ibid., p. 236. (同, 253 頁).
- 11) Ibid., p. 361. (同, 379 頁).
- 12) Ibid., p. 242. (同, 259 頁).
- 13) Ibid., p. 236. (同, 253 頁).
- 14) Ibid., p. 233. (同, 250 頁).
- 15) Ibid., p. 202. (同, 216 頁).
- 16) Ibid., p. 360. (同, 378 頁).
- 17) Ibid., p. 133. (同, 139 頁).
- 18) 注意しておきたいのは、ロブ＝グリエの思考や『去年マリエンバートで』、あるいはそれ以外の作品群は、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」以外の直接的な時間イメージの説明でそれなりに言及されているという事実である。しかし、「脱現働化された現在の諸々の頂点の同時性」についての言及、説明がロブ＝グリエと『去年マリエンバートで』で尽きていることもまた事実である。
- 19) ここで、『去年マリエンバートで』の粗筋を述べておこう。ある迷宮のようなホテルを舞台にして、男性 X が女性 A を迎えにくる。X は A にこう言う。一年前にあなたと出会い、私たちは愛し合った。一緒になると約束したのに、最後の最後で「一年間待ってください」とあなたは言った。私はそれにしたがって、一年後のいまこうしてあなたを迎えにきたのです。しかし、A の方は X に会ったこともないし、そんな気もないと拒絶する。A には夫らしい男 M がいて、M の下を離れることはできないと考えている。物語は、X が A にあの一年前のマリエンバートを思い出すように説得し続け、最終的に A が X の提案を受け入れて二人でホテルを出ていくという流れで終わる。
- 20) Ibid., p. 135. (同, 142-143 頁).

- 21) Ibid., pp. 135-136. (同, 143-144 頁).
- 22) Roy Armes, *The Film of Alain Robbe-Grillet*, J. Benjamins B.V., Amsterdam, 1981. p. 25.
- 23) Ibid., pp. 37-38.
- 24) Ibid., p. 37.
- 25) Ibid., p. 28.
- 26) アームズによって分類された各セクションとセグメントのタイトルは以下の通り (() 内の数字はショット番号を表す). Ibid., pp. 32-33.
- A: 〈クレジット〉 (1-19)
- B: 〈演劇〉 (20-64) → 1. 「長い回廊」 (20-29) / 2. 「一緒に参ります」 (30-46) / 3. 「本当に、信じられません」 (47-64)
- C: 〈会話〉 (65-94) → 4. 「だから私の不満を聞いてください」 (65-72) / 5. 「話が分からないのですか」 (73-86) / 6. 「初めてあなたを見たとき」 (87-94)
- D: 〈別れ〉 (95-104) → 7. 「そして、私たちはまた離れ離れになりました」 (95-104)
- E: 〈彫像〉 (105-144) → 8. 「それはフレデリックパートの公園でした」 (105-117) / 9. 「あなたは友人たちのグループのなかにいました」 (118-144)
- F: 〈部屋〉 (145-199) → 10. 「特に夜はあなたは黙っているのが好きでした」 (145-185) / 11. 「ある夜、私はあなたの部屋に行ったのです」 (186-199)
- G: 〈コンサート〉 (200-220) → 12. 「放っておいてください」 (200-207) / 13. 「私たちは何でも話しました」 (208-213)
- H: 〈恐怖〉 (221-236) → 15. 「あなたは怖がっているのです」 (221-227) / 16. 「あの夜のあなたの怖がっている様子が好きだった」 (228-236)
- I: 〈予定された出発〉 (237-258) → 17. 「いまあなたを迎えにきました」 (237-248) / 18. 「明日の朝出発しましょう」 (249-258)
- J: 〈疑念〉 (259-282) → 19. 「もう思い出せないのです」 (259-282)
- K: 〈偽の結末〉 (283-332) → 20. 「あなたは休まないといけません」 (283-294) / 21. 「カづくではなかった」 (295-319) / 22. 「真夜中に」 (320-332)
- L: 〈解決〉 (333-354) → 23. 「あなたはどこにいるのか…、道に迷った愛しい人」 (333-341) / 24. 「私は約束の時間に来たのです」 (342-351) / 25. 「このホテルの公園」 (352-354)
- M: 〈エンドタイトル〉 (355)
- 27) 木村仁志 「『穴と衝撃』としての音—アラン・ロブ＝グリエ 『去年マリエンバードで』をめぐって」, 『茨城大学大学院人文社会科学研究所』, 2018 年, 第 2 号, 1-10 頁, 6 頁.
- 28) 同, 3 頁.

- 29) « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet par André S. Labarthe et Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, no.123, 1961. pp. 1-18. 以下、Eと略す。
- 30) *Ibid.*, p. 10.
- 31) *Ibid.*, p. 12.
- 32) *Ibid.*, p. 6.
- 33) Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Les Éditions de Minuit. 1961. pp. 9-10. (邦訳『去年マリエンバートで／不滅の女』天沢退二郎、蓮実重彦訳、筑摩書房、1969年、7頁)。以下、AMと略す。
- 34) *Ibid.*, p. 10. (同、7頁)。
- 35) IT, p. 136. (邦訳、143頁)。
- 36) *Ibid.*, p. 157. (同、166頁)。
- 37) *Ibid.*, p. 137. (同、145頁)。
- 38) *Ibid.*, p. 157. (同、166頁)。
- 39) AM, p. 16. (邦訳、12頁)。
- 40) E, p. 11.
- 41) IT, p. 136. (邦訳、143頁)。
- 42) *Ibid.*, p. 157. (同、166頁)。
- 43) *Ibid.*, p. 137. (同、145頁)。
- 44) E, p. 2.
- 45) IT, p. 175. (邦訳、165頁)。
- 46) AM, p. 15. (邦訳、11頁)。
- 47) *Ibid.*, p. 157. (同、127頁)。
- 48) E, p. 9. 記事は、①レネへのインタビュー、②この図表についての解説、③インタビュー者と交えたレネとロブ＝グリエの対談という三段構成になっている。
- 49) *Cahiers du Cinéma*, no. 125, 1961. p. 48. なお、図表についての解説は、前川和彦がシルヴェット・ボードロに直接インタビューした際の証言と一致している。以下を参照。前川和彦「去年マリエンバートで」、『世界シネマの旅』, 1, 朝日新聞社, 1992年, 58-63頁。ボードロの証言によれば、ロブ＝グリエのシネ・ロマン(本論で「脚本」として扱っている『去年マリエンバートで』という作品)は、「電話帳ほどもある」元々の脚本を「わかりやすく(!)書き直したもの」(61頁)で、この元々の脚本から、物語が火曜日午後7時から始まること、過去の5日間と現在の7日間で構成されていることなどが分かるということである。しかし、実際の映画作品やシネ・ロマンではそうした設定を逸脱する要素が常に入り込んでくることもまた厳然とした事実である。
- 50) *Ibid.*, p. 48.

- 51) AM, p. 104. (邦訳, 133 頁).
- 52) E, p. 9.
- 53) Ibid., p. 8.
- 54) 本論では、紙幅の関係から去年の出来事の時系列だけに留めたが、衣装という観点から「今年」と「去年」の連関を考察するとき、この作品が時系列に基づく思考を徹底的に破壊していることがいっそう明瞭になると思われる。本論はそのための助走として位置づけられる。
- 55) この時系列に記載した出来事のうち A の衣装を記載していないものは、X が話している内容 (ヴォイス・オーヴァーも含む) と映像が合致せずその時の A の衣装を特定できないと判断したものである。また、以下の A の衣装のリストは、この作品の時系列を構築するための一つの試みとして作成したものであるが、衣装の一部しか映らない場合に判断がつかなかった点もあるゆえ厳密に正確とは言えないことをお断りしておく (例えば、前川は前掲記事で、衣装は「ボードロさんの記憶によれば十着」(62 頁) と記している)。各々の衣装は登場順に挙げていますが、画像はその衣装が初めて登場するときとは別の場面から採っている場合もある。



【A1】



【A2】



【A3】



【A4】



【A5】



【A6】



【A7】



【A8】



【A9】



【A10】



【A11】



【A12】



【A13】



【A14】



【A15】



【A16】



【A17】

- 56) AM, p. 136. (邦訳, 111 頁).
57) Ibid., p. 140. (同, 114 頁).
58) Ibid., pp. 167-168. (同, 136 頁).
59) Ibid., pp. 133-134. (同, 108 頁).
60) Ibid., p. 90. (同, 112 頁).
61) IT, p. 137. (邦訳, 145 頁).
62) Ibid., p. 137. (同, 144 頁).
63) Ibid., p. 162. (同, 171 頁).