

アンドレ・バザンの映画美学に関する考察

—マルロー批判を中心に—

柴田健志

この論文は日仏哲学会二〇〇七年春期研究大会（於同志社大学）での口頭発表に加筆および修正を施し注を付したものである。題目は発表時のものと同一である。口頭発表にもとづくという経緯を考慮して文体は口語調で統一した。

はじめに

アンドレ・バザンは1918年に生まれ、1958年に亡くなっています。ですから、ちょうど40年の生涯です。バザンが亡くなった当時のフランスの映画状況は、いわばヌーヴェル・ヴァーグ前夜といつてよいでしょう。バザンの命日が撮影初日であったというフランソワ・トリュフォーの『大人は判ってくれない』は、翌1959年にカンヌ映画祭に正式出品され、トリュフォーは見事に監督賞を受賞します。同じ1959年には、ジャン＝リュック・ゴダールが『勝手にしやがれ』を撮り、クロード・シャブロールが『いとこ同士』『美しきセルジュ』を撮っています。彼らは、バザンが編集長を務めた映画雑誌『カイエ・デュ・

シネマ』の批評家でした。バザン自身は映画監督にはなりませんでした。バザンの批評家としての活動は、戦後の1945年から1958年までの10年あまりです。

今日の映画研究の流れの中では、実証的な映画史の読み直しが主流になっていくようです。それに対し、映画美学のような分野は、その歴史的な役割をすでに終えつつあるようにみえます。ただ、いつけんするとこの流れに反するようですが、過去の映画理論の再検討は、近年ますます活発におこなわれています。そして、その中でとりわけ多く取り上げられているのがバザンなのです^(一)。明らかに、今日の映画状況の中で、バザンの映画理論が再検討に値するものであるという認識が共有されているわけです。

この発表も、こういう流れの中でバザンの映画理論を再検討する試みです。映画における視覚イメージと音声イメージという主題でバザンを読み直してみるつもりです。この主題の意味を具体的にいいますと、映画がサイレントからトーキーへ移行した結果として生じた視覚イメージの変容は、いったいどのようなものだったのか、ということです。

映画がサイレントからトーキーに移行したのは1930年前後ですが、トーキーがもたらした視覚イメージの変容についての論考をバザンが書いたのは、1950年代になってからのことです。バザン以前に、アンドレ・マルローが同じ問題を考察していました。1940年に雑誌『ヴェルヴ』第8号に掲載された『映画の心理学素描』^(二)です。この論文をバザンは当時すでに読んでいます。そしてそれから10年ほど後になって自らが同じ問題に取り組んだとき、バザンはマルローの論文にはつきりと言及し、かつそれを乗り越えようとしています。今回の発表

の焦点は、マルロー、バザン、それぞれの見解を対照させ、この両者の映画理論の差異を浮き彫りにすることによって、バザンの映画美学の核心に迫ることです。

(一) Antoine de Baecque, 2003, *La Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard; David Bordwell, 1997, *On the History of Film Style*, Harvard; Ivone Margulies(ed.), 2002, *Rites of Realism: essays on corporeal cinema*, Duke

(二) André Malraux, 1940, "Esquisse d'une psychologie du cinéma," *Œuvres complètes IV*, 2004, Gallimard

1 モンタージュ理論の限界

本筋の議論に入る前に、バザンという人物を取り上げることの興味をひとつあげておかなければなりません。それは、バザンの読み直しが、戦後フランスの哲学・思想の読み直しにつながる、という点です。バザンは、サン・クルーの高等師範で哲学を学んだ経歴をもっています。また、占領中から戦後にかけて、バザンはサルトルの著作を読み、影響を受けます。例えば、バザンは1945年に『写真イメージの存在論』^(三)という論考を雑誌に発表していますが、これはバザンの映画に関する考察の理論的な前提となるような論考です。バザンの死後、バザンがもっていたサルトルの『想像力の問題』の頁の間にこの論考のアイデアのメモが挟まれているのが発見されました^(四)。バザンの映画美学の出発点には、サルトルの想像力の理論があったわけです。ロラン・バルトの写真論『明るい部屋』が、サルトルの『想像力の問題』へのオマージュで

あることはよく知られています。バルトの本にそう書いてありますから^(五)。ところがバルトの議論の中には、バザンのアイデアや比喩がいくつも見つかるとは思います。この点は、バザンの伝記を書いたダドリー・アンドリュウというアメリカ人が特に強調しています^(六)。こうして、サルトルとバルトは、じつはバザンによって結びつきます。これ以外にも、ドゥルーズの『シネマ1 運動イメージ』『シネマ2 時間イメージ』^(七)が、基本的にバザンの映画史の枠組みを継承しているという点も指摘することができます。このように、バザンという人物に注目すること、これまであまり見えなかったフランスの哲学・思想の意外な側面が見えてくるのが予想できると思っています。

(一) André Bazin, 1945, "Ontologie de l'Image Photographique," *Qu'est-ce que le Cinéma ?*, 2002, Les Éditions du Cerf

(二) André Bazin, 2005, *What is cinema?* vol.1, University of California Press, forward to the 2004 Edition by Dudley Andrew, note 8, p.xxiii

(三) Roland Barthes, 1980, *La Chambre Claire: note sur la photographie*, Seuil

(四) André Bazin, 2005, *What is cinema?* vol.II, University of California Press, forward to the 2004 Edition by Dudley Andrew, p.xxiii

(五) Gilles Deleuze, 1983, *Cinéma 1: l'image-mouvement*; 1985, *Cinéma 2: l'image-temps*, Les Éditions du Minuit; 大戦後の映画イメージを対象にした『シネマ2 時間イメージ』は、バザンへの言及から説き起こされている。

*

では、本筋の議論に入りましょう。1920年代はサイレント映画の全盛期でした。チャップリンの『黄金狂時代』は1925年の作品です。

ところが、はやくも1920年代の終りから、トーキーへの移行が開始されます。そして1930年代の半ばには、すでに映画といえはトーキー映画です。1936年の『モダン・タイムス』をまだサイレントで撮っていたチャップリンは、むしろ例外です。

トーキーへ移行したばかりの時期には、イメージの造形や画面の処理は、サイレントの技法にしたがっています。それはいわば、音のついたサイレント映画にすぎません。したがって、音声を消しても十分に理解できる映像です。例えば、ルネ・クレールが1931年に撮った『自由を我らに』はトーキー作品ですが、台詞が極端に少なく、また台詞を文字で挿入しても作品には何の影響もないと思われれます。チャップリンの『モダン・タイムス』は『自由を我らに』をそっくりいただいています。が、今いったようにチャップリンはサイレントで撮ったのです。サイレントで撮ることができたからです。ところが、1930年代を通過すると、映画はまったく新しいイメージを完成させます。例えば、ジョン・フォードの『駅馬車』は1939年の作品ですが、これと『黄金狂時代』はまったく違う映画の作り方がされています。それは見ればすぐ分かります。この違いは、明らかに視覚イメージに音声イメージがつけ加えられたことから生じたものです。では、役者が台詞を喋るといふことが、いったいどうしてそれほど大きな違いをもたらしたのでしょうか。

マルローの論考をまず見てみましょう。マルローは、トーキーがたんなる音のついたサイレントではないという認識から出発します。サイレント映画とトーキー映画には、それぞれまったく種類の違う映像の論理があるといふのです。それをいうために、マルローは次のような比喩を使っています。

「高層建築は鉄筋コンクリートの発明とエレベーターの発明から生まれた。現代映画も、サイレントの登場人物が何かものをいうときにその声を聴かせるという可能性から生まれたのではなく、映像と音声の結合した表現の可能性から生まれたのである」(8)。

鉄筋コンクリートの技術があっても、それだけで高層ビルを設計しようとする建築士はいません。はい話、50階や60階にあるオフィスまで毎日階段で通勤するなんてできませんから。ところが、エレベーターがあれば50階や60階建てのビルを建てようと思うでしょう。それはエレベーターの技術以前には誰も考えなかったことです。同様に、音声の導入は、それ以前には誰も考えなかった映像を生み出したのだということです。

今から見ても、この洞察は正しかったと思います。しかし、このような映画の変容の中身を、マルローはうまく説明できなかったと思います。自分の洞察を説明するような理論をもっていなかったということです。マルローが依拠したのは、モンタージュ理論として知られている理論ですが、これは映画がサイレントであった時代に考えられた理論です。モンタージュとは、相互に関連のない複数のカットを連鎖させることによって、各々のカットにはもともと含まれていない「意味作用」を、観客の意識に生成させる技法である、とまとめることができます。モンタージュによって、観客はいわば、客観的には存在しないものを見るわけです。マルローは、この理論を映画の本質規定とさえみなしました。写真が運動を再現できないのに対して、映画にはそれができます。しかしマ

ルローは、運動をただ再現するのではなく、「カットの連鎖」によって再現すること、それを映画という芸術の本質とみなしたのである^(九)。モンタージュ理論は1920年代に一世を風靡した理論ですが、マルローほどの人がそこからトーキーの説明を導き出せなかったということは何を意味するのでしょうか。

バザンはこの点を説明しています。ここからは、『映画言語の進化』^(十)という論考を中心に見ていこうと思います。はじめにいったように、トーキー映画に関するバザンの論考のモチーフは、マルローの批判的乗越えです。バザンの考えでは、モンタージュ理論それ自体が間違っていたのではない。むしろモンタージュを映画の本質とまでみなしたところに、マルローの躓きがあったといえるのです。バザンの指摘は見事にマルローの盲点を衝いています。たしかに、マルローのようにモンタージュを映画の本質とまでみなしてしまうと、サイレントすでに映画という芸術は完成しており、もうそれ以上は進歩も発展もないということになります。トーキーは、ルネ・クレールの『自由を我らに』のように、いつまでたっても音のついたサイレントにすぎない。しかし、映画をよく見ていたマルローは、そんな風には考えませんでした。サイレント映画とトーキー映画は、別種のイメージを作り出しているというのが、マルローの認識でしたから。この認識は正しい。しかし、モンタージュ理論ではこの認識を説明できないという点に、マルローは思い及ばなかった。それがマルローの失敗です。

とはいえ、映画という芸術はカットをつなぐことを基本にしています。これはトーキーになっても変わりません。というより、トーキーになるとカットがだんだん細かくなっていきます。ただ問題は、サイレントで

あれトーキーであれ、いずれにしてもカットの連鎖によってイメージを作り出しているのに、どうしてこれほど違ったイメージになってしまうのか、という点にあります。この点は、カットの連鎖が「意味作用」を生成させるということを金科玉条にしていると、結局分かりません。発想の転換が必要なのです。この発想の転換を成し遂げた点に、バザンの独創を見ることができません。

(八) Malthaux, *op. cit.*, p.9

(九) *ibid.*

(十) Bazin, 1950-1955, "L'Evolution du Langage Cinématographique," *Qu'est-ce que le Cinéma?*

2 視覚イメージの変容

バザンは、モンタージュによる「意味作用」の生成は、いささかも映画の本質には属さないといえるのです。むしろ、モンタージュを排した技法によって撮られた映画こそ、真実の映画なのだという点が、バザンの映画美学の核心になっています。この点は後にもう少し詳しく触れます。ここで注目すべき点は、バザンが、モンタージュを映画の本質とはみなさず、むしろたんなる一技法として相対化するような視点に立ったがゆえに、トーキー以後の新しい映画イメージの特徴を正確に理解することができたという点です。

では、1930年代に、音声イメージの導入によって生じた視覚イメージの変容は、バザンの眼にどう映ったのでしょうか。バザンは1930年

には12歳です。これは映画を見ることでつねに何かを学ぶ年齢です。そして1940年にはすでにマルローの映画論を研究するほどの映画狂に成長しています。つまり、バザンはトーキー映画とともに成長した世代なのです。戦後になって映画批評を書き始めたとき、バザンには自分の記憶という生きた資料があったわけです。

さて、トーキーに対するバザンの考えですが、それは以下のようなものです。トーキーはサイレントよりもカットが細かいという点はすでに指摘しておきましたが、この点をもっと具体的にいいますと、サイレントではたいていワンカットで撮っていた場面を、トーキーではいくつものカットに割って再現することが増えてきます。現実には連続している場面を、いくつものカットで断片化した上で、それらをもういちどつなぎ合わせて場面を再現するわけです。だから、たんにカットが細かくなるのではなく、現実を断片化した上で組み立て直すということをするために、自然とカットが多くなるわけです。

「モンタージュ(montage)」というフランス語は、もともと「組み立て」という意味ですが、トーキーにおけるカットのつなぎ方のほうが、この意味に近いと考えられます。なぜなら、サイレントでは、客観的には独立した対象のカットをつないでいくことによって、もともと存在しない「意味作用」を観客の意識に発生させることがモンタージュの機能であると考えられていたのに対して、トーキーでは、対象をいったん分解してもういちど「組み立てる」という作業がなされているからです。マルローのように、新たな「意味作用」を生成させるサイレント流のモンタージュこそ映画の本質であるという視点に立ってしまつと、こういう見方は出てきません。これに対し、バザンのように、モンタージュは本質で

はなく技法にすぎないとみなせば、こういう柔軟な考え方ができるわけです。現実には存在しないものを生成させる芸術であった映画は、音声によって、現実を再構成する芸術に生まれ変わったのです。

では、どうして音声イメージの導人がこういう断片化の技法を発達させていったのでしょうか。トーキーとは、何よりもまず役者の台詞が聴こえるということを意味します。フランス語でも、トーキーは「喋る映画(cinema parlant)」といいますね。したがって、登場人物の会話をつないでいくことが、視覚イメージを構成するにあたって重要な要素になってきます。複数の人間が言葉でコミュニケーションをとりながら生きていく。これは人間の日常生活そのものです。そこで、カットのつなぎ方も、そういう日常生活における人間の意識の経験をなぞらざるをえなくなるはずで、以上がバザンの説明の要点です。意識のはたらきは現実を限りなく断片化していきますが、映画のカットはちょうどそれと同じ役割をもたされたというわけです。この点は次の章でもっと丁寧に分析してみます。

ただ、こわいだけだけでも、思い当たるのがいくつか出てきます。ひとつあげますと、いわゆるスラップスティック・コメディというのは、映画がサイレントだったころにいち早く生み出され、映画がトーキーに移行するとともに廃れていったジャンルです。スラップスティック・コメディを成立させるアクションをカットに断片化すると、意味がなくなってしまうからです。ここからみると、1930年代の半ばになってはまだトーキーを拒んでいたのがチャップリンであったという事実はいかにも示唆的です。

3 心理学的モンタージュ

日常生活における意識の経験をなぞるようなカットのつなぎ方をする
と、なぜ場面をわざわざ断片化した上で、あらためてそれらの断片をつ
なぎ合わせるということになるのでしょうか。このあたりは、バザンがはっ
きりと述べているわけではないので、敷衍してみることにします。

日常生活においては、視線を固定したままでひとつの対象に注意を向
け続けるということは、むしろ例外的な場合です。注意は様々な対象に
次々に向けられているのが普通です。意識には連続した世界が見えてい
るのではなく、断片的な世界が見えていて、それを想像や記憶あるいは
推測でないでいるわけです。断片的な印象を、あたかも連続したもの
であるかのように経験するのは、こうした心理学的なたらしきがあるか
らです。1930年代から始まったカットのつなぎ方は、いわば人間の
心理学的なたらしきと同じことをやっているわけです。バザンの言葉で
はありませんが、こういうモンタージュを「心理学的モンタージュ」と
呼ぶことにします。例えば、12人の陪審員たちの数時間の討議を追っ
た『十二人の怒れる男』は、まさに「喋る映画」です。この作品でキャ
メラを担当したのは、ロシア出身のボリス・カウフマンです。ヘンリー・
フォндаをはじめとする12人の陪審員たちの発言のカットが、次々に
つながれていきますが、台詞の流れにそって、あまりにもなめらかにカッ
トがつながれていくので、いったいどこでカットが切り替わったのか、
まったく分からないほどです。本当は断片がつなぎ合わされているのに
そうは見えない。これは意識の経験そのものです。

こういう技法によって作られた映画は、ある意味で非常にリアルです。
意識の経験をなぞっているわけですから。本当はカメラで撮影したイ
メージなのに、観客はカメラの存在をほとんど意識せずに映画を見る
ことになります。このことを、バザンはカメラが「不可視」になると
いっています^(二)。観客は、あたかも自分の目の前でおこっていること
を見るようにして映画を見ることになるわけです。

では、音声イメージの導入が映画にもたらした変容は、これに尽きる
のでしょうか。役者が台詞を喋ることから、かならず「心理学的
モンタージュ」が生み出されなければならないのでしょうか。もちろん、
そんなことはないはずですが。実際、音声イメージの導入は、まったく別
種の映画への道を拓くことになったという論点をつけ加えることを、バ
ザンは忘れませんでした。そこで次に、この点に触れておく必要があります。
ます。

(一) Bazin, *op. cit.*, p.64

4 反モンタージュ

もし役者の演技が真に追ったものであれば、場面をカットに割って撮
影し、後からつなぐことは、むしろシーンの緊迫感を損ねてしまいます。
また、誰かが台詞を喋っているときには、大抵は相手がいいますから、台
詞に対する相手のリアクションもひとつのカットに入っていたほうが、
ドラマとしての緊迫感が増します。溝口健二の作品にはこういう緊迫感
がありますね。もちろん、それは取り扱われている題材によります。西

部劇では、構図／逆構図といわれるカットつなぎが多用されますが、これは向き合って台詞を喋っている人物を交互にとらえる技法です。この技法によって、西部劇独特の緊迫感が生み出されます。また、市川雷蔵主演の『眠狂四郎』シリーズでも構図／逆構図が多用されていますね。作品ごとに監督がかわっても、このスタイル自体はあまりかわらないのが特徴的です。

このように、バザンの論点は、音声イメージの導入が、題材によってまったく正反対の映画作りを可能にしたという点にあります。正反対というのは、一方はカットのつなぎで画面を処理するような映画作りであるのに対して、他方はむしろそれを拒否するような映画作りであるからです。

バザン以後、きわめて意図的にこれらを使い分けていったのがジャン・リュック・ゴダールでした。『勝手にしやがれ』で、ゴダールは構図／逆構図をさかんに活用しましたが、それ以後の『男と女のいる舗道』のような作品では、構図／逆構図を徹底して拒否しています。

バザン自身は、モニタージュを拒否するような映画作りに対して好意的だったと思います。そのような映画作りを実践した映画作家として、バザンはオーソン・ウェルズとロベルト・ロッセリーニを擁護していったからです。モニタージュを拒否するという映画の作り方は、やはり音声イメージの導入によってもたらされたひとつの可能性です。ひとつのシーンをカットに割らずに撮るといって、いわゆるワンシーン・ワンカットの技法です。この技法は、サイレントの撮り方と同じようにみえます。しかし、それらは根本的に違います。

サイレントでは、たしかにひとつのカットがひとつのシーンを構成し

ますが、カットの中で役者はつねにアクションを要求されます。そうしないと、台詞が聴こえないわけですから、何をやっているのか分からないですね。したがって、カットとカットのつなぎは、ひとつのアクションからそれが引き起こす別のアクションへと流れになっていきます。ドゥルーズが『シネマ―運動イメージ』で取扱ったのは、こういうアクションのつなぎの様々な型です^(十一)。これに対して、ワンシーン・ワンカットの演出では、かならずしもアクションが要求されません。またカットつなぎもアクションの因果関係にもとづいていません。役者が喋ることが、こういう映画作りを可能にしたわけです。

では、ワンシーン・ワンカットの演出の、映画としての特色はどこにあるのでしょうか。また、バザンはなぜそれが真実の映画であると考えたのでしょうか。最後に、この点について考えておく必要があります。

(十一) Deleuze, 1983, *Cinema L'Image-mouvement*, pp.196-265

5 リアリズム―まとめにかえて―

ひとつの場面をあえてカットに断片化し、それらのカットをあらためてつなぐという技法は、日常生活における意識の経験をなぞるものでした。これが「心理学的モニタージュ」です。こういう作り方をされた映画を見ると、非常にリアルな感じがします。注意の焦点だけをつないでいくわけですから、観客は映画の中でおこる事件を自分も経験しているような気になるわけです。1940年代から50年代のアメリカ映画は特にそうです。では、これと正反対のことをやって映画を撮ると、どう

いうことになるでしょうか。カットをつなぐに画面を処理すると、日常生活における知覚からはこぼれおちてしまっている現実が見えてきません。普通は見えないものを、カメラが見てしまうからです。心理学的なリアリティーとは違った、別種のリアリティーがそこに顕現します。

こうして、バザンによれば、音声イメージの導入は、映画に二種類のリアリズムをもたらしたことになります。ただし、バザンはこの二種類のリアリズムを同等には扱っていません。バザンにとっては、モニタージュを拒否することによって生み出されるリアリズムこそ、真のリアリズムです。この考えこそがバザンの映画美学の核心です。モニタージュは映画の本質には属さないという主張には、モニタージュを拒否することが真のリアリズムであるという主張がすでに前提されていたと考えることができます。

ここまでの議論をまとめる形で結論づけますと、反モニタージュこそが真実の映画であるという一貫した視点が、バザンの映画美学の核心にあり、またこの視点が1930年代以後の映画史を的確に理解する出発点となった、と考えられます。

残された問題は、リアリズムに関するバザンの考えが、いったいどこから出てきたものなのかという点です。この点に関する私の解釈は次のようなものです。人間の意識は現実を自分の関心や欲求にしたがつてつないでしまいます。概念や推測を用いることによって、時間的に連続した世界を自分のまわりに作り上げてしまう。こうして、人間の意識からは現実が消去されていきます。にもかかわらず、人間は自分が見ているのが現実だと思いきこんでいる。これに対し、カメラという機械の眼は、現実に対して何の関心も欲求ももたないがゆえに、かえって現実を直視

することができる。ここから、バザンについて次のような見方が出てきます。カメラがもっている機能によって、自分の力では現実を見ることのできない人間が、映画から現実を学ぶことができるようになった。バザンはそう考えていたのではないのでしょうか。自分の見ている世界が現実で、映画はむしろ虚構の世界であるというのは、じつに常識的な考えですが、このような考えに真つ向から挑むような思想が、バザンの映画美学の核心にあったと思います。バザンのような人にとっては、映画こそが現実であったわけです。