

鹿児島大学法文学部紀要  
『人文学科論集』第67号(二〇〇八)別刷  
二〇〇八年二月発行

## ワンシーン・ワンカットの美学

アンドレ・バザンを擁護する

柴田健志

## ワンシーン・ワンカットの美学

アンドレ・バザンを擁護する

柴 田 健 志

はじめに——トーカーとリアリズム

アンドレ・バザンの「リアリズム」をその批判者たちから擁護しなければならない。バザンの「リアリズム」とは、モニタージュという技法によって作られた映画よりも、むしろモニタージュを拒否ないし制限することによって作られた映画の方をリアルであるとみなす主張を重要な論点として含んでいる。このような主張は、バザン以前の映画理論において映画の本質とみなされてきたモニタージュを否定するものとしてとらえられた。そして、バザンの「リアリズム」に対する批判もこの点に集中している。曰く、いったいモニタージュを否定してどうやって映画を撮ろうというのか、断片的なイメージの連鎖によって世界を表現することこそ映画の本質ではないか、というわけである。私は、この批判はもつともなことだと思う。しかし、私は同時に、この批判はじつは的を外していると思っている。なぜなら、バザンの主張の核心は反モニタージュというような点にあるのではなく、むしろ映画における「音声」の役割の重要性に気づいた点にあると考えられるからである。この観点でバザンの映画批評を読み直した途端、映画に対する豊かな感性に満ちたバザンの洞察がいくつも眼に入ってくる。とりわけ、本校で主な検討の題材となるバザンの評論「映画言語の進化」を繙くと、決して

長くないその頁の中に重要な洞察が次々に見出される。それゆえ、バザンの「リアリズム」を反モンタージュという一点に帰着させ、その点のみからバザンを批判し葬り去ってしまうことは、映画史に関心をもつ者にとって大きな損失であるといわねばならない。

私の考えによれば、バザンは、トーキーの誕生という映画史上の事件が映画イメージの造形に何をもたらしたかを考察していく過程で、人間の「声」が、映画イメージの造形に根本的な変容をもたらすほどの威力をもつものであることに気づいていた<sup>(1)</sup>。すなわちバザンは、映画への音声の導入は、現実生きられている空間をいかに解釈するかという、映画監督を真に「作家」たらしめるほどの大きな課題をもたらしただけという点に気づき、トーキーに固有の映画イメージが成立したかはそこから説明されなければならないと考えていた。私の理解する限り、これがバザンの「リアリズム」の出発点にある認識である。バザンの「リアリズム」の核心にはワンシーン・ワンカットの演出は、モンタージュによってのみは存在するという点はすでによく知られているが、ワンシーン・ワンカットの演出は、モンタージュによっては十分な表象することのできない現実の空間を表象するひとつの技法として評価されているということを理解しなければならぬ。この点を無視して反モンタージュという主張だけをあげつらうことは、批判すべき対象の理解を怠った不当な批判であるといわねばならない。

私は以下で、まずバザンに対する典型的な批判として、岩崎昶<sup>(2)</sup>の批判を取り上げる。なぜなら、岩崎昶の批判は映画史に関する彼自身の見解から導かれており、その意味で筋の通った系統的な批判だからである。バザンの「リアリズム」が、トーキーの誕生という重要な段階が何を意味するかという、映画史的な広がりの中で理解されなければならないとすれば、映画史に対してバザンと同等の見識をもった批判者による批判を検討しておくことは不可欠であろう。

## 一 岩崎昶の美学——映画芸術の基礎はモンタージュである

岩崎昶はモンタージュを「映画芸術の基礎」<sup>③</sup>とみなしていた。映画を固有の芸術たらしめるものは、モンタージュすなわち現実の中から選択されたイメージの断片をつなぐことにあるといっているのである。このような見解それ自体には、じつは何ら新味はない。それはむしろ、プドフキンやエイゼンシュタイン以来の、映画理論の常識であったといつてよい。例えば、決して映画の理論家ではなかったヴァルター・ベンヤミンでさえ、一九三六年の「複製技術時代の芸術作品」において同じ点を指摘している。ベンヤミンによれば、カメラによつて複製される対象そのものは芸術作品ではない。また、それをカメラによつて複製したとしてもただちに芸術作品とはならない。映画において、芸術作品は「モンタージュによつてはじめて生まれるのである」<sup>④</sup>。しかし、岩崎昶がモンタージュを強調したのは一九五〇年代以降のことであると、この点に注意しなければならない。その時点であえてモンタージュを強調しなければならなかったのは、それなりの理由があったからである。すなわち岩崎昶は、モンタージュという、サイレント映画が確立した映画の技法が、トーキーの出現によつて忘れ去られ、映画を本来のあり方から逸脱させているとみなしていたのである。この見解には、かなりの説得力がこもっている。例えば、映画がサイレントから出発したという事実を、岩崎昶は次のように意味づけている。

映画が生まれて最初の三十年間、映画が音を持つていなかったことは、映画にとつてなんとこの祝福であったことか。それがサイレント映画という別個の芸術を完成させたのであった。

はじめから音のある映画だったら、映画は、舞台劇や寄席やミュージカル風のショウのたんなる複製、いわゆるカンヅメ芝居としてのみ発展し、反映であり、陰であるだけの二次的な存在、それ自体としての意味も主張もないまい

もの、現実近似しているがゆえにかえって現実とはなりえない宿命に永遠に閉じこめられていたであろう<sup>(5)</sup>。

確かに、事物をただ写しているだけで人々の興味を惹くことができるのは始めのうちだけであろう。観客を楽しませ続けるには、カットをつないで何ほどがストーリーを語るといふ技術が発明されなければならなかった。もし始めから音があつたら、こういう努力はなされなかつたであろう、といふのである。したがって、サイレントから出発したことが、現実をただ模写するのではなく表現するといふ段階に映画を導いた、ということになる。

映画は、何か別のものを、それも「写す」のではなく「表す」ものになって、はじめて生きのび、さかんになり、新しい時代のいちばん重要な芸術にまでなりあがつていくことができた<sup>(6)</sup>。

岩崎昶は、ここで「写す」と「表す」を区別しているが、この区別それ自体にも、やはり新味があるといふわけではない。例えば、アンドレ・マルローが一九四〇年に書いた「映画の心理学素描」において、すでに現実の「再生産」と「表現」が区別されている<sup>(7)</sup>。マルローによれば、現実のたんなる「再生産」から「表現」といふ芸術的レベルへと映画を導いたのは、「カットの発明」<sup>(8)</sup>であった。すなわち現実を現実としてただ記録するといふのではなく、一定の視点から現実を断片化することが「表現」の出発点とみなされている。岩崎昶の主張が興味深いのは、マルローのいう「カットの発明」そのものをもたらしただ条件として音の欠如といふ点を指摘しているからである。マルローほどの人が指摘することができなかった点を、岩崎昶は鋭く突いている。

この観点にしたがえば、トーキーの出現が映画にとってあまりありがたくないものとみなされるのも当然である。岩崎

昶の見解によれば、トーキーは映画からその固有性を奪い去る可能性をもった危険な要因なのである。そして実際、トーキーの初期にはそのようなことが起こったのである。

せっかく音が出るようになったのだからといってまず音にだけたよった映画をつくっていた。つまり、音楽映画、ミュージカル、また舞台劇をそのままフィルムに缶詰にした映画。こうして、映画はここで過去三十年の間せつかくみんなが苦勞して進歩してきた芸術的な道のりを一挙に逆もどりしてしまった<sup>五〇</sup>。

こうして、岩崎昶は映画芸術に対するトーキーの寄与を過小評価していったのである。

俳優のせりふは映画をふたたび演劇に引き戻そうとしたし、音楽は映画をシヨウや音楽会の模写にまで墮落させたのである。つまり、音と画との「同時性」が、映画の芸術に新たにつけ加えたものは割合に少く、むしろそれを邪道に導いたのであった<sup>五〇</sup>。

トーキーによって忘れ去られたものはほかでもない、モニタージュによって映像に固有の世界を表現するという技法の重要性である。岩崎昶は、この点をはつきりと断罪する口調で述べている。

たしかに現在の多くの映画はモニタージュの原理にもとづいた自由な映画的表现を忘れて、あまりにも演劇的になっている。空間も時間も流れを失って固定し、せりふと演技とが主として芝居をはこんでいく。ことに大型スクリーン

の出現はこの傾向をはなはだしいものになっている。すぐれた映画監督はだんだんとすぐれた舞台監督になろうとしている。これではモンタージュ論はたしかに無用になる。が、これほど映画の道をそれ、映画のせつかくの美しさと力強さを自らすててしまうやり方はない(三〇)。

しかし、このような事態は映画本来の道筋からの逸脱としてしか理解できないものなのであるうか。別の見方をすれば、このような事態を積極的に評価できるという可能性は本当に存在しないであろうか。私の考えでは、バザンはその別の見方ができた人物である。バザンは、トーキーの理解において、岩崎昶と対極の見解をもっていた。それゆえ「せりふと演技が主として芝居をはこんでいく」ということが何ら批判の対象とはならず、むしろその点を評価したからこそワンシーン・ワンカットの演出が特権化されえたのである。この点はもう少し先で詳しく述べなければならない。しかしその前に、岩崎昶のバザン批判に言及しておくべきであろう。

以上みてきたような映画史の理解に立てば、当然バザンの「リアリズム」は批判されなければならない。岩崎昶はこう書いている。

バザンのパン・フォーカスまたワン・ショット・ワン・シーンの礼賛をそのまま鵜のみにするわけにはもちろんいかない。モンタージュを制限したり否定したりしたら、映画はまたグリフィス以前の原始状態へ逆もどりする(三一)。

批判と呼ぶには少しばかり抑制の利きすぎた文章であるが、岩崎昶がバザンをまったく認めていないことは、これまでの文脈から鮮明に理解できることである。

じつは、岩崎昶に関して、あとひとつだけ言及しておくべきことがある。岩崎昶はトーカーをまったく無意味と考えていたのであろうか。これまでの引用だからでは、トーカーなど百害あって一利無しといわんばかりの印象を受けてしまうであろう。しかし、もちろんそうではない。音声と映像が対応するだけであれば、それは演劇と何ら変わらない。役者が話す映像と同時にその声が出る、というだけである。そこに映画芸術の固有性は無い。しかし、音声と映像が対応しないとすれば、どうか。そこに映画固有の表現が実現される。それこそ、エイゼンシュタイン、プドフキン等によって主張された、視覚イメージのコントラ・プンクト（対位点）としての音声イメージという発想にほかならない。

トーカーとは、画面に一つの物を見、同時にその物の音を聴くことではなく、画面に一つの物を見、同時に他の物の音を聴くことである。この方法によるトーカー形式が普通にコントラプンクトと呼ばれるようになった<sup>(11)</sup>。

岩崎昶はルビッチの『私の殺した男』（一九三三）をこの技法の成功例として分析し、コントラ・プンクトの使用によって、映像の連鎖はより複雑な意味をもつことになるという点を示そうとしている<sup>(12)</sup>。この限り、岩崎昶も音声に一定の役割を認めていた。しかしその役割は、モニタージュが作り出す視覚イメージの連鎖を補完するという役割であるにすぎない。視覚イメージのモニタージュに仕えるという点に音声の存在意義が見出されているのである。

## 二 アンドレ・バザンの美学——モニタージュは映画の本質ではない

岩崎昶にとって、映画における音声は視覚イメージの連鎖を補完するものにすぎなかった。その線を越えると、音声は



むしろ映画を本来の道筋から逸脱させる要因とみなされている。これは、モンタージュこそ映画の基礎であるという前提から当然出てくる帰結であるが、じつは私はこのような見解にはむしろ賛成したいと思っている。今日における、映画のオーディオ・ヴィジュアル化を見るにつけ、このような警戒はつねに必要であるとさえ感じている。しかし、それと同じ水準でバザンの「リアリズム」を評価することにはやはり異を唱えねばならない。もしモンタージュが映画の本質であれば、サイレントですでに映画芸術は完成していなければならず、それゆえトーカーなどたんに音の出るサイレントに過ぎない。うまくいっても、音声の役割はせいぜい二次的なものになりすぎることになる。ところがバザンは、映画における音声の役割を視覚イメージの補完物というような二次的なものとしてみていなかった。「映画言語の進化」と題された評論の中で、バザンはこう書いている。

映画芸術の本質が、造形術とモンタージュが現実の素材につけ加えるものだけに尽くされるとしたら、サイレント芸術はすでに完成した芸術である。音声はせいぜい従属的で二次的な役割しか果たしえないであろう。すなわち視覚イメージのコントラ・ポイントとしての役割である。だが、それで映画が豊かになるといえるほどありうることだが、それはせいぜい付随的なことでしかないだろうから、そう考えてすましてしまうと、音声が増えられることによつて導入されるさらなる現実性の重要度を計りかねるおそれがある<sup>(15)</sup>。

このように、バザンはコントラ・ポイントとしての音声という考えに明瞭に反対している。映画における音声の意義はそんな程度のことではないというのである<sup>(16)</sup>。バザンは映画に対して音声をもたらした結果を映画にとつてもっと本質的なものとみなし、その観点からトーカーにおける映画イメージの変容の意味を問うていたのである。こういう問い方がで

きたということ自体、バザンがすでにモンタージュは映画の基礎であるというような前提を受け入れていなかったということを示している。実際バザンは、「モンタージュ」を「映画言語の本質そのもの」とみなすことを止めるよう呼びかけている<sup>(15)</sup>。そうしなければ理解しえないような作品が現に存在していたからである。例えば、『市民ケーン』(一九四一)におけるワンシーン・ワンカットの技法は、いったいなぜあれほど高度な芸術的表現となりえたのであろうか。それを岩崎昶のように映画の演劇への退行とって済ますことはできないであろう。

ワンシーン・ワンカットそれ自体が重要なのではない。それを生み出したものが何かを知ることが重要である。トーキーがそれを生み出したとしても、映画の固有性を奪うような仕方ではなく、映画イメージに根本的な変容をもたらすような仕方においてでなければならぬ。そう考えなければ『市民ケーン』など到底理解できない。バザンの「リアリズム」の核心はそこにある。すなわち、トーキーによって映画イメージに生じた内的な変容が「リアリズム」という言葉で理解されているのである。ワンシーン・ワンカットの技法は、バザンが「リアリズム」と呼んだ大きな流れのひとつの到達点として理解されなければならない。私の考えでは、岩崎昶のようなバザンの批判者は、この点を無視しているか、そうでなくともいくぶんか軽視しすぎているようである。

バザンは、音声の導入がただちにワンシーン・ワンカットの演出をもたらしたとは述べていない。バザンはむしろ、サイレント時代に確立された古典的なモンタージュが、音声の導入によってどのような変容を被っていたかを論じているのである。一九二〇年代の終わりから導入されたトーキー・システムは、一九三〇年代を通じて映画作りに大きな変更をもたらした。トーキーの完成をバザンは一九三八年から一九三九年ごろとみなしている。確かに、その当時の作品とサイレント時代の作品を見比べると、視覚イメージに大きな違いのあることはすぐに分かる。あたかもまったく種類の違う映画を見ているかのようである。映画の歴史に多少とも関心があるほどの者にとっては、この変容はいかにも興味深い謎である

う。では、それはいったいどのような変容だったのであろうか。

バザンは、サイレントのモンタージュを「表現主義的」と呼ぶ通例に従いつつ、トーキーとともに確立された新しいモンタージュを「心理学的」<sup>(24)</sup>と命名した。そして前者から後者への移行を「リアリズム」への移行として理解しようとしたのである。「表現主義的」モンタージュとは、現実の世界から切り取られたイメージが、作家の詩的想像力にもとづいて再構成されていくようなタイプのモンタージュである。このタイプのモンタージュにおいては、カットのつなぎは現実の構造を反映しておらず、むしろ隠喩や換喩の論理によつて行っている。したがって、それは「象徴的」<sup>(25)</sup>モンタージュとも呼ばれる。例えば、シユトロハイムの『グリード』（一九二四）では、夫婦の葛藤のシーンを鳥かごの中の番いの小鳥のカットにつなげるというモンタージュが多用されている。こうした技法はトーキーの時代においてもまだ部分的に活用されていたものである。バザンがあげている例をそのまま借用すれば<sup>(26)</sup>クルーゾーの『犯罪河岸』（一九四七）で、男女の恋愛感情の高揚を描いたカットが、ポットからふきこぼれる牛乳のカットにつなげられているようなものがこういったモンタージュの好例であろう。これに対して、「心理学的」モンタージュにおいては、人間の心理をなぞるような仕方でカットがつながれる。換言すれば、現実世界で生活をしている人間の意識に現れるような仕方で映像が処理されていくのがトーキー作品固有のモンタージュである。現実的な生活の中では、われわれは視線を長時間固定したままでひとつの事物をじつと見続けるということはない。むしろわれわれの注意は移り変わりやすく、現に目の前にある以上のものを見ている。いや、見たと思つている。われわれの意識には、連続した世界が見えていゝのではなく、断片的な世界が見えていて、それを想像や推論、記憶でつなぎ合わせているのである。こうした人間の心理ないし意識の構造をなぞることで成立しているのがトーキーのモンタージュであるというのである<sup>(27)</sup>。

このように、サイレントのモンタージュとトーキーのモンタージュの差異は、カットという現実の断片の配列が映画

を作り上げるといふ大前提が共有された上で、その組み立てを指揮する論理が前者においては比喩の論理であるのに対して、後者においては現実の論理であるという点に見出されている。「リアリズム」という言葉は、まず第一に後者のトーカーのモニタージュを指して用いられているのである。問題は、「リアリズム」へ向けてのイメージの変容が、いったいなぜ音声の導入によって生じたのかという点である。バザンは、それを次のように説明している。

音声イメージは視覚イメージよりも柔軟性に乏しいがゆえに、音声イメージはモニタージュをリアリズムの方向へ運んでいくことになり、造形上の表現主義とイメージ間の象徴的な関係をだんだんと排除していくことになったのである<sup>(10)</sup>。

バザンの説明によれば、音声の導入がモニタージュを「リアリズム」の方向へ運んだのは、音声には視覚イメージほど「柔軟性」がないから、要するに音声は融通が利かないから、ということになる。これは一見してきわめて分かりにくい、晦渋な説明であるといわねばならない。しかし、音声イメージと視覚イメージをよく注意して比較観察してみると、バザンのいわんとすることはそれほど難解というわけでもない。

いったん映画を離れて考えてみると、視覚イメージというものは、現実世界の知覚である場合と、たんなる心的イメージである場合とに大別しうる<sup>(11)</sup>。現実世界の知覚はわれわれの恣意で勝手に操作できない堅固な性質をもつものであるが、何かを空想するときには決してみられるように、心的イメージならばわれわれの恣意によって自由に組み立てることが可能である。空想においては、現実世界には決して妥当しないことでも容易に起こる。無論、その素材は現実的な経験からえられるものだが、それらの素材は現実にあるとおりに配列される必要はない。すると、サイレントの「表現主義的」モニタージュ

は、まさにこの心的イメージのあり方に合致する。サイレント作品においては、現実世界の断片が作家の詩的想像力によって再構成されていくと考えられるからである。

ただし、映画がまだ音声をもっていなかったという条件の下でのみ、われわれの空想の論理がそのまま映像の論理となりえたという点に注意すべきである。なぜなら、心的イメージの特徴は、想像される人物の声が決して聞こえてはくず、また想像される事物も同様にそれが現実世界において知覚されるときには必ず伴っているはずの音声を決して発しないという点にあるからである。したがって、そのような空想の論理はサイレントには適用できても、トーキーには適用できない。トーキーに適用すれば、たんなるナンセンスが生じるだけである。音声は、人間の声であれ事物の発する音であれ、現実世界の知覚に固有のものである。音声は、とりわけ人間が語り出す言葉は、空想の論理では操作することのできない何かを含んでいる。そこに、音声というものの威力がある。「音声イメージは視覚イメージよりも柔軟性に乏しい」という何とも晦渋な表現でバザンが言い表そうとしたのは、おそらくこういうことなのであるかと私は解釈している。このような意味において、音声の導入は視覚イメージの連鎖を指揮する論理を現実<sup>①</sup>に忠実な論理へと向けかえざるをえなかったのである。

本来ならば、ここで一九三〇年代から四〇年代にかけての代表的な作品を取り上げ、そのイメージを具体的に検討することによってバザンの主張を検証すべきなのであろう。しかし、今回はそのような作業はあえて省略し、バザンが「心理学的」モンタージュの完成をフォードの『駅馬車』(一九三九)のような作品のなかに見て取っていたという点を指摘するに止める<sup>②</sup>。

### 三 空間の発見——ウエルズ、ロッセリーニ、デllシーカ

さて、こうした「リアリズム」のモニタージュが、先ほど述べたように一九三八年から一九三九年ごろに完成した後、もうひとつ別の種類の「リアリズム」が現れた、というのがバザンの議論の組み立てである。バザンは、この後者の「リアリズム」こそ、そこで映画史が前半と後半に区切られるほどの重要性をもつものとみなしていた。バザンはそれを「ワンシーン・ワンカットのリアリズム」といつている。いうまでもなく、バザンにとって、オーソン・ウエルズという名前がこの「リアリズム」を代表する名前であった。

ウエルズのワンシーン・ワンカットは、映画言語の進化における決定的な段階である。映画言語は、サイレント時代のモニタージュとトーキーの「デクパージュ」を経て、今や静止カットへの帰還という方向へ向かっているのであるが、ただしその帰還は、「デクパージュ」のあらゆる発見をワンシーン・ワンカットのリアリズムの中へ組み込んでいくような、弁証法的な発展によっているのである<sup>(11)</sup>。

「デクパージュ (découpage)」というフランス語は、言葉それ自体の意味としては「切り取り」というほどの意味で、映画用語としてはもともとは「撮影台本」を意味するが、バザンはやや特異な語感で、「モニタージュ」と同じ意味でこの言葉を用いている。ここでは、トーキー固有のモニタージュをこの言葉で置き換えることによって、それをサイレントのモニタージュと明確に対比しようとしているのである。サイレントのモニタージュとトーキーのモニタージュすなわち「デクパージュ」との差異をごく簡潔に述べれば、前者においてはひとつのアクションを収めたカットが別のアクションを収めたカットにつなげられるのに対して、後者においてはひとつのアクションそのものが部分に分解される形でカットに割

られ、それらのカットのつなぎによってアクションが再現されるのである<sup>(36)</sup>。バザンによれば、サイレントのモニタージュからトーキーの「デクパージュ」へ、そこからさらに「ワンシーン・ワンカット」へと到る「映画言語」の進化は、一種の「弁証法的な発展」としてとらえられなければならない。そしてその発展の「決定的な段階」をなすのが「ワンシーン・ワンカットのリアリズム」なのである。

バザンは、この種類の「リアリズム」を視覚イメージへの音声の導入の帰結としては説明してはいない。しかし、それが本場に「映画言語」の「弁証法的発展」の一段階であるとすれば、やはり音声の導入が映画にもたらしたひとつの帰結であることになる。ただし、ワンシーン・ワンカットの演出が、音声の導入という点から一直線に導かれるというわけではない。例えば、役者の台詞を長く引つ張れば、それでワンシーン・ワンカットの演出になるのではない。そんなことから、岩崎昶のいうとおり、映画はその固有性を捨て去ってカンヅメ芝居に成り下がってしまう。ワンシーン・ワンカットの演出の重要性を理解するには、音声の導入が、空間の解釈という技術的であると同時にいわば現象学的ともいべき課題を映画にもたらしたという点を理解しなければならない。人間が言葉を語り出す現実の空間は、いったいどのような構造をもっているのだろうか。これがトーキーとともにもたらされた問いである。そして、この構造を表象する技法を磨くことがトーキー作家に課せられた課題であった。バザン自身がこの点を正面から論じているというわけではない。しかし私はこの点がバザンの「リアリズム」の核心であると解釈している<sup>(37)</sup>。

ウエルズにおけるワンシーン・ワンカットの演出は、台詞の長回しと結びつくのではなく、むしろ焦点の深いレンズと広角レンズの併用によって、ケーンのような自己顕示欲の強くかつ誇大妄想的な人間が、周囲に向かって言葉を語り出す空間を連続的に表現するという点に結びついている。ウエルズの演出がグレッグ・トーランドのカメラに支えられているという点を軽視してはならないのである<sup>(38)</sup>。さて、バザンが注目したのは、このような仕方でも空間が再現されるとき

に現出してくると考えられる世界の多義性である。カットのつなぎでこの多義性を表現することはできない。むしろモンタージュは、世界を一義的に意味づけてしまう。「モンタージュは、多義性を表現することによって背いてしまう」<sup>⑤</sup>とバザンは述べている。バザンにとつて、現実的な世界とは多義的な世界である。言い換えれば、現実性と多義性は同義である<sup>⑥</sup>。

もちろん、「デクパージュ」が作り出す空間の表象が心理学的な現実性をもっていることはバザンも認めている。それは、人間の意図や欲求、あるいは社会的な慣習に沿って表現されるような空間の現実性であり、その点で一義的に意味の了解しうるものなのである。これに対して、ワンシーン・ワンカットの演出が作り出す空間の表象は、より深い、いわば存在論的な現実性を露にしたという点がバザンの議論の主旨であろう。バザンは、音声の導入とともに始まった映画言語の新しい段階において、心理学的な現実性が存在論的な現実性に移り変わっていく点をとらえて「弁証法的発展」と述べていたのである。

このように、バザンが着目したのは、人間が言葉を語り出す空間を現実的に表象する技術としてのワンシーン・ワンカットなのであつて、ただたんにワンシーン・ワンカットそれ自体に新味があるがゆえにそれを称揚していたのではない。その証拠に、ロッセリーニやデシリーカのようなイタリあのいわゆるネオ・レアリスマの作家たちを、バザンはウエルズと同様の見地から賞賛していた。ロッセリーニの『戦火のかなた』（一九四六）やデシリーカの『自転車泥棒』（一九四八）を観ればすぐ分かるように、これらの作品は別にワンシーン・ワンカットの技法を駆使して撮られていない。したがつて、もしワンシーン・ワンカットそれ自体が問題なのであれば、これらの作品を『市民ケーン』と同列において評価するなどということはありえない。ところが実際にはバザンはまさにそういうことをやっている。モンタージュによつては表現できない空間の現実性がいかに表現されているかという関心からみれば、これらの作品は映画言語の同じ流れの中に位置す



ることになるからである。事実、バザンは、オーソン・ウェルズの登場は「新しい時代の始まりを画す」ものであるにしても、『市民ケーン』は全体の動きのなかに組み込まれ」ており、その新しい時代の動きの感触は「イタリア映画において」確認できるとして、ロッセリーニやデッシーカに言及して次のように論じている。

ロベルト・ロッセリーニの『戦火のかなた』や『ドイツ零年』、ヴィットリオ・デッシーカの『自転車泥棒』においては、イタリアのネオ・レアリスマは以下の二点で従来の映画のリアリズムとは対照的である。すなわちあらゆる表現主義を脱ぎ捨てている点で、そしてとりわけモンタージュによる効果がまったく欠如しているという点で。スタイルは対照的であるにもかかわらず、ウェルズの作品においてと同様、ネオ・レアリスマは映画に現実の多義性の感覚を取り戻させる方向に向かっているのである<sup>(11)</sup>。

ウェルズ以後の映画に対して、バザンが見抜いた問題の核心が「現実の多義性」という点にあったことは、この引用からすでに明白であろう。「現実の多義性」を表象するという課題にとって、モンタージュは無力であるという主張にこそ、バザンの反モンタージュの真の意味がある。反モンタージュとは、技巧を排して目の前で起こっていることをありのまま撮ればそれで芸術になるというような、杜撰な発想なのではまったくない。そんなことでまともな映画が撮れないことくらい、バザンは承知している。したがって、この点を見ないバザン批判は無効である。そのような批判からバザンを擁護することが私の課題なのであった<sup>(12)</sup>。

ところで、バザンの反モンタージュは、人間の言葉に代表される「音声」が、なぜ強烈に現実性を喚起してしまうかという点を、重要な問題として提起している。しかしこの点の行き届いた考察はすでに本校の範囲を越えているし、映画史

が取り扱う範囲をも越えている。それは明瞭に哲学的な問いであり、しかるべき場所で再考されねばならない。そこで最後に、バザンの論点をさらに明確にするためにバザンの謎めいた言葉に対する注釈を試みて本校を閉じることにしよう。

#### 四 トーキー作家としてのシュトロハイム——結論に代えて

バザンの謎めいた言葉とは、シュトロハイムの『グリード』に関する次のような言葉である。

『グリード』はドライエルの『ジャンヌ・ダルク』と同様、潜在的にはすでにトーキー作品である<sup>③</sup>。

いうまでもなく、『グリード』はサイレント作品である。ドライエルの『ジャンヌ・ダルク』（一九二八）ももちろんサイレント作品である。ではこれらが「潜在的にはトーキー作品」であるというのはどういう意味なのであろうか。

バザンはトーキーを二種類に区別していた。バザンが「デクパージュ」と呼ぶモンタージュによるものと、これとはまったく逆にモンタージュが積極的な役割を果たさないものである。『グリード』が「潜在的にはトーキー作品」であるというとき、バザンは後者の意味でいつている。すなわち、モンタージュが積極的な役割を果たさないトーキーのことである。バザンの考えでは、モンタージュが積極的な役割を果たさない場合とは、「現実的多義性」を表現することに作家が固執したときである。したがって、『グリード』が「潜在的にはトーキー作品」であるということは、シュトロハイムが「現実的多義性」に固執するタイプの作家であったということを意味する。シュトロハイムは、作家の詩的想像力が映像を構築する原理であった時代に、あえてリアルなものに固執した作家であったというのである。

かりにこの点を認めるとすると、次のような議論が成立するであろう。サイレント映画は独自の映像の論理をもっている、それに音をつけたからといって作品の質が高まることはない。音がなくても分かる映像に余分な音がついているというくらいにしかならない。チャップリンがしゃべったからといって作品の魅力が倍増しはしない。むしろパントマイムの興を削いでつまらなくなる。ところが、シュトロハイムが潜在的トーキー作家であるというのが本当なら、チャップリンには当てはまるのがシュトロハイムには当てはまらない、ということになる。つまり、シュトロハイムの作品には台詞があつた方がその現実性が増すとバザンはいいたいのである。こうした主張の当否はここでは問わない。ただ指摘しうることは、バザンの映画批評がこのようにサイレントからトーキーに到る映画史の中に「リアリズム」の系譜を認め、その見地からウエルズやロッセリーニの真価を論ずるといふ、きわめて正統的なものだったということである。

## 注

- (一) バザンはトーキーを本格的に考察し始めた第一世代に属する。すでに一九二〇年代に確立されていた映画の理論は、厳密にはサイレント映画の理論であつた。当初は芸術的な後退とみなされたトーキーが芸術としての認知を受けることになるのは一九五〇年代になってからにすぎない。この点に関する次のような指摘はほぼ定説であるといつてよい。「実際、20年代とはまったく対照的に、30年代はじめてのトーキー登場後、フランスでは映画理論、映画批評にほとんど見るべき成果のないまま過ぎ、戦後にまで沈滞が持ち越されていた」(野崎「一九九五」二九頁)。また、五〇年代以降トーキーが芸術として認知されるようになったのは「ロジェ・レーナルト、アレクサンドル・アストリユック、アンドレ・バザンらの書いた文章のおかげ」である (Marie [2005] pp.6-7) とどう指摘も当を得たものであろう。

- (二) 岩崎昶(いわさきあきら) 一九〇三―一九八一。映画評論家、映画製作者。戦前・戦後を通じ、日本の左翼映画人を代表する人物。岩崎の戦中の活動に関して、佐藤「二〇〇四」に詳しい記述がある。
- (三) 岩崎「一九五六」一六〇頁
- (四) “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” Benjamin [1991] p. 364
- (五) 岩崎「一九七三」九八頁
- (六) 岩崎「一九七一」一四九頁
- (七) “Esquisse d'une Psychologie du Cinema.” Malraux [2004] p. 8
- (八) *ibid.* Malraux [2004] p.8
- (九) 岩崎「一九五六」一五一―一五二頁
- (一〇) 岩崎「一九五六」一五五頁
- (一一) 岩崎「一九五六」一七四―一七五頁
- (一二) 岩崎「一九七一」九二頁
- (一三) 岩崎「一九五六」一五六頁
- (一四) 岩崎「一九五六」一五七―一五八頁
- (一五) “L'Evolution du Langage Cinematographique.” Bazin [2002] p.66
- (一六) 一九四五年に映画高等研究院で行なわれた講演「映画と新しい心理学」において、メルローポントイが同様の認識を語っている。「有声映画というものは音と声で飾り付けられた無声映画ではありません。音や声は映画の夢想を補完するという役割りしかないというわけではない。音声とイメージの結びつきはもっと緊密なもので、音声が傍にいとイメージは変貌して

- 「映画の心理学」。“Cinéma et la Nouvelle Psychologie,” Merleau-Ponty [1966] p.99
- (一) “l’Evolution du Langage Cinématographique,” Bazin [2002] p.67
- (二) *ibid.* Bazin [2002] p.71-72
- (三) *ibid.* Bazin [2002] p.71
- (四) *ibid.* Bazin [2002] p.60
- (五) Bazin [2006] p.86
- (六) “l’Evolution du Langage Cinématographique,” Bazin [2002] p.72
- (七) 知覚と心的イメージの区別に関して、私は「」はサルトルの『想像力の問題』をかなり自由に援用している。 Cf. Sartre [1940/1986] pp.231-235, 318
- (八) “l’Evolution du Langage Cinématographique,” Bazin [2002] p.68
- (九) Bazin [2006] p.90
- (十) サイレントのモニタージュにおいてはカメラの存在が観客に意識されるのに対して、トーキーのモニタージュすなわち「デクパージュ」においてはカメラの存在はもはや意識されない。その意味で、「デクパージュ」が生み出す映像はリアルである。この点を、三〇年代から五〇年代の古典的「デクパージュ」においてカメラは『透明』になる、と言いつのが映画史研究の標準的な用語法である。 Cf. Aumont, Bergala, Marie, Vernet [2006] pp.52-53
- (十一) 空間性という論点を強調する解釈として次のものがある。 Andrew [1997] p.82
- (十二) ウェルズの『市民ケーン』（一九四一）で撮影監督を担当する直前、バザンが「心理学的」モニタージュすなわち「デクパージュ」の完成者とみなしたジョン・フォードの二作品、『怒りの葡萄』（一九四〇）と『果てなき航路』（一九四〇）において撮影監督

を担当したのがグレッグ・トーランドであったという事実は銘記されるべきであろう。

(二) "l'Evolution du Langage Cinématographique," Bazin [2002] p.76

(三) 多義的であるということとは曖昧であるということではない。なぜなら曖昧であることは明証的であることの反対であるが、多義的であることはむしろ明証的であることと両立するからである。この点に関してメルローポンティの見事な記述がある。

Cf. Merleau-Ponty [1953/1960] p.14

(三) "l'Evolution du Langage Cinématographique," Bazin [2002] p.76-77

(三) バザンの「リアリズム」を好意的に解釈する試みとして私が特に参考にした論考は以下の三点である。伊津野「一九九五」、野崎「一九九六」、Rosen [2001]。いずれも示唆的な論考であり、また「現実」と「表象」の関係をバザンがいかに解しているかという問題構成をとっている点で共通している。私はこのような問題構成を共有しつつ、音声の導入が「表象」のシステムを根底から変えたというバザンの主張を強調することを主眼としたのである。

(三) "l'Evolution du Langage Cinématographique," Bazin [2002] p.70

## 文献

Andrew, D. [1990] *André Bazin*, COLUMBIA UP

—— [1997] "André Bazin's "Evolution":", in Lehman [1997]

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. [2006] *Esthétique du Film*, ALMAND COLIN

Bazin, A. [2002] *Qu'est-ce que le cinéma?*, LES EDITIONS DU CERF

- [2006] *Orson Welles, CAHIERS DU CINEMA*
- Benjamin, W. [1991] *Gesammelte Schriften* Bd. VII-1, SUHRKAMP
- 岩崎昶 [一九五六] 『映画の理論』 岩波新書
- [一九七二] 『現代映画芸術』 岩波新書
- [一九七三] 『チャーリー・チャップリン』 講談社現代新書
- 伊津野知多 [1995] 『アンドレ・バザンのリアリズム』 『映画学』 vol.9
- Lehman, P. [1997] *Defining Cinema*, RUTGERS UP
- Malraux, A. [2004] *Essais sur l'Art*, GALLIMARD
- Marie, M. [2005] *Le Cinema Muet, CAHIERS DU CINEMA*
- Merleau-Ponty, M. [1953/1960] *Eloge de la Philosophie*, GALLIMARD
- [1966] *Sens et Non-Sens*, NAGEL
- 野崎歓 [一九九五] 『映画を信じた男——アンドレ・バザン論』 『言語文化』 32
- [一九九六] 『映画にとつて現実とは何か——バザンによるロッセリーニ（映画を信じた男——アンドレ・バザン論2）』 『言語文化』 33
- [一九九七] 『残酷さの倫理（映画を信じた男——アンドレ・バザン論3）』 『言語文化』 34
- [一九九八] 『文芸映画の彼方へ（映画を信じた男——アンドレ・バザン論4）』 『言語文化』 35
- Rosen, P. [2001] *Change Mummified*, MINNESOTA UP
- Sartre, J.-P. [1940/1986] *L'imaginaire*, GALLIMARD
- 佐藤忠男 [二〇〇四] 『キネマと砲聲』 岩波現代文庫