

モンタージュ理論の考察

—マルローとバザン—

柴田健志

「あらゆる芸術の中で最も重要なものは映画である」(レーニン)

はじめに

映画がサイレントからトーキーへ移行したのは一九二十年代の終わりから一九三十年代の初頭にかけてである。記念すべきトーキー第一作『ジャズ・シンガー』がワーナーによって制作されたのが一九二七年。この年は、「映画芸術科学アカデミー」がアメリカ合衆国に設立された年である。アカデミーの初代会長にはダグラス・フェアバンクスが選出されている。

サイレント期に確立された映画の技法は、トーキーへの移行によって大きな変容を被らざるをえなかった。この点を前提とした上で、それがいかなる性質の変容であったかが問われなければならない。いうまでもなく、そのような問いにもとづく映画史的な考察は、今日まですでに何度も試みられている。ただ私の意見では、映画史の鮮明な輪郭を描くにあたって今日においてもなお再検討に値すると思われる論考は、アンドレ・マルローの「映画の心理学素描」⁽¹⁾とアンドレ・バザンの「映画言語の転回」⁽²⁾である。バザンは、マルローの考察を踏まえ、かつそれを批判的に乗り越えようとしている。バザンがマルローよりも広い映画史的な見地に立っていることは明らかであるが、この両者の映画史的な見地の相違は、まさにトーキーをどう理解するかという点に明瞭に見出される。それゆえ、トーキーにかんするこの両者の主張の相違点を検討することは、映画史そのものを問い直すことにつながるであろう。このような問題意識をもとに、マルローとバザンを読み直してみることに、これが本稿の課題である。

1 問題提起：モンタージュ

それでは、トーキーの理解にかんするマルローとバザンの相違はどのような点にあるのだろうか。マルローは、音声の導入が映画を「完成」⁽³⁾させたという通俗的な見解に反対している。マルローの巧みな比喩に従えば、「エレベーターが高層ビルを完成させるのではないのと同じで、トーキーがサイレントを完成させるのではない」⁽⁴⁾。トーキーとは、ただサイレントに音がついたというだけのものではない。イメージが音と結びつくことで、サイレントのイメージとは別種のイメージが造形されたのである。この点を、マルローは上の比喩を続けてこう説明している。

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聞かせるという可能性から生まれたのではなく、イメージと音声の結合した表現の可能性から生まれたのである⁽⁵⁾。

マルローの見解は、トーキーをサイレントの延長とみなすのではなく、むしろトーキーによって映画はまったく新しい芸術表現となったとするものである。このように、マルローの映画史的な見地の特徴は、サイレントとトーキーのあいだに連続性を認めないという点にある。

バザンはこの点をどう見ているであろうか。バザンによれば、グリフィスによって生み出され、ロシアのプドフキン、エイゼンシュタイン、フランスのアベル・ガンズ等によって完成されたといわれる「モンタージュ」の技法は、トーキーへの移行によって大きな変貌を遂げた。比喩的・象徴的な意味作用をもたらすような表現主義的モンタージュから、シーンをいくつかのカットに割って場面を構成する分析的モンタージュへの移行が生じたというのである。バザンはその理由を「音声イメージは視覚イメージよりも柔軟性に乏しい」⁽⁶⁾という点に見出している。つまり、トーキーにおいては、作家の自由な空想に従ってイメージの連鎖が作り出されることはもはや許されず、現実的な経験の構造を

なぞってイメージを連鎖させることが余儀なくされたというのである。

これだけを見ると、バザンの見解とマルローの見解とのあいだに大した相違は存在しないように思われる。トーキー映画はサイレント映画のたんなる延長ではなく、別種の技法にもとづくという考えがこの両者によって共有されているからである。ただバザンの考察の方がいくぶん具体的であるというにすぎない。しかし、バザンは彼のこの見解に、もうひとつ別の見解をつけ加えている。この後者の見解が重要である。それによればサイレント期に撮られたシュトロハイムの『グリード』やドライエルの『ジャンヌ・ダルク』のような作品は、「潜在的にはトーキー作品である」⁽⁷⁾ということになる。この見解によれば、トーキーが映画の技法を根本的に変えたというマルローの見解はもはや成立しない。なぜなら音声は映画を成立させる本質的な要素としてはじめから潜在的に存在しており、したがって音声を導入されることで映画が変容することなどないということになるからである。ではバザンのこのような考えはどこから出てきたものであろうか。マルローがモンタージュを映画に本質的なものとして捉えているのに対して、バザンはそう考えていない。この点がバザンの映画美学の最も刺激的でかつ難解な点である。その内容の考察は後に行うが、バザンがこの点を根拠にしてサイレントとトーキーの区別に反対している部分をここでは引用しておこう。

モンタージュとイメージの造形的な組立こそが映画言語の本質そのものであると考えることを止めた瞬間に、音声はもはや、第七芸術の二つの根本的に異なる位相を区切っているいるクレバスではなくなるであろう⁽⁸⁾。

このように、マルローとバザンの映画史的な見解の相違はトーキーの理解において鮮明に現れているが、トーキーにかんする理解の相違はモンタージュをどう理解するかという点に起因している。それゆえ以下では、モンタージュにかんするこの両者の見解の相違から、トーキーにかんする理解の相違を説明する、という仕方で考察を進めていくことにする。

ところで、トーキーは映画を根本的に変えてはいないというバザンの見解はマルローの見解と対立するだけでなく、サイレントのモンタージュとトーキーのモンタージュを別種の技法とみなすバザン自身のもうひとつの見解と対立している。いや、矛盾している。この点について、若干の説明を加えておく必要があるだろう。バザンに矛盾はない。なぜならバザンが提示する二つの見解は、どちらも映画史における事実の説明だからである。バザンの考えでは、トーキーへの移行にともなって映画が別種のものになったというのはひとつの事実である。しかし同時に、サイレントであるかトーキーであるかが本質的な問いとはならないような作品が存在するというのもうひとつの事実である。マルローが映画史を単線的に考えているのに対し、バザンは映画史を複数の流れにおいて見ようとしている。われわれはすでに知っているように、この見地は後にジャン＝リュック・ゴダールによって継承されることになるものである。

このように、マルローとバザンの対立の意味を問いつめていくと、最終的には映画史的な見地の相違にたどりつくのである。この点には折に触れてそのつど立ち戻ることにして、以下ではモンタージュを映画の本質とみなすマルローの「映画の心理学素描」とそれへのいわばアンチ・テーゼであるバザンの「映画言語の転回」を読み直していくことにしよう。だがその前に、両者の映画史的な見地の相違を生み出す条件と考えられる時代的な背景を見ておくことにしよう。

2 モンタージュ理論の世代

アンドレ・マルローは一九〇一年生まれ。アンドレ・バザンはヨーロッパで大戦が終結した一九一八年生まれである。『ジャズ・シンガー』のとき、マルローはすでに二六歳であるのに対して、バザンは九歳の子供にすぎない。エジソンの「キネトグラフ」による最初の上映が一八九四年、リュミエール兄弟の「シネマトグラフ」による最初の上映が翌一八九五年のことだから、マルローはまさに映画の成長とともに成長した世代であるといつてよい。この世代に属するもうひとりの映画狂で、マルローとともに二十世紀のフランスを代表する

知識人となったジャン＝ポール・サルトルは、この時代を見事に回想している。

私は七歳だったがすでに文字を読むことができた。映画は十二歳のくせにまだものをいうことができなかつた。映画は始まったばかりで、これからどんどん進歩するはずだといわれていた。私は私達が一緒に大きくなるだろうと思っていた。私と映画の共通の幼少期を私は忘れたことがない⁽⁹⁾。

サルトルは一九〇五年生まれだから、七歳になるのは一九十二年である。その時点で映画が十二歳だというのは少し変だが、これは厳密に映画史的な年代にもとづくというより、映画は二十世紀の芸術であるというほどの意味合いで書かれたものだと理解しておくのが適当であろう。

二十世紀の芸術である映画は、はやくから理論的考察の対象となっていた。革命後のロシアで、クレシヨフやプドフキン、エイゼンシュタイン等によって、「モンタージュ」の理論が組み立てられていったのはすでに一九二十年代のことである。モンタージュ理論は、映画がまだ音声をもたない時期に作り上げられた映画の理論だったのである。この点は重要である。もうひとつ重要な点は、映画がまだサイレントだった時期にマルローはすでに映画の理論としてのモンタージュ理論を理解できる年齢だったという点である。したがって、この世代の知的な映画狂が、映画の本質はモンタージュであると考えてことに何の不自然さもない。逆に、そのような固定観念から自由たりえたという点にバザンの世代の特権があるといえよう。ちなみに、ヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」（一九三六年）は映画を考察の中心に据えているが、ベンヤミンもまたマルローと同じく、モンタージュを映画の本質とみなしている。ベンヤミンは一八九二年生まれである。

さて、マルローとバザンのあいだにある十七年という年齢差は、当然ながら彼らの論考それぞれの執筆時期にも反映してくる。マルローの「映画の心理学素描」（以下「素描」と略記）は一九四十年に雑誌『ヴェルブ』に掲載された後、一九四六年に千二百部限定の仮綴じ本としてガリマール社から出版されて

いる。実際の執筆時期は一九三九年である。「素描」が出版された一九四六年にはジョルジュ・サドゥールの『世界映画史』が出版されているという点はつけ加えておいてもよいだろう。一九一八年生まれのバザンは一九三八年から名門エコール・ノルマル（哲学の師範学校）で学び、優秀な生徒であったが、どもりのために教職の道を断念している。その後、占領下のパリでシネ・クラブを組織するが、そこでバザンを中心とするメンバーの活発な議論の題材となったもののひとつがマルローの「素描」であった。バザンのシネ・クラブには、サルトルもときおり顔を出していたという。エコール・ノルマル出身のバザンは、サルトルの『存在と無』や『想像力』をこの間に読んでいる。私が以下で考察する「映画言語の転回」は、一九五〇年から一九五五年にかけて別々の機会に書かれた三つの論文を一編にまとめたものである。その中で、バザンはマルローの「素描」に明示的に言及しつつ、マルローのテーゼに反論を試みているが、モンタージュは映画の本質ではないというバザンの反論を支えているのがオーソン・ウェルズの『市民ケーン』であることは間違いない。

『市民ケーン』は、神童オーソン・ウェルズが、ハーマン・マンキーウィッツの脚本によって一九四一年に完成させた作品であるが、フランスでの公開は終戦後の一九四六年である。バザンもこのときはじめて『市民ケーン』を観ている。ここで認識しておかねばならないことは、マルローの「素描」が書かれたときには、まだウェルズの『市民ケーン』が撮られていなかったという事実である。バザンのウェルズ論は後に検討するが、バザンがウェルズについて強調するのは、モンタージュというウェルズ以前の映画言語に対する根本的な革新として『市民ケーン』があったという点である。ウェルズなしにもバザンの映画美学は成立したであろうが、ウェルズなしにバザンの議論がどれほど説得力のあるものになったかには疑問の余地がある。

一方のマルローは「素描」執筆前の一九三〇年代、ご多分に漏れずアベル・ガンスの『鉄路の白薔薇』に熱狂し、またエイゼンシュタインによって自分の小説作品『希望』が映画化されることを画策していたという。こうした、いわばモンタージュの世代と、『市民ケーン』に触発されてその映画美学を練り上

げていったバザンの世代とのあいだには、映画史的な見地が形づくられる前提そのものに重要な差異が存するのは当然であると考えられるのである。

3 マルローの「映画の心理学素描」

モンタージュこそ映画の本質であるというマルローのテーゼは、いったいどのような思想を背景にして出てきたものなのか。この点に焦点を当ててマルローの論考を要約してみなければならない。

マルローによれば、西欧の芸術がルネッサンス期以来四世紀にわたって追求してきた「運動を捉える」という目標は、映画よりもほぼ半世紀前に誕生した写真術によっても達成されえなかった。写真は対象を正確に再現するが、運動している対象を静止した像として再現しているにすぎないからである。しかし、マルローは、映画装置の発明によって「運動を捉える」という芸術的な目標の達成がただちにもたらされたのではないという。

〔それゆえ〕四世紀のあいだ続いた運動を捉える努力は、写真においても、絵画と同じ地点で中断していた。映画はといえば、運動を写真に収めることを可能にしたとはいえ、静止した身振りを動く身振りに置き換えたにすぎなかった⁽¹⁰⁾。

映画装置の発明がただちに「運動を捉える」ことにはならなかったという、直観的には意味の了解し辛いマルローの判断が、どのような理由をもとに下されているかを理解しなければならない。なぜなら、モンタージュを映画の本質とみなすマルローの考えは、まさにこの判断にもとづいていると考えられるからである。

マルローが提出する理由は次のように要約しうるものである。すなわち、映画は運動を正確に再現しはするものの、その再現はまたたんなる「再生産 (reproduction)」であるにすぎず、芸術的な意味における「表現 (expression)」とはなっていない⁽¹¹⁾。それゆえ、映画はまだ「運動を捉え」てはいないという

のである。このようなマルローの主張には、「運動を捉える」という目標はあくまで芸術的な問題であって、たんなる技術的な次元の問題ではないという見地が前提されているのである。

では「表現」としての運動の再現は、どの点で「再生産」としての運動の再現と区別されるのであろうか。換言すれば、運動する対象をただ撮影するという次元はどんな仕方で乗り越えられるのであろうか。いうまでもなく、モンタージュによってである。ただし、マルローははじめからモンタージュという言葉にたよって自説を提示しようとはしない。マルローの言葉づかいは、もっと事柄に即した具体的なものである。マルロー自身の言葉では、運動の「再生産」という次元が乗り越えられるのは、「再現される対象からカメラが独立すること」⁽¹²⁾によってなのである。例えば、舞台上で上演される劇作品を撮影すれば、役者の身振り（運動）は正確に再現される。しかし、それはまだ「再生産」にすぎない。ここでは、カメラは、与えられたものを記録し、再現することしか許されてはいない。カメラが対象に従属しているのである。カメラをこのような従属関係から解き放つのは「カット (plan)」⁽¹³⁾の発見であったとマルローはいう。芸術としての映画は「脚本家が話をカットに割ることを思いついた時期に誕生した」⁽¹⁴⁾のである。カットを単位にして対象を撮影することによって、カメラは対象からの独立性を獲得する。もはや役者の全身を話の始めから終わりまで撮り続ける必要はない。必要であれば、女優の顔だけを撮ってもよい。撮影中、女優のあまりの美しさに魅せられたグリフィスが、もういちど女優の顔だけを撮り直したことからクローズ・アップの技法が生まれたという神話にはマルローも言及しているが、この神話はカメラがすでにその対象から独立していたという前提の下でのみ理解しうる神話である。

こうして、運動をただ再現するのではなく、「カットの連鎖」⁽¹⁵⁾によって再現すること、それが映画という芸術の本質とみなされる。

〔したがって〕映画という表現の可能性が生まれてきたのは—芸術としての映画が生まれてきたのは、カット割りからなのである。つまり、シーンそ

れ自体に対して、撮影者と演出家が独立したことからなのである⁽¹⁶⁾。

いったんカットに割って撮影したフィルム of 断片をもういちどつなぎあわせる作業がモンタージュである。話をどのようにカットに割るかは、それらのカットの連鎖がどのような効果をもたらすかを想定することなしには構想できない。ところがカットの連鎖によって一定の効果をもたらすことこそがモンタージュという技法の目的そのものなのである。したがって、カット割りが映画を芸術にしたというマルローの主張は、モンタージュこそが映画の本質であるという形に帰着させることができるのである。

映画装置が、運動を記録する再生産の技術である次元を乗り越え、ひとつの芸術となるのはモンタージュによってである。マルローの主張をこう言い直してもよい。この点にかんして、マルローの主張はベンヤミンの主張とまったく同じであるという点を、ここで指摘しておくべきであろう。というより、ベンヤミンは、この点をマルローよりも端的に述べている。ベンヤミンによれば、カメラによって複製される対象そのものは芸術作品ではない。また、それをカメラによっ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「モンタージュによってはじめて生まれるのである」⁽¹⁷⁾。

マルローはサイレントとトーキーをまったく別種の映画とみなしていた。サイレントからトーキーへの移行によって映画は根本的に変化したのである。では、この変化をどのように理解すべきだろうか。じつはマルローは、この点については、「物語」を語るという点で映画と小説を対照させて、それ自体としては興味深いいくつかの論点を素描してはいるものの、あまり納得のいく議論をしてはいないのである。トーキーへの移行にともなうモンタージュのスタイルの変化にかんする分析は、むしろ次に検討するバザンの論考を参照しよう。マルローの論考にかんして確認しておくべきことは、マルローがサイレントのモンタージュとトーキーのモンタージュが質的に異なるという点を的確に認識しながらも、その点にかんして納得のいく説明を与えられなかったという点である。その理由を、私は、敢えていうならばマルローの映画史的な見地の偏狭

さに帰することができると考えている。したがって以下では、マルローの映画史の理解ではなぜトーキーをうまく説明できないかという点を重要なポイントにしてバザンの論考を読み直してみなければならない。

4 バザンの「映画言語の転回」

バザンは、モンタージュを映画の本質とはみなしていない。しかしその一方で、映画史の事実として、モンタージュが大きな成功を収めてきたという点は何ら否定しないのである。バザンの議論を要約していえば、サイレントからトーキーにいたる映画の全歴史において、モンタージュの技法が映画の主流を形づくってきたという事実を認めた上で、なおモンタージュを映画の本質とはせず、むしろモンタージュを拒否する映画にこそ映画の真実を見出そうとするものである。バザンの映画美学は、まさにこの点に集約されているとあってよい。したがって、この点を徹底的に問題にすべきである。

モンタージュにかんするバザンの評価は、映画史の理解にもとづく。

バザンは、マルローの見解を要約して、「映画をたんなる動く写真から区別させることによって、ひとことでいえば言語を作り出すことによって、芸術としての映画を誕生させたのはモンタージュである」⁽¹⁸⁾と述べている。極めて的確な要約である。では、バザンのいう映画言語としてのモンタージュはどう定義されるべきだろうか。バザンによれば、モンタージュとは「イメージの配列」によって「意味作用」を発生させる技法にほかならない⁽¹⁹⁾。バザンのいう「イメージ」はマルローのいう「カット」とほぼ同義である。この定義において重要な点は、「イメージの配列」が生み出す「意味作用」はイメージそのものに含まれているのではなく、「もっぱらイメージの配列のみから発生する」⁽²⁰⁾という点にある。これは極めて正統的なモンタージュの定義である。というのも、「イメージの配列」による「意味作用」の生成は、モンタージュ理論の生みの親であるクレショフが実証した理論として知られているからである。クレショフの実験によれば、俳優モジュールヒンの無表情なクローズ・アップのカットに子供の死体のカットをモンタージュすると、「哀れみ」という「意味作用」が

えられる。ところがこのような「意味作用」はモンタージュされた二つのカットにはもともと含まれてはいないのである。この実験の意義を、バザンは次のように解釈している。

意味作用はイメージのなかに存在するものではなく、モンタージュによって観客の意識野に投影されたイメージの影のなかに存在するものなのである⁽²¹⁾。

モンタージュとは、イメージによって現実を再現する際に、現実には存在しないものをつけ加える技法なのである。私が思うに、モンタージュが芸術としての映画を生み出したというマルローの主張は、この点から見直したとき、より鮮明に理解できるであろう。

さて、ここでバザンは問う。モンタージュをこのように理解したとき、モンタージュを映画の本質と考えることは可能だろうか。もしそうだとするなら、「サイレント映画はそれだけですでに完成した独自の芸術であるということになる」⁽²²⁾。したがってまた、「音声はせいぜいのところ従属的で補完的な役割しか演じることができないであろう」⁽²³⁾。では、事実はこのとおりになったであろうか。そうはなっていない、というのがバザンの判断である。トーキーはただたんにサイレントに音を付けたのではなく、サイレントのモンタージュとは別種のモンタージュをもたらしたのである。この事実は、モンタージュが映画の本質ではないということを示しているのである。

ここで、トーキーにかんするマルローの見解をふりかえっておかなければならない。トーキーは音のついたサイレントではなく、別種の技法によって作り出される映画であるという見解をマルローとバザンは共有している。ところがマルローは、サイレントと比較した場合のトーキーの特質については、納得のいく説明を与えられなかった。モンタージュこそ映画の本質であるという点に固執したためである。バザンのいうとおり、もしモンタージュが映画の本質であれば、サイレントで映画はすでに完成しており、したがってトーキーなど音

のついたサイレントにすぎない。これがマルローの見解の論理的な帰結である。ところがマルローは、事実がそうでないことを明晰に見ていた。マルローの問題は、彼の映画理論と事実の認識のあいだに齟齬が存していたという点に求められるのである。ついでいえば、私は、一九三六年の『モダン・タイムス』においてもまだトーキーに移行しなかったチャップリンもまた、トーキーは音のついたサイレントにすぎないという考えに固執したのではないかと疑っている。チャップリンがエドナ・パーヴィアンスのために、芸術作品として撮った『巴里の女性』が、サイレント作品としてほとんど完璧の域に達していることを考え合わせると、この疑いはますます強められようというものである。

これに対して、バザンによれば、モンタージュは映画の本質などではなく、その一技法にすぎない。それゆえ、サイレントとトーキーは別種の技法としてモンタージュを活用しえたのである。その結果、トーキーは音のあるサイレントではなく、サイレントとは質的に異なる芸術となりえたのである。

モンタージュを映画の一技法とみなすバザンの見地は、モンタージュが積極的な役割を担わない映画を真の映画とみなすバザンの独特の映画美学を前提している。この点の理解がバザン読解の焦点である。トーキーについてのバザンの説明は、この点から導き出すことができる。したがって、ここでまずバザンの映画美学の核心となる考えに接近しよう。

バザンの映画美学の核心を一言でいい当てるために、「リアリズム」という言葉ほど適切なものはない。モンタージュは、現実を再現する際に現実には存在しないものをそこにつけ加える。しかし、モンタージュは現実に関何かをつけ加えるだけではない。一連の出来事（シーン）をカットに割ることで、すでに現実から幾分かを差し引いているのである。これに対し、断固としてモンタージュを拒否したシュトロハイムやムルナウのような作家は、現実それ自体の構造を明るみに出すことを目指したのだとバザンはいう（当然ながら、ここに溝口健二をつけ加えなければならないが、バザンは溝口に言及していない）。これらの作家にとっては、「現実に関何がつけ加わるかではなく、現実から何を暴き出すか」⁽²⁴⁾ ということこそが問題なのである。この点は、シュトロハイムや

ムルナウのようなサイレントの作家においても、ロッセリーニやデ・シーカのようなトーキーの作家においても、まったく同様に当てはまるとバザンは考えている。ロッセリーニもデ・シーカも、「モンタージュを廃棄して現実という連続したものをスクリーンに移し入れる」⁽²⁵⁾ ための技法を駆使したのである。そのような技法のなかでとりわけ特権化されるのは、『市民ケーン』のウェルズが名手グレッグ・トーランドのカメラによって実現した「ワンシーン・ワンカット」という技法にほかならない。この点はもう少し後で触れよう。ここでは、バザンがリアリズムに映画の真実を見出していたがゆえに、モンタージュという技法を相対化する視点をもちえたという点を確認しておくべきであろう。バザンの考えでは、モンタージュは、現実という連続したものを切り刻む。こうして現実からその幾分かを差し引いた上で、そこにはもともとなかった「意味作用」を生成させるのである。

では、バザンのリアリズムからは、トーキーにかんするどのような理解が導かれるであろうか。カット割りによって、再現されるべき現実からすでにその幾分かが差し引かれているという観点にたつなら、サイレント作品においては、さらに音声という要素が差し引かれているという点が正当にも主張されよう。「音がないということは、現実からその構成要素のひとつを奪い取っているということである」⁽²⁶⁾。こう考えれば、トーキーにおいて生じたことは次のように説明されるであろう。モンタージュとは現実の一部分を切り取ったもので現実を人工的に構成しなおす技法である。トーキーによって、そこからもともと奪われていた音声に戻される。すると何がおこるか。モンタージュの組立が、作家の空想にもとづくものから、現実により忠実なものへと変化するのである。したがって、オーバー・ラップやカット・バックのような、サイレントのモンタージュに固有の技法に、シーンをカットに割って現実を忠実に再現する「分析的」⁽²⁷⁾ モンタージュがとってかわる。とりわけ、人物二人の対話を再現する切り返しカットの技法が主流を形成していくことになるだろう。これは、マルローがまったく説明できなかつたサイレントからトーキーへの移行のダイナミズムである。ちなみに、バザンの意見では、トーキー流モンタージュが完成さ

れるのは、一九三十年代の終わりにかけてであり、フォードの『駈馬車』にその技法の完成が認められる。

このように、モンタージュがトーキーにおいて劇的に変化したのに対し、バザンが擁護するリアリズムの映画においては、トーキーへの移行は「自然な発展」⁽²⁸⁾ にすぎない。現実を暴き出すことを目標にする以上、トーキーは映画が失っていたものを取り戻したにすぎないことになるからである。

ところで、バザンによれば、トーキーによってモンタージュはリアリズムの方向へ向かったのであるが、このリアリズムとバザンの擁護するリアリズムは区別されなければならない。モンタージュによって再現されるのはあくまで人工的に構成された現実である。しかし、それは観客には人工的と感じられない。むしろ、観客はそこにある種のリアリティーを感じ取っている。バザンはこの事実を次のように分析している⁽²⁹⁾。モンタージュは、なるほど現実という連続したものを切り刻む。しかしわれわれがいつも現実を連続した相のもとで見ているかという、そんなことはない。われわれの知覚は関心のあるものを焦点にしているし、しばしば中断するのが普通である。しかも、そうやって断片化された世界の隙間を推論や記憶で埋めている。これがわれわれの自然な知覚である。すると分析的モンタージュは、われわれの知覚の実際のあり方によく合致していることになる。バザンの用語ではないが、このようなリアリズムを「心理学的リアリズム」と名づけることができよう。

これに対し、バザンが擁護するリアリズムにおいて問題になっているリアリティーは、そのような心理学的リアリティーではなく、むしろわれわれの心理を越え、その外部に存在するリアリティーを意味している。それは、われわれの通常の知覚からはこぼれ落ちてしまっている、不可視のリアリティーにほかならない。誰も明確に知覚したことがないが頑として現前しているこのリアリティーを露呈させること、それこそがシュトロハイムの、ムルナウの、フラハティの（そしてバザンがあげるこれらの名前にあえてつけ加えれば、溝口の）作品の本質であるとバザンはいうのである。

5 『駅馬車』と『市民ケーン』

以上でみてきたように、バザンの映画史的な見取り図は、映画史に少なくとも二つの流れを区別し、その一方をことさら擁護することによって成り立っている。二つの流れの一方を真の映画とみなすという点には客観的な根拠はありそうもないが、バザン自身はこの点を決して譲らなかったであろう。このように、バザンの映画史には偏った点がなくはない。しかしその点を認めた上でも、やはり視野の広い映画史的な見地を提供するものと考えられるのである。

以上の考察で、トーキーの意義を映画史的にどう評価するかという問題を、モンタージュにかんするマルローとバザンの見解を比較しつつ考察するという課題はほぼ完了した。そしてそのなかで、マルロー、バザン、それぞれの映画史的な見地にも触れてきたつもりである。そこで、ここからはバザンの映画史的な見取り図をより鮮明に描き、結論へと向かいたいと思う。

バザンの映画史は、一九五十年代までで終わっている。バザンが一九五八年に亡くなったからである。その映画史は、『市民ケーン』以前・以後という形でまとめることができよう。なぜなら、『市民ケーン』はモンタージュが主流を形成してきた一九三十年代までの映画の潮流を劇的に変えるものだったとバザン自身が判断していたからである。問題のワンシーン・ワンカットは、焦点の深いレンズと広角レンズの使用によって、カットに含まれるすべての事物に同時に焦点をあてる技術を前提している。そのことで、部屋のなかで起こる一連の出来事をカットに割ることなしに、連続の相のもとに再現しうるのである。バザンは、この技法の意義を「新しいリアリティーをスクリーン上に表現することを可能にする言語をあらたに作り出すこと」⁽³⁰⁾に見出している。無論、ウェルズの試みは、たんに新奇であったのではない。ウェルズは、より大きな映画史的展望のなかに置かれようとしている。

ウェルズが揺るがすことになったのは、一九四十年ごろにはほとんど普遍的に実践されていた映画言語の構造そのものなのである⁽³¹⁾。

いうまでもなく、ウェルズが揺るがすことになった映画言語とは、「カット割り (découpage)」⁽³²⁾ を中心に据えた一九三十年代のモンタージュである。この映画言語の完成をバザンは『駅馬車』に見出していた。そしてウェルズが啓示した新しい映画言語は、一九四十年代から五十年代にかけて、映画言語の大きな流れとなっていくだろう。この意味において「ウェルズのワンシーン・ワンカットは映画言語の転回における決定的な段階である」⁽³³⁾。したがって、バザンの映画史によればジョン・フォードでさえ乗り越えられるべき対象にすぎない。反モンタージュを真の映画とみなすバザンにとって、『駅馬車』に対する『市民ケーン』の優位は明らかなのである。

このように、『市民ケーン』を転回点として映画史を二つに区切ることがバザンの映画史の大きな枠組みとなっている。ただし、バザンの映画史の特徴は、映画史を複数の流れにおいて見るという点にある。一九二十年代に絶頂を極めたサイレントのモンタージュは、トーキーの導入によって一九三十年代には根本的に変容した。すでに一九三十年代の終わりに完成された分析的モンタージュは、一九四十年代以後にも生き延びることになるのだが、同時に、ワンシーン・ワンカットを中心にすえたリアリズムが、それとならんでひとつの潮流を形成していくことになるだろう。ただし、ウェルズ以後に現れるこの潮流は、サイレント期においてすでに映画史の伏流として存在していたという。シュトロハイム、ムルナウ、ドライエル、そして「ウェルズの先駆者」⁽³⁴⁾ として特に名指しされるルノワールである。この流れを [図表] に示しておこう。

1920年代	1930年代	1940年代・1950年代
サイレント	トーキー	
<p>モンタージュ ——— カット割り ——— ★ —————→ 『駅馬車』1939</p> <p>反モンタージュ ———— ★ ワンシーン・ワンカット —————→ シュトロハイム 『市民ケーン』1941 ロッセリーニ ムルナウ ル ノ ワ ー ル デ・シーカ</p>		

[図表:バザンの映画史]

おわりに

バザンが亡くなった一九五八年、フランソワ・トリュフォーはその長篇第一作『大人は判ってくれない』の撮影に入る。撮影初日は奇しくもバザンの命日であったという。翌一九五九年に完成するこの映画は、アンドレ・バザンの思い出に捧げられることになるだろう⁽³⁵⁾。同じ年、フランス文化相に就任したアンドレ・マルローは、カンヌ映画祭への正式出品作品として『大人は判ってくれない』を推薦。トリュフォーは見事に監督賞を受賞することになる。ヌーヴェル・ヴァーグの幕開けである。

バザンの映画史は、ヌーヴェル・ヴァーグ以後の映画史を考察するにあたっての出発点としなければならない。それとともに、バザンにとっては批判の対象だったマルローの映画史も、新しい文脈で読み直してみる必要があるだろう。モンタージュは、たんに惰性で今日の映画にまで生き延びているとは考えられない。

私はこの論文でトーキーとモンタージュの関係を中心にしてこの二人の論考をたどってみた。結論としては、トーキーがもたらした技法の変容にかんするバザンの説明、その前提である映画史的な見地を最大限に評価しつつも、やはりそのリアリズム擁護の姿勢に理解困難なものがあるといわざるをえない。私としては、「カット」を中心にしたマルロー流の映画史を発展させることで、

モンタージュの系譜にも同様の重みをもたせた映画史が構想されなければならないという結論によって、ひとまずこの論文を閉じたいと思う。

注

1. “Esquisse d’une psychologie du cinéma,” Malraux [2004] pp.1-16
2. “The Evolution of the Language of Cinema,” Bazin [2004a] pp.23-40
3. Malraux[2004] p.9
4. ibid.
5. ibid.
6. Bazin [2004a] p.33
7. Bazin [2004a] p.28
8. ibid.
9. Sartre [1963] p.102
10. Malraux [2004] p.7
11. Malraux [2004] p.8
12. Malraux [2004] p.7
13. Malraux [2004] p.8
14. ibid.
15. ibid.
16. Malraux[2004] p.9
17. ベンヤミン [一九九五] 六〇五頁
18. Bazin [2004a] p.24
19. Bazin [2004a] p.25
20. ibid.
21. Bazin [2004a] p.26
22. ibid.
23. ibid.
24. Bazin [2004a] p.28
25. Bazin [2004a] p.37
26. Bazin [2004a] p.28
27. Bazin [2004a] p.31
28. Bazin [2004a] p.38
29. Bazin [1991] p.77
30. Bazin [1991] p.68
31. Bazin [1991] p.76

- 31bis. 「映画言語」という言葉を用いたのはバザンが最初ではない。私の知る限りでは、アレクサンドル・アストリュックが一九四八年に『レクラン・フランセ』に発表した論考「カメラ万年筆」の中にこの言葉がすでに見出される。Cf. Astruc [1948] = Douchet [1998] p.40. ただし、この用語の初出はさらに遡ることができるかもしれない。この点は今後調査してみるつもりである。また、バザンがアストリュックからこの用語を借用して用いたのか、それともアストリュックとは独立に同じ用語を用いたのかという点も、今のところ私には不明である。
32. Bazin [1991] p.77
33. Bazin [1991] p.82
34. Bazin [2004a] p.34
35. バザンとトリュフォーの関係については、ド・ベック／トゥビアナ[二〇〇六]、ならびに山田[二〇〇二]を参照。

文献

- Astruc, Alexandre [1948] “La Caméra Stylo naissance d’une nouvelle avant-garde,” *L’écran français*, n°144, 30
- Bazin, André [2004a] *WHAT IS CINEMA volume 1* essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by Jean Renoir, new foreword by Dudley Andrew, California UP
- Bazin, André [2004b] *WHAT IS CINEMA volume 2* essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by François Truffaut, new foreword by Dudley Andrew, California UP
- Bazin, André [1991] *ORSON WELLES a critical view*, foreword by François Truffaut, profile by Jean Coctau, Acrobat Books
- Douchet, Jean [1998] *NOUVELLE VAGUE*, Cinémathèque Française/Hazan
- Malraux, André [2004] *ECRITS SUR L’ART, I (Œuvres complètes, IV)*, Gallimard
- Sartre, Jean-Paul [1963] *LES MOTS*, Gallimard

- アントワーヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥビアナ[二〇〇六]『フランソワ・トリュフォー』
稲松三千野訳，原書房
- ヴァルター・ベンヤミン[一九九五]『ベンヤミン・コレクション 1 近代の意味』浅井健
二郎編訳，久保哲司訳，ちくま学芸文庫
- 山田宏一[二〇〇二]『[増補]トリュフォー，ある映画的人生』平凡社ライブラリー