

残酷さの倫理

(映画を信じた男——アンドレ・バザン論 III)

野 崎 敏

1. 岩石の詩学

ロッセリーニの映画を論じ、そのリアリズムの斬新さを分析する際、バザンは「石」の比喩に訴えた。普通の映画はショットからショットへの繋ぎにはっきりした因果性を持たせて観客を誘導する。だがロッセリーニの映画ではわれわれは「ある事実から別の事実へと、ちょうど石から石へ跳んで川を渡るようにして跨いでいかなければならない」。その際にわれわれは、二つの石のあいだで迷ったり、足を滑らせたりもするだろう、何しろ「石の本質とは人に足を濡らさず川を渡らせることにあるのではないからだ⁽¹⁾」。1948年にバザンは、あらかじめ決められた筋立てを画面で絵解きするのではないロッセリーニ的な物語の技法を、そんな風に説明してみせた。さらに数年後のロッセリーニ再論においては、古典的芸術や伝統的リアリズムにおける創造と、ネオリアリスモにおけるそれとが「煉瓦」と「岩」の比喩で対照的に語られることになる。前者が煉瓦を用いて家を建てるように構成されるのに対し、後者は「浅瀬の中に散らばった岩の塊」を足場として用いるにすぎないというのである (p. 354)。

この場合、「石」や「岩」はいずれも映画作品の単位をなす「ショット」に相当する。ロッセリーニの作品を構成するとバザンの言う「事実=イメージ」は「煉瓦」ではなく「石」であり、「岩」であるというわけだ。意外なことにこれらの比喩は、バザンの映画論を越え出て、面白い相似を描き出す。

その一つはバザンにはるか先立つエイゼンシュテインの論文においてである。一般にモンタージュ理論の代表者と目されるエイゼンシュテインは、モンタージュの安易さへの批判から自らの思想を切り開いたバザンとは相いれない存在かと思える。しかしながら実はエイゼンシュテインもまた「反=煉瓦」の思考を展開した人物であった。1929年に書かれた「枠を超えて」という文章において、エイゼンシュテインは「クレ

「ショットの実験」で知られるレフ・クレシヨフの立場を痛烈に批判する。クレシヨフは自らのモンタージュ理論を煉瓦の隠喩によって解説し、「ショットつまり煉瓦としての記号」を「ひとつ、またひとつ」と積み上げるのがモンタージュであるとしたが、「これはじつに有害な分析方法」だとエイゼンシュテインは言う。「こうした見方は、現象の弁証法的本質に食いつこうとしないものであるため、弁証法的発展ではなく、ただ進化論的“完成”だけを運命づけられ、結局は「単なる衰退に行きつく」しかない」と彼は断じる。そしてショットは煉瓦ではない、「細胞」なのだという独自の論が展開されるのだ⁽²⁾。

エイゼンシュテインはクレシヨフのモンタージュ理論において、ショットが単なる部品とみなされる点に激しく異議を唱え、機能に還元されないダイナミズムをショットに託そうとした。バザンの時代、エイゼンシュテインの論文は未だほとんどフランスに紹介されておらず、この文章をバザンが知っていた可能性はない。だがショットに物語の単位というに留まらぬ生々しい力を求める点において、エイゼンシュテインとバザンの両者はモンタージュ／反モンタージュという二分法を超え、意識せずして同じ側に立っていたのだ。

バザンの比喩と呼応するもう一つの意外な例は、戦後フランス詩壇に屹立する詩人イヴ・ボヌフォワの詩学のうちに見出される。ボヌフォワは「概念の城」に閉じこもった象徴主義、イメージの過剰に溺れたシュルレアリスムがともに抱える不毛を乗り越えるべく、イメージの代わりに存在の「現前」を希求し、「現前のためのイメージとの戦い⁽³⁾」を自らに課した詩人である。そうした詩の創造にとって、あらゆる語が等しく適格なわけではなく、風、石、火といったもっとも日常的な現実と結びついた語句にこそ詩的喚起力が備わっているとボヌフォワは1965年に発表された詩論中で主張する⁽⁴⁾。そこで彼は「煉瓦」の例を持ち出す。「煉瓦」の語は「石」に比べ、詩的精神に働きかける力という点ではすでに一段劣る。「煉瓦」の場合、「煉瓦」それ自体以上に、それを素材とする製造過程の方が強く意識されてしまう。存在の本質を現前させるという点において、「石」の方がより詩的な力を発揮しようと詩人は考えるのだ。

ここでもまた、直接の影響関係を云々することは無意味である。しかし映画批評家バザンと詩人ボヌフォワは明らかに「反・煉瓦」の姿勢を共有している。存在を、それが何らかのプロセスに身を譲り渡す以前の状態においてまると捉えたいという意志を、両者とも表明しているのだ。「煉瓦」よりも「石」を求め、「イメージによる主観的な表現の可能性を断念することによって、客観世界そのものがその『ごつごつ

した現実』を現す⁽⁵⁾』という事態の到来を志向する点において、ボヌフォワ的<イマー
ジュ批判>とバザンによるロッセリーニ論とは、対象とする領域の隔たりを超えて響
き合う。

エイゼンシュテインを加えて、この一見接点を持たない三人がいずれも同じ比喻に
より、新たな創造の可能性を論じようとしたことは興味深い符合である。「反・煉瓦」
は今世紀の芸術において既成の「文法」が硬直化しようとする瞬間に繰り返し口にさ
れた一つの合言葉であったかのようだ。そこからエイゼンシュテインは自らの映画を
作り、ボヌフォワは詩を書いた。バザンの仕事は、「煉瓦」を組み立てるようにはでき
ていない作品を擁護し、さらにはそうした映画の歴史を考えることであった。

2. エリッヒ・フォン・シュトロハイム、残酷さの輝き

「石」の比喻を要請する映画。それはロッセリーニの作品のみではない。サイレン
ト時代に『愚なる妻』(21年)『グリード』(24年)といった文字通り怪物的な傑作を
次々に撮りながらハリウッドを追われ、俳優として生き延びた「呪われたシネアスト」
エリッヒ・フォン・シュトロハイムもまた、バザンにとって代表的な「石」の作家で
ある。46年、シュトロハイムはフランス人監督マルセル・クラヴェンヌによるストリ
ンドベルイ原作『死の舞踏』の映画化作品において主役を演じた。その作品を紹介す
る短評が、バザンがシュトロハイムについて初めて書いた文章ということになるが、
そこで彼は次のように述べている。

「シュトロハイムのもたらした啓示および革命とは、抑制も限界も知らぬ心理的暴
力性の啓示であり革命であった。彼は“虚構の”映画にして、まったきリアリズムが
敢行されたおそらく唯一の作品を生んだ人物である。そこでは創造と表現とは、私的
なものを含め、いかなる密やかな検閲によっても制限されていない。それは石のよう
に真実で、夢のように自由な映画なのである⁽⁶⁾。」

「石のように真実」とはいかなる事態を指す表現なのか。心理的暴力性、つまり「人
物をより深く掘り下げようという意欲のみ」に導かれ、シュトロハイムは「新しい演
出の美学を創造するに至り、その教えは予言的意味を担うものとなった」とバザンは
言う。短評ゆえ、「予言的意味」は具体的に論じられてはいない。しかしシュトロハイ
ムが脚本をミシェル・アルノーと共同執筆した『死の舞踏』について、バザンはこう
評価する。

「なるほど、『グリード』のあのほとんど耐えがたいほどの暴力性はここにはもはや

ないかもしれない。とはいえ幾つかのシーンは、少なくとも一瞬、残酷さの輝きによって見る者の目を眩ます。(中略) この映画的地獄の炎こそはかつて彼が造り出したものであり、以後映画はそれを二十年にわたり何とか無視しようと躍起になってきたのである⁽⁷⁾。」

シュトロハイムの目眩めく「残酷さ」とは何か。そして映画史によるその隠蔽とはいったい何を意味するのか。そうした点については49年に発表された「エリッヒ・フォン・シュトロハイム——形態、制服、そして残酷さ」という文章に詳しく論じられている⁽⁸⁾。

バザンはまず、自分はシュトロハイムの映画を同時代に見た世代ではないがと断りながら、彼の作品は「聖なる畏怖」のような恐れをかき立てるばかりで、これまで正面から論じられてこなかったと指摘する。それはもちろん、「性的妄執とサディズム」が支配し、「暴力と残酷さのしるし」のもとに置かれた彼の作品のスクランダラスな性格に由来する。しかしながらこの「映画界のサド侯爵」が真に革新的であったと言えるのは、グリフィスの直後に位置するシュトロハイムが、グリフィスによって樹立された「映画固有の言語」、「感情表現の映画のシンタクス」をもの見事に破壊してしまっただけでなく、グリフィスは説明的なショットの組み合わせ、配列によって「〈示す〉だけでなく〈述べる〉こと、〈再現する〉だけでなく〈物語る〉こと」が映画には可能であると証明してみせた。シュトロハイムはそうした方向に逆らう存在である。

「シュトロハイムの作品は同時代のあらゆる映画的価値の否定であるように思われる。彼は映画に本源的な機能を取り戻させ、〈示す〉ことを教え直すのだ。彼はレトリックや演説を封殺し、明証性に勝利をもたらす。(中略) スターの社会的神話に抗って、彼は俳優の特異な化身、個人の怪物性を再び主張しようとする。シュトロハイムの寄与をごく大まかに、一語で表現するとしたら、それは具体的なものの革命であると言いたい⁽⁹⁾。」

セット内の撮影ではなく「(当時としては革命的な) ロケ撮影を行うか、あるいは少なくともオーソン・ウェルズが後に用いるような、天井つきの、原寸大に再現したセットを用いた」こと。俳優には表情や身振りによる感情表現ではなく、「自らをさらけ出し、破廉恥なまでに一切を見せる」よう求めたこと。これらがシュトロハイムにおける「具体的なものの革命」を実現した条件である。「サディズムには人間の肉体と神経が必要なのだ。」内面を知るよすがとなるのはただ、「人間の外見に生じる変動」のみなのである⁽¹⁰⁾。

『グリード』を一度しか見たことがないというバザンが、自らの主張を例証するため記憶に頼って挙げるシーンは、『グリード』中でもっとも有名なシーンの一つ、歯科医の診察室のシーンだ。若い女の患者が痛がるので、歯科医は麻酔で女を眠らせる。女の体には白布が掛けられ、顔だけがのぞいている。その時、歯科医は突然得体の知れぬ欲望に襲われる。バザンによれば、シュトロハイムは歯科医の発情を、目の前で女がしどけなく眠り込んでいるというその場の状況によって説明しようとはしない。彼はただわれわれに女の顔を「示す」のみなのだ。「眠る女を彼は文字通り写真に撮ることに成功した。肌の微かな痙攣、筋肉の収縮、唇の苛立たしげな震えがその顔には認められ、麻酔薬によって引き起こされたとりとめない夢が皮膚の下に脈打っているのが感じられる。」歯科医の顔もまた「同じぶしつけさ」で撮影される。「モンタージュや、さらに言えば演技によって意味を与えられる」ものはそこには何も存在しない。「肉体の明証性」からのみ生ずる「官能的呪力」ゆえに、われわれは胸苦しさを覚えながら画面を見つめ続けるのだ⁽¹¹⁾。

こうしてバザンがシュトロハイムから抽出する「残酷さ」の在り処は明らかになる。作品の主題と無関係ではないものの、しかしそれははるかに画面そのものの、耐えがたいまでの生々しさに由来する。モンタージュや演技による効果とは無縁の地点で顕れる、明証性のまばゆい輝き。それが映画の「始源的な機能」と関係づけられていること、そして「文字通り写真に撮る」という姿勢の重要さが強調されていることに注意すべきだろう。つまりここでバザンは、「写真的イマージュの存在論」(45年)における、他の諸芸術とまったく異なる写真固有の力についての定式化を踏まえている。カメラという機械的な復元装置に頼ることによって初めて、「世界の具体的で同時に本質的な意味」(p. 11)が開示されうるとするなら、それは何よりも、対象そのものの個としての具体性が、作意を超えてそこに明白に定着され、われわれの瞳に差し出されうるからである。さらに付け加えるなら、「明証性」*evidence*の語源であるラテン語 *evidentia* は、動詞「見る」*videre*の派生語である。いかなる人為的粉飾の必要もなく、ただ写真を「見る」だけでその真実さが迫ってくるような、そんな事態がスクリーン上に出来する。それをバザンは「残酷の映画」と呼ぶ。彼はシュトロハイムを、そうした映画の伝統の創始者とみなすのだ。

「残酷の映画」、その「明証性」を支える決定的な条件として、さらにバザンはもう一つの要素を挙げる。それは空間的な「連続性」である。シュトロハイムは因果関係の連続性をモンタージュで見せるよりも、同一空間に同時におこる複数の出来事をその「肉体的、物理的な相互依存」の様態において表現しようとした。「彼は空間全体を

たえず統合しようとする、潜在的に〈連続した〉映画話を創造したのだ⁽¹²⁾。」

「遂に解放された空間のリアリズムのうちに、ショットの概念そのものを消滅させる」道をシュトロハイムは開いた——そう語るバザンの言葉は、『市民ケーン』を擁護する彼の言葉と重なり合う。事実バザンは、40年代ハリウッド映画の革新の遙かな先駆としてシュトロハイムを位置づけ、「オーソン・ウェルズのワンシーン＝ワンショット演出はシュトロハイムの物語の到達点である」と述べるのだ。だが今なお大半の映画はグリフィス的ショット中心主義に依拠し、シュトロハイムや、彼と同様に先駆的重要性を持つ監督、F. W. ムルナウの系統は、いまだ傍流に留まっているというのが彼の結論である。

こうした議論をバザンが展開した当時、サイレントとトーキーをとともに一つの映画史の枠組みのもとで考えるのは、むしろ例外的な姿勢だった。戦後すぐ、アレクサンドル・アストリュクの「過去の囚人」という文章が引き起こした論争がそれをよく示している。トーキーが生まれて二十年近くたつのに、映画業界にはいまだにトーキーを評価せず、サイレント期の名作にのみしがみついた「過去の囚人」がいる。だかもはやチャップリンでさえ古びた。イメージの特権は失われた。その事実を直視してトーキーの可能性を考えるべきだというのが若き批評家アストリュクの意見である。サイレント映画が今でも面白く見られるのは、トーキー映画とスタイル上の関連がある場合に限るとまで彼は断言した⁽¹³⁾。

それに対して、サイレントの傑作が古びたなどとはとんでもない、イメージのみによって感情を、思想を生み出すところにこそ映画の素晴らしさがあったのではないかと年長世代は反論している⁽¹⁴⁾。

極端な「進歩史観」で過去を捨象するにせよ、ノスタルジーに固執するにせよ、サイレントとトーキーのあいだに深い断層を見ることに変わりはない。ところがバザンは、グリフィス的モンタージュとそれに対する反動、革新という形で映画史を連続的に概観する。そこではトーキー以前以後の対立ではなく、「イメージを信じる監督と現実を信じる監督」(p. 64)の対立、「現実に何かをつけ加える」か、それとも「現実の何かを開示する」という二傾向の対立(p. 67)が、通時的に観察されることになる。

しかも、映画はその成り立ちからして「全的なリアリズム」の実現——つまり「現実」派の勝利——へと向かうべく運命づけられているという信念にもかかわらず、ひとたび「残酷な映画」に触れるや、バザンは「進歩」の観点を逸脱し、話法やスタイルの変転とは別の、映画的本質としての「残酷さ」という問題と向き合わざるをえな

くなる。

歴史を超えて、あらゆるフィルムは常に「残酷さ」を、隠蔽するにせよ明示するにせよ、自らの条件として抱えている。そうした事態があらわになる瞬間に、バザンはとりわけ注意深い眼差しを注ごうとした。

3. 映画と死の体験

上に見たとおり、バザンは映画史の反主流的系譜を代表する存在として、シュトロハイムと並んでムルナウの名を好んで挙げる。『吸血鬼ノスフェラトゥ』(22年)や『サンライズ』(27年)でサイレント芸術を窮めたとされるこの巨匠は、「時間よりも、劇的空間の現実性」を重視したとバザンは、52年に書かれた論文の中で述べている。表現主義の作家とみなされることが多いとはいえ、ムルナウのイマージュの構成法は「いささかも絵画的ではなく、現実にも何もつけ加えず、現実をデフォルメしない。反対に現実から深い構造を引き出し、現実の中にもともと存在している関係を——これが劇の構成要素となる——出現させようと努めるのだ。」(p.67)そしてムルナウが、ドキュメンタリー映画の創始者と言われるロバート・フラハティ―とともにポリネシアのボラ・ボラ島で、現地の青年たちを主人公にして撮った『タブウ』(31年)を例に引く。そこではいかなるトリックもなしの「厳密なりアリズム」が、物語と溶け合っているというのだ。

だが、非絵画的で写真的、演技もトリックもなしといった条件を突き詰めていくなから、その時われわれは物語映画ではなく、純然たる記録映画の領域に踏み込むことになるだろう。ドキュメンタリーこそは「明証性」によってのみ成り立つ映画であるはずなのだから。

アメリカ国民に向かって第2次大戦参戦の必然性を説き、士気を高めるべく撮られた連作『われらはなぜ戦うか』(42-45年)、ベル・エポックのバリを記録したフィルムの編集版『バリ1900年』(47年)、悲劇に終わった遠征の記録『スコット大佐の南極探検』(12年)、太平洋横断の実写『コンティキ号漂流記』(51年)。あるいは潜水艦バチスカーフ号からの海中撮影『沈黙の世界』(55年)、闘技場にカメラを持ち込んだ『闘牛』(51年)等々。バザンが熱心に論じたドキュメンタリーは、年代・題材ともに多岐にわたる。そこで彼は物語映画を論じる場合と同じく、モンタージュ依拠への批判や、真のリアリズムのための提言を繰り返す。何よりも、映画の「残酷さ」の問題がそこでは極限的な様相のもとに考察されるのだ。

フランク・キャブラ監督『われらはなぜ戦うか』は最近ビデオ化され、容易に見ることができる作品となった。「ドキュメンタリーとは思えない(中略)その劇的な盛り上がりによって圧倒される。エンドマークの代わりに『勝利』のイニシャル、Vの字が大きく現れるときには、奇跡がハッピーエンドをもたらすフランク・キャブラ喜劇、『スミス都へ行く』(1939)や『素晴らしき哉、人生!』(1946)の感動的なラストシーンを見たときと同質の興奮を覚えた。」山田宏一氏はそう評しながら、「アメリカの参戦の意図を『進歩的理念』として正当化したプロパガンダ映画にすぎなかったとも言えよう」と冷徹な眼差しをも向けている⁽¹⁵⁾。バザンが批判したのもまさにその点だ。「論理と理性と事実の明白さに訴えようとしているという好意的な先入観のおかげで得をしているが、実際は、価値の重大な混同、観客の心理と信頼と知覚力との濫用の上に成立している⁽¹⁶⁾」とバザンは厳しい批判を下す。ソビエト軍の後退、ドイツ軍の前進、ソビエト軍の抵抗、戦線の膠着、ソビエト軍の反撃といった戦闘の全体を実際にまんべんなく撮影することは明らかに不可能であったはずなのに、入手しえた記録フィルムを巧みにつなぎ合わせて「理想的な戦争場面を再構成」し、現実と錯覚させているというのだ。これこそモンタージュによる「論証」、写真的イマージュの明証性をイデオロジックに曲げた好例ではないか。「それでもなお、われわれは少なくとも製作者たちの道徳的正直さという保証を持っていると言われるだろうか? そのような正直さは、どんな場合でも、制作の目的に関してしか有効であり得ない。なぜなら、手段の構造そのものが、その手段を空しいものにしてしまうからである⁽¹⁷⁾。」

痛烈な倫理的批判である。ファシズムと闘うイデオロギーの正しさも、モンタージュによる操作それ自体が孕む不誠実を糊塗することはできないというのである。

それでは、倫理的に曇りなきドキュメンタリーとはいかにして可能となるのだろうか。

まず考えられるのは、抽象的意味作用を付加せず、実在する対象の魅力に画面を委ねる場合だ。『沈黙の世界』について、「自然そのものの持つ美しさ」によって輝くこの映画を批評するのは「神を批評するも同然⁽¹⁸⁾」とバザンは言う。フランス科学映画の名匠ジャン・パンルヴェの、開頭手術や吸血コウモリの記録フィルムについては、「一般に人々の耐えうるものであるか」否かはわからないが、「目の眩むような映画的真実」がそこに定着され「超自然的」な美を獲得していると述べる⁽¹⁹⁾。こうした見方に通底するのは要するに、『パリ 1900年』評で述べられた、「なぜ偶然と現実とは世界のあらゆる監督以上の才能を持っているのか? ⁽²⁰⁾」という思いである。「かくの如き問い、およびその他もろもろの問いに鑑みて、私は監督でないことの幸福をしみじみと味わうのである」というその文章の結語が示すとおり、監督の存在をほとんど捨象し

たところで実現される偶然の、ドキュメンタルな美は、世界が無媒介にフィルム上に顕現するという理想をバザンにかいま見せる。

だが、監督およびカメラマンという媒介抜きではドキュメンタリーが決して成立しえないことの例証となるジャンルがある。「探検記録映画」film d'exploration, つまり人跡未踏の土地の表情を捕らえるべく、ありとあらゆる困難との闘いと引換えに得られるフィルムだ。そこでは対象の魅惑をまんべんなく写すこと以上に、撮影の困難そのものを記録することが作品の真率さの保証となる。

たとえば『スコット大佐の南極探検』の重要さは、ひとえにそれが、探検隊に参加したカメラマン H. G. ポンティングが持ちかえったフィルムである点に由来する。「彼は零下三十度で、手袋を脱いでカメラのフィルムを入れ替えたため、両手を凍傷にやられてしまったのだ」(p. 29) という一言にバザンの主張が明白である。フランス語では、フィルム pellicule がもともとは肌(表皮, 外皮)を意味する単語であることを注記しておこう。撮影者が素肌に負った傷の痛みと、フィルムに刻み込まれたイメージの貴重さとはまったく等価なものとして想像されているのだ。それゆえ、この歴史的探検をスタジオで再構成した劇映画『南極のスコット』(チャールズ・フレンド監督, 48年)について、バザンが「これほど退屈で馬鹿馬鹿しい企てを見たことがない」と述べるのは当然だろう。それが「模倣しえないものを模倣し、危険、冒険、死という、本質上一度限りしか起こらない事柄を再構成しようとする」(p. 29) 企てだからである。

ハイエルダールが自らの冒険を記録した『コンティキ号漂流記』の場合も、映画そのものが一度限りの冒険の一部分を構成しているがゆえに意義を持つとされる。漂流する筏の上で素人同様の撮影者が回したフィルムは、端的に下手な画像から成り立っている。マスコットのおうむだの食事風景だのといったどうでもいいような場面を長々と撮りすぎてもいる。だがそれは重大事件(たとえば嵐)が起こった時には、乗組員はカメラを回す余裕をほとんど失ってしまうからだし、だからこそ、鯨か鮫かが筏めがけて突進してくるといった危急の場面では、あまりに短すぎる、「ピントの外れた震える映像」が「素晴らしく感動的」なのだ。その瞬間、鯨ないし鮫の一撃で「筏は沈められ、撮影者はカメラもろとも七、八千メートルの海底に送り込まれかねなかった。」つまりイメージの不足自体が、それが「危険そのものを写した写真」であることを証すのである (pp. 32-33)。

こうして、バザンがドキュメンタリー映画から引き出すモラルはいずれも、監督＝撮影者に過酷な要求を突きつける。監督は対象を前に自らを消滅させるか、さもなく

ば自らの被る危険をフィルムに定着しなければならない。それはシュトロハイムの映画をめぐって述べられていた空間的連続性のリアリズムの延長線上に生ずる事態と考えられる。同一空間に同時におこる複数の出来事をまるごと撮ることは、究極的にはその連続した空間に撮る側をも包含する結果に至る。ドキュメンタリー映画はしばしば、まさにそうした事情を主題とするのである。

「危険」に関するモラルは、さらに「死」に関わる場合においてもっとも限界的な形で浮上する。ピエール・ブロンベルジュの映画『闘牛』(51年)評として綴られた「すべての午後の死」という一文に、その点をめぐる興味深い思考が見られる⁽²¹⁾。

ブロンベルジュは、ジャン・ルノワールのサイレント期の作品からヌーヴェル・ヴァーグの映画まで、数多くの傑作を送り出した偉大なプロデューサーとして知られる。『闘牛』は幼い頃からの「闘牛狂」である彼がその情熱を注いで自ら監督した、一時間半のドキュメンタリー・フィルムだ。「映画を愛する人たちがこの映画を評価してくれたのがとてもうれしかった。アンドレ・バザンなど20回から30回も見てくれ、公開のときに絶賛の評を書いてくれた」とブロンベルジュは自伝の中で述懐している⁽²²⁾。

バザンはなぜこの映画に魅了されたのか。それは『闘牛』が、牛と闘牛士の闘いの記録を通し、「映画的特性という語を正当化する稀な出来事の一つ」である「死」に生々しく触れる映画であるからだ。死が映画的特性と深く結びつくのはなぜか。それは死が——フランス語で「小さな死」と呼ばれる性愛の行為とともに——あらゆる再構成の可能性を拒否する、一回限りの出来事だからである。時間の反復不可能性を明るみに出す、「客観的時間の否定」にして「質的時間の純粋状態」、それが死である。ゆえに死は「生きられるものであって表象されるものではない。」表象とは再構成であり(représenterの接頭辞reが示すとおり、と注釈してもいいだろう)、そこでは一回限りの性質は失われてしまうからだ。ところがブロンベルジュの映画の画面で、牛の角に引っかけられて絶命する闘牛士の姿がよく示すように、唯一映画だけはその不可能な表象をあっさりとして可能にしてしまう。一回限りの出来事を「感覚的な〈連続体〉」としてそのまま定着してしまう映画の力は、写真の力と繋がっていながらも写真を凌ぐ。なぜなら写真には「瀕死の人間や死体を撮ることはできても、その一方から他方への移行を撮ることはできない」からである。

すなわち、一回限りの「生きられた時間」、「その本質上不可逆的で質的な、ベルクソンの持続」をこそ素材とし、糧として成り立つところに映画の特質は見出される。そしてカメラのレンズという「魂のない眼」によって見られることで「物理的な永

遠性」を獲得した死の光景は、同時に映画の——残酷なる——特質の開示そのものと考えられるのだ。「スクリーンの上では、午後になると毎日、闘牛士が死ぬのである。」

こうした映画と死の体験をめぐるバザンの考察については、さまざまな評釈が可能だろう。ここではバザンの掘り起こした問題の大きさを明確にするため、「残酷の演劇」の提唱者アントナン・アルトーの思考との相似性についてのみ触れておきたい。機械的プロセスによって表象不可能なものを記録し定着してしまう映画は、旧来の諸芸術における、ミメーシスを基盤とした〈表象〉とは別の次元に根拠を持つものであることをバザンは強調する。映画は「生きられた時間」の表象というよりもはるかに、生きられた時間そのものの性格を濃く帯び、表象不可能なものの反復を実現する不可思議な力によって観る者を魅惑するのだ。一方アルトーは三十年代、生と「たがいに分身の関係に⁽²³⁾」あるような演劇を、「残酷の演劇」の名のもとに追求した。心理主義、名作主義に陥って現代の演劇はその真の「必要性」を失い尽くしている。「演劇は、現実と危険との魔術的で残酷な関係なしには価値がないはずなのだ」。そう考えるアルトーは、「ベスト」や「錬金術」の概念、バリ島の演劇等を参照しつつ、「情熱的で痙攣的な一つの生についての概念を再び演劇に連れ戻す」ことを夢見た。そこでキーワードとなる「残酷」は単に「加虐趣味や血が問題では」なく、きわめて多義的であり、ここで要約しうるものではない。いずれにしろその主張の激越さはバザンの文体の穏やかさとまったく異質である。また「残酷」をめぐるアルトーのテキストにバザンが言及した例はなく、影響関係は考えられないだろう。

しかしながら、「もはや何物も生と結びつかない時代」の閉塞を批判し、西欧の演劇を支える〈表象〉の制度自体を打破しようとするアルトーの言葉と、慎ましい映画評の枠内で書かれたものながら、〈表象〉を超える何物かとして映画を思考したバザンの言葉とが、「残酷」の一語において互いに意識しないまま接し合っていることは疑いのない事実である。バザンもまた、「残酷」がきらめくその瞬間を通し、「生と結びつく」芸術の可能性を映画に求めたのだ⁽²⁴⁾。

4. チャップリンとライオン

以上で見たような映画の本質に関わる議論、とりわけ死の体験をめぐる考察は、はたして世上一般の商業主義的物語映画と何らかのつながりを持ちうるのだろうか。言うまでもなく、現実の死を物語内に取り込むことなど普通の映画にはありえないし、許されない。逆に、死をまさに因襲的な形で〈表象〉すべく定められているのが劇映

画であり、それゆえ「瀕死の人間から死体へ」の移行を演じる紋切り型がありとあらゆるフィルムにあふれているわけだ。だがバザンは、むしろそうした事情は承知の上で、シュトロハイムからドキュメンタリーへと至る徹底したリアリズムが孕む「残酷さ」の原理を、一般的な映画にまで適用しうるものとみなす。そこにわれわれは、あらゆる映画を同じ一つの原理のもとに照らし出すバザンの思考の強靱さを見て取ることができる。

「ひとたび純粹な状態で捕らえられた映画的特性とは、モンタージュと反対に、空間の単一性をひたすら写真的に尊重することにある。」(p. 55) シュトロハイム論以来の主張を基礎に据え、そこから映画全般にあてはまる「法則」を抽出したバザンの画期的論文、それが「禁じられたモンタージュ」である⁽²⁵⁾。その法則とは単純しごく、「ある出来事の本質が、行為の二つあるいはそれ以上の要素の同時的な提示を必要とする時は、モンタージュは禁じられる」(p. 59) というのだ。アルベール・ラモリス監督の児童映画『赤い風船』(56年)は、少年が街灯に引っ掛かった風船を取ってやると、風船が少年を慕ってずっと後をついてくるという、可憐なファンタジーを物語る。この作品が魅力的なのは、それが「空想的な記録映画」として撮られており、風船に動物のような性格を持たせるための描写が、モンタージュに頼らずに行われているからだ。とバザンは考える。少年が歩き出す。すると風船がついてくる。その様子をラモリスは、少年と風船を別々に撮って繋げるのではなく、同じ画面に収めて撮っている。むしろそこには、風船に糸をつけて引っ張るというトリックが介在する。だがそれは「空間的単一性」を尊重する点で、モンタージュによる捏造よりはるかに好ましい。後者であればそれは「スクリーン上にしか存在しない」ものでしかないが、ラモリスの魔法の風船は「われわれを現実の世界に送り返してくれる。」だからこそいっそう物語は説得力を増す。モンタージュなしのスタイルにより、観客は「トリックと知りながら信じる」という心理に導かれるし、また「映画的イメージのリアリズムは映画の幻想力を増大させる」からである (pp. 53-56)。

少年と風船の物語に次いで、バザンは他の映画で少年と馬(同じラモリスの『白い馬』)や少年とライオン(「凡庸なイギリス映画」だと彼の言う『禿鷹は飛ばず』)が登場する場面を例に取り、さらにはロバート・フラハティー『ルイジアナ物語』(48年)における「クロコダイルがアオサギを捕らえるワンシーン=ワンショット」の素晴らしさを語る。そのいずれにおいても、二者のあいだに生じる出来事は、カットを割らず同一画面内に収められるのでなければ意味を失うと彼は主張する。たとえばフラハティーの映画には、クロコダイル狩りの場面も登場するがこちらは「弱い」。モンター

ジュによって捏造したシーンであることが明白だからだ。それに対しクロコダイルがアオサギを捕らえるシーンは「ただ一つのパノラミック撮影」によって、つまりカメラが首を一振りする動きのうちに捉えられていて、見事な臨場感の強さが生じているというのだ (pp. 59-60)。

『ルイジアナ物語』はフラハティーが石油会社の出資を得て撮った半ば物語的なドキュメンタリー作品である。しかしバザンは「純然たる物語映画の中でも、ある種の行為の場合、十全な表現に達するためにはモンタージュが禁じられる場合がある」と考える。「人間の事物や、外界に対する関係」に基づくギャグをちりばめた「ドタバタ喜劇」がそれを典型的に示すとして、バザンはチャップリン『サーカス』の名を挙げて論文を締めくくる。「チャップリンは『サーカス』の中で、本当にライオンの檻の中に入り、チャップリンとライオンとは、一緒にスクリーンの枠組みの中に閉じ込められたのである。」 (p. 61)。

『サーカス』(28年)は、チャップリンが愛人問題を叩かれ世間の非難に晒されていた辛い時期の作品で、『黄金狂時代』(25年)と『街の灯』(30年)のあいだのマイナーな作品⁽²⁶⁾と位置づける映画辞典もある。確かにその二作品ほどのメッセージ性は乏しく、サーカス一座に放浪紳士チャーリーが闖入し芸人として雇われるという筋立ては簡素きわまる。しかしながら現在見直してみると、おそらくチャップリンの長編中もっとも古びていないものの一つであることは間違いない。それはひとえに、バザンの指摘したとおり、「ライオンの檻の中」に入る突撃精神の鮮烈さゆえにである。

そんなのは猫の如く飼い馴らされたライオン相手の演技にすぎないという、当たり前前の批判をあっさりと無効にするだけの力が、チャップリンの画面にはみなぎっている。外側の鍵が下りてしまい、檻に閉じ込められてしまったチャーリーは、ライオンが眠っているのを幸い、脇のくぐり戸を開けてそこから脱出しようとする。ところが戸を開けるとそこには虎がいて、大きな口を開けて威嚇するではないか。やがてライオンも起き出し、不穏な表情を浮かべ始める。そうした一切が厳密に同一空間で展開され、その「明証性」によって見る者の瞳を奪わずにいない。

『サーカス』のさらなる名場面は、一座を捨てた綱渡り芸人に代わって、経験のないチャーリーがいきなり綱渡り芸を演じるというシーンである。背中に命綱を通して本番に臨んだチャーリーは、命綱さえあれば何も怖くないと次々に離れ業を披露して満場の喝采を浴びる。ところが何とその命綱を小さな猿たちが勝手に外してしまい、さらには綱の上にその猿たちがあふれ出てチャーリーの手足にまぶつき、チャーリーは一転、生命の危機に晒されるのだ。

やや俯瞰気味に綱の上のチャーリーを捉えるカメラは、チャーリーおよび観客を同一画面に収め、綱と地面のあいだにネットすら張られていないことを一目で納得させる。〈綱の上であわてるチャーリー〉と〈固唾を飲んで見守る観客〉の切り返しショットのみで作ったとしたら絶対に実現しえない体験の強度がそこには張り詰めている。

もちろん、〈生命を危険に晒すチャーリー〉の姿が結局はフィクションにすぎず、チャーリーが落下して死ぬなどという事態が起こりえないことは誰もが承知している。そう「知りながら」なお危険の逼迫を「信じる」のは、バザンの言うとおりでモニターに頼った画面構成がなされていないからだ。

「わかってはいるが、なお信じる」のは、精神分析における「否認」のメカニズムを想起させずにはいないある種の倒錯を含む心理であり、その点に着目してバザンにおける「フェティシズム」を分析する批評家もいる⁽²⁷⁾。ともあれ確かに強調しうるのは、モニター禁止をめぐって挙げられる例のほぼすべてが、こうして「死」をその潜在的な核心として持つこと、そして常に「動物」の登場するシーンに特権的な重要性が与えられていることの二点だろう。ある意味で、バザンのリアリズム理論の全体は、映画のみに記録しうる死の光景への欲望に支えられていると言っている。ただしそれは欲望の病的な固着を意味するのでは毛頭ない。カメラを回せばなしにするだけで、映画は存在の身の上に生ずる究極的な出来事を、存在と外界との関係までも含めてつぶさに定着できる——そうした単純な、驚くべき事実、バザンは驚嘆し続けたにすぎない。そして何もかもを等し並みに記録してしまう残酷さを自らの根本条件として意識するのでなければ、映画は映画たるゆえんを失ってしまうとバザンは信じたのである。

動物への偏愛も、映画の残酷さという概念と重なり合うものだ。そこにわれわれは、あらゆる人間的表象性からはみ出して存在し続ける〈世界〉への信仰と、世界をそうしたものとして愚直に、忠実に捉えるために人間が持つ貴重な手段としての映画への信仰を読み取ることができる。ロッセリーニの映画における「子ども」が、大人による意味づけを逃れるリアルさによって輝いているとバザンは述べていた⁽²⁸⁾。その際用いられた「神人同形論」anthropomorphismeの語が、「禁じられたモニター」の中にも現れる。『赤い風船』と対比してバザンは、ジャン・トゥーランの『不思議な妖精』を批判する。それは動物たちに人間の役割を演じさせる、「動物に適応された神人同形論」(p. 52)の悪しき例である。なるほどスチール写真で見ると、それは学生帽を被ったアヒルだの服を着たウサギだのが登場する映画らしい。むろんアヒルやウサギに演技は不可能であり、それぞれの動物に衣装を纏わせて形だけつけさせ、その

ショットの寄せ集めにより構成された作品なのだろう。バザンが称賛する映画の中の動物は、こうしたモンタージュの「材料」としての動物とまったく異なり、個体としての自立性を保って、コントロール不可能な生々しい動きを示す。「神人同形論」をはなから打ち破る存在として動物はスクリーンの上で輝くのだ。なぜなら、それは演出上の意図を超え、つまりは人間の想像に基づく意味の押しつけを超えてただそこに存在する〈現実〉の顕現にほかならず、それゆえ映画の「魂なき眼」にもっともふさわしい対象であるからだ。

このような世界と映画への信仰、それを〈バザン主義〉Bazanismeと呼びたい。おそらく現在、バザン主義はきわめて反動的、反時代的な信念とみなされずにはいないだろう。なにしろわれわれは、一方でコンピューター・グラフィックによる映画の「絵画化」、他方でアニメによる映画の「脱写真化」が徹底して押し進められ、現実ならぬ「ヴァーチャル・リアリティー」への没入こそがすぐれて現代的な体験とみなされる時代に生きているからだ。「虚構と現実の境界」に固執する発想はアナクロ扱いされ、「コンピューターやヴァーチャル・リアリティーが独自の世界を自己生成することへの楽天的称賛は高まるばかりである⁽²⁹⁾。バザンのリアリズムが過去の遺物扱いされる土壌は十分にある。

だがそうした趨勢にかかわらず、むしろそれゆえに、〈バザン主義〉はその真価を発揮するはずだと筆者は考える。それは単に、映画におけるコンピューターの使用が新たな現実を開くどころか、それこそ旧態依然たる「現実性の効果」を増強する結果しかもたらしていないという事実のみによるのではない。そうではなく、アニメやCGとまったく異なる原理と倫理に基づく次元に「映画」を位置づけ直すために、バザンの思考が変わらぬ公準でありうるからだ。「残酷さ」の概念に含まれた、「想像力」を超える「現実」という考え方がここで何より貴重なものと思われる。アニメやCGは、外界の現実を完全に捨象して制作されうる。それは製作者の姿勢やビジョンとは別の、アニメやCGの本質に根ざす問題である。それらは原理上、外界の存在を必要としないのである。映画はその対極の地点に成立する。カメラの前に被写体がなければ何も始まらないからだ。映画は「われわれがそのなかに含まれる世界の現実」からのみ発し、想像上の物語を語るにも、具体的な実在物を通し、「現実から栄養を吸収する」手間を取らなければならない。その時人間は、自らの思惑を常に裏切る具体物の手応えと戦う必要がある。また画面は、作り手の意思を決して理解しない——「残酷」なる——世界の充溢によって、常に意外な新鮮さを獲得しうるのだ。

すなわち、すべてはリュミエール兄弟の画面に含まれている。家族の団欒を屋外で

撮ったワンショットの短編「赤ん坊の食事」は、お粥を食べる赤ん坊を見せているつもりだったリュミエールの意図とは別に、背後に見えるマロニエの木の葉が風にそよぐ動きによって観客を驚嘆させた。演出と、それを超えるものごとを同時に掴み取る力を、映画は誕生と同時に発揮した。バザンが残酷さの倫理として抽出したのも、その力をめぐる事柄に違いない。そして映画誕生から百年。映画固有の力が、新たなリアリズムと結びつく見事な例は、なお世界の方々に生み出され続けている。

何よりも、ビターリー・カネフスキー監督やアッバス・キアロスタミ監督の諸作、そして侯孝賢監督の『憂鬱な楽園』（96年）。これら、近年もっとも瞠目すべき収穫の数々は、いずれも「子ども」や「動物」、あるいは「シーンの空間的同一性」や「ノンタージュ」といった要素によって際立つ「残酷」な作品であった。〈バザン主義〉の未来を、これ以上力強く示唆する事実があるだろうか。

注

1. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1985, p. 280. 以下この書物からの引用はページ数のみを示す。なお本論考は拙稿「映画を信じた男——アンドレ・バザン論」『言語文化』vol. 32, 1995, pp. 23-42 および「映画にとって現実とは何か——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 II）」『言語文化』vol. 33, 1996, pp. 3-24 の続編をなすものである。
2. 岩本憲児編『エイゼンシュテイン解説』フィルムアート社, 1986年, pp. 75-76。
3. イヴ・ボヌフォワ『現前とイマージュ』阿部良雄・兼子正勝訳, 朝日出版社, 1985年, p. 57。
4. Yves Bonnefoy, “La poésie française et le principe d'identité”, *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, “folio essais”, 1992, pp. 245-73.
5. 阿部良雄氏の表現。『フランス文学講座5 詩』大修館書店, 1979年, p. 468 参照。
6. André Bazin, “Stroheim perdu et retrouvé”, *L'Ecran français*, juin 1948, repris dans André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion, “Châmps Contre-Chaps”, 1987, p. 32.
7. *Le Cinéma de la cruauté*, p. 34.
8. André Bazin, “Eric von Stroheim : la forme, l'uniforme et la cruauté”, *Ciné Club*, avril 1947, repris dans *Le Cinéma de la cruauté*, pp. 21-30.
9. *Le Cinéma de la cruauté*, p. 26.
10. *Ibid.*, p. 27.
11. *Ibid.*, pp. 28-29.
12. *Ibid.*, p. 29.
13. Alexandre Astruc, “Prisonniers du passé”, *L'Ecran français*, 8 août 1945, p. 6.

14. Louis Daquin, “Seuls les anges ont des ailes”, *Ibid.*, p. 7.
15. 山田宏一『エジソンの回帰』青土社, 1996年, pp. 322-34 参照。
16. アンドレ・バザン「《われらなぜ戦うか》について」, 『映画とは何か II』小海永二訳, 美術出版社, 1970年, p. 47。
17. 前掲書, p. 48。
18. アンドレ・バザン「《沈黙の世界》」, 前掲書, p. 76。
19. André Bazin, “Le film scientifique: beauté du hasard”, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-58)*, Cahiers du cinéma, 1983, p. 221.
20. André Bazin, “Paris 1900: A la recherche du temps perdu”, *Ibid.*, p. 169.
21. André Bazin, “Mort tous les après-midi”, *Cahiers du cinéma*, déc. 1951, pp. 63-65.
22. ピエール・ブロンベルジュ『シネマメモワール』齋藤敦子訳, 白水社, 1993年, p. 185。
23. 宇野邦一『アルトー 思考と身体』白水社, 1997年, p. 131。
24. 以上, アルトーの引用は『アントナン・アルトー著作集 I 演劇とその分身』安堂信也訳, 白水社, 1996年より。ただしアルトーは一時映画に希望を託しながら, 結局深い失望を表明した。同書 pp. 137-38 参照。
25. 「禁じられたモンタージュ」は前半が1953年, 後半が1957年にいずれも *Cahiers du cinéma* 誌に発表された論文を合わせたものである。 *Qu'est-ce que le cinéma ?* のテキストでは p. 59 以後の部分が57年初出分に当たる。
26. Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Bordas, 1995, t. 1, p. 470.
27. Serge Daney, *La Rampe*, 1983 (1996), Cahiers du cinéma, pp. 36-47.
28. 拙稿「映画にとって現実とは何か」, p. 16。
29. 「朝日新聞」1996年3月6日夕刊「リアルのゆくえ」。