

映画を信じた男——アンドレ・バザン論

野 崎 敏

はじめに

アンドレ・バザンとは誰か

フランスの映画批評に一時代を画したバザンの名は、今日、映画批評家、理論家としてよりも、年下の世代に助力を惜しまなかったよき指導者、あるいは陰の功労者として引かれることが多い。たとえば、処女長編『大人は判ってくれない』（1959年）を「亡きアンドレ・バザンの思い出に」捧げたフランソワ・トリュフォーと、バザンとのあいだの交流は、トリュフォー作品のファンならば誰もが知る感動的な挿話である。山田宏一氏によるバイオグラフィ『トリュフォー ある映画的人生』を繙けば、映画狂の不良少年フランソワにとって、当時新進気鋭の批評家だったバザンとの出会い、そしてバザン夫妻による庇護がいかに決定的な意味を持ったかを詳しく知ることができる⁽¹⁾。両親のもとを飛び出し、少年鑑別所に入れられ、さらには志願して軍隊に入りながら脱走兵となってしまった問題児を、十四歳年上の「養父」バザンが愛情深く導いた事実は、山田氏ならずともトリュフォー伝の著者の必ず触れるところである。トリュフォー自身、バザンへの感謝を幾度も語った。「わたしはバザンにひどく叱られたが、そのことによって、わたしは幼少時代に得られなかった父親の愛情の埋め合わせができたと思う⁽²⁾。」トリュフォーにとってバザンの果たした役割の大きさを、われわれは彼の作品の主題そのものにまでかいま見ることができる。『野性の少年』（1970年）について、「トリュフォーの映画では、愛と教育が同義語になる⁽³⁾」と山田氏は語るのだが、野性児が温かい教育者の導きによって「人間」となる『野性の少年』のストーリーには、トリュフォーと恩師バザンのあいだのドラマが確かにこだましていると思えるのだ。

第二次大戦後の混乱期、パリ郊外に住んでいたバザンは、市内に向かう道すがら、バス停で列を作る人々を尻目に自家用車に一人乗って走るのを恥じ、おんぼろなシト

ロエンにできる限りの人数を同乗させてシャトレやらシャンゼリゼやら中心街まで送り届けてやるのが常だったという⁽⁴⁾。そんなモラルと献身の人バザンが手塩にかけて育てたのはトリュフォー一人ではない。解放後、共産党寄りの文化団体「労働と文化」の映画部門責任者として活発な啓蒙運動を展開、パリだけでなく地方や外国にまで回って上映会を催し、労働者や農民に映画を説いた。さらに1951年、『カイエ・デュ・シネマ』創刊以降はロメール、リヴェット、ゴダールといった若者たちを結集して批評の場を与え、新しい映画の息吹を生み出したことは戦後フランス映画史の重要な一コマである。そうした彼の人生と業績について、手近な辞典を開けば次のようにまとめられている。

バザン（アンドレ） フランスの批評家（1918年4月18日アンジェ生まれ、58年11月10日ノジャン＝シュル＝マルヌ没）。大戦後のフランス最高の映画批評家。映画に対して炎の如き情熱を持ち、その炎を広めるためにフランスおよび世界を駆けめぐった。周囲の者は、彼が不死の病に侵されていると知って（彼自身もそれを知ったのだが）、少しは休息を取るよう懇願した。しかし彼は頑として応じなかった。それは正しかったのだ。仕事は生命を損なうというより、むしろ彼を延命させたのだから。批評家、理論家として油の乗り切った時期に、いたるところで熱狂を引き起こし多くの者に使命を目覚めさせながら彼は没した。彼こそはほかの誰よりも、ヌーヴェル・ヴァーグの精神的父親であった⁽⁵⁾。

以上の記述にはさらに、シネマテーク館長アンリ・ラングロワ、映画監督フェデリコ・フェリーニ、ルイス・ブニュエル、ジャン・ルノワール、そしてトリュフォーによる賛辞の引用が続く。注目すべきは、このスイユ社版辞典の執筆者が、かつて批評家としては時にバザンと真っ向から対立する論陣を張ったジョルジュ・サドゥールであるということだ。バザンという人間の誠実さと温かさを、論敵さえもが強調せずにはいないのである。道半ばで病に倒れた悲運も、あえていえばバザン像の「美化」ないしは神話化に大きく与かっている。トリュフォーが「『大人は判ってくれない』の撮影に入ったその日の数時間後に」死去し⁽⁶⁾、彼のカンヌ映画祭での栄光にも、ゴダールやシャブロールらの華々しいデビューにも立ち会うことなく終わったその不幸が、ヌーヴェル・ヴァーグ世代の「精神的父親」たるバザンの役柄をいっそう引き立てているのである⁽⁷⁾。

本稿は、そうしたヌーヴェル・ヴァーグ前史の、胸を打つ、しかししょせんはエビ

ソード的な一人物として定着されたアンドレ・バザン像を見直すための試みである。トリュフォーのために、『カイエ』のために、そして来るべきヌーヴェル・ヴァーグのために彼が私心を捨てて尽くしたことはまぎれもない事実である。映画をエリート主義の具とするまいという信念から、大衆的な映画運動に身を削って邁進したことも確かだ。だが、アンドレ・バザンが映画について書き、説いたのは、何よりもまず自分自身の精神の営みとしてであり、映画によって触発された自己の考えに明確な形を与えるためだったことも忘れてはならないはずだ。大戦終了後、堰を切って封切られたさまざまな作品を浴びるように見、その興奮のうちにまったく独自の映画の思考を紡ぎ出していった人物の歩みを、できるかぎり同時代の文脈に即した形で辿りなおしてみたい。おそらく今世紀でももっとも熱っぽい映画の一季節だっただろうアブレゲールのパリで、アメリカ映画、そしてイタリア映画の衝撃を全身で受け止めつつバザンが発表していった作品評、映画論のうちに、映画と批評との幸福でかつ創造的な関係の在り処を探れるものと信じるからだ。そこに一貫する徹底した〈リアリズム〉への意志こそは、現在のわれわれが映画を見る目をもう一度鍛えなおすための規範となりうるのではないか。

I 解放されたスクリーン

1. 『市民ケーン』という事件

すべてはオーソン・ウェルズからはじまった——そういい切ってしまうのは誇張に過ぎるだろうか。だが終戦直後、フランスの映画批評にとってもっとも重要な議論の機会を提供したのが1946年7月の『市民ケーン』公開だったのは、間違いのない事実である。この論争を経て育まれた新しい映画作りへの希望こそが、ヌーヴェル・ヴァーグへとつながる活発な創造の道を開くことになるのである⁽⁸⁾。

当時、『市民ケーン』公開に匹敵しうるインパクトを持った出来事といえは、ほかにはウェルズの作品から約半年後に封切られ、パリの観客を文字通り圧倒し去ったロッセリーニ『無防備都市』の衝撃以外にないだろう。ただしイタリア・ネオレアリズモを世に知らしめたロッセリーニの作品が、ナチによる占領を脱したばかりのフランス国民にとっては、ファシズムとの戦いという内容そのものによっていわばはじめから歓迎すべきものだったのに対し、『市民ケーン』は戦争とは直接の関係をもたないハリウッド映画であり、若き「天才」ウェルズにまつわるゴシップやスキャンダルの噂が先行して伝わっていたフランスで、作品の周辺には期待とともに猜疑が渦巻いていた

といえる。そして実際の作品をいかに評価するかをめぐって、批評家のあいだでは激しい論争が繰り広げられることになったのである。作品公開に先立つ形で口火を切ったのは誰だろう、時の花形ジャン＝ポール・サルトル。サルトルによるネガティブな評価に抗し、断固ウェルズ擁護の論陣を張ったのがアンドレ・バザンだった。では、『市民ケーン』という事件が引き起こした苛烈な「新旧論争」の実態を以下に辿ってみることにしよう。

ナチの統制下、四年間に渡りアメリカ映画とは完全に切り離されていたフランスでは、解放後アメリカの作品が新旧入り乱れ奔流のように公開されはじめた。ウェルズ作品のフランス登場は、41年の本国での公開から五年後に実現するわけだが、その前年8月、雑誌『エクラン・フランセ』誌上に発表されたサルトルの『市民ケーン』論は、著者のネームヴァリュエーゆえにおおいに注目を集めた。フランソワ・トリュフォーは当時十三歳の少年だったが、この記事を読んで興奮し、公開を首を長くして待ち望んだものだと回想している。『嘔吐』(39年)『自由への道』(43年-)といった小説や『存在と無』(43年)などの哲学的著作で名声をほしいままにする実存主義の旗手が論じたことで、まだ見ぬウェルズ作品はある種の威光を獲得したのである。ところがサルトルの論評の内容は、ウェルズに対する手厳しい批判としかいいようのないものであり、アラン・レネの回想によれば皮肉にも「そのためにかえって人々の関心を煽った」側面があったという⁽⁹⁾。

そのサルトルの文章を検討するに先立って、二つほど注を付しておこう。まず、サルトルが映画評に手を染めた背後には、彼がかなりのシネフィルだったという事実がある。ヴィシー政権時代、鬱屈を晴らす手段としてサルトルとボーヴォワールが映画館にせっせと通い、「ときには日に三回も」出かけたという証言さえあるくらいだ⁽¹⁰⁾。46年にサルトルがメルロ＝ポンティらと創刊した雑誌『レ・タン・モデルヌ』がチャップリンの『モダン・タイムス』にちなんで命名されたことも、彼のアメリカ映画趣味を示していよう⁽¹¹⁾。

一方、サルトルが文章を掲載した『エクラン・フランセ』誌は、戦後フランスの映画ジャーナリズムにおいて飛び抜けて重要な位置を占める雑誌だった⁽¹²⁾。45年7月4日に出た創刊号の表紙には、同誌が実は42年以来「占領下で地下出版されていた」ことが明記されている。巻頭には、「ドイツ軍によって命を奪われた先達へのオマージュとともに、「フランス精神とフランス文化を輝かせるため」の「闘いの雑誌」たらんという堂々たる決意が掲げられている。対独抵抗運動の血脈を受け継ぎつつ、ジョルジュ・サドゥールをはじめとする共産党ないし左翼系の映画批評家、文学者を糾合し

た執筆陣——発刊賛同者のリストにはカミュ、そしてサルトルの名も見える——は、当時の知的読者にとってきわめて強力なものと映ったはずである。「映画の広告はいっさい掲載しない」独立不羈の立場を掲げて、発行は同人による出資に加え、共産党および「フラン・チルール」「リベラシオン」というレジスタンス由来の左派集団に財源を仰いでいた。こうして興行側に媚びない真剣な論評を売り物にする一方で、グラビア写真をふんだんに入れ、当時すでに二百館あまりが再開していたパリの映画館のプログラムをも含む娯楽・情報誌の性格を備えた『エクラン・フランス』は、たちまちフランス最大の映画雑誌となった。半年のうちに毎号の売上げは11万部に達したというが、これは印刷用紙がきわめて不足し配給制が敷かれていたなかでは、最大限に近い数字だったといえる⁽¹³⁾。しかも『エクラン・フランス』は週刊だったのである。そこには当時の一般市民の映画に対する情熱が如実に表れている。53年まで毎週刊行され続けたこの雑誌のバックナンバーを繰るとき、映画と観客とのあいだの関係が今とは比べようもなく熱かった時代の雰囲気、そのまま立ちのぼってくるような感覚にわれわれはとらわれるのだ。

2. サルトル・コントラ・ウェルズ

直訳すれば「ハリウッドが観客に考えさせようとする……」という意味の副題を持つサルトルの『市民ケーン』評の論旨は、本文に先立つ次のような見出しに明らかだ⁽¹⁴⁾。「アメリカ出版界のファシスト的親玉、G. H. ハーストに対する果敢な攻撃ではあるが、従うべきお手本とはいえない。」すなわちサルトルは、ウェルズの映画を大衆に自由主義を訴えかける「反ファシズム」の立場に立つものとしてその意気はよしとするものの、作品自体にはヨーロッパの過去の映画美学へのもたれかかりが目立ち、フランスの観客が範と仰ぐには足りないと言断するのである。

フランス映画界は『市民ケーン』の噂でもちきりのようだが、私はニューヨークで一足先にこの映画を見る機会を得た。アメリカで大評判を取ったからといってあまり期待しすぎないほうがいい。ウェルズが名を上げたのはハリウッド映画の慣習を破ったがゆえにであり、フランスではかつての「映画の英雄時代」にこの種の作品はいくらでも先例があるのだから、いまさら騒ぐことはないのだ。『市民ケーン』はハーストという「保守主義者、親独派、孤立主義者、反ソ主義者、反フランス主義者」に対する徹底した風刺として、日々この人物に非難を投げつけているアメリカのリベラル派や共産主義者たちの立場に与するものだが、しかし風刺とは必ずや知性による再構成の作業を伴うものであり、それゆえウェルズの作品はアメリカ映画ならではの「写実

主義的素朴さ」から大きく隔たったものとならざるをえない。だがそのとき、『市民ケーン』は映画そのものからも隔たってしまうのではないか……。

サルトルにそんな疑問を抱かせた最大の理由は、ウェルズ作品の大胆な時間構成にある。騒然たるモデル問題や、演劇界、そしてラジオ界の「ワンダーボーイ」ウェルズの映画進出をめぐる摩擦のほかに、『市民ケーン』という作品がもっとも物議をかもした点は、いうまでもなく主人公の死からはじまって、複数の証言を組み合わせて彼の過去を照らし出していく物語展開のわかりにくさにあった。直線的な時間秩序をモザイク状に解体する語り口は、批評家たちをも困惑させた。フランスでの公開時に発表された50を越える作品評——大半はサルトルになびいて否定的な論調——のうち、「ローズバッド」の謎をめぐる『市民ケーン』の筋立てをきちんと説明しえた評はわずか4つしかなかったという、驚くべき調査結果もあるくらいだ⁽¹⁵⁾。

しかしながら、フランス人としてまさきにこの作品を観たサルトルは、いささかの混乱も示さずに整然たる読解と批判を繰り広げてみせる。しゅせんこれは大衆から遊離した、インテリによる作り物なのだとする彼は、「ローズバッド」をめぐる展開を「観客に考えさせる」ための「知的再構成」として論じ、モザイク構造はなるほど「オリジナルなデクパージュの方法」を生み出しているかに見えるが、その結果できあがったのは「映画の〈真髄〉」に反する作品でしかないと指摘するのである。技術的には、思い切った「省略描写」が注目に値する、たとえばケーンと二番目の妻スーズンとの関係の悪化を描くくだりでは、「彼は妻をあちこちの舞台で無理やり歌わせたものだった」という、英語でいえば動詞の「反復アスペクト」、フランス語でいえば半過去形に相当するような効果が生じている——そうした具体的な分析に炯眼を發揮しつつ、サルトルは断じる。ここでは一切がすでに終わった地点からさかのぼって見られているため、映画固有の現在形の生が失われてしまっている。「普通の映画では、われわれは現在時に置かれている。観客は登場人物と同じ時間を生きる。観客は登場人物と一緒に銃を撃つのだし、主人公が毒入りの杯に近づくとき観客が総立ちになって『飲むな!』と叫ぶとするなら、それは主人公が毒を飲んで死んでしまうのかどうか、観客は知らないからなのだ。賽は投げられていない。ところが『市民ケーン』においては、賽は投げられてしまっている。つまりこれは〈小説〉ではなく、過去形の〈物語〉にすぎない。」

フォークナーやドス・パススらの現代アメリカ小説が指し示す「形而上学」的な意義をいち早く評価したサルトルだけに、ウェルズ作品に対するこうした否定は強烈に響く。小説の革新とくらべて、いかに映画が遅れているかが容赦なく説かれているの

だ。こうして、時間の流れを反転した構成も、結局は「因果関係に支配されたうべだだけの混乱」であり、「ヨーロッパ経由の心理主義と話法」でこしらえた「ゴングール兄弟」風の「芸術家ぶった」スタイルにすぎないとされる。「おそらく合衆国では、芸術家風の凝った文体は稀な美質なのだろう。だがわれわれは、そんな代物には飽き飽きしている。すでにレルビエが、エプスタンが、ガンスが、デュラックが、デリュックがいたではないか。」それゆえ『市民ケーン』はわれわれが従うべき手本ではない」というのがサルトルの結論である。

ここには、ウェルズの作品を未来に開かれたものというよりは、過去の要素を寄せ集めたものとみなす姿勢が明白である。最後に喚起されたシネアストたちが、いずれもサルトルのいう「映画の英雄時代」、すなわちサイレント期の大物ばかりであるのが何とも示唆的だ。二十年代のサイレント美学をウェルズはいささかも越えていないばかりか、もっぱらそこから発想を借りているというのである。今日のわれわれから見て、これは『市民ケーン』理解としていかにも行き届かないものだが、しかしそこに如実に読み取れるのはフランスの批評家、文学者のあいだに根強くくすぶりつづけたトーキー映画への不信である。映画によるあらゆる「前衛的」実験の可能性はサイレント時代に尽くされた、トーキーは音と引き換えに映像表現の自在さを失い、卑俗な再現性のわだちにはまり込んで芸術としての価値を大幅に減じた——そんな思いはトーキーの出現を「嘆かわしい後退」とみなした詩人アンドレ・ブルトンから⁽¹⁶⁾、『市民ケーン』を既知のサイレント芸術に還元しようとするサルトルまでおそらく通底している（自作『汚れた手』の映画化をめぐるインタビューで、サルトルは「トーキーは映画に対する手ひどい裏切りだった」と言明している⁽¹⁷⁾）。実際、20年代とはまったく対照的に、30年代はじめのトーキー登場後、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。トーキー映画を正面から肯定しその条件に見合った美学的評価を下しうろ思考がまだ熟していなかった以上、トーキーによるあらゆる大胆な冒険はサイレントの偉大なる遺産の名のもとに抑圧される危険があったのである。

サルトルの『市民ケーン』否定論に既存の批評家たちが次々に賛同した背景にも、明らかにサイレント主義の影がうかがえる。それに加えて、共産党があらゆる文化的領域において覇権を及ぼそうとし、最大の発行部数を誇る日刊紙が共産党機関紙「ユマニテ」だったこの時期、いわゆる「進歩派知識人」が共有していたハリウッドへのイデオロギーの嫌悪も大きかった。そうした事情が重なった結果、ウェルズ肯定論はなかなか現れなかったのである。サルトルに力を得て否定論を声高に説いた批評家の

筆頭は、戦前からまさに「進歩派」を代表する映画批評家と目されてきた、かつてのシュルレアリストで今は共産党員のジョルジュ・サドゥールである。彼は『市民ケーン』を「ハリウッドに一夜降ったドルの大雨で生えてきた巨大キノコ」呼ばわりし、ここにあるのは「古いテクニクの百科事典」だと皮肉る。前景と後景を同時に鮮明に写す撮影法はリュミエールの『列車の到着』で映画の誕生と同時に実現済みで、非現実的なセットはメリエスの映画を思わせるし、素早いモンタージュや二重写しは20年頃、大胆なトラヴェリングは35年頃のスタイル、天井が映っているのはシュトロハイム『グリード』、ニュース・リールの挿入はジガ・ヴェルトフであり、ウェルズはそれらを下しくそにつきはぎしたにすぎない。「このお坊ちゃん監督をもう一度小学校に戻して、厳格に教育をやり直させるべきだ」とまでサドゥールは言い放ったのである⁽¹⁸⁾。

今となっては信じがたいことだが、とアメリカの映画史家ダドリー・アンドリューは書く、『市民ケーン』の擁護は自らの評判を落としかねない、勇敢なとさえいふべき企てだったのだ⁽¹⁹⁾。その企てに挑んだのが、若きアンドレ・バザンだった。

3. 「映画の言語の革命」

サルトルは1905年生まれ、サドゥールは1904年生まれ。いずれもサイレント映画で育ち、トーキーが一般化したころには20代半ばを越えていた世代である。それに対しバザンは1918年生まれ。バザンとともにウェルズ擁護の論陣を張ることになる、のちの映画監督アレクサンドル・アストリュクは1923年生まれ。『市民ケーン』に熱狂し、この作品に新しい映画的可能性の啓示を見た批評家はみな飯島正氏のいう「生まれながらのトーキーっ子⁽²⁰⁾」であり、サドゥールらに比べはるかに僅かなサイレント映画の体験しか持たない世代に属する。「新旧論争」の観が強いゆえんである。ただしサルトルの文章に、同じ『エクラン・フランセ』誌上で最初に反駁を試みたのは「旧世代」に属する、サドゥールと同年生まれの批評家、ロジェ・レーナルトだった⁽²¹⁾。

レーナルトはトーキー初期から映画編集者や脚本家の仕事をするかたわら、カトリック系進歩派知識人の拠り所である『エスプリ』誌に戦前から映画批評を書き、サイレント美学の旧弊さを早くから批判して若い世代に影響を与えていた人物である。『エスプリ』の愛読者であり、戦後は同誌の執筆陣にも加わったバザンがレーナルトに非常な敬意を払っていたことは、バザンの文章の随所にうかがえる。『市民ケーン』のパリ公開直後、レーナルトは声高な論争のトーンをとることなしに、やんわりとサル

トルの説に異を唱える。確かにウェルズ監督は独創を気取っているが、しかし気取りを押し通して実際独創性に至っているとはいえないだろうか。知的側面の強い作品ではあるとしても、現実を遊離した芸術家文体であるとは思わない。むしろこれは根本的に「単純さの方向」を指し示す作品ではないか。「演技は“奥行き深い画面”で繰り広げられ、その結果トラヴェリングもモンタージュも不要になっている。たとえば会話はカメラを固定したワンシーンで映し出されているのだ。」これは「20年来の被写界深度の浅いレンズおよびドリー〔移動車〕の濫用」を正すものではないかとレーナルトは指摘する。

ここで用いられた「奥行き深い画面」——これは英語でいうパンフォーカスにあたるが、カメラの「被写界深度」を意味する言葉でもある——の概念こそは、アンドレ・バザンがそのオーソン・ウェルズ論の中心に据えて論じ、称揚し、新しい映画言語の鍵として唱えることになるものだ。レーナルトの文章が発表されたのが46年7月3日。同じ頃バザンは、『市民ケーン』がコリゼ座で上映された際、「このわけのわからない作品」の解説をしてくれという頼みを受けて、満員の観客の前で即興で熱烈な擁護論をぶった⁽²²⁾。さらに同年、『エクラン・フランセ』8月21日号に発表した「映画は成人に達したか？」なるポレミックな表題の一文⁽²³⁾で、バザンはアメリカ映画が現在「第七芸術の歴史上決定的な時期」を迎えつつあると説いてハリウッド懐疑派を牽制し、ヒッチコックやワイラーの近作を紹介してから、「自説を支えるための最良の論拠」であるウェルズにはあえて触れずにおくとして、後日の再論を自ら予告した。さらに同年11月にウェルズの第二作『偉大なるアンバーソン家の人々』が封切られた際にはさっそく熱烈な一文を『エクラン・フランセ』誌に寄せ、「ウェルズは世界の映画監督中作家の名に値する五、六人のうちの一人だ」と記している⁽²⁴⁾。こうしていれば満を持して書かれたバザンのウェルズ論、「市民ケーンの技法」は、47年2月『レ・タン・モデルヌ』誌上に発表された⁽²⁵⁾。サルトルは自らの雑誌に若い批評家を迎え入れ、自説への反論を自由に展開する機会を提供したのである。

「さて、『市民ケーン』に戻るとしよう。批評家側のかまびすしい反響も一段落したかに見える今こそ、総括を試みることができるだろう。」そう書き出すバザンは、まず「何も理解しなかった者」やウェルズ作品の「挑発に激したのみ」である者たちを一蹴し、とりわけサドゥールの非難に反論する。ウェルズの映画はたんに昔の映画の剽窃からなるのではない。『市民ケーン』のグレッグ・トーランド撮影による画面作りと、リュミエールの映画とを同列に論じるのは不当だ。『列車の到着』では固定された画面の右奥から左前へ向かって、駅のホームに列車が斜めに入ってくるわけだが、「列車

が到着する際の画面の深さは、陽光のもと、レンズを絞り込むことで簡単に得られたものだ。ところがオーソン・ウェルズの画面の深さは、広角レンズと被写界深度の深さとの結合によりスタジオで実現されたものである点が重要なのだ。」陽光のもとでなら自然に得られる「深さ」を、人工光のもとで無理を押しして実現しようとしたウェルズの苦心は、ひとえにある「文体」の創造にかかっていたとバザンは主張するのである。他の映画批評家たちが本当には理解しなかったサルトルの「巧みな分析」に賛辞を呈しながら、バザンは個々の「語彙」ではなく、「文体」あるいは「シンタクス」の新しさにこそ注意を向けるべきだと説く。「フロベールが半過去を発明したわけではないし、ジッドが単純過去を、カミュが複合過去を発明したのでもないが、彼らがこれらの時制を利用するやり方は彼らに固有のものだ。同様に、ウェルズが様々なテクニックを発見したわけではないとしても、その〈意味〉を創りだしたことは認めなければなるまい。彼の映画のエクリチュールは、疑いなく彼独自のものである⁽²⁶⁾。」

さらに続けて、バザンはニュース・リールの挿入はジガ・ヴェルトフよりもドス・パソスの『北緯四十二度線』や『財閥』といった作品に比べるほうが適当だろうと述べる。すでに彼の擁護論の戦略は明白だろう。サルトルが『市民ケーン』を現代小説とは並びもつかぬ、19世紀的な古めかしくも気取った物語と断じたそのやり口をひっくり返して、バザンはまさしく現代小説に比肩する意識的な方法論を持ち、文学と「共通の〈企図〉」を抱く試みとしてウェルズの映画、そしてウェルズに代表される新しいアメリカ映画を評価しようとするのである。「映画のエクリチュール」とはまさに、今や映画で書くことが可能になったのだとする宣言として受けとめるべきだろう。この論文の結論部分でバザンはウェルズの名にウィリアム・ワイラーやプレストン・スタージェスの名を加えて、「彼らは自分の物語を映画で書いたり、書き直したりするのだが、そのためとあらば、ジェームズ・ジョイスのような人物が文学においてまさにそうしたごとく、必要な変革を映画の言語の内部で敢行することを恐れないのだ」と述べている。映画を蔑視し、とりわけトーキー映画を未熟者扱いする先行世代の知識人たちに対する、バザンからの精一杯の、そして熱烈な反論がここにある。第七芸術をしきりに文学と比較する姿勢は、必ずしもバザンが、学生時代は「ボードレーの詩における宗教的諸相」に関する卒業論文⁽²⁷⁾を書いた文学愛好者であったためばかりではない。そこに込められているのは、脚本から演出までを自分の思うがままに進行させ、カメラをペン代わりに用いるウェルズのような監督の登場こそ、映画の歴史を大きく変貌させる力となりうるという確信だが、振り返れば、バザンはそうした見解を46年発表の文章「映画は成人に達したか？」においてすでに述べていた。興

行上の思惑から課せられた主題を十年一日の如き平板な撮り方で処理するのではなく、「作者の感じる内的な要請」に従いフォームを作りだしていく試みがハリウッドで起こっている。スタジオに蓄積された技術をフルに駆使して、「万年筆のように」自由に表現することが可能になったのだ——「映画は成人に達したか？」のそんな主張に煽られ、バザンの表現までそのまま借りて書かれた檄文、それが48年3月に『エクリン・フランセ』誌に発表されセンセーションを巻き起こした、25歳の青年アレクサンドル・アストリュクによる有名な「カメラ=万年筆」論にほかならない⁽²⁸⁾。「私は映画の新時代をカメラ=万年筆の時代と呼ぶ。(……)それは映画が次第に、視覚的なものの専制や、イメージのためのイメージ、直接的なお話、具体的なもの等々から自分を引き離して、書かれた言語の手段と同様に柔軟なそして精緻なエクリチュールの一手段になるだろうということである⁽²⁹⁾。」その言葉どおり万年筆をカメラにもちかえて同年の『往き帰り』で監督デビューし、『恋ざんげ』(52年)、『女の一生』(57年)といった作品で名を残すことになるアストリュクの出発点にあるのは、ウェルズ体験およびバザンの批評だったといえるだろう。いうまでもなく、ヌーヴェル・ヴァーグの中核をなす「作家」としての監督像の起源もまたここに見い出される⁽³⁰⁾。

しかしながら、『レ・タン・モデルヌ』掲載の「市民ケーン」論におけるバザンの意図は、映画に文学と同じ威厳を与えることに尽きるわけでは毛頭ない。問題はひとえに、ウェルズ作品が実現したと彼の考える「映画の言語の革命」を作品に則して論じ称揚することにあった。「オーソン・ウェルズの功績は自らの目的に必要な映画の言語の革命をなし遂げたことにある。」そこで浮上する最大の論点が「技術的デクパーージュ〔すなわち英語でいう「コンティニューイティー」、略称コンテないし絵コンテのことで、脚本のカット割りを指す〕の新しい概念」としてとらえられる「画面の奥深さ」なのである。

レーナルトが先に簡単に触れていた被写界深度の深さ=画面の奥深さとは、いったい何か。それはグリフィス以来30年のあいだ定着し制度化していた「デクパーージュ=モンタージュ」にもとづく演出の否定であるとバザンは主張する。むろん、いかなる劇映画であれ、カット割り台本や、撮影後の編集作業抜きでは実際のところ成り立たない。また、サルトルが分析してみた、ケーンによって無理やりオペラの花形にしたあげられた妻スーザンが、方々のステージで嘲笑を浴び、絶望に至るというくだりで、短い舞台シーンを連続的に積み上げて「反復」語法の効果をあげる箇所などは、まさしくサイレント時代以来の技法としてのモンタージュの典型例というべきだろう。しかしバザンは、まさにその反復的モンタージュの次にくるシーンのうち

にこそ、『市民ケーン』が告げる新しい映画文体の登場を見て取る。それは絶望したスーザンが自殺未遂を起こすシーンである。

画面手前には、ナイトテーブルに置かれたグラス、スプーン、薬瓶が、極度に拡大されて映っている。中央にはベッドに伏した人物の姿。左手に影になって見えるのはスーザンの顔らしい。ぜいぜいと、苦しげなあえぎ声が聞こえてくる。ベッドの向こうには室内の空間が虚ろに広がり、遠く、画面の一番奥にドアが見える。外から、ドアをノックしながら呼びかける声が聞こえ、やがてドアに体当たりする物音が響きはじめる。ついにドアが破れ、ケーンが従者とともに突入し、ベッドに駆け寄る……。

これだけの要素とアクションを含むシーンを、ウェルズはカットつなぎをせず、フィクス画面のワンショットで撮影した。これこそはウェルズの作品が「劇的な過電圧」を帯びる見事な一例だとバザンという。あえぎ声とノックの音という二極に分かれた音声に伴われながら、手前のグラス——服毒自殺を暗示する——から深奥の小さなドア——妻の身を案じパニックを起こしたケーンが後ろにいる——まで届く「深い画面」は堪えがたいほどの緊張で貫かれ、驚くべき「稠密」なドラマ空間を現出している。翻って思うに、われわれのまわりにあふれているのは、「因習的としかいいようのないメカニズム」に従って、素材を演出の都合のいいような要素に分解した上で順番に押しつけてくるような、カット割り—編集による映画である。そんな映画ならこのシーンをどう撮ったか、たやすく想像できるとバザンという。まずグラスや薬のアップ、次に寝室内に倒れ伏しているスーザン、そして室内の様子と、鍵のかかったドアの向こうで恐慌をきたしているケーンの姿とを交互に見せる「並行モンタージュ」が必ずや用いられるだろう。ドアを押し破ろうとするケーンを外から撮り、ついにドアが破れたところで室内への切り返しショット。最後はスーザンの上にかがみこむケーンの顔のアップだろうか……。ウェルズにおいて顕著なのは、そうした通常のカット割りにひそむ根本的なごまかしを排除しようとする態度である。ウェルズは、伝統的なカット割りよりはるかにリアルな映画の言語を追求しているとバザンは主張するのだ⁽³¹⁾。

「ここには完全なリアリズムをめざす立場、現実を均質なもの、スクリーンのあらゆる部分において不可分な、等しい密度を持つものとみなす態度がある。セットも俳優も、そのすべてが、映像の全体性の中で、アクションと、そしてまたわれわれの視線とに等しく差し出されているのだ。(中略)スクリーンの枠は、アクションがあらゆる造形的な効果を発揮するにもっともふさわしい場所に向けて、まるで窓のように開かれている⁽³²⁾。」

窓のように開かれたスクリーン。これこそはバザンにとって、そしてバザンと同じように『市民ケーン』に熱狂しえた人々にとっての、ウェルズ作品の衝撃を言い表す最適の表現ではないだろうか。バザンによれば『市民ケーン』においてほかに軽く「二十箇所」は指摘できるはずの、長回し、ワンショット撮影による演出は、トーキー登場以来の映画がはまりこんでいたデクパージュの轍を一挙に明らかにし、その因襲性を告発すると同時に、まったく異なる話法の可能性を鮮烈に示した。窓は開け放たれ、分断されたショットは時間と運動の連続性を回復し、ドラマはついに真の「三次元」を獲得するのだ。

4. 完全映画の神話

スーザンの自殺未遂シーンのみならず、ジョゼフ・コットン演じるケーンの親友リーランドとケーンの決別や、あるいはキューバ戦争布告のパーティーといったシーンにも分析を加えながら、バザンはデクパージュを排す「リアリズムの技法」がいかなる効果を発揮しているかを具体的に論じる。それらのシーンで主人公ケーンが移動すると、ウェルズはその姿をカットを割らずに同一画面でとらえ続けようとして、ガラスに映る反映まで利用する。これもひとえに「劇的な塊」をまるごと提示せんがためである。また、通常の撮り方ならば、ある人物がシーンでの重要性を失うと、その人物を切り捨てたカットつながりが行われる。しかしウェルズは人物が脇に下がっても切り返しをせず、カメラを据えたままに保つので、観客にはたえず画面を注視する必要が出てくる。いったい重大な役割を演じるのは誰なのか、決定的なできごとがいつ生起するのか、固唾を飲んで見守らなければならないのだ。さらには、通常のスタジオ撮影では決して写らないのが決まりだった天井が——そもそもセットに天井はないのだから——堂々と写っているのも、俳優のみならずそのまわりの空間も全体的に把握し劇に取り込もうという、リアルさ追求の姿勢ゆえに違いない……。

こうしたバザンの「リアリズム」説が、『市民ケーン』の作品論としてはたして過不足ない論であるかどうかは、ここでは問うまい。率直に言って、バザンはパンフォーカスおよび長回しにこだわるあまり、「バロック」、「表現主義的」ともしばしば形容される『市民ケーン』のデコラティブで誇張と歪曲に満ちた空間設計や、実写風ニュース・リールから叙情的回想の風景へと一飛びに移る大胆な構成のめくるめく魅力を十分に論じていないという感じは残る。ただし『レ・タン・モデルヌ』の一文は、『市民ケーン』に次いで46年11月中旬にウェルズの第二作『偉大なるアンバーソン家の人々』が公開された後に発表されたものであり、総ショット数200そこそこという、

反モンタージュをきわめたこの作品の光に照らしてバザンが『市民ケーン』を分析したのは、この時点での「総括」として正当なことだったといえるはずだ。

しかしながら重要なのは、ウェルズに震撼させられてバザンが書き記した言葉そのものが、当時の読者はもちろんのこと、今なおわれわれに及ぼす確かな力であり、映画の分析がそのまま一つの哲学的思考へ、さらには倫理の探求へと高まっていくそのダイナミズムである。

「画面」が「深い」という撞着語法的ないい方をあえて選びながら、ウェルズの長回しのうちにバザンが見出した「リアリズム」の可能性の核心にあるものは何か。『市民ケーン』の技法が内包する「形而上学」がいかなるものであるか、それを解説するのは自分よりも哲学に通じた人物に任せるとバザンは『レ・タン・モデルヌ』掲載論文の文末で述べている。しかしながら、「市民ケーンの技法」におけるリアリズム論は、ウェルズの画面を描出するその言葉遣いのうちにすでにはっきりと「形而上学」的傾斜を示している。アクションを断片に分解すること、それは「アリアドネーの糸」として機能していた。つまり観客は、「一連の視覚的な旋律」に導かれ、あらかじめ意味の決まったイメージの連鎖を見せられていた。ところが長回しおよびパンフォーカスはドラマの時空に絶対的な連続性を付与する。現実には「その総体において」とらえられ、「均質」に映し出される。そこではどの俳優も、一義的な意味を負わされることなく、各自が一個の「全体」として存在を提示している。そうしたバザンの分析は、そのままある存在の哲学へとつながるものだ。いうまでもなく、サルトルらの実存主義哲学である。

実際、「実存は本質に先立つ」という定式で人口に膾炙するサルトル的な実存の概念と、バザンがウェルズから抽出するリアリズムの概念とは、アприオリな意味づけを逃れるものとして存在を規定する立場において完全に一致する。元来バザンがサルトルやメルロ＝ポンティの現象学経由の哲学に強くひかれていたことは、多くの証言が告げている。「市民ケーンの技法」が掲載されたのと同じ『レ・タン・モデルヌ』の第17号では、サルトルの連載「文学とは何か？」が始まっている⁽³³⁾。そこでは、書くことが、「所与を統合する全体性」としての世界、「ものと人間との全体性」としての世界により多くの自由を実現していく営みとしてとらえられている。バザンの文章との発想および語彙の親近は明らかだ。さらに意義深い符合は、『レ・タン・モデルヌ』のやはり同じ号で完結したシモーヌ・ド・ボーヴォワールによる連載、「曖昧さのモラルのために」である⁽³⁴⁾。「実存が曖昧であるということは、意味は決して実存によって固定されず、意味はたえず自己を獲得しなければならないと主張することである」

とか、「最初は理由もなくそこにある所与を、人間により望まれたものとして奪還することが重要なのだ」といった実存主義的教義の展開も、バザンの映画論と通底する倫理をはらむものだが、とりわけ「曖昧さ」(=多義性)の一語に注意すべきだろう。ウェルズにおけるリアリズムの意義を『市民ケーン』以後の作品を通して強調し続けたバザンは、50年、初の著書としてモノグラフィー『オーソン・ウェルズ』を世に問う。そこでバザンは、ウェルズの「統合的でよりリアリズム的な言語」が観客にもたらすものを、「現実の存在論的曖昧さ」の体験として定義づけるに至るのである⁽³⁵⁾。ただしポーヴォワールや、あるいはやはり曖昧の語を鍵とする存在論を展開したメルロ＝ポンティのバザンへの「影響」を安易に云々すべきではあるまい。むしろバザンはいいたかったに違いない——実存主義的倫理を説くならばスクリーンを見よ、それはウェルズの画面にすでにありありと実現されているのではないかと。

さらに、「統合的」とか「全体性」といった概念が、バザンにとっては当時一世を風靡していた哲学流派への帰属を示すというより、端的に映画史そのものの根源に直結するものとして考えられていたことを忘れてはならないだろう。その事実をはっきりさせるには、ジョルジュ・バタイユによって創刊されてまもない『クリティック』誌に、バザンが46年に発表した一文「完全映画の神話」を参照しなければならない⁽³⁶⁾。ジョルジュ・サドゥールによる『映画史』の第一巻、「映画の発明」の書評として書かれた文章だが、サドゥールの著作から明らかになるのは、「著者のマルクス主義的観点にもかかわらず」映画の発明は技術史の進歩に還元されないという事実だとバザンは主張する。映画とは「観念から生まれた現象」なのであり、歴史上映画技術の先駆者とみなされる人々はいずれも「現実の完全で統合的な表象」、「外的世界の完璧な再現」という理想に深く憑かれていた。それが最初サイレントの形で実現されることになったのは偶然のめぐりあわせにすぎない。

「映画の発明の導き手となった神話は、写真から蓄音機に至る十九世紀に生まれた現実の機械的再現技術のすべてを、漠然とながら支配していたある神話の、完成された姿にはかならない。それは、完全なリアリズムという神話であり、世界をその姿どおりに(……)再創造することができるとする神話である。(……)それ故に、映画に加えられる様々な改良は、すべてみな、逆説的にいえば、映画をその起源へと近づけることしかできないのだ。要するに、映画はまだ発明されていないのである!⁽³⁷⁾」

映画ははじめから「完全」なものとして夢見られてきたはずだ——そんな大胆な、しかしきわめて説得的な仮説に立って、バザンはエジソンやリュミエールを越える「完全映画」の神話を素描する。さきにウェルズの作品をめぐる議論を詳しく見たわ

れわれには、次のように結論を下すことができるだろう。すなわちバザンは、ここでいわば歴史的に、かつ原理的にその存在を素描した「完全映画」の一つの実現を、『市民ケーン』のうちに見出したのだと。オーソン・ウェルズによるスクリーンの「解放」は、バザンにとって、そのまま映画を「その起源へと近づける」、いわば創世神話のまばゆさを放つ事件だったのである。

以後のウェルズ論争の細目を、ごく簡単に紹介しておこう。反ウェルズ派の批評家たち、バザンおよびバザンと共闘するアストリュクらの「若い映画批評」の「技法論的、審美的、哲学的言辭」⁽³⁸⁾に苛立つ先行世代の批評家たちは、ウェルズを頑として拒み通そうとする姿勢をなかなか崩さなかった。『エクラン・フランセ』には48年になってもピエール・ラロシュによる全面否定論が掲載されている⁽³⁹⁾。『市民ケーン』を二十年は遅れていると決めつけ、『偉大なるアンバーソン』の撮影法は『ギーズ公の暗殺』(1907年)を思わせると述べる相変わらずの論法に対し、バザンは「私はオーソン・ウェルズを擁護する」という一文を書きただちに反論する⁽⁴⁰⁾。バザンの論に「内容よりも形式を重視する『審美的』傾向」(ルイ・ダカン)を嗅ぎつける反ウェルズ派と、バザン・アストリュク派とのあいだの距離は一向に埋まらないまま、論争は激化し、ついに後者は『エクラン・フランセ』誌を飛び出して『カイエ・デュ・シネマ』誌を創刊。彼らを失った『エクラン・フランセ』は結局勢いを失い、共産党系の重要な雑誌『レットル・フランセーズ』に吸収合併されることになる。ただし、ことウェルズに関するかぎり、新旧論争には約十年で明確な決着がつく。1959年、『市民ケーン』はブリュッセルのシネマテーク主催により定められた「全映画史上の十二本」の一本に選ばれ、傑作としての評価は決定的なものとなる。一方、同じ59年、『レットル・フランセーズ』誌にフランス共産党を代表する詩人ルイ・アラゴンによる『市民ケーン』絶賛の文章が掲載され、サドゥールも一転、肯定派に回る⁽⁴¹⁾。こうしてウェルズの作品はすべての陣営から聖別されるに至るのである。己の勝利を味わう時間のなかったバザンの悲劇を、われわれはやはり嘆かなければならないのだろうか。繰り返していえば、バザンは58年に世を去ってしまう。

本稿を終えるにあたって、バザンにとってはむしろ不本意な後日譚を付け加えておこう。まず一つは、バザンとウェルズとのあいだのすれ違いについてである。熱烈な擁護論を発表したその48年、ヴェネツィア映画祭においてバザンはウェルズと初めて会って話をする機会を得た。クロード・モーリヤックの証言によれば、「あの自殺未遂シーンが、隅々にいたるまで綿密に計画されたものだったことを、まさか否定なさらないでしょうね！」と勢い込んで尋ねるバザンを、ウェルズはあっさり一蹴し

たのである。「ぼくが考えていたのは、このシーンでは部屋に入って行ってベッドのまわりを回ればいいんだということだけだったのさ⁽⁴²⁾。」

だが、批評家の読解に対する監督側のこの無関心さは恐らくは装われたものだった。というのも、バザンは知りえなかったが、ウェルズの映画作りにはバザン流リアリズム論の裏をかく秘密が存在したのである。

再度、くだんのシーンを見直してみよう。今日見る観客にとっても、スーザンの自殺未遂シーンの「深さ」は圧倒的である。手前にそびえ立つとって誇張ではないグラスおよび薬瓶の法外な大きさと不吉な輝きとは、実際に映画館で見た場合、まさに瞳を直撃する。いや、こうした長回し、パンフォーカス、フィクスのシーンは、それが「開いた窓」であるがゆえに、最初は見る者に困惑を引き起こす。われわれはいたい何を見ればいいのか判断に迷うばかりか、そもそも眼前に並ぶオブジェをしかと識別することさえ、とっさにはできないはずだ。一瞬、すべては決定不可能の状態にあり、瞳は呆然とスクリーンを端から端へ、手前から奥へと漂わざるをえない。その漂流の緊張が、そのままドラマの緊張に結びつくとき、画面がいい知れぬ「劇的な過電圧」に浸されることを突いたバザンの分析の正さには、今日いかなる留保も必要がないだろう。

問題は、このシーンが実はトリック撮影によってのみ可能となったものだという点にある。当時ハリウッドで最高の撮影監督と目されていたグレッグ・トーランドによるパンフォーカスは、『市民ケーン』を支える決定的な要素だったにせよ、唯一のテクニクではなかった。それどころか、ウェルズは自らの処女作において、限られた制作費から最大限の効果を生み出すため、トーランドをはじめとするスタッフの協力のもと、様々な人工的処理に訴えたのである。

たとえば選挙に出馬したケーンの政治集会を、政敵ゲティスが冷やかに見下ろすシーンは、「スプリット・スクリーン」の見本としてよく知られている。画面左の集会の図と右のゲティスの姿とは、別々に撮影された映像を編集過程で合成し一つにしたものなのだ。「縦の構図がレンズと照明の工夫だけでは得られないとき、トーランドはスプリット・スクリーンによって問題を解決した」のである⁽⁴³⁾。そしてバザンが特筆したスーザンのシーンも、最近の研究によれば類似の例なのであった。

「このシーンは、統一性（映像のみで状況が理解できるよう構成されている）ゆえに劇的な力を発揮するわけだが、実際には手前からいちばん奥まで鮮明な画面を作り出すために、二度にわけて撮影されたものである（最初、グラスに照明を当てて撮影し、背景は暗くしておく。感光したフィルムを現像せずにカメラに戻し、今度は画面奥

に焦点を合わせ、さきほど暗くしておいた部分に照明を当て、前景は暗くして撮影したのである)⁽⁴⁴⁾。」 バザンが「連続性」を讃えた場面は、一見連続してカメラが回っているとしか思えないその内部において、実は分割されていたのである。

魔術師の名を冠されるウェルズの、堂々たる詐術を讃えるべきか。それとも映画を信じたバザンの瞳のナイーブさをあげつらうべきなのか。われわれはむしろ、映画における「リアリズム」を論じる際の困難と面白さとが、バザンの意識しないうちにここに露呈していると考えるべきだろう。現実の「塊」に触れたと観客が思うその瞬間、実は画面は観客を裏切っているのかもしれない。しかしまた、ひとたび映画の既成文法の限界を知った観客は、より純度の高い「塊」の衝撃を体験したいと願わずにはいない。そのとき生じる「映画」と「現実」とのあいだの葛藤こそは、バザンがもっとも執拗に思考し抜いた事柄だった。ウェルズ以外のシネアストたちの作品との対話を通してバザンのリアリズム論がいかなる屈曲と深化を見せていったか、それを辿ることがわれわれの次の課題となるだろう⁽⁴⁵⁾。

注

1. 山田宏一『トリュフォー ある映画的人生』増補新版、平凡社、1994年。
2. 山田、前掲書、p.135およびAndré Desjardins, *André Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, Ramsay, "Ramsay poche cinéma", 1987, p.23.
3. 山田、前掲書、p.128。
4. Desjardins, *op. cit.*, p.29.
5. Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, nouvelle édition revue et augmentée par Emile Breton, Seuil, 1990, p.27.
6. ドミニク・ラブルールダン編『トリュフォーによるトリュフォー』山田宏一訳、リプロポート、1994年、p.17。
7. 梅本洋一氏はバザンを「父親になることを天職としていた男」と規定している。梅本洋一『映画のたのしみ』青土社、1984年、p.118。
8. 「オースン・ウェルズの『市民ケーン』(1941)がフランスで封切られたのは、1946年のことであった。この作品が戦争直後のフランスの映画批評家や映画人を驚倒させたことは、ぼくたちの想像をこえていた。極言すれば、アストリュクもバザンもそしてヌーヴェル・ヴァーグも、そこに出発点をもったときえいえるのである。」(飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 I』冬樹社、1980年、p.12。)
9. 山田、前掲書、p.80-85。
10. フランシス・ジャンソン『伝記サルトル』権寧訳、筑摩書房、1976年、p.145。
11. アクセル・マドセン『カップル サルトル、ボーヴォワール二人の旅』藤枝禰子訳、新潮社、1981年、p.98。

12. 『エクラン・フランセ』 *L'Ecran français* 誌は早稲田大学演劇博物館図書館所蔵のものを参照した。この雑誌の沿革および社会的、文化的な役割については Olivier Barrot, *L'Ecran français, 1943-53 : histoire d'un journal et d'une époque*, Les Editeurs français réunis, 1979 を参照。
13. Barrot, *op. cit.*, p. 30.
14. Jean-Paul Sartre, "Quand Hollywood veut faire penser.....*Citizen Kane*, film d'Orson Welles" *L'Ecran français*, 1er août 1945, p. 3, 4 et 15.
15. Roger Leenhardt, *Chroniques de cinéma*, Editions de l'Etoile, 1986, p. 112.
16. André Breton, "Une régression désolante", 1937, cité par Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, Seghers, 1960, p. 262.
17. Jean Quéval, "Jean-Paul Sartre devient cinéaste avec *Les Mains sales* que réalisera Delannoy" *L'Ecran français*, 26 novembre 1946, p. 5.
18. サドゥールの評言はバザンによる反論（注24）中に引用されている。また山田、前掲書, p. 85 も参照。
19. Dudley Andrew, *André Bazin*, préface de François Truffaut, annexe de Jean-Charles Tacchella, Editions de l'Etoile, 1983, p. 124. この本は現在までのところ唯一のバザンの伝記である。
20. 飯島、前掲書, p. 11。
21. Roger Leenhardt, "Le génie d'Orson Welles, dans un pamphlet social d'une audace inconnue" *L'Ecran français*, 3 juillet 1946, p. 6-7, repris dans Leenhardt, *Chroniques du cinéma*, p. 117-118. なおバザンは晩年主著『映画とは何か』をロジェ・レーナルトとトリュフォーに捧げている。
22. Andrew, *op. cit.*, p. 124.
23. André Bazin, "Le cinéma est-il majeur?" *L'Ecran français*, 21 août 1946, p. 5 et 12.
24. André Bazin, "*La Splendeur des Ambersons*, un drame de l'orgueil : toujours Orson Welles" *L'Ecran français*, 19 novembre 1946, p. 7.
25. André Bazin, "La technique de *Citizen Kane*" *Les Temps modernes*, n° 17, février 1947, p. 943-949.
26. *Ibid.*, p. 944.
27. Andrew, *op. cit.*, p. 60.
28. Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo" *L'Ecran français*, 30 mars 1948, p. 4 et 10, repris dans Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra ...et de la caméra au stylo : Ecrits (1942-1984)*, L'Archipel, 1992, p. 324-328.
29. Astruc, *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*, p. 325.
30. 飯島氏は「ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系の研究」を「まず、その理論的出発点となったアストリュクの映画論からしらべるのが順序であろう」（飯島、前掲書, p. 8）としてアストリュクの批評を子細に紹介している。しかしわれわれは、アストリュクが明らかにバザンの強力な影響のもとにあった事実こそを強調すべきだと考える。
31. この主張は『レ・タン・モデルヌ』掲載論文のみならず、バザンにとっての初の単行本

- となった『オーソン・ウェルズ』においても詳細に述べられている (André Bazin, *Orson Welles*, Editions Chavanne, 1950)。
32. André Bazin, “La technique de *Citizen Kane*”, p. 947.
 33. Jean-Paul Sartre, “Qu’est-ce que la littérature ?” *Les Temps modernes*, n° 17, février 1947, p. 796-805.
 34. Simone de Beauvoir, “Pour une morale de l’ambiguïté” *Les Temps modernes*, n° 17, février 1947, p. 846-874.
 35. André Bazin, *Orson Welles*, p. 69.
 36. André Bazin, “Le mythe du cinéma total” *Critique*, 1946, repris dans André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Cerf, “7ART”, 1985, p. 19-24.
 37. Bazin, *art. cit.*, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, p. 23.
 38. Louis Daquin, “...Remarques déplacées...” *L’Ecran français*, 8 mars 1949, p. 3 et 10.
 39. Pierre Laroche, “Sur un enfant prodige, Orson Welles” *L’Ecran français*, 6 janvier 1948, p. 3.
 40. André Bazin, “Je plaide pour Orson Welles” *L’Ecran français*, 20 janvier 1948, p. 2.
 41. *Les Lettres françaises*, 26 novembre 1959. サドゥールの態度変更に関しては山田, 前掲書, p. 85 を参照。
 42. Claude Mauriac, *L’Amour du cinéma*, Albin Michel, 1954, p. 45-46.
 43. ピーター・ボグダノヴィッチ「市民ケーンの真実」斎藤英治訳, 『エスクワイア』日本版別冊, 1990年4月号, p. 90.
 44. Jean Roy, *Citizen Kane*, Nathan, “Synopsis”, 1989, p. 78. なお本稿脱稿後に邦訳が刊行されたロバート・L・キャリンジャー『「市民ケーン」, すべて真実』藤原敏史訳, 筑摩書房, (1995年)はウェルズの「映画魔術」がいかなる共同作業によって実現されたかをつぶさに辿った論考である。バザンの論に関しては, 「論点自体は正しいが, 彼が強調しようとした前提は誤っている」と述べられている (p. 133)。
 45. 本論考はアンドレ・バザンの仕事をめぐる考察の第一部をなすものとして構想された。今後は, まず「II 映画にとって現実とは何か」と題し, バザンのロッセリーニ論を通じてリアリズムの究極的な境位を探り, 次いで「III 不純な映画のために」において文芸作品の映画化やハリウッド娯楽映画に対するバザンのまなざしに触れ, リアリズム論から逸脱するフィルム体験を考える。さらに「IV リアリズムの彼方に」と題してバザンにとってのジャン・ルノワール作品の特別な重要性を検討し, 最後に「V バザン主義の継承」においてバザン没後のフランス映画批評におけるバザンの思考の存続を概観する予定である。