

映画批評への一考察

高山 隆一

映像学科

An Essay on Film Criticism

TAKAYAMA Ryuichi

Department of Imaging Art

(Received October 12, 2000; Accepted January 19, 2001)

1. 序 論

私たちは映画を観る。そして映画について語る。私たちは言葉や文字による「映画批評」という形でその映画の記憶を留めることになる。それらの行為は一本の「作品」という樹木に何千という「批評」の実をぶら下げているに等しい。

映画を語ること。さらには映画を評価し論じること。これは映画批評に対しての最も単純で明快な定義である。しかしこの定義を十分に吟味している者は少ない。「映画を語ることとはなにか」という問題提起に対する考察の議論とは裏腹に映画批評という名の文章を多く目にする。キネマ旬報のような映画専門誌は勿論のこと、ファッション雑誌の一部にまで映画「について」の文章が載せられている。

映画批評の場合、その主な活躍の場は雑誌である。しかしその雑誌のレベルはさまざまである。前述の「キネマ旬報」のような寿命の長い専門誌もあれば、創刊号のみで終わったアマチュアレベルの同人誌も数多くあったことであろう。それら短命の雑誌の中にさえも映画をめぐる言説は存在していた。

また映画雑誌において「知」の部分と「遊」の部分はいつも渾然一体化されている。「遊」の部分としてスターのグラビアやゴシップが巻頭を飾る。その反面、同じ雑誌の中ほどのページ、グラビアと比べ一段質の悪い紙面にて「知」の部分としての映画に対する芸術性への熱い議論が展開され、作家、作品論が記載されることは珍しいことではなかった。

このような場合、人々は往々にして「遊」の部分に注目する。グラビアの美しさ、スターのゴシップ等により雑誌の評価は往々にして左右されがちである。それにより「遊」の部分が目立ち一時的な消費物として処分され

る。同時に「知」の批評もまた葬り去られてしまう。「呪われた作家」「呪われた作品」という言葉をよく耳にするが批評の方がこの点で何倍も呪われていると言えるかもしれない。

これら呪われた映画批評は「体系付け」という学問としての考察対象へと進むことが困難であった。消費物としてそれらを書いた批評家の苦労など何処吹く風として扱われ、学問的見地よりもむしろその時期その時期の映画の付属物という最も流動的な立場にあった。文芸批評が批評される作品よりも批評する「文芸批評」それ自体への関心に移行していった時期、また文芸批評という批評ジャンルがアカデミズム的考察の対象になっていった時期に、確かに映画はまだ誕生期にありそれに伴うべき映画批評は学問的考察となるべき「量的」部分も不足していたであろう。しかし前述のような状況に埋もれてしまう「映画に対する言葉」の状況も忘れてはならないはずである。それは批評それだけの責任ではなく批評される「映画」という芸術ジャンルの位置による所も大きかったはずである。文学研究が早くもアカデミズムの階段を駆け登り、文学こそ芸術の最たるものとなったロマン主義において映画は受胎すらしていなかったのである。文学が、そして文芸批評のジャンルが明確に打ち出された19、20世紀にその方面で名を残した多くの批評家を私たちは思い出すことができる。テーヌ、ブリュンティエール、シュール＝ルメートル、アナートル＝フランス、ヴァレリー、T=S=エリオット、ハーバート＝リード、小林秀雄、ロラン＝バルト等。それに対しここで何人の歴史に名を残す著名な映画批評家を挙げることができようか。

映画批評は常にその場その場の映画作品と折り合いをつけながら雑誌の消失があたかも各々の批評の消失のように私たちの目の前から多く、さらには私たちの知らな

い間に姿を消していく。

しかし、そのことは逆に映画批評は時代という場に置かれることが一番の活力を見出すということも意味している。アカデミズムの枠からすり抜けることをむしろ楽しむかの如くである。その場その場で生命を燃焼することが映画批評にとって最も輝かしい在り方なのかもしれない。体系化や考察の対象となる「学問」の枠組みをすり抜け蜻蛉のごとくその生命を全うする姿に映画批評の本来の姿がある。

本論文ではこの映画批評という面にささやかな眼差しを向けてみたい。その具体例として1970年代に活動した批評家の「従来の映画批評への反撥」という面に目を向け彼らが従来の映画批評の何に反撥しなおかつ自分たちの映画を見つめる姿勢をどのようにしていたのかをここに明かしながらそこから映画批評とは何か、映画の何を見つめるのかを今一度考察してみたい。

本 論

映画を語る。この行為は不可思議である。映画そのものが映像によりその独自の世界を構築しているのに人々が言語によりその同じ作品を改めて語る行為を行う。

印象批評であれ、イデオロギー批評であれ、またテキスト分析であれ言語による映画の再構築を人々は試みようとする。それでは実際に映画批評という言説の行為の中で批評家は映画の何を、さらに自己の何を表現しようとするのか。

このような映画批評への問題意識は映画批評の歴史の中では従来の映画批評への反発という形で表面化してきた。ここで幾つかその意見を挙げてみる。特に1960年代末から従来の映画とは異なるスタイルを持った映画の登場と呼応するように映画批評それ自体の在り方に対する問いを投げかけるような意見が登場してくる。

例えば上野昂志氏は従来の映画批評の姿勢を次のように述べる。

「 いずれも、現にそこに見えているはずの画面の動きそのものではなく、その物語的な要約を通して、画面の彼方に隠れている（と思っている）意味を探ろうとする批評ばかりだったのだ。個々の違いはその「意味」を、「人間」的なレベルで云々するか、「政治」的あるいは「社会」的レベルに持ち込むかの差でしかなかったのである。批評の対象とする映画は、50年代までの批評とは異なって、チャンバラ映画ありやくざ映画ありピンク映画ありと枠をひろげていたが、映画を、そこで見出したと称する意味を媒介に、別な問題系列での饒舌なネタにする点では同じだったのだ。」（注①）

ここで上野氏は従来の映画批評が映画の本質ではなく映画がその本質をあらわにするために用いる方便としての「現実の社会」という材料の対比でしか価値基準の見出していないことを述べている。

それらを踏まえて上野氏は次のように批判する。

「 われわれは、そういった批評の流儀におおいに不満だった。たかが「人間」だの「社会」だの「政治」のために、映画を犠牲にしてケシカランなどとはいわなかったが、これでは、われわれが映画に感動したときの、一瞬言葉を失ってしまうようなとらわれの感覚は、ついにその具体的なありようを明かすことはあるまいと思った。わたしなどは、だから、自分が映画によってことばを奪われていくさまを、改めて紙の上で稚拙に再演するところから批評のことばを探ったりもした。」（注②）

このように映画がそれ自体の魅力よりも映画の中に映し出される「人間」「政治」「社会」の切り取り、現実の「人間」「政治」「社会」の問題提起としてすりかえられてしまうことのみで批評が向かってしまうことに上野は大きな不満を持っていた。

1960年代以降フランスのヌーヴェル・ヴァーグの諸映画のみならず、上野氏の述べているように日本映画においても日活のロマンポルノ、東映のやくざ映画といった新しい類いの映画が登場してくる。従来の批評例えば人生と照らし合わせてみたり、社会性といった面から見るといった姿勢では決して括ることのできない独特の映画の魅力を持ち合わせた作品群が登場してきたのであった。すべての映画に思想や社会への訴えがあるわけではない。映画としてしか成立しない、成立できない作品もまた登場し存在していたのだ。このような時代の波に呼応するかのように映画批評それ自体に対しても疑問が露呈されてきた。従来のような批評で本当にそれらが括れるのか。従来の批評基準で本当に新しい映画を読み取ることができるのだろうか。このような疑問に対する一つの答えが上野氏の発言となって表れてきたのであろう。このような考えは上野氏だけではなく同時代の幾人かの人々の中に同じような疑問を持たせることになる。

例えば蓮實重彦氏、山田宏一氏が対談の中でこう述べている。

「蓮實 もうひとつ、見ていてもちっとも映画を見ていないということ。山田洋次のどこがいいですかということ、やっぱり庶民の生活が生々している、というようなね。（笑）

山田 それで思い出したんですが、「男はつらいよ」シリーズの何作目かで、「とらや」のテレビがカラー・テレビになったことに着目して、ああ、

もう庶民じゃない、プチ・ブルになったとって嘆いて、それから「男はつらいよ」批判をやり始めた人がいますよ。

蓮實 粗雑だなあ。それは風俗は映画に反映するとは思うけど、そんな具合には映画は信じられませんよ。(笑)「地獄の黙示録」にしたって、アメリカの風俗、アメリカの政治体制、アメリカの文化体制の反映だなんていう人がいる。「イージーライダー」のときもそうだった。でもさ、そもそも寅さんなんて庶民とは何も関係ないたんなる甘えん坊でしょう。だから実際に映ってくるものと耳にきこえてくるものとかは、もうどうでもよくなっちゃう。

山田 「クレイマー、クレイマー」なんていう映画も、離婚劇とか子育てとか、そういった文脈の方ばかり話題になって、映画の方はどこかへふっ飛んでしまってますね。そういう時に、あの映画の映画的な演出のうまさは夫婦のいがみあいをお互いの弁護士に肩代わりさせて、やさしさみたいなものをたくみに出したところだけだなんて言ったりするのは滑稽なことになってしまう。映画は時代の風俗の反映だという常識は、古いニュース映画による‘歴史の証言’なんていうテレビ番組と同じくらい強い。文脈を語ることもひとつの方法だと思うんですけどね。情報としての文脈の方が走りすぎている。

(中略)

山田 だから、蓮實さんが言ったように映画を見に行っているのに、映画を見てないということ。……。」(注③)

映画それ自体の価値ではなく、映画の中の風俗・文化が映画の評価を決定付けてしまうというこの現象は映画が現実の再構成という強い神話からきている。そこに映し出される現実に似た要素をあたかも現実の問題として話されてしまうという行為が映画特有の現象として、確かに映画の中には存在している。上野氏、蓮實氏、山田氏はこれが単に一般ファンの中での現象としてではなく確実に映画批評の中にもあったことを暗に訴えている。

これら三氏と同様の意見は別の人物からも指摘を受けている。以下の引用は「批評の制度性」と題して書かれた松本俊夫氏の文章の一節である。

「映画を現実の模写ないし再構成として見ようとする固定概念は、映像のデノテーションを媒介にして一気に現実そのものを問題にする方向へ、批評言語を誘導することだろう。映画をダシにして政治を語り、人生を語り、もろもろの社会的、自然的現象

を語る映画批評の基盤がこうして与えられる。むしろ映画は、眼に見えるもの、耳に聞こえるものの森羅万象を対象にするのだから、その対象に関心を向けることは不自然ではない。それじたいは非難すべきことでも何でもなく、むしろ映画を楽しむ一つの在り方だとも言えるであろう。しかし映画はそっこのけで現実そのものを語り、批評家の政治観やらをうんざりするほど聞かされたあげく、その物差に映画を照合させて、そこから教訓をひきだしたり、意味づけしたり、批判したりするのを見ていると、やはり映画以外の基準によってもみくちやにされていると言わざるをえなくなった。」(注④)

映画が映画以外の基準で語られてしまうことの松本氏の指摘は前述した三氏に共通のものがあり、彼らは共に映画批評の真の在り方を痛切に訴えている。

映画が現実社会の基準で語られてしまうこと。このことによって映画を語ることはそう難しいことではない。たとえ映画など数年間見ていない人間でも社会の中で生きているかぎり現実社会の価値判断から映画を眺めるのであれば何らかのコメントは社会との照らし合わせの中から語ることはできるであろう。

さらに松本は映画批評の別の面への批判を語っている。

「だが実際の映画批評はどんな言語として現れ、またどんなコミュニケーション機能を果たしているのだろうか。典型的なタイプの一つは、作品の筋やテーマを要約し、それに印象的な評価を加える批評形式である。

この手の批評の多くは、映画を映画以前のシナリオやシノプシスのレベルに還元して、映画の中に言語的メッセージを、統辞の軸に沿ってなぞっているにすぎない。(中略)たとえば時間や空間をわざわざ現実の秩序とは明らかに異なる秩序に組み立てている作品でも、その手の批評がそれを線的な叙述的プロットに要約してしまう傾向が強いとところをみると、そこには映画を見る見方の偏見が支配しているとしか考えることができない。」(注⑤)

テーマやストーリーに還元されてしまう映画批評は、あたかも映画はテーマやストーリーが本質であると誤解を与えてしまう。松本が述べるようにストーリーやシノプシスの評価が映画の評価であるとするならばもはや映画など見る必要などなく、映画を作る必要すらも失うことになってしまう。またそのことは逆にテーマやストーリー以外の映画の魅力を抹殺してしまうことになろう。

映画が単にテーマやストーリーでは計り知れない魅力を持つことを山田宏一氏は批評とはまた別の観点から次

のように述べている。

「映画の魅力は、生理的、肉体的なイメージであって、観念的、抽象的なストーリーやテーマではない。いや、どんなテーマやストーリーでも、肉体的なイメージに昇華されなければ、映画的なエクスタシーに到達しないのだ。観念的な主張や抽象的な叫びでは、映画にはならない。逆に言えば、映画は映画にすぎないのだから、映画以外のこと、あるいは映画以上のことをやっても—それがどんな芸術的に野心的で意欲的であろうとも—映画的にはならないのである。アンドレ＝バザンをはじめ、トリュフォーやゴダールが、映画的な語り口を重視したのは、かならずしも内容よりも形式を重視したということではなく、文体（スタイル）こそ問題だということ、映画の秘密はフォルムなのだということを単に言っただけのことだった。」（注⑥）

トリュフォーやゴダールといったフランスのヌーヴェル・ヴァーグの監督たちがその批評家時代に映画に求めていたのは観念や抽象ではなかったと山田氏は語る。彼らがアルフレッド＝ヒッチコックやハワード＝ホークスに憧れたのはけっして作品内の思想や政治性ではない。ヒッチコックの諸作品に彼らが魅力を感じたのはその思想性ではなくサスペンスを巧みに操るその語り口であったはずだ。この語り口が山田氏の述べる文体（スタイル）である。観念や抽象が文体（スタイル）を作るのではなく、文体（スタイル）が結果的に映画にしか見出せない生理的や肉体的な感覚の共鳴を生み出すとしている。そしてそれを感じた批評家たちが自ら制作に臨んだ『大人は判ってくれない（les quatre cent coups）』であれ『勝手にしやがれ（A bout de souffle）』の中において、従来の映画批評が主人公の反社会性という教訓を見出そうとすることなどが如何に見当違いで、作品の魅力を読み取ることでできない愚かさを露呈してしまうことになるかを山田氏は指摘している。

山田氏の語る肉体的イメージ、つまり映画を感じる皮膚感覚—やや抽象的な言い方ではあるが—というもののへの眼差し、それが一つの手がかりのような気がする。また、語り口、つまり文体（スタイル）への考察が彼の求める映画批評の方法の一つの糸口のようにさえもある。

山田氏はその後自分の活動をヌーヴェル・ヴァーグの批評家のように「インタビュー」に割くようになる。このことは何を意味するのか。彼はあまりにも饒舌すぎる映画批評を止め、映画人の生の声に立ち帰る試みを行う。インタビューによりもう一度映画の言葉の原点に帰ろうとしたのではないだろうか。

彼は著作「映画とは何か」というインタビュー集のあ

とがきでこうのべている。

「映画そのもの（あるいはむしろそのもろもろの現象）を解明する映画美学や映画理論のように結論や啓蒙を目的として「映画とは何か」を問うのではなく、むしろ映画創作の秘密をさぐるなどといった批評的傲慢さを捨てて、もっと親密になまなましく映画の何が私を魅惑するのかを自らに問うてみることに。批評によって映画を裁くよりも、映画とできるかぎり親密に付き合い、映画からできるかぎり多くのことを学ぶ快樂と幸福。

実際、これまで機会あるごとに試みてきた映画インタビューは、ナイーブながら映画の魅惑にできるだけ親しみたいという密かな思いからだったことに思いあたる。批評によってはけっして把握も表現もできない映画の生理、脈、呼吸を、映画づくりの現場に生きる人たちに映画の言葉で映画的に語ってもらうこと。そして、もちろん、私にとっては、いわば映画そのものに映画を語らせるという喜びがあったことも告白しなければならない。」（注⑦）

山田氏は従来の映画批評の問題点に如何に向かい合うか。批評よりも確実に映画に埋もれる快樂を得るにはどうすればよいか、その答えが映画人へのインタビューであった。山田氏はインタビューという形式を批評の対抗として用いた。

ここで今まで登場した人物の発言を整理してみたい。

まず第一点は映画が映画以外の基準で語られてしまう点、そして二点目は映画批評がテーマやストーリーによって映画を集約してしまっている点である。

この二つの問題点は決して別々に発生したのではない。これらは映画を語る、言語化するが故に最も「語りやすい」「言語化しやすい」方法なのである。換言すれば映画が言語を引き寄せるのではなく、言語が映画を引き寄せるのである。言語の戦略に映画はまんまと引っ掛かってしまう。映画を最も言語化しやすいストーリーやテーマに還元してしまい、また長い間言語により語られ、構築され、完成した概念や学問体系に映画がすりかえられてしまうのは映画を言語で語るが故の最も採りやすい方法であるからだ。しかし敢えて従来の批評家たちを責めるよりもむしろ「語る」という行為の万能の神話、つまり「語る」ことが世界を体系づける唯一の方法であるという言語に対する一種の信仰が故の出来事であると述べてしまうのは甚だ大袈裟であろうか。

前述した四氏は明らかに従来の映画批評に一石を投げ、現在も精力的に活動が続けている。特に彼らは1970年代以降に台頭してきた批評家たちである。これら従来の映画批評の反撥、1970年代ということからある一つの

映画雑誌が思い浮かんでくる。

上野昂志氏、蓮實重彦氏の活動の場であった「シネマ」である。「シネマ」は山根貞男氏、波多野哲郎氏、手島修三氏の三氏が中心となり1969年から1971年まで計九冊を発行した。

この雑誌について当時執筆陣の一人であった上野氏はこう述べる。

「(略)ある共通点があった。それは、映画には、そこで語られる物語の意味や思想といったものに決して還元することのできないおもしろさがあり、その、さしあたって映画的とでもいうしかないおもしろさを、それにふさわしいことばでとらえたいという姿勢である。これは三人の同人ばかりでなく、そこに初めて映画批評を書いた蓮實やわたしにも共通なものであった。そして、きわめてプリミティブなこの姿勢は、西部劇やチャンバラ映画に胸おどらせてきたわれわれの映画体験から発していると同時に、あのころ世間に流通していた批評に対する反撥に裏打ちされてもいたのである。」(注⑧)

前述の発言とこの「シネマ」に対する発言から従来の批評と「シネマ」の関係が自ずから浮き彫りにされることになる。既成の映画批評の反撥として「シネマ」の存在意義という点である。さらに従来の映画批評が如何に映画から離れてしまっているかという点も自覚されることになる。

これらを踏まえ「シネマ」創刊号の山根貞男氏の編集後記はさらに「シネマ」の特徴を決定付けている。長い引用ではあるが全文を記すことにする。

「映画のおもしろさ・魅惑について、とことん語りたいたいと思う。だがいったいそれはどういうことなのか。一本誌創刊の出発点も到着点もここにある。現代の文学者が〈書くとは何か〉を問うことなしに作品を創造できないように、映画批評もまた〈映画のおもしろさとは何か、ましてそれについて語るということとはどういうことなのか〉という原初の問いを抜きにしてありえない。

この問いを手離さないかぎり、批評が、映画作品・作家にもたれこむことなどありえない。かりに、ひとりの作家やひとつの作品に可能なかぎり近づいたとしても、あるいは逆に思うさま遠く距離をとった場合にも、そこに明晰な距離の意義がなければならぬし、映画そのものから切れてしまうことは許されない。批評が批評であるためには、そのようなことが保証されなければならない。

映画の魅惑という謎をつねに追いつめ開きつづけること。—この思想に向かうとき、真に思想と呼び

うるものを手に入れることができるだろう。」(注⑨)
彼の述べる「映画のおもしろさ、魅惑」こそが前述した既成の映画批評に対する反撥の拠りどころとなるものであった。

このように「シネマ」の登場した時期に映画批評に対して新しい反撥がそれなりに提示されていたことは確かであった。またこれら従来の批評の反撥としての「シネマ」ばかりに目を向けるのではなくこの雑誌の意義が後の時代にも脈々と受け継がれていることも忘れてはならない。

1985年創刊された「リュミエール」の編集長蓮實重彦氏はかつて「シネマ」の常連として記事を掲載していた。その彼が責任者となった「リュミエール」創刊号に創刊にあたり次のような文章を載せている。

「誰もが、映画をめぐってひたすら饒舌であったときの快樂を知っている。同時に、その果てに待ちうけている徒労の実感をも体験している。映画によって言葉を根こそぎ奪われた瞬間の無上の甘美さをたぶんあなたは知っているだろう。そして、その沈黙にいつまでも耐え続けることの息苦しきをも知っているに違いない。欠語と饒舌のいずれを選ぼうとも、救われたためしなどかつてありはしないのだ。光はあんなに輝いているというのに、あたりに落ちる影はあんなにも黒々としているのに、われわれは、いつも、曖昧な灰色の領域に閉じ込められたままにいる。

映画をめぐって語り綴られる言葉は、ながらくこの灰色の自分に納得し、それを正当化する口実にすぎなかった。あたりに行きかう光があんなにもまばゆく輝き、あたりに落ちかかる影があんなにも黒々としているというのに、その光と影とを自分には無縁のものとして断じ、それを嫉妬することさえ忘れながら灰色に馴れていこうという保身の歴史が、映画批評と呼ばれるものの悲しい歴史なのだ。

鈍い灰色に包まれて生きるしかないのであれば、せめて、光と影の戯れをきわだたせてみてはどうだろう。それが「リュミエール」創刊に踏み切った者のささやかな野心である。映画をめぐってことさら饒舌を気どってみたり、欠語に徹したりするのではなく、映画の洩らすつぶやきに瞳で聞き入り、その微妙な震えを瞳で感知することに喜びを覚える人たちにこの雑誌は開かれている。」(注⑩)

蓮實氏は多くの人々が映画に向かった時あるいは向かった後の極端な二つの姿勢をまず持ち出す。

ある者は過剰なほど言葉を並べたてる。感覚的な印象にはじまり、役者やスタッフの演技論、演出論、技術論、

背景の社会政治果てには自己の記憶にまでと際限なく映画は「話のネタ」になる。一方、言葉にする虚しさを感じる者は言葉が映画の魅力を表現することの限界を知りひたすら寡黙に外界への広がりや遮断する。両者のいづれが映画に向かう正しい姿勢なのか。饒舌さはややもすれば映画を映画以外のだしにされ映画そのものが忘れ去られていき、また欠語は周囲の人々から映画を忘れさせてしまう。そんな中で映画をめぐる言説はどうしていくべきなのであろうか。山根貞男氏が「シネマ」の編集後記で語った映画批評が映画批評を考える姿勢を蓮實氏はこの「リュミエール」の中で目指したのではないか。映画を映画としてみる。映画を映画の中だけで語ること。この至極当然の行為をもう一度再認識してみること。映画を社会背景や監督の生い立ち等映画以外の要素で眺めることを禁ずること。それは彼の後の名著「監督 小津安二郎」の方法論へとつながっていく。(注⑪)

さらに映画を語る方法が言語でしかないのならそれを逆にとり言語の限界性をその言語の難解さとして露呈してしまうこと。読解困難なレトリックそのものの自体的羅列がじつは映画を言語で語る覚悟として蓮實氏を向かわせる。(注⑫)

以上のように前述に登場した人々の映画に対する姿勢はたしかに映画を映画それ自体に立ち返らせることの重要性として価値あるものであった。しかし反面私たちは映画を「語る」しかない。否が応でも言葉でしか映画を語れないのもまた事実である。言葉で語ることが映画を映画以外に向かわせることになる罠となっているのもまた事実である。このジレンマにどう立ち向かうかが映画批評の苦しみでもあるのかもしれない。また反面それらをも大きく包み込む映画の膨大さなのかもしれない。

結びに代えて

本論において従来の映画批評の在り方を改めて問う姿勢を眺めてきた。それらは映画について語る以前の、映画に何を見るかという視線の問題に突き当たるものであった。本論で挙げた人々は映画を純粹に映画として眺めることを望んだ。それでは映画を映画として眺めるとはどのようなことか。さしずめ「映画的」としか言いようのないその魅力を語ることは何なのであろうか。

問題はまさにそこにあった。その答えとして山田氏は直接映画に携わる人々の「生の声」の中にその答えを見出そうとした。また蓮實氏は後の著作「監督 小津安二郎」の中で「作品だけを見つめる」という見事な姿勢を貫いた。しかし多くの者がその答えに苦しんだのもまた事実であった。映画の魅力を映画ではない「言葉」によって表すこと。その困難さを多くの者が感じたに違いない。

い。

それでは一体映画批評とは何なのか、また批評とは何なのかという少々無謀ではあるがまた素朴な疑問も至極当然な疑問として上がってくる。批評とは私たちにとって何を意味するのか。

例として四方田犬彦氏は批評家の役目をこう語っている。

「誰もはまだ知らないでいる知識を語る。不当に無視されたり、埋もれたままになっている価値を発掘して、そこに照明を与えること。それはしばしば息せききった、早口で語られる。文学に、絵画に、音楽に、要するに芸術一般にわたってその富を豊かにし、新しい知識の文脈を掘り上げなければならない。批評が語りかける相手ははっきりしていた。それは少数の批評家よりも相対的に無知な立場にいる多数だった。彼らは批評を通してもっとも新しく魅惑に満ちた光に接するのがつねであった。」(注⑬)

そしてもう一つは価値裁定者としての批評家であった。

「価値裁定者はけっして先に語らない。衆人の感想がひとしきり終わったころ、権威に満ちた重い声で語る。(中略)既知の事物の間で真性のものと虚偽のものを厳密に区分し、両者の弁舌基準を提示することが批評家の義務である。」(注⑭)

これらを四方田氏はこうまとめる。

「啓蒙家が説くものが未知であり、最新の情報であるとすれば、価値裁定者が得意気に論ずるのは究極の音であり、真実の味であり、絶対的であるべき判断の基準である。両者に共通しているものは何だろうか。

それは、知と真理の所有がそれ自体として道徳的な行為であるという、暗黙の了解である。」(注⑮)

私たちは批評家から未知の「情報」と的確な「価値裁定」という芸術の鑑賞の知恵を受ける。何らかの知識を教授するという点で批評家は教育者と言えるかもしれない。(注⑯)

無論、多くの批評が存在する限り、それら批評の向かう方向性は千差万別であろう。ある者は饒舌な文体で作品を語り、それ自体が魅力となり、またある者は緻密なテキスト分析をおこない、その論理的な裏付けが強固な発言の重みを増大させる。

しかしどのような場合も批評はいつも作品に向かい合う点では変わりはない。ここに批評の大いなる誤解が生じるのもまた事実である。心無い者は批評とは作品の付属物であり、批評家は芸術家の成り損ないであると罵声を浴びせる。

そのことに対する批評側からの一つの答えが本論文での今まで展開してきた内容ではないかと思われる。作品を思想や社会といった他の基準で語らず、作品そのものの輝きを純粋に見つめ直す試み。このことは芸術家本人と同じ目を持つことである。同等の知性と感性を持つことである。さらにそれらを「言語」に置き換えること。別の媒体にその作品の魅力を移し変えること。この至難の業に敢えて立ち向かうこと。これらは付属や従属として批評があるのではなく批評それ自体を輝かせることであろう。

本論の中で引用された批評家の映画だけにしかない映画そのものの魅力を探ろうとする試みは、結果として映画批評そのものを輝かせることへの模索ではなかったのか。皮肉な結果ではあるが、純粋な映画の魅力への探求の姿勢は映画批評が他の何者にも縛られることのない純粋な映画批評の在り方への試みの一つの問題提起として捉えられはしないだろうか。

松本氏は「映画は現実の代理物でも、その奴隷でもない。」(注⑰)と語った。この言葉を同時に映画批評にもあてはまるはずである。映画批評は映画作品の代理物でも、その奴隷でもないと言い換えてもよいのではないか。

さらには映画の他の芸術にはない映画独自の魅力を語っていくことに対する戒めもこれらの中に感じないわけにはいかない。

註

- 注① 上野昂志「蓮實重彦の映画批評をめぐる反撥と模倣」『週間読書人』1985年11月18日号
- 注② 上野昂志 同上
- 注③ 蓮實重彦 山田宏一 山根貞男「映画の快楽」154ページ『ユリイカ 特集映画の現在』青土社 1980年6月号
- 注④ 松本俊夫「批評の制度性」35ページ『イメージフォーラム創刊準備号』イメージフォーラム社 1980年
- 注⑤ 同上 33ページ
- 注⑥ 山田宏一「ジャン・ルノワールと〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉」102ページ『国文学 解釈と教材の研究 特集映像の世界』学燈社 1977年6月臨時増刊
- 注⑦ 山田宏一「あとがき」『映画とは何か 山田宏一映画インタビュー集』草思社 1988年
- 注⑧ 上野昂志 前掲書
- 注⑨ 山根貞男「編集後記」『シネマ創刊号』シネマ社 1969年
- 注⑩ 蓮實重彦「創刊の辞」『リュミエール創刊号』1985年 筑摩書房
- 注⑪ 蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房 1983年
- 注⑫ 蓮實氏の初期の著作『映画の神話学』(泰流社 1979年)はその難解なレトリックが話題を呼び、その後の蓮實氏のイメージを作り上げる。しかし、実際後の彼の著作に目を向けるとレトリックの難解さは姿を消していく。そのことはレトリックの難解さがひとつの戦略であったことを示すものであったと考えられる。
- 注⑬ 四方田犬彦『最新流行』19ページ 1987年 青土社
- 注⑭ 四方田犬彦 同書20ページ
- 注⑮ 四方田犬彦 同書20ページ
- 注⑯ 「教育者としての批評家」という考えは東京工芸大学教授利光功教授からの助言によるものである。
- 注⑰ 松本俊夫 前掲書36ページ