

ネオレアリズモ再考 ベルクソニズムと現象学

西村 安弘

映像学科

Reconsidering Neorealism: Bergsonism and Phenomenology

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 31, 2023 ; Accepted December 8, 2023)

キーワード: ネオリアリズム、バザン、ドゥルーズ、メディアウム・スペシフィック

Abstract

Is it possible that the theories of André Bazin and of Gilles Deleuze is connected in neorealist cinema? With no hesitation Bazin admitted that “neorealism is phenomenology,” but he also asserted that Umberto D. (1952) is a film of “duration”. In Bazin's theory on neorealism, phenomenology and Bergson's philosophy are not opposed, but rather resonate as two poles. On the other hand, relying on Bergson's philosophy and Peirce's semiotics, Deleuze distinguished movement images from temporal images in his attempt to classify images, and considered neorealism to be a representative of temporal images.

In the process of analyzing perceptual images which movement image includes, he contrasted Bergson's philosophy with phenomenology, and rejected the latter method because it gives certain privileges to “natural perception”. From the point of iconographic study in Neorealism: Italian Postwar and Cinema (2022), Atsushi Okada claimed that Bazin and Deleuze share the idea of medium-specificity by American art critic Clement Greenberg. Examine how Their different positions of philosophies can be linked.

(1)

ネオレアリズモ映画において、アンドレ・バザンとジル・ドゥルーズの理論は接続できるのか? 「現実にはひとつの全体性une certaine globalité du réel」を認めるアメディ・エイフルを参照しながら、バザンは既存の自然主義や真実主義が意識のあり方よりも主題の選択に関わっていたのに対し、ネオレアリズモが「全体意識による現実の全体描写une description globale de la réalité par une conscience globale」だと説明する。¹「それ(ネオレアリズモ)は現象学である」と躊躇なく認めるバザンは、しかしながら、『ウンベルト・D』(1952)が「『持続』の映画」だとも断定する。²バザンのネオレアリズモ論の中では、現象学とベルクソン哲学は対立するものではなく、二つの極として共鳴し合っている。その一方、ベルクソン哲学とパースの記号論に依拠するドゥルーズは、イメージの分類学の試みの中で、運動イメージと時間イ

メージを弁別し、ネオレアリズモを時間イメージの代表と見なす。運動イメージは知覚イメージ、情動[=感情]イメージ、行動イメージに三分されるのだが、知覚イメージの分析過程の中で、ベルクソン哲学と現象学とを対比し、「自然的知覚perception naturelleにある特権を与えている」という理由から、後者の方法は斥けられてしまう。³物質も身体(脳)もイメージであるとするベルクソンの主張は、観念論の極みのように誤解されかねないが、ドゥルーズは自我=主体がなくともイメージが即時的に存在するという立場を取る。

20世紀のフランスの思想史を俯瞰すると、ベルクソニズムと現象学は、長年のライヴァル関係にあったように見える。戦前派のベルクソンに対し、実存主義のジャン＝ポール・サルトル及び知覚の現象学者モーリス・メルロ＝ポンティが対峙した。ところが構造主義のクロード・レヴィ＝ストロースがサルトルに反対し、⁴マルティン・ハイデッガーの現象学的解体から脱構築の概念を創出したジャック・

デリダが、レヴィ＝ストロースのルソー主義を更に批判した。⁵ドゥルーズ(及びフェリックス・ガタリ)にとって、デカルト、カント、フッサールの系列は、自我(エゴ)、主体または意識を出発点(アルキメデスの点)として演繹的・推論的に体系を積み上げようと試みる主観主義、自我中心主義の哲学であるのに対して、スピノザと(『物質と記憶』(1896)以後の)ベルクソンの系列は、それらが生成されるもの(出発点でも到達点でもなく、作用され作用するネットワークの中継点)として直観される哲学であろう。⁶

ここでイメージ論におけるベルクソンとサルトルの対立を、映画理論とも関連付けながら、再確認しておこう。ベルクソンの『物質と記憶』によると、権利上、純粹知覚があるとすれば、それは物質(事物)に他ならない。しかしながら、事実上、我々の知覚は不完全である(視覚は可視光線にのみ対応し、赤外線や紫外線は見えない)ので、知覚されたイメージは事物と完全には一致しない。その一方、経験した過去一般は自動的に保存され、潜在的な純粹想起が想起イメージとして現働化し、事物の再認においては、知覚と想起が分有される。⁷

啓蒙主義の時代を生きたカントとは異なり、実証主義を目の当たりにしたベルクソンは、実験心理学の父ヴィルヘルム・ヴントを始めとする心理学の成果を参照することができた。(一般的には、ライプツィヒ大学でヴントが心理学実験室を開いた1879年に、近代的な科学としての心理学が誕生したと見做されている。)そこでベルクソンはフランスの心理学者テオデュール・アルマン・リボーの研究、なかでも『記憶の病』(1881)と『注意の心理学』(1889)を批判的に参照した。リボーは注意を受動的な「自発的注意attention spontanée」と能動的な「意志的(有意)注意attention volontaire」に二分し、⁸このリボーの注意論を映画に応用したのが、『映画劇 心理学的研究』(1916)のヒューゴ・ミュンスターバーグである。

ミュンスターバーグはリボーの二つの注意を、興味のある対象に主体的に注意を向ける「有意注意voluntary attention」と、外的な条件によって振り向けられた「無意注意involuntary attention」とに言い換える。例えば、舞台劇を見ている時に、轟員の役者が登場すると、その表情を懸命に凝視しようと注意(有意注意)を向けるだろう。舞台と客席の距離は一定なため、注意を向けることで、役者の顔が大きくなるような印象を抱くかも知れないが、実際には知覚像そのものが大きくなっている訳ではない。

ところが、映画を見ている場合には、観客の意識とは無関係に、役者の顔が大きくなることもある。クロース・アップ(近写、大写し)と言われる技法である。このクロース・アップは、役者の顔をよく見たいという観客の意識を先取りしたものである。巧みな演出家(監督)は観客の視線を誘導しながら、ショットの等級(ショット・サイズ)を決定しているのである。つまり映画の中で、役者の全身を写したフル・ショットから、顔を捉えたクロース・アップへと切り替わるのは、映画が物理的世界の機械的再現ではなく、人間の意識の法則に従って製作されている証である。ミュンスターバーグは、こうした無意注意を有意注意化するようなクロース・アップの使用法を心的作用の対象化と呼んだ。⁹

リボーとミュンスターバーグが主に知覚における注意を対象としたのに対して、ベルクソンは生命活動への注意attention à la vieを重視する。動物にとつての生命活動とは、何よりも食餌を獲得し、外的危険を回避する行動を起こすことにある。従って、ベルクソンにとって知覚や記憶は、行動を引き起こす契機として捉えられ、知覚と記憶を包含するであろう再認を「自動的(機械的)再認reconnaissance automatique」と「注意的再認reconnaissance attentive」とに区分する。そして、行動平面に接した転倒した意識平面の層をなす円錐における精神の緊張と弛緩として再認を捉え直すのだが、説明のためとは言いながら、本来は内在的な(分割不可能で内包的＝強度的である)意識を外在的な(分割可能で外延的である)幾何学的図式に置き換えてしまったことはやはり問題であろう。¹⁰

『物質と記憶』のイメージ論に対して、簡潔な再整理を施したのが、『精神のエネルギー』(1919)所収の「知性の努力」である。この論文では、記憶が(生命活動への)努力を伴わない「機械的記憶機能」と努力を伴う「知性的記憶機能」とに区分される。前者では同一の意識平面上に喚起すべきイメージ群が水平的に配置されているので容易に想起されるのに対して、後者では上位の意識平面から下位の意識平面上にあるイメージ群へと、垂直的に意識が集中されると説明される。¹¹この意識平面の中にイメージがあるというベルクソンの説明が、現象学的な立場を取るサルトルによって批判される。

サルトルの『想像力の問題』(1940)では、現象学の方法を援用することで、知覚と想像を弁別し、「意識の中にイメージがある」という思考が錯覚であると指摘される。大前提は、「意識とは常に何ものかについての意識である」

というフッサールの有名な命題である。この命題は屢々、志向対象(ノエマ)へと差し向けられた志向性(ノエシス)のベクトルとして譬えられる。小前提は、サルトルの考案した「イマージュは一つの意識である」という命題である。この小前提に加えて、イマージュの特徴として、①準観察の現象、②想像的意識は対象を空無として措定する、③自発性が指摘される。この三段論法の結論は、「イマージュとは常に何ものかについての意識である」と表現される。より詳細には、「イマージュとは、「めざされた対象の＜アナログ類同的代理者＞としてはあらわれない物的、或は心的な内容を通して、不在或は非在の対象をめざす作用」と定義される。¹²サルトルにとって、イマージュが意識であるということは、対自的存在であることを意味し、即自的存在である事物とは区別されなければならない。ベルクソンのイマージュ論が超克したはずの心身二元論が、サルトルにおいて復活しているとも言えるだろう。(メルロ＝ポンティの「映画と新しい心理学」(1948)は、ヴントの構成主義(要素心理学)を批判したゲシュタルト心理学(「全体は部分の総和ではない」)を援用しながら、身体を導入することで、イマージュを＜外なるものの内在＞であり、＜内なるものの外在＞であると説明する。¹³)

イマージュを巡るベルクソン哲学とサルトル現象学の対立にも拘わらず、岡田温司の『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』(2022)は、図像学的な方法に頼りながら、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグに通じるという「メディウム・スペシフィックの理念」を導入することで、バザンとドゥルーズに共通する「解釈の参照枠」になっていると主張し、二人の映画理論の接続を試みた。¹⁴その理論的正当性について再考する。(引用文は、文脈に合わせて、適宜訳し直した場合がある。)

(2) ネオレアリズモ映画の先行研究

ここで念のため、ネオレアリズモ映画の一般的な理解について簡単に振り返っておこう。第二次世界大戦後のイタリアで開花したネオレアリズモには、シュールレリアリズムのような宣言は存在しない一方、この用語の適用範囲は、文学や絵画、建築にも及ぶため、芸術思潮として定義するのは難しい。文学の世界では、1931年アルナルド・ボチェッリがアルベルト・モラーヴィアの『無関心な人々』(1929)とコッラード・アルヴァーロの『アスプロモンテの人々』(1930)についての評論で最初に使用された。ファ

シスト政権下の映画では、アレッサンドロ・ブラゼッティの『雲の中の散歩』(1942)、ルキーノ・ヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』(1942)、ヴィットリオ・デ・シーカの『子供たちは見ている』(1943)などが、ネオレアリズモの先駆と見なされている。

しかしながら、ネオレアリズモの呼称が広まったのは、第二次世界大戦直後にロベルト・ロッセリーニの『無防備都市』(1945)が世界の注目を浴びてからである。主題論的には、戦中の対独抵抗運動と戦後のイタリア社会が直面した諸問題(失業、戦災孤児、住宅難等々)を取り上げ、形式論的には、非職業俳優の起用、ロケーション撮影や(ニュース映画のような)ジャンプ・カットなどが屢々指摘される。しかし、宣言を持たないネオレアリズモには、本来の意味で共通した様式なるものは成立しない。戦争と内戦を体験したイタリアの映画人たちが、その過酷な現実に向き合おうという共通の姿勢から派生したと考えられ、飯島正の『イタリア映画史』(1953)は、「各人各説のネオレアリズモ」と評した。¹⁵

宣言のなかったネオレアリズモを、脚本家の立場から、事後的に理論化しようとしたのが、チェーザレ・ザヴァッティーニである。「映画に関する若干の観念」(1952)では、アメリカ映画と対比しながら、ネオレアリズモの特徴を説明することを試みている。イタリア映画が周囲の現実に関心を抱き、直接理解しようとするのに対して、アメリカ映画は議論のために、砂糖を塗した知識で満足する。アメリカでは題材の不足が危機となるが、イタリアには題材(事実)の危機はなく、内容(つまり事実の解釈)の危機があるのに過ぎない。現実が不足することはないからである。そして、両者の本質的な差異について、アメリカのプロデューサーの言葉を引用する。「我々(アメリカ人)にとって、飛行機が通過する場面は、次のように想定される。飛行機が行く。発射する機関銃・・・墜落する飛行機。」イタリア映画の場合は、「飛行機が行く・・・飛行機がもう一度行く・・・飛行機が更にもう一度行く。」¹⁶ 有り体に言えば、「ヤマもオチもない」構成が、ザヴァッティーニによって、ネオレアリズモ映画の核心とされた。

こうしたネオレアリズモの方法を現象学的記述と理解したのは、バザンより4つ年下になる1922年生まれのアメデ・エイフルである。「ネオレアリズモと現象学」(1952)では、ロッセリーニの『ドイツ零年』(1948)の最後のシークエンスを取り上げ、瓦礫の山と化したベルリンの街を彷徨

徨するエドムント少年が、見事な演技という範疇から外れ、「私たちの前にただ存在していた」と言う。真実主義やドキュメンタリー主義と異なり、「ロッセッリーニ、その人は決断を下さない」のだが、反対に観客は態度の変容を迫られる。「見る事がひとつの行為になる。ここでは、全てが問題なので、我々是对応し、行動しなければならない。それは自由への訴えである。しかし、監督がこの方法で、全体的に考えられる人間の出来事を、それを細分化して分析することを控え、単にそれを迂回し、具体的に記述し操作することによって、我々に直面させていることに注目すべきである」。エイフルの念頭にサルトルの社会参加が置かれているのは明らかであり、「すべてにおいて本質よりも実存に優先権を与えることによって、哲学者たちが現象学的記述と呼ぶものの奇妙さに、この(ネオレアリズモの)方法が近づく」のだ、と断言したのである。¹⁷

さて、岡田の『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』は、①「ネオレアリズモとは何か」、②「ファシズム、レジスタンス」、③「ヴァチカンとカトリシズム」、④「ロケーション、あるいは風景と人間」、⑤「子供のまなざし」、⑥「イタリア式コメディ」の6章で構成されている。岡田の説明によれば、図像学的方法に依拠しながら、ネオレアリズモを「作家主義やアート映画の枠組み」から解き放ち、「複数形のネオレアリズミ」と捉えようとする試みであるという。¹⁸ 類型論でもある図像学の方法は、しかしながら、作家主義と対立するとは限らない。例えば、『無防備都市』(1945)の結末で、ドン・ピエトロ神父(アルド・ファブリーツィ)が銃殺され、金網越しにその光景を目撃していた少年たちが、坂道を下って行くと、ローマ市街の真ん中にサン・ピエトロ大聖堂が聳え立っていることが指摘される。¹⁹そして、この5年後のルチアーノ・エンメル『八月の日曜日』(1950)の冒頭で、ティーン・エイジャーが自転車でオスティア海岸に向かう途中、サン・ピエトロ大聖堂の回廊が写り込んでいることで、彼らが『無防備都市』の少年たちの成長した姿だという象徴的な解釈がなされる。²⁰サン・ピエトロ大聖堂の図像が、『無防備都市』と『八月の日曜日』という2本の映画を結び付けているのだが、こうした連想が映画史的記憶として語られた場合には、エンメルが偉大なロッセッリーニを引用したという作家主義的な見解の強化に寄与するだろう。ミラノを舞台にした映画作品でドゥオーモがランドマークとして登場するように、『無防備都市』以前にも、サン・ピエトロ大聖堂を写した映画作

品——例えば、カール・コッホの『トスカ』(1941)では、サンタンジェロ城の屋上の背景にサン・ピエトロ大聖堂の丸屋根が見える——は数多く存在するにも拘わらず、そうした作品群との間テキスト性は無視され、『無防備都市』のみが特権化されているからである。

岡田の図像学的な解釈で最も興味深いのは、寧ろ『自転車泥棒』の主人公一家の室内に飾られている「幼児イエスを抱くパドヴァの聖アントニオ」像と「トビヤスと天使」の複製画が、映画全体を象徴するといった意見である。²¹ イタリア人には見慣れた光景であるが故に無意識的に見逃され易く、カトリック信仰に疎い日本人には、これらの図像学的意味がそもそも理解されていない。イタリア人と日本人の文化的間隙を埋めるこうした指摘に、図像学的な知見が発揮されている。

その一方、デ・シーカの脚本家であるチェーザレ・ザヴァッティーニについて、「日本では、その名が、ロッセッリーニやデ・シーカ、ヴィスコンティほどには知られていない。」と、岡田は断じる。²²しかし実際には、飯島正の『映画のなかの文学 文学のなかの映画』(1976)の「IXイタリア映画のシナリオ」の中で、「ネオレアリズモとザヴァッティーニ」の項が立てられている。²³ここでは『ウンベルト・D』のシナリオ分析に併せて、ザヴァッティーニがネオレアリズモの理論的中心だったことを示す「映画に関する若干の観念」についても論じられている。²⁴イタリア文学通でもある飯島が、小説から脚本家へ転身したザヴァッティーニの経歴も紹介しているのに対し、美術史家の岡田の著作では、ほぼ意図的だと思われるが、ザヴァッティーニを含め、ネオレアリズモにおける文学と映画の関係について殆ど無視される。ルキーノ・ヴィスコンティの『揺れる大地』(1948)が、ジョヴァンニ・ヴェルガの『マラヴォリア家の人々』を下敷きにしていることは言及されず、ヴィタリアーノ・ブランカーティの『美男アントニオ』(1949)を映画化した『汚れなき抱擁』(1960)については、「パゾリーニ脚本とボロニーニ監督の名コンビによる」とのみ記述される。²⁵(原作は早川書房から邦訳も出版されており、映画作品の正式な劇場公開題名は『汚れなき抱擁』だが、岡田の表記では『穢れなき抱擁』となっている。)

ブームと呼ばれた1950年代の高度経済成長を迎え、ネオレアリズモから楽天的な「薔薇色のネオレアリズモ」が分岐し、喜劇と融合してイタリア式喜劇が派生したことは、イタリア映画史の通説である。ジャンルとしてのイタリ

ア式喜劇は、先ずトト、アルベルト・ソルディ、ヴィットリオ・ガスマン、ウーゴ・トニャッツィ、ニーノ・マンフレディ、そしてマルチェッロ・マストロヤンニといったコメディアンを中心にしたスター・システムの映画である。脚本家のアジェやスカルペッリ、ルッジェロ・マッカリ、監督のマリオ・モニチェッリやステーノらが、イタリアの風俗や社会を諧謔的に描くことで、大衆的な人気を博した。ノースロップ・フライの『批評の解剖』(1957)を援用しながら、レナート・カステッラーニの『2ペンスの希望』(1952)を「春のミュトス」に連なる作品と説明する岡田は、イタリア式喜劇の特徴として、ネオレアリズモに由来する「喜劇的なものと悲劇的なものの混淆」だと指摘する。²⁶フライのジャンル論は、春夏秋冬の四季を喜劇・ロマンス劇・悲劇・風刺劇の4ジャンルに対応させた典型的な類型論だが、ツヴェタン・トドロフの『幻想文学論序説』(1970)によって、この分類は恣意的だと批判されたものである。言語が差異の体系であるというソシュールの構造言語学に倣って、トドロフは特定のジャンルが「それと隣接するジャンルとの関係」によって規定されると主張したからである。²⁷古典主義演劇の時代にあつては、ラシーヌの『ル・シッド』(1637)が「悲喜劇」という呼称を用いたことで、大論争を惹起したことを思い起こしても、イタリア式喜劇のジャンル論としては些かもの足りない。

(3)クレメント・グリーンバークのモダニズム・フォーマリズム論

美術史研究の分野では、「メディウム・スペシフィック」の概念が当たり前過ぎて、わざわざ説明する必要もないのだろうか。岡田の『ネオレアリズモ』の中で「メディウム・スペシフィック」の積極的な定義付けは確認されないし、巻末の参考文献に、欧文・邦文を問わず、グリーンバークの著作は一本も挙げられていない。辛うじてバザンと対照しながら、「絵画というメディウムにとって本質的なものは何かという問いを立て、その答えをジャクソン・ポロックらの抽象表現主義のなかに求め」、「「平面性」に絵画の核心があるとする」という、美術史的な見解に言及しているだけである。²⁸つまり、遠近法は絵画のメディウムにとって本質でなく、抽象絵画の平面性にそれが現れているという見方である。

「メディア・スペシフィック」とは何か。改めてその意味を確認するために、日本独自に編纂された『グリーンバーク

批評選集』(2006)を繙いてみても、「メディウム・スペシフィック」の具体的使用例は見当たらない。この用語の代わりに、グリーンバークが盛んに議論しているのが、モダニズムである。モダニズムの本質とは、「ある規律そのものを批判するために——それを破壊するためにではなく、その権能の及ぶ領域内で、それより強固に確立するために——その規律に独自の方法を用いること」である。その意味で、「批判の方法それ自体を批判した最初の人物」であるカントが、「最初の真のモダニスト」と名指しされる。²⁹肝心の芸術分野におけるモダニズムの概念の発生は、フランスの自然主義文学と印象主義絵画とされるが、「現象としてのモダニズムの到来」は、フローベールではなくモネによってもたらされた。³⁰「芸術の純粋性は、特定の芸術におけるメディアムの限界を受け入れる、それも進んで受け入れることにある」とされ³¹、モダニズムの芸術において、「各々の芸術の機能にとって独自のまた固有の領域は、その芸術のメディアムの本性に独自なもののみと一致する」ことになる。³²

ところが先述したように、岡田はバザンを「モダニストにしてフォーマリスト」とであると断定しながら、その根拠については詳述していない。モンタージュという規律を批判したという意味では、バザンをモダニストと呼ぶことができるかも知れないが、フォーマリストについて十分に説明されていない。そこで再びグリーンバークを参照すると、「「フォーマリズム」の必要性」(1971)と題された批評の中で、モダニズムと(形式主義とも構成主義とも訳せる)「フォーマリズム」の関係についての記述に遭遇する。「芸術におけるモダニズムは、(中略)今までのところ、その「フォーマリズム」と盛衰をともにしてきたことに変わりはない。モダニズムの芸術が、「フォーマリズム」と同じ意味だということではない」としながら、「モダニズムが、これまで百年間の最高の芸術にとってそうあり続けてきたように、我々の時代の最高の芸術にとっても依然として必須条件だとすれば、「フォーマリズム」もまた明らかに依然として必須条件なのであり、このことがモダニズムと「フォーマリズム」のどちらをも、唯一かつ十分に正当化している。」と結論される。³³主に絵画と彫刻を念頭に置いたグリーンバークは、モダニズムと「フォーマリズム」が同じ概念ではないものとしつつ、現代芸術を代表する傾向として両者を評価する。

更に「モダニズムの絵画」(1965)を参照すると、モダニ

ズムとメディウムに関するグリーンバーグの立場が見えてくる。「リアリズム的でイリュージョニズ的な芸術(アート)は、技巧を隠蔽するために技巧を用いてメディアムを隠してきた。モダニズムは、技巧を用いて芸術に注意を向けさせたのである。」³⁴ありていに言えば、遠近法に代表される伝統的な絵画が、「平面的な表面、支持体の形体、顔料の特性」といった「メディアムを構成している諸々の制限」がなるべく目立たないようにように構成されていたが、抽象絵画を始めとするモダニズム絵画は、こうしたメディウムの特性medium specificityを批判的に前景化する、という見解である。³⁴つまり、各々の芸術の素材＝メディアムには、本質的な特性と付帯的な属性があり、ある芸術作品において後者よりも前者がより発揮されている時に、より純粋な芸術と見なすのである。こうした芸術観は、バザンよりは寧ろ、ジークフリート・クラカウアーの『映画の理論 物理的現実の復権』(1960)の中で議論された実質美学に近いようにも思われる。³⁵(ただし、ドゥルーズの『シネマ1』及び『シネマ2』では、クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1947)への言及はあるものの、『映画の理論』については触れられていない。)

クラカウアーによると、従来の映画理論が形式美学 formal aestheticであるのに対し、彼の理論は内容に関係した実質美学 material aestheticsである。「映画が本質的に写真術の延長であり、それゆえこの媒体(メディアム)と我々を取り囲む可視的な世界に対する類縁性＝親和性 affinity を共有している」という仮説に従って、クラカウアーは写真メディウムの本質を突き止めようとする。そこで、クラカウアーは写真術の発達段階の初期に発表された言説と現代のそれを比較することで、このメディアムに特有な属性が引き出せると考えた。膨大な資料を蒐集して、写真の歴史を振り返った結果、写真リアリズムと構成的傾向という二つの相異なった衝動の混成物を見いだすことになる。

次いで、あるメディアムがそのメディアムに固有な特性で形成される時、より美学的に充足しているという仮説を提出する。具体的には、① メディアムに対する写真家＝撮影者のアプローチ、② 写真術＝撮影(フォトグラフィー)の類縁性＝親和性、③ 写真の訴求性、の3点が挙げられる。こうした写真メディウムの特性は、写真家＝撮影者がメディアムにアプローチして、メディアムを用いて撮影し、最後にそのメディアムの産物を見るという3

段階で現れる。こうした写真メディウムの特性は、写真術から派生した映画へも継承されるであろう。

写真メディウムの特性を論じたクラカウアーは、その後映画メディアの考察へと向かう。クラカウアーによると、それは基本的特性と技術的特性に二分される。基本的特性は写真メディウムの特性と同一のものであり、物理的現実を記録すると同時に露呈し、物理的現実へ引き寄せられる性格である。技術的特性の中で、最も一般的で不可欠なのは、編集(モンタージュ)である。それはショットの意味的連続を確立するので、写真術では考えられない。編集の他に写真に由来する特性として、クロース・アップ、ソフト・フォーカス、裏焼き、多重露出が上げられる。映画の句読法(ディゾルヴ等)、スロー&クイック・モーション、逆回転、特殊効果も、技術的特性に分類される。写真がリアリズム的傾向と構成的傾向を持っていたように、映画もこの二つの傾向の均衡の上に成立する。映画の基本的特性と技術的特性に関しては、前者が後者を先導している時に、均衡が保たれていると判断するのである。

形式的 formal と実質的 material というクラカウアーの対立的な用語法の起源は、アリストテレスの形相 eidos (ラテン語 forma / 英語 form) と質料 hyle (ラテン語 materia / 英語 matter) に遡ることができる。古典的な映画理論を通時的に論じたダドリュウ・アンドリュウの『主要映画理論』(1976)は、クラカウアーの形式的と実質的という枠組みを参照しながら、サイレント期の理論(ヒューゴ・ミュンスターバーグ、ルドルフ・アルンハイム、セルゲイ・エイゼンシュテイン、ベラ・バラージュ)を「構成的伝統 formative tradition」、トーキー期の理論(アンドレ・バザン、ジークフリート・クラカウアー)を「リアリズム映画理論 realist film theory」と名付けた。³⁶ここで注意しなければならないのは、現実の機械的再現と見なされた写真術を乗り越え、映画が新しい芸術となり得るために、現実とは異なる映画の形式的特性(クロース・アップやモンタージュ)を優先した戦前派の構成的伝統に対し、戦後派のリアリズム映画理論の二人が、写真術を映画というメディアムの本質として捉えようとしたことである。実質美学を標榜したクラカウアーと並んで、バザンが形式よりも実質を重んじるリアリズム映画理論であるという評価は、アンドリュウを始めとする映画理論史の一般的な理解であろう。

バザンやクラカウアーの映画理論における写真術の

位置付けは、グリーンバーグの「メディウム・スペシフィック」と合致するのか。二人の理論において、写真的性格が最大限に尊重されるのは、映画が物理的現実に関わりなく近づくとするリアリズムの観点（類似性＝親和力）からであって、写真のメディウムが前景化されるからではない。映画の物質性を前景化する試みとしては、P・アダムス・シトニーの提唱した構造映画structural filmが有名だが、フィルムの粒状性などの写真的性格だけでなく、撮影や投影といった映画装置の構造も問題になるので、これも「メディウム・スペシフィック」の枠内に押し込めるのは躊躇される。（撮影されない映画、投影されない映画もある。）³⁷

（４）デイヴィッド・ボードウェルの『映画様式の歴史』

ところが興味深いことに、グリーンバーグのモダニズム論を参照しつつ、映画史におけるバザンの理論を位置付けた映画書が既に存在している。デイヴィッド・ボードウェルの『映画様式の歴史について』（1997）である。³⁸ボードウェルは「独自の芸術である映画作品の出現を跡付ける物語」を、「映画様式の歴史的研究の出発点」である「基礎的な物語」と呼ぶ。「技術的な進歩の年代記」でもある「基礎的な物語」は、「映画的な様式が出来事を記録する映画カメラの能力を放棄することで発達した」と捉え、「誕生＝成熟＝衰弱」といった生物の発達段階に擬えつつ、「芸術の中において国民精神が自己表現する」と考える。ポール・ローサの『今日までの映画』（1930）がこの「基礎的な物語」の典型を示す。³⁹

「基礎的な物語」の形成には、トーキーの到来によって表面化したサイレント映画の危機や、映画ジャーナリズムの形成、シネクラブや映画アーカイヴでの「レパートリー（番組編成）」などが関与した。「基礎的な物語」は、時代区分と各国映画史を組み合わせ、「規範」となる代表作を選出することで、映画史の「標準版」を用意する。ロベール・ブラジラックとモーリス・バルデシュの『映画史』（1935）は、こうした「標準版」の雛型と見なされ、それを一般化して広めたのが、戦後に刊行されたジョルジュ・サドウールの『世界映画史』（1949）及び『世界映画全史』（1948～1954、1975）に他ならない。

ボードウェルによれば、大衆的な娯楽である映画の発達は、伝統的な芸術のモダニズムの歴史と平行している。そして映画が伝統的な造形芸術（建築、彫刻、絵画）とリ

ズム芸術（音楽、詩、舞踏）を総合する新しい芸術だと主張したリッチョット・カニュードの「第七芸術宣言」（1911）に、映画におけるモダニズムの理念を集約させる。この第七芸術を擁護・定義した「標準版」の歴史に対し、「標準版」を批判的に統合するバザンのリアリズム映画理論は、「弁証法的なプログラム」と名付けられる。ボードウェルの意見では、サドウールもバザンも、目的論的な映画史観の持ち主であり、しかもバザンは唯物史観のサドウール以上に、ヘーゲリアン（ヘーゲル主義者）である。⁴⁰

バザンを「モダニストにしてフォーマリスト」と形容する岡田とは対照的に、⁴¹ボードウェルは戦前に開花したモダニズムと1960年代に復活したモダニズムの狭間に、トーキー映画の到来によってリアリズムへと先祖帰りした映画の新しい理論を創出したバザンを位置付ける。1960年代以降の新しい波は「モダニズムへの回帰」であり、この時期を代表するノエル・バーチの理論が「対抗的プログラム」と呼ばれる。このモダニズムの回帰を説明するために参照されるのが、グリーンバーグによって展開された「芸術作品はそのメディウムの素材と構造を知ること余儀なくされる」という主張だった。⁴²ボードウェルの見解では、「バザンは映画をモダニズムの成功物語の埒外に置いた」のである。⁴³

（５）アンドレ・バザンの理論におけるベルクソン哲学と現象学

「不純な映画のために——脚色の擁護」には、バザンが自らの映画批評の方法論について端的に説明している個所がある。バザンによれば、人が住めなければならない建築と並んで、必要最低限の観客を前提とする映画は、機能的な芸術である。従って「映画に関して、実存は本質に先立つ」ので、「批評家は映画の実存から出発すべき」とされる。⁴⁴批評家は映画の本質を定義するアイデア論を対象となる映画作品に演繹するのではなく、個別の映画作品の分析を通して映画の本質について考察するべきだという、帰納法的な考えである。「実存は本質に先立つ」という命題が、ハイデggerの存在論的差異（存在者と存在の差異）を自己流に解釈したサルトルの『実存主義とは何か』（1946）からの引用であり、⁴⁵これに対してハイデggerが『ヒューマニズムについて』（1947）の中で、サルトルの誤解だと指摘したことは、改めて説明するまでもないだろう。⁴⁶

岡田のバザン解釈について、以下の三つの問いが浮か

び上がってくる。

- ①「純粋映画」は「完全映画」と同一の概念か？
- ②「禁じられたモンタージュ」は、全称否定命題か？
- ③「完全映画の神話」は、サドゥールの目的論的映画史観と対立するか？

- ①「純粋映画」は「完全映画」と同一の概念か？

岡田によると、バザンは「純粋映画」あるいは映画のゼロ度としての「完全映画」というユートピアを志向しているとされる。⁴⁷ 先ず「純粋映画cinéma pur」という用語が、歴史的にドイツの「絶対映画Absolute film」と並んで、フランスの前衛映画のジャンルを指したことに、注意しなければならない。1920年代のヨーロッパで開花した前衛映画は、再現的＝叙述的であるドミナントな映画に対し、映画を形態やリズムの形式に還元しようとする傾向にあった。「純粋映画」の代表作であるアンリ・ショメットの『純粋映画の五分間』（1926）では、幾何学的な被写体を選択する方法が取られたが、ヴァルター・ルットマンの『作品』シリーズ（1921～1925）のような「絶対映画」は、被写体を介さない抽象アニメーションとなった。「絶対映画」にも「純粋映画」にも、叙述性が欠けているが、前者には再現性も欠落している。

ジガ・ヴェルトフのキノ・ブラウダ『これがロシアだ（カメラを持った男）』（1929）は、叙述性を欠いたドキュメンタリー映画であり、アメデ・エイフルの「現象学とネオレアリズモ」では、ネオレアリズモに先行するリアリズム映画として言及された。エイフルによれば、「この映画は現実の出来事の映画のコミュニケーションの実験」であり、「中間字幕、ストーリー、演技の助けを借りることなく、演劇と文学の言語とは絶対的な分離に基く真に国際的な言語を創造することを目的とした実験映画」である。⁴⁸ 映画の再現性と叙述性は、ロシアの記号学者ユーリ・ロトマンの概念に従えば、アイコン的記号とコンヴェンショナルな記号の弁証法的関係にあると捉えられるだろう。⁴⁹

こうした映画史の経緯を知悉しながら、バザンが『自転車泥棒』を敢えて「純粋映画」と呼んだのは、ドミナントな劇映画から映画にとって本質的ではないと思われる文学（シナリオ）や演劇（演技）などの不純な要素をマイナスして行き、最後に残った「映画そのもの」である、といった意味合いだろう。この意味において、岡田がロラン・バルト

の『零度のエクリチュール』（1953）を援用し、『ウンベルト・D』を「映画のゼロ度」と称するのは納得できる。しかし、「完全映画の神話」で論じられた「完全映画cinéma total」とは、サイレントからトーキーへ、モノクロからカラーへ、2Dから3Dへと、映画というメディアムがその属性を拡充しながら現実へと「漸近」という考えである。⁵⁰ 「完全映画」が神話だというのは、具体的な映画が現実そのものと一致することがないことを意味している。ルドルフ・アルンハイムの部分的イリュージョン説で、映画が「完全映画」＝完全なイリュージョンではないことを、映画が芸術になり得る根拠としたのは、正反対である。

バザンには、小説を映画化した所謂「文芸映画」を論じた「不純な映画のために——脚色の擁護」もある。エクリチュールの零度としての「純粋映画」を称賛し、「不純映画」を擁護するのは、意見したところ矛盾したように見える。バザンによれば、1938年頃までのモノクロ映画において、技術的進歩（オルソクロマティック・フィルムからパンクロ・フィルムへ、サイレントからトーキーへ）が表現方法（クロス・アップ、モンタージュ、並行モンタージュ、加速度的モンタージュ、省略法、ズーム）を充実させて来た。ところが、その後の10年乃至15年の間に、映画はこうした技術的進歩を主題化させる術を使い果たし、カラーや立体といった新しい技術的革新が形式の優位を取り戻すまで、内容と形式の関係が逆転したのだという。「形式と内容の弁証法la dialectique de la forme et du fond」が、映画を進歩させたのであるから、「文芸映画」＝「不純映画」を一概に否定することはできない。⁵¹ 「純粋映画」と「不純映画」とは、弁証法的な関係にあり、「完全映画」は、映画の進む目的地に置かれるだろう。

歴史的な「純粋映画」とエクリチュール0度の「純粋映画」

		コンヴェンショナルな記号		
		叙述性(－)	0度	叙述性(＋)
アイコン的記号	0度(抽象)	絶対映画		
		純粋映画		
	再現性(具象)	キノ・ブラウダ『カメラを持った男』	エクリチュール0度の純粋映画 ネオレアリズモ『自転車泥棒』	不純映画(文芸映画)

- ②「禁じられたモンタージュ」は、全称否定命題か

「よく知られているようにモンタージュに否定的なバ

ザンが、いわゆる長回し(ワンシーン・ワンカット)とパンフォーカス(深い被写界深度)を好んだのも、ある意味では必然の帰結であった。これらの手法をネオレアリズモは、オーソン・ウェルズやウィリアム・ワイラーから受け継いでさらに発展させ、「映画に現実の曖昧さが持つ意味を取り戻させた」。⁵²

岡田のこの記述は、ナチス・ドイツの占領下にあったフランスと同様、第二次世界大戦中のイタリアで、アメリカ映画の新作公開が滞っていた事実を完全に無視しているだけでなく、バザンがこうした誤った見解を主張していたようにミスリードするものである。同時代のアメリカ映画とネオレアリズモの関係について、バザンは二つの評論の中で、以下のように述べている。

「イタリアのネオレアリズモは、あらゆる表現主義的要素の放棄と、とりわけモンタージュによる効果の完全な不在によって、それまでの映画制のリアリズムの形態に異議を申し立てている。ウェルズにおいてと同様、そしてウェルズとのスタイル上の対立にもかかわらず、ネオレアリズモもまた、映画に現実の曖昧さがもつ意味を取り戻させようとしているのである」。⁵³

『戦火のかなた』でのロッセリーニのスタイルと『市民ケーン』でのオーソン・ウェルズのスタイルを、私がほとんど同じ表現によって特徴づけようとしていることに気づいていただけるだろう。つまり、技術的には正反対の方法をとりながら、両者とも現実を重視する「デクパーージュ」に行き着いているのである。オーソン・ウェルズの画面の深さはロッセリーニのリアリズムの立場に相当する。⁵⁴

ヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』(1941)が、ジェイムズ・ケインのハード・ボイルド同名小説を原作にしているように、ネオレアリズモがアメリカ映画の影響を受けなかったとは言えないが、バザンはネオレアリズモとウェルズの様式(パン・フォーカス)とを対立的に捉えていた。同様に、バザンはモンタージュを全面的に否定していた訳でもない。

最初期の「写真的映像の存在論」の文末で、バザンは「一方で、映画は一つの言語である。」と記していた。⁵⁵映画の叙述性、つまりロトマンのコンヴェンショナルな記号としての性格については、「映画言語の進化」で詳細に論じられている。バザンは一般的なモンタージュが「個々の映像に客観的に含まれていない意味を創造することであり、その意味とは映像と映像の関係だけから生じる」と定

義しながら、「目に見えない」あるいは「中立的な」デクパーージュを構成しないモンタージュとして、①グリフィスの「並行モンタージュmontage parallèle」、②ガンスの「加速モンタージュmontage accéléré」(つまりフラッシュ)、③エイゼンシュテインの「アトラクションのモンタージュmontage attraction」を取り上げた。⁵⁶しかしながら、モンタージュを映画芸術の本質と見る立場に反して、カメラが一度に全体を捉えることができないため、止むを得ず豊富な現実を切り捨てているのだという、モンタージュをネガティブに捉える立場もあった。ここで、ロバート・フラハティの『極北の怪異』(1922)におけるアザラシ狩りの場面が言及される。「アザラシ狩りをするナヌークを前にしたフラハティにとって重要なのは、ナヌークとアザラシのあいだの関係であり、じっと待つ時間の実際の長さである。モンタージュによって時間経過を暗示することはできるだろうが、フラハティは、私たちに、ナヌークが待っている様子をひたすら示すのみである。狩りの待ち時間は映像の実質そのものとなり、その真の目的となる」。⁵⁷この「待ち時間」とは、砂糖が水に溶けるのを待っているベルクソンの「持続」の概念と同じであろう。

アザラシ狩りの場面がワン・ショットで撮られていると記述したバザンに対し、ボードウェルは映画館でしか映画作品を見られなかったバザンの環境に留意しながらも、アザラシの巨体が氷上に引き上げられる場面で、カット替わりがあると指摘した。⁵⁸ボードウェルによれば、バザンには自説に合致しない場面を無視する傾向があるという。確かにここでは、ナヌークとアザラシの呼吸穴とを同時に捉えた複数のフル・ショットが、ジャンプ・カットで繋がれている。しかしながら、バザンの主張が「時間の具体的現実」ではなく、アザラシを待つ時間＝持続を捉えるために、ナヌークと呼吸穴の各々のクローズ・アップをカット・バックすることなく、両者をワン・ショットで収めていることを意味するのであれば、ボードウェルの批判は当たらないことになるだろう。

行動イマージュの5つの法則を列挙したドゥルーズは、モンタージュ対非モンタージュ(プラン＝セカンズやディープ・フォーカス)といった二項対立ではなく、「収束交替モンタージュ」に反する「バザンの法則」または「禁じられたモンタージュ」の法則が成立すると考える。AとBの二つの行為(アクション)が関連しないまま、 $A \Rightarrow B \Rightarrow A$ と編集されるカット・バックが「並行交替モンタージュ」で

ある。グリフィスの「最後の瞬間の救出」に相当する「収束交替モンタージュ」とは、初めに空間的に離れた場所にいたAとBの距離が、行為（アクション）と連動しながら、 $A \Rightarrow B \Rightarrow A$ と編集されて縮まり、最終的にはAとBが同一地点にいるクロス・カッティングである。（カット・バックの集合は、クロス・カッティングを内包する。）そして、「バザンの法則」は、以下のように説明される。

「共同してひとつの効果を生産しようとする二つの独立した行動がひとつのモンタージュの管轄に入る場合、その生産された効果のなかに必然的にひとつの瞬間が存在する。その瞬間には、二つの項が、面と向かって立ち向かい、それ以上切り詰められない同時性のなかで把握されなければならない、その際モンタージュにもショット＝リヴァース・ショットにも頼ることができない。」⁵⁹

「映像言語の進化」のバザンは、「目に見えない」デクパーージュから逸脱する「並行モンタージュ」、「加速モンタージュ」、「アトラクションのモンタージュ」にも一定の評価を与えながら、1939年以降のワイラーやウェルズの非モンタージュ的技法の際立つ映画の中でも、「モンタージュに新たな意味を与える」ことを否定しない。つまり、「禁じられたモンタージュ」は、モンタージュの全称否定命題ではなく、特称否定命題（あるいは仮論法）である。

行動イメージの5つの法則

第一の法則	並行交替モンタージュ
第二の法則	収束交替モンタージュ
第三の法則	バザンの法則、「禁じられたモンタージュ」の法則
第四の法則	シチュエーションから行動への移行は、いくつもの闘争＝二元性どうしの入れ子を伴っている
第五の法則	包括者と主人公のあいだには、つまり環境とそれを変更するにいたるふるまいとのあいだには、つまりシチュエーションと行動とのあいだには、必然的に大きな隔たりが存在し、この大きな隔たりは、映画作品の進展に沿って斬新的にのみ埋め合わされることができる

③「完全映画の神話」は、サドゥールの目的論的映画史観と対立するか？

ボードウェルが指摘したように、サドゥールもバザンも目的論的映画史観において共通する。その一方で、マルクス主義者のサドゥールとカトリックのバザンが、政治的・宗教的立場において対立するのは論を待たない。従って、「バザンのリアリズム観は、言うまでもなく社会主義リアリズムへのアンチテーゼとしての役割を果たす。」という岡田の主張は、バザンがネオレアリズモを階級闘争とは異なった視点から捉えたという意味では、正しい。しかしながら、「フランスでは、浩瀚な『世界映画史』を著したジョルジュ・サドゥールがバザンの対極にいる。」と断定してしまうと、二人の目的論的映画史観の共通性が隠れてしまうだろう。⁶⁰

『シネマ1』と『シネマ2』の研究が、映画史ではなく、分類学であり、イメージの記号の分類の試みだというドゥルーズの説明に、戸惑う読者は数多いことだろう。⁶¹ドゥルーズに対するボードウェルの批判も、『シネマ』2巻が「標準版」の映画史記述の枠組みに収まって見えることにあった。⁶²議論を先取りしておく、唯一の自己原因である神＝実体を出発点とするスピノザ主義を受け継ぐドゥルーズの立場では、特定の原因や目的を設定するような目的論的映画史観は忌避されるべきものでなければならない。

哲学の立場からドゥルーズの内在の概念について研究をした近藤和敬によると、『シネマ1』は「スピノザに由来する「内在平面」という語を、ベルクソンの哲学、とくに「イメージ」を中心とする『物質と記憶』の哲学になじませる作業」であり、⁶³『シネマ2』は「「記憶イメージ」を媒介することでお互いに結びついている」「時間イメージと脳の関係」である。⁶⁴『シネマ』2巻における運動イメージ（知覚イメージから、情動イメージ、行動イメージへ）から時間イメージへと推移する論理的考察の序列が、結果的に映画史の「標準版」の枠組みと一致しているだけで、映画イメージの歴史が時間イメージという目的へ向かって進むと考えている訳ではない。ある時に、ドゥルーズはヘーゲルに対する嫌悪を率直に語っている。

「なによりも嫌いだったのはヘーゲル哲学と弁証法だった。カント論はちょっと違うね。あの本はけっこう気に入っているんだ。わざわざ敵について書いた本だからね。敵はどんなふうに機能しているのか、理性の法廷とか能力の

節度ある使用法、私たちに立法者の資格を与えるだけになおさら偽善に満ちたものになる節度など、敵の歯車はどのようにかみあっているのか、そのところを明らかにしようと思ったわけだ。」⁶⁵

ここで仮想敵としてカントの名前が挙がっているのは、ドゥルーズが『カントの批判哲学』(1963)を出版しているからだが、『シネマ』2巻をカント批判の試みとして読解すると、ドゥルーズのイマージュ論には、バザンよりも深淵な問いが横たわっている。『物質と記憶』の結論部で、ベルクソンは「カント的観念論に即して言えば、感性から悟性へと移るその移行のなかに、その暗礁は潜んでいる。」と指摘した。⁶⁶カントは主著『純粹理性批判』の初版(1781)の中で、「ア・プリオリな綜合の能力」、例えば正13角形を見たことがなくとも、正13角形の概念から作図が可能であるようなイメージ形成力を産出的構想力produktive Einbildungskraftとして論じた。⁶⁷この初版に対する無理解な書評に憤慨し、カントは同書の入門篇とでも称すべき『プロレゴメナ』(1781)の出版を経た後、前著の第二版(1788)を発表するに至る。ところが、この改訂版では、構想力に関わる記述を含む「純粹悟性概念の演繹」が全面的に書き直され、産出的構想力とは別に、「対象が現前していなくともこの直観を表象する能力」、つまり記憶からイメージを形成する再生的構想力reproduktive Einbildungskraftについて説明した。⁶⁸

更にカントは「純粹悟性のすべての原則の体系」中の「経験の類推」において、第一類推「実体の常住不変性(持続性)の原則」と第三類推「相互作用或は相互性の法則に従う同時的存在の原則」と並ぶ第二類推「因果律[＝原因性の法則]に従う時間的継起の原則」に構想力の綜合的能力を見い出す。カントによれば、感官に与えられた多様なものから構成された現象を経験する時、時間的に継起する二つの知覚を結合している。先行する表象を再生し、後続の表象と結合するのが構想力の綜合能力だが⁶⁹、ベルクソンはここに記憶＝想起の問題が潜んでいると理解したのである。

ドゥルーズの『カントの批判哲学』に従うと、受動的な能力である感性と能動的な能力である悟性＝知性及び理性の間に、やはり能動的な能力である構想力が位置する。⁷⁰ドイツ語の構想力Einbildungskraftがフランス語の想像力imaginationに相当する用語であることに留意すると、両者を広義での「イメージ形成力」と捉え直すことができ

るだろう。ベルクソンの指摘する「暗礁」が、構想力＝想像力に関するカントの解釈の変更であるならば、『物質と記憶』のイマージュ論は、この「イメージ形成力」批判に対する一つの回答の試みだったとも言えるだろう。

(6) バザンの「事実イマージュ」とドゥルーズの「光学的イマージュ」

グリーンバーグのメディウム・スペシフィックの理念が、アンドリュウの映画理論やボードウェルの映画史の研究におけるバザンの理解から乖離していることは、既に見てきた通りである。しかしながら、岡田の主張によると、ドゥルーズもメディウム・スペシフィックを援用することでバザンと繋がり、バザンの「事実イマージュ」をドゥルーズが「光学的イマージュ」または「光記号」と「音記号」として読み替えたという。⁷¹そこで、バザンの「事実イマージュ」とドゥルーズの「光学的イマージュ」または「光記号」と「音記号」の概念について確認してみよう。

「映画におけるリアリズムと解放時のイタリア派」のバザンは、グリフィスに始まる古典的デクパージュと『戦火のかなた』(1948)を対比する。バザンによると、映画言語の基本である古典的デクパージュとは、「現実を連続したショットに分解するもので、出来事についての論理的または主観的な視点を繋げたもの」に他ならない。例えば、独房にいる死刑囚が執行人を待ち構え、ドアを見詰めている時に、古典的デクパージュはゆっくり回るドアノブをクロース・アップで捉えられるだろう。死刑囚の心理によって正当化されるこの古典的デクパージュは、切れ目のない現実を分解することで、現実抽象化を導入するものだった。⁷²

ドアノブのクロース・アップは、カメラによって予め意味を付与された記号に過ぎない。従って現実を分解する抽象化とは、一般的には監督の演出意図と説明されることだろう。「ゆっくり回るドアノブ」のクロース・アップ(表意体)が、「執行人が到着し、死刑が執行される」という命題(解釈項)を意味する関係は、パースの命題記号に分類されるが、死刑囚の主観と不可分になっている限りにおいて、ドゥルーズによって知覚イマージュと呼ばれるだろう。

ところが、『戦火のかなた』における映画物語の単位は、バザンによると、現実を分析する抽象的な視点である「ショット」ではなく、「事実fait」である。ありのままの現実の断片である「事実」は複雑で多義的なものであり、

我々観客の精神がある「事実」を他の「事実」と相互に関係付けて行くことで、事実の「意味」が事後的に引き出される。この物語の単位ではあるものの、単独では意味を持つ以前の断片でしかない「事実」は、バザンによって「事実イメージimage-fait」と言い直される。「事実イメージ」の本質は、脱中心的な特性にあり、この特性こそが物語を構成するのだという。⁷³

古典的デクパージュで物語を構成する単位がショットであるのに対し、『戦火のかなた』の単位が「事実イメージ」であるというバザンの主張は、必ずしも明確ではないかも知れない。「ゆっくり回るドアノブ」が命題記号として機能するのは異なり、「事実イメージ」が事後的に物語を構成した後でしか「意味」を持たないということは、出発点においては表意体と対象の関係の二次性である指標記号と見なされるということである。

しかし、『シネマ2』のドゥルーズは、ネオレアリズモを「社会的な内容」から定義した人々(マルクス主義者)と、「美学的・形式的指標」の必要性を唱えたバザンとを対比し、後者が前者よりも豊かなテーゼであることを認めながら、両者が形式的あるいは物質的な「より現実的な現実plus de réalité」を生み出したと批判した。映画のイメージの背後に、もう一つの実体的な現実の存在を定立することになるからである。ところが、ネオレアリズモの問題は、ドゥルーズにとって、「心的なもの」の水準、思考に関わるものである。⁷⁴「心的なもの」はパースの「三次性」に対応するものとされ、「心的イメージimage mentale」は、「関係、つまり知的心情や象徴的行為を対象としたイメージ」(「関係イメージ」)とも呼ばれる。⁷⁵

ベルクソンは運動を、形質の表象である質的運動、形相あるいは本性の表象である進化的運動、行為の表象である外延的運動の3つに分類し、各々を言語学における形容詞、実体詞(名詞)、動詞と類比した。⁷⁶このベルクソンの議論を運動イメージに敷衍したドゥルーズは、質的運動を情動イメージ、進化的運動を知覚イメージ、外延的運動を行動イメージに割り当て、情動イメージをパースの「一次」、行動イメージを「二次」と区別した後、第三の種類のイメージ、すなわち心的なイメージ=関係イメージを「三次性」と呼んだ。⁷⁷情動と行動の中間状態を「欲動イメージ」、行動と関係の中間状態を「反映イメージ」と細分化しながら、他のイメージの中に延長される知覚イメージが、パースの記号論には

ない「零次性」とされる。⁷⁸

ドゥルーズの「心的イメージ」は、心身二元論における具体的イメージimage concrèteと対比されるものではない。それは「知覚の外に固有の仕方 で存在する対象を、思考の対象としているイメージimage qui prend pour objets de pensée」である。⁷⁹そして、心的イメージの構成記号である「光記号」と「音記号」とは、「感覚—運動系の諸紐帯を断ち切り、諸関係をはみ出し、もはや運動の用語では表現されえず、直接的に時間にかかれていたイメージ」である。⁸⁰

その一方、ドゥルーズによるネオレアリズモの定義とは、(SAS'の大形式とASA'の小形式に分類される)行動イメージの感覚運動的状况とは本質的に異なり、「純粹に光学的狀況」若しくは「光学的音声的狀況」を浮かび上がらせるものである。外的要因(狀況)の触発を知覚し、感情を動かされ、行動へと至った登場人物と、彼に一体化していた観客は、ネオレアリズモの「光学的音声的狀況」を前にして立ち竦むしかない。その意味では、「見る人の映画であって、もはや行動する人の映画ではない。C'est un cinéma de voyant, non plus d'action」というドゥルーズの説明は、ネオレアリズモが知覚イメージに属していて、行動イメージに属さない、と主張しているものと、誤解されかねない。⁸¹あるいは事後的に物語を構成するというバザンの「事実イメージ」は、知覚イメージが延長して行動イメージに入り込んでいる状態を指すものと、理解されてしまうかも知れない。

(7) 結びに代えて

ベルクソン哲学と現象学の両極を包含するアンドレ・バザンの帰納法的な映画理論と、ベルクソン哲学とパースの記号論に依拠するドゥルーズの内在的な映画論は、クレメント・グリーンバークの「メディア・スペシフィック」の理念を参照項にすることで接続可能になると思われる。「メディア・スペシフィック」とは、絵画における遠近法(イリュージョリズム)のように、ある時期の芸術を統御する規律を批判する立場をモダニズムと見做し、その芸術のメディアの本質と思われるもの(例えば、平面性)を前景化することであった。映画が現実 に漸近する完全映画に向かって進むという目的論的映画史観の中で、バザンはモンタージュという規律を批判したが、モンタージュを全否定した訳ではない。また、映画に再現性と叙述性

を認め、ネオレアリズモを叙述性(エクリチュール)における「純粹映画」とする一方、小説を映画化した文芸映画も「不純映画」も評価するといった弁証法的な関係の中で映画を捉えていた。ダドリー・アンドリュウの映画理論の概観の中でも、バザンは特定の映画理論を基準に映画作品を評価するフォーマリストではないと見なされ、デイヴィッド・ボードウェルの様式の映画史においても、戦前の標準版の映画史に代表されるモダニストと、ノエル・バーチを代表とする1960年代以降のモダニズムの回帰の狭間にあるものと位置付けられた。ネオレアリズモを説明するバザンの「事実イメージ」の概念は、物語を事後的に構成する「より現実的な現実」を措定するものとして、ドゥルーズによって批判された。ドゥルーズのネオレアリズモ論においては、感覚行動的狀況から派生する知覚イメージから情動イメージへ、そして行動イメージへと展開し、再び状況へと作用するサイクルに対して、純粹に光学的音聲的狀況を前にして立ち竦む「心的イメージ」が、時間を開いて行くと見なされる。ドゥルーズの理論を歪めずに、「事実イメージ」を「心的イメージ」に読み替えることはできないであろう。

※本稿は、2023年10月28日に開催された日本映像学会第56回映画文献資料研究会での発表に加筆・修正したものである。

註

- André Bazin, "Defense de Rossellini" in *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, p.351.(アンドレ・バザン「ロッセリーニの擁護」(『映画とは何か(下)』、岩波書店、2015年、237頁。))
- André Bazin, "De Sica metteur en scène" in *ibid.*, p.314 et p.326.(アンドレ・バザン「監督としてのデ・シーカ」(同前書、175頁及び197頁。))
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, 1983, p.84.(ジル・ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』、財津理、斎藤範訳、法政大学出版局、2008年、103頁。)
- クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』、大橋保男訳、みすず書房、1976年。
- ジャック・デリダ『根源の彼方に グラマトロジーについて 上・下』、足立和浩訳、現代思潮新社、1972年。
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Édition de minuit, 1991, pp.56-59.(ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『哲学とは何か』、財津理訳、河出文庫、1997年、83～88頁。)
- Henri Bergson, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Ligarán, Paris, 2015, pp.85-86.(アンリ・ベルクソン『新訳ベルクソン全集2 物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』、竹内信夫訳、白水社、2011年、181～182頁。)
- Théodule-Armand Ribot, *Psychologie de l'attention*, Editions Le Mono, 2017. 後に府立第一高等女学校の校長を務めた教育者の市川源蔵が、この著書の要点を抜粋して和訳し、解説を加えたものを刊行している。市川源三『リボー氏感情之心理及び注意之心理』、育成会、1900年。また「記憶の病」*Les Maladies de la mémoire*の抄訳は、以下の書物に収録されている。『現代精神医学の礎 3 (神経心理学/脳器質性疾患・外因精神病)』、松下正明、影山任佐編、時空、2011年。
- Hugo Münsterberg, "The Photoplay: A Psychological Study", in *Hugo Munsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, Routledge, 2001, pp.77-98.(ヒューゴー・ミュンスターバーグ「注意」、林譲治訳、(『映画理論集成』、岩本憲児、波多野哲郎編、フィルムアート社、1982年、25-32頁。)
- Op.cit. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, pp.106-107..(前掲書『新訳ベルクソン全集2 物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』、221～222頁。)
- アンリ・ベルクソン「知性の努力」(『新訳ベルクソン全集2 物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』所収、竹内信夫訳、白水社、2011年、201～202頁。)
- ジャン＝ポール・サルトル『サルトル全集 第十二巻 想像力の問題』、平井啓之訳、人文書院、1983年、7～30頁。
- モーリス・メルロ＝ポンティ「映画と新しい心理学」、滝浦静雄訳、(モーリス・メルロ＝ポンティ『意味と無意味』、みすず書房、1983年、71～87頁。)
- 岡田温司『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、みすず書房、2022年、9～56頁。
- 飯島正『イタリア映画史』、白水社、1953年、245頁。
- Cesare Zavattini, "Alcune idee sul cinema", in *Polemico col mio tempo*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1997, pp.78-79.
- Amédée Ayfre, *Néoréalisme et phénoménologie in Conversion aux images ?* Les Éditions du Cerf, Paris, 1964, pp.211-213.
- 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、5～8頁。
- 同前、118頁。
- 同前、274頁。
- 同前、227～228頁。
- 同前、53頁。
- 飯島正『映画のなかの文学 文学のなかの映画』、白水社、1976年。
- Op.cit. C. Zavattini "Alcune idee sul cinema", pp.77-97.
- 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、317頁。
- 同前、278及び320頁。
- ツヴェタン・トドロフ『幻想文学論序説』、渡辺明生、三好郁朗訳、東京創元社、1999年、44頁。
- 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、12～13頁。
- クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」(『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、62頁。)
- クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの起源」(同前書、50～51頁。)
- クレメント・グリーンバーグ「さらに新たなラオコンに向かって」(同前書、39頁。)
- クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」(同前書、64頁。)
- クレメント・グリーンバーグ「「フォーマリズム」の必要性」(同前書、177～178頁。)

- 34 前掲「モダニズムの絵画」、(同前書、64頁。)
- 35 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960, pp.3-29.
- 36 J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1976.
- 37 P・アダムス・シトニー『アメリカの実験映画：＜フィルム・カルチャー＞映画論集』、石崎浩一郎訳、フィルムアート社、1972年。
- 38 David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, 1997. (デイヴィッド・ボードウェル『映画の様式：その変化と連続性』、小町眞之訳、鼎書房、2003年。)
- 39 Ibid., pp. 21-35. (同前書、29～37頁。)
- 40 Ibid., p.74. (同前書、99頁。)
- 41 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、12頁。
- 42 Op. cit., *On the History of Film Style*, p.86. (前掲書『映画の様式：その変化と連続性』、115～116頁。)
- 43 Ibid., p.72. (同前書、97頁。)
- 44 André Bazin, “Pour un cinéma impur : Défense de l'adaptation ” in Op. cit., *Qu'est-ce que le cinéma* , p.102(アンドレ・バザン「不純な映画のために」(前掲書『映画とは何か』、168頁。)
- 45 ジャン＝ポール・サルトル『サルトル全集 第十三巻 実存主義とは何か』、伊吹武彦訳、人文書院、1955年、13頁。
- 46 マルティン・ハイデッガー『ヒューマニズムについて』、渡邊二郎訳、筑摩書房、1997年、50～53頁。
- 47 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、14頁。
- 48 Op.cit., *Conversion Aux Images?*, Éditions du Cerf, 1964, p.210.
- 49 Juri Lotman, *Semiotics of Cinema*. translated by Mark Suino, University of Michigan Press, 1976. (ユーリ・ロトマン『映画の記号論』、大石雅彦訳、平凡社、1987年。)
- 50 André Bazin, “Le mythe du cinéma total ” in Op.cit., *Qu'est-ce que le cinéma* , p.19-24. (アンドレ・バザン「完全映画の神話」(前掲書『映画とは何か(上)』、25～35頁。)
- 51 Op.cit., *Qu'est-ce que le cinéma* , p.102. (前掲書『映画とは何か(上)』、172頁。)
- 52 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、11頁。
- 53 André Bazin, “ L'évolution du langage cinématographique”, in op. cit., *Qu'est-ce que le cinéma* , p.77. (アンドレ・バザン「映画言語の進化」(前掲書『映画とは何か(上)』129～130頁。))
- 54 André Bazin, “Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération”, in op. cit., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p.282-283. (アンドレ・バザン「映画におけるリアリズムと解放時のイタリア映画」(『映画とは何か(下)』、野崎敏、大原宜久、谷本道昭訳、岩波書店、2015年、117頁。)
- 55 André Bazin, “Ontologie de l'image photographique”, in op. cit., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p.17. (アンドレ・バザン「写真的映像の存在論」(前掲書『映画とは何か(上)』、21頁。))
- 56 André Bazin, “ L'évolution du langage cinématographique”, in op. cit., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp.64-65. (前掲映画言語の進化」(106～107頁。))
- 57 Ibid., p.66. (同前、110頁。)
- 58 Ibid., p.74. (同前、100頁。)
- 59 Op.cit., *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p.84 .(前掲書『シネマ1 運動イメージシネマ1』、267～278頁。)
- 60 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、13頁。
- 61 Op.cit., *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p.7. (前掲書『シネマ1 運動イメージ』、1頁。)
- 62 Op.cit., *On the History of Film Style*, p.116-118. (前掲書『映画の様式：その変化と連続性』、155～157頁。)
- 63 近藤和敬『ドゥルーズとガタリの『哲学とは何か』を精読する <内在>の哲学試論』、講談社、2020年、133頁。
- 64 同前書、141～142頁。
- 65 ジル・ドゥルーズ「口さない批評家への手紙」(ジル・ドゥルーズ『記号と事件：1972年-1990年の対話』、河出書房新社、2010年、17頁。)
- 66 Op.cit., *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, p.151 . (前掲書『新訳ベルクソン全集2 物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』、305頁。)
- 67 イマヌエル・カント『純粹理性批判(下)』、篠田英雄訳、1962年、岩波書店、168頁。
- 68 イマヌエル・カント『純粹理性批判(上)』、篠田英雄訳、1962年、岩波書店、193頁。
- 69 同前書、265～266頁。
- 70 Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, PUF, 2015, p.24-29. (ジル・ドゥルーズ『カントの批判哲学』、國分巧一郎訳、筑摩書房、2008年、37～44頁。)
- 71 前掲書『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』、14頁。
- 72 André Bazin, Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, in op.cit. *Qu'est-ce que le cinéma ?* p.271. (アンドレ・バザン「映画におけるリアリズムと解放時のイタリア派」、前掲書『映画とは何か(下)』、97頁。)
- 73 Ibid., p.282. (同前書、115～116頁。)
- 74 Op.cit., *Cinéma 2: L'image-temps*, p.7-8. (前掲書『シネマ2 時間イメージ』、1～2頁。)
- 75 Op.cit., *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p.268. (前掲書『シネマ1 運動イメージ』、344頁。)
- 76 Henri Bergson *L'Évolution créatrice*, PUF, Paris, 2013, p.303. (ア・ベルクソン『新訳ベルクソン全集4 創造的進化』、竹内信夫訳、白水社、2013年、353頁。)
- 77 Op.cit., *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p.266. (前掲書『シネマ1 運動イメージ』、341頁。)
- 78 Op.cit., *Cinéma 2: L'image-temps*, p.46. (前掲書『シネマ2 時間イメージ』、43-44頁。)
- 79 Op. cit., *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p.268. (前掲書『シネマ1 運動イメージ』、344頁。)
- 80 Ibid., p.293. (同前、379頁。)
- 81 Op.cit., *Cinéma 2: L'image-temps*, p.. (前掲書『シネマ2 時間イメージ』、3頁。)