

学としての映画研究の拡り

——ジャンル研究と作家理論——

中 村 光 一

序

学としての映画、つまり映画学 (filmologie) を提唱したのはフランスのジルベール・コアン・セアであった。戦争直後の一九四六年にこの映画学の概念を盛り込んだ『映画哲学の諸原理に関する試論』を発表、以後「国際映画学雑誌」の刊行、パリ大学における映画学研究所の設置と、戦後の映画研究の動向をすこぶるアカデミックな様相に導く牽引車の役割を果たした。その影響は世界各国にわたり、様々な分野の学者・研究者を映画研究へと向かわせた。特に母国フランスにおいてはエティエンヌ・スーリオを媒介者としてジャン・ミトリ、そしてクリスティアン・メッツと継承され、映画研究の前衛を形作ることになる。

しかし、こうした潮流とは無縁に学としての映画を根づかせているのがアメリカである。おびただしい数に登る映画関係書物の出版、大学を始めたとする教育機関への浸透、量的にも規模的にも他の諸国を凌駕している。学としての映画研究の拡りを考えるのにアメリカのアカデミズムの動向を無視できない。人文科学系の学者を中心として一部にはフランスの潮流と同調する動きはあるものの、映画アカデミズムの主流は映画の文化的考察であり、映画作家分析である。こうした取り組み方は確か

に保守的ではあるが、映画研究の名声を増したし、その結果映画研究を大学に根づかせることにもなった。

ハリウッドの豊富な映画資産を研究資料として発展してきた映画の文化的考察の核となっているのがジャンルの概念である。また過去においてフェリーニであるとかベルイマンらの外国の映画監督を中心に展開されてきた作家分析を自国の先達に向けさせたのが作家理論である。映画批評の場で育まれたこれらジャンルの概念と作家理論も、現在では教育の場に移植され、若い映画学徒の羅針盤として機能している。

本稿では学としての映画研究の拡りを考察する。より具体的には、アメリカの映画アカデミズムの中で展開されているジャンル研究と作家理論が学としての映画の研究領域足り得るかどうかを、アンドリュウ・テューダーの社会学的アプローチによる分析を軸に考察する。テューダーはイギリスのヨーク大学で教鞭を執る新進気鋭の社会学者であり、傍ら映画ジャーナルに論文を寄稿するという映画研究者でもある。彼が三十代前半で発表した著書が『映画の理論 (Theories of Film)』²⁾である。エイゼンシュテインのものを始めとしてグリアソン、バザン、クラカウアーの主要映画理論に混って、この書の中で分析対象となっているのがジャンルと作家理論である。本稿で考察されるテューダーの言説はここから引用されたものである。

一

ジャンルは映画が誕生するずっと以前から、文学研究の場で長い背景を持つている。それ故ジャンルの概念、より具体的には用語の意味と使用法はかなり多様化している。長い年月の間ジャンルは映画、特にアメリカ映画の輪郭を描くのに荒削りではあるが、有益な方法を提供してき

た。西部劇、ギャング映画、スリラーそして恐怖映画、これらはジャンルとして漠然と考えられているが、文学はこうした映画のジャンルの供給源であった。しかし、映画研究の場でジャンルが重要な問題点となったのは第二次大戦終了以後のことである。重大な分岐点となったのが一九五七年に出版されたノースロップ・フライの『批評の解剖学 (The Anatomy of Criticism)³⁾』であろう。単一のテキストに焦点を当てるよりむしろ全体としての文学の見解を系統的に捉えることを要求したフライの批評研究は、芸術諸分野の批評家達の間に賛否両論を引き起こした。映画研究の場においては、映画批評家も理論家もフライの批評観の方に強く惹付けられた。彼らにとって映画産業からの束の間の製品を次から次へ研究していく興味より、映画への一般的な興味を追求していく方がより快適であると感じたからであろう。もちろんフェリーニとかアントニオーニとかベルイマンによる一握りの作品は例外であった。

現在、映画批評家とか理論家といった専門家から映画観客まで西部劇というような用語を使用している。こうしたカテゴリーをジャンルという特別な用語で呼ぶのは、西部劇という批評家の概念が日常的言説の中で一般的に使われている場合よりも複雑であることを意味している。しかし、何故批評家用法がより複雑なのか、テューダーのジャンルについての社会学的分析はこうした疑問の追求から始まる。

テューダーは実際に使用されているジャンルには二つの種類があると指摘している。西部劇のようにそのカテゴリーに共通した特定のテーマ、典型的なアクション、特徴的なマンネリズムを保有しているジャンル名と、恐怖映画のように特定テーマとかアクション等を含むかもしれないが、むしろ恐怖感を与える意図を共通して持った作品群を指すジャンル名の二種類である。ギャング映画とスリラーとの相違も同様である。

共通した特性により区分けされたジャンルと、主として共通した意図により区分けされたジャンルという二種類のジャンルの用法は重大な問題点を提示している。テューダーの論述によると、その問題点は前者のジャンルに集中している。後者のジャンルは共通する特性と意図が混在していた場合、意図のみを分離するのが難解であるという問題点を抱えている位だが、前者の場合ジャンルという特別な用語はしばしば不要となる。仮に、一八〇六年から一九〇〇年までのアメリカ西部を背景にし、穀倉地帯と砂漠との対比を主要テーマとした作品を西部劇だと定義したとする。こうした必要条件を満たす映画はどんな作品でも西部劇ということになるし、逆に西部劇はこうした必要条件を満たす作品だけということにもなりかねない。また更に重要なことは、「批評家が分類された作品群に与える名称をも決定してしまうということである。」⁴⁾それ故、「西部劇のかわりに“Type 1482/9a”と呼んでも全く構わないことになる。」⁵⁾

もちろんこうした分類法が役に立つ分野もあることは確かである。例えば、映画史の文献目録風の分類とか特定のテーマの周期的循環についての研究などが考えられる。作品は問題となっているテーマを含んでいるか否かで区分けされてしまうと、批評家は「西部劇と間違いなく呼べる映画の作品群が存在すると当然のように思いがちである。」⁶⁾また、それを前提として彼らはジャンルの特性を分析するという本来の仕事が始めている。テューダーはこのように批評家主導のジャンルの用法に懐疑的である。

西部劇についての研究で名高いジム・キッツィズとかアンドレ・バザンを始めとするジャンルという用語を使用している批評家はほぼ皆「経験主義的ジレンマ (empiricist dilemma)」⁷⁾に陥っていると、テューダーは述べている。すなわち、「彼らはある西部劇を、分析がすむまでは西部

劇とは言えないような作品群を分析することに基いて、定義している。⁹⁾そして、ジャンルの概念については次のように語っている。

「ジャンルの概念とは特別な目的のためにされる批評家の分類ではなく、文化的しきたりの集合体である。ジャンルは我々がそれはそうであると集約して信じているものである。ジャンルの概念が興味の対象となる可能性があるのは、真にこの理由のためである。しかも、映画批評という直接的な目的よりは映画作家、作品、観客との心理学的・社会的相互作用についての研究のためである。」⁹⁾

テューダーはジャンルの概念を映画批評の実際的な仕事に応用することには全くと言ってよい程興味を示さない。ジャンルの概念が「観客の期待」¹⁰⁾を述べるために使われた時のみ彼は関心を示す。芸術映画 (art movies) というジャンルは比較的教養の高い中流の映画観客に好んで使われているが、こうした批評家による分類でなく観客が分類するジャンルも、しかし、彼が言う「観客の期待」に沿うジャンルではなさそうである。彼はベルイマン、フェリーニ、アントニオーニ等による芸術映画と呼ばれるジャンルを分析した後、こう言っている。「最も一般的に使用されているジャンルである西部劇とこうした芸術映画というようなカテゴリーとの間に決定的な違いは私には何も無いように思われる。」¹¹⁾

テューダーにとってジャンルとは映画作品の性格とはほとんど関係がなく、むしろそれは「ある作品についてあるグループによりなされた概念」¹²⁾を明らかにするのに役立つものである。結局、ジャンルの用語は一連の作品と、それら作品が作られる時背景になる文化と、作品が上映される時背景となる文化との関係进行分析の中で最善の形で用いられるようだ。つまり、それは「映画の社会的及び心理的コンテクスト」¹³⁾についての知識とか理論の中で有効に用いられる」用語なのである。

テューダーのこうしたジャンルに対する社会的アプローチが、映画批評の場はともかく映画研究の場からもジャンルの概念を捨て去ることを示唆しているのか、それとも別の可能性—例えば、最近映画についての著作の中で良く目につく恐怖映画を論じるに心理学を導入したり、ギャング映画を分析するのに社会学の応援を求めたりする傾向—を歓迎しているものかは定かではない。しかし、従来のジャンルの研究者が個々の映画作品を切角大きなコンテクストの中に置きながら、閉鎖的な世界 (例えば、西部劇の世界) としてこのコンテクストを扱ってきたことに反省を促しているのだけは確かなようだ。

では次に、既述したテューダーの言説の中から「観客の期待」という問題点に焦点を絞って論究してみよう。最近の映画研究の新しい傾向として、従来の素材つまり作品中心の取り組み(「映画は如何に作られるのか?」)から映画作家と観客との全く新しい関係に着目する試み(「映画は如何に伝達され知覚されるのか?」)への移行が見られる。映画作家と観客とのコミュニケーションを考える際前提となるのが、両者間に横たわる慣習的な解釈のルールの存在である。テューダーがジャンルは観客の期待に関与することを強調したのは、それ故、現代的な認識と言える。しかし、こうした認識には言語学の裏付けが必要となる。

映画作家と観客との間に解釈のルールが存在することは、両者間に文学とかジャンルといった概念的カテゴリーが存在することを示唆している。すなわち、文学は読者がテキストを文学と解釈するときはいつでも存在し、西部劇は観客がテキストを西部劇と解釈すればいつでも存在する。いずれのカテゴリーにおいてもカテゴリーは状況より先に存在していなければならない。言語の存在がその使用より先行していなければならないように。すなわちジャンルの期待とは、E・D・ハーシュが

『Validity in Interpretation』の中で語っているように、「意味の類型に属するに違いない。何故ならもしそうでなかったら解釈する人はそれを期待する方法がないであろうから。」¹⁴⁾つまり、テキストを解釈するルールとかしきたりはこの意味の類型と緊密に結ばれていて、作家と観客の両者がそれを共有しあっている。さなければ両者のコミュニケーションが可能になることは決してありえない。ソシュール言語学の用語で言えば、カテゴリーとは必然的にラング (langue) の問題であり、その運用はパロール (parole) の問題である。いずれにしても、我々はテューダーの言うところの「経験主義的ジレンマ」に再び直面させられる。西部劇を西部劇として見る方法を如何にあらかじめ知り得るのか？

しかし、テューダーの社会学的アプローチはこうした問題点を回避してしまう。彼は、ジャンルのルールとかしきたりは学習されると決め込んでいて、その方法を見逃している。彼はこうした学習がどのようにして行われるのかを説明しようとさえしない。この欠落を満たしてくれるのがチョムスキーの言語学である。言語知識の生得性についての彼の論述がジャンルの習得を説明する手掛かりとなる一般的な学習のメカニズムを説明してくれる。

チョムスキーはまず幼児はどのようにして幼児が有すると思われる種類の文法、すなわち「規則の特別な選択と配列とを備え、そのような規則の適用の制限の原則を備えた文法」¹⁵⁾を構築し得るのかを問うている。換言すれば、この達成能力を再現し得る学習モデルの内部構造はどのようなものでなければならないかである。この問を端緒として彼は人間の精神には共通の言語性能が具っていて、そうした生得的な性能が幼児が生まれ育つ社会の言語との接触のうちに当該言語の能力として開発されるのだという洞察に達する。この洞察から彼は幼児の言語知識習得を一

種の理論構築であるとして次のように述べている。

「高度に制限されたデータを供給されて、幼児はこのデータが見本である言語について理論を構築するのだ。幼児の究極的な言語知識が自分に供給されたデータを遙かに超えることは明白である。ことばを換えれば、幼児がなんらかの仕方で開発した理論は、予言的な広がりをもち、その基盤となったデータは広がりの中のささやかな一部をなすものである。言語の正常な使用は新しい文、幼児の経験中の文と一点対一点的類似ないしは類比を帯びない文を含むことが特徴である。さらにその上に、この体系を構築する仕事は、すべての正常な言語学習によって、経験と能力とにおける広範な差異にもかかわらず、驚くべきほどに相似な仕方で成し遂げられる。人間の学習の理論は、これらの事実を目を向けねばならない。」¹⁶⁾

人間は生得的に文とか名詞という言語知識を授けられている。そして、それ故にかなり抽象的な知的体系を修得することが可能になるし、またかなり複雑な知的作業を必ずしも意識しないうえであるのである。言語知識とは解釈のルールの知識であり、ジャンルといった概念的カテゴリーの知識でもある。チョムスキーの人間の学習メカニズムについての考察は、単にジャンルのルールとかしきたりといった言語知識に関連する知的作業の解明のみならず、映像そのものの基本的認識のメカニズムの解明にも大きな示唆を与えてくれている。ソシュール言語学から発した記号学研究のみに片寄る映像研究にチョムスキー言語学は何か新しい視点を提供している。

二

作家理論 (auteur theory) はアメリカの批評家アンドリュース・サリス

が一九六二年に『フィルム・カルチャー (Film Culture)』誌に発表した記事「一九六二年における作家理論についてのノート」¹⁷⁾の中で提唱した批評理論である。作家 (auteur) という用語の使用の原型はフランソワ・トリフォールを始めとする五十年代の『カイエ・デュ・シネマ (以下『カイエ』と略す) (Cahiers du Cinéma)』誌の同人達による“politique des auteurs”にある。『カイエ』派が auteur を使用するのには、フランスの批評界にある保守的な伝統から彼らの批評観を区別し、彼らが映画製作をスタートしてからは彼らの作品を彼ら以外のフランス映画から区別するためであった。サリスがこの用法をアメリカ批評界に導入するに際し、auteur の英語訳 author を使わずにフランス語のままにしたのは、「アメリカの文化主流派にある生来の文学的偏向」¹⁸⁾のために author は文学の著者を表わし、映画監督にそれを適用しようとする誤解を受けにくいからである。またサリスはこうも言っている。

「非文学の監督が映画作品の作家でありうるとする見解はアメリカでは理解されがたい。アメリカの批評家の多くが文学者タイプかジャーナリストタイプで、映画監督になろうなどという野望も夢さえも持ち合わせていないので、いわゆる作家理論は実に不利な状況を抱えているのである」¹⁹⁾

作家理論についてのテューダーの分析はサリスが作家 (auteur) と理論 (theory) という二つの用語を結びつけてしまったことへの危惧から始まる。テューダーはサリスによるこの造語を「映画について英語で書かれた著述の中で最も惑わせる」²⁰⁾ものと断定しているが、それは auteur という語の是非ではなく、politique の英語訳は policy であるはずなのに、それがどうして theory に変わってしまったのが不明であるからである。事実、作家理論の提唱から六年後の一九六八年に出版された『ア

メリカ映画―監督と監督術一九二九―一九六八 (以下『アメリカ映画』と略す) (The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968)』の「映画史の理論に向けて」と題する序章の中でサリスは作家理論に至った経過、特にトリフォールの批評観からの影響について述べているが、テューダーの疑問に対する解答は見出せない。結局この変更はテューダーが言うように、「思想史の本流ではない」²¹⁾ので、これ以上詮索する必要はなからう。

では次にサリスの作家理論に多大な影響を与えている五十年代の『カイエ』誌の批評傾向を少し追ってみた。バザンにより創刊されたものの、完全に掌握されていたわけではない『カイエ』誌は、創刊当初から特定のアメリカの監督達への支持を表明していた。どの監督を支持したのかは批評家ごと違いはあるものの、ハリウッドの商業主義監督というレッテルの下で長い間批評界の対象から外されていたヒッチコックとかホークスとかフォードという名が注目されることになったわけであるが、この点は後にも触れることになる。

一九五四年の一月号でトリフォールが初めて“politique des auteurs”を提唱して以来『カイエ』派の批評傾向は益々鮮明となっていく。auteur という語の使用で分かるように、彼らは監督こそ映画の真の創作者であると断言した。その当時こうした認識に対し如何に論争があったにせよ、現在では概ね承認された見解と言っている。もし“politique des auteurs”がこうした認識だけであつたなら、そんなに論議されずに忘れ去られたであろうし、サリスに与える影響も少なかったであろう。しかし、『カイエ』派が作家としての監督の概念を従来中傷されていたハリウッドの商業主義映画監督に適用したことにより、様相が一変した。

ヨーロッパにおいては監督はハリウッドの商業主義の圧力から比較的

自由であると思われていた。監督が作家でありえるのはこの自由のためであった。しかし、長年ハリウッドは職人の集団であり、偉大な芸術家達の多くが商業主義の圧力により破滅させられたと思われていた。シュトロハイムのケースもムルナウのケースも、そして三十年代にハリウッドに滞在していたエイゼンシュテインのケースもそう思われていた。『カイエ』派の批評家達がしたことは今まで誰も考えもしなかった所から作家を見つけようとしたことであった。ヒッチコックかフォード、そしてオーソン・ウェルズの場合は従来からある一定の評価が与えられていたが、その他のハリウッドの監督達は商業主義という森に深く埋れていた。そうした森から木を見ようとしたのが『カイエ』派であり、そこに共感したのがサリスであった。

前述した『アメリカ映画』の序章の中で、サリスは現在(一九六八年)までの批評の混乱にふれ、その原因を「森があるために木を見ないことであつた」²²⁾と述べている。そして、こうした森だけしか見ない批評家「森の批評家(the forest critic)」²³⁾が共通してとらわれていた先入観を列記している。それらは、外国映画の方がアメリカ映画より優れているという見方、ドキュメンタリー映画の方が物語映画よりリアリステックであり、それ故倫理的にも美学的にも優れているという見方、それにアヴァンギャルド映画は商業映画の進むべき道を示してくれるという見方である。彼らはハリウッド(聖林)という森だけを見て、木には全く関心を向けなかった。それ故、サリスがやらねばならなかったことは、「観客を森の中から連れ出し、木の中に誘う」²⁴⁾ことであつた。

サリスはこうした目的をもってアメリカ映画史の再評価を試みるのだが、その際武器となるのが作家理論である。作家理論についてサリスはまずこう語っている。

「第一に、作家理論は予言の能力も特別な映画の知覚のオブションも要求していない。監督にしても、脚本家にしても、俳優にしても(批評家でさえも)必ずしもいつも通りではないし、批評家は悪い監督がいつも悪い作品を作るだろうと決め込むわけにはいかない。いや、いつもではないが、だいたいいつも……そこが肝心なのである。悪い監督とは悪い作品を沢山作ってきた監督ではないというなら一体何だろう? それ故、作家理論とは映画の予言というより映画史の理論なのである」²⁵⁾

さらに作品と監督との評価に関してはこう述べている。

「最も優れた監督は一般に最も優れた作品を作る。しかし、監督は作品を通じて発見されねばならない。『よい映画だ』と批評家が感想を述べる。『誰が監督したのか?』その問に対し、同じ答が何度も繰り返されると、仕事のパターンが明らかになる。批評家は監督の作品の意味とか作風について語れるようになる」²⁶⁾

こうした論述でわかるように、サリスの評価基準は随分曖昧な点があるようだ。またこの評価基準により作家の概念を行使していくと、当然の帰結として作家(最も優れた監督)の最低の作品を別の監督の最良の作品よりも高く評価しがちである。作家が映画を作るのだからいいものに違いないという思い込みである。テューダーはこの点を危惧して、「この命題に背理法(reductio ad absurdum)」²⁷⁾を適用していくと、実際に映画を見る必要がなくなり、誰が作品を監督したかを知るだけで充分ということになってしまう」²⁸⁾と語っている。

作家理論は我々の注意を監督による一連の作品に向けさせた。それは我々に作品中に提供されている監督の世界観を分離させるよう要求している。しかし、我々はこうした分析に必要な手段を提供されているだろ

では最後にテューダーによる作家理論の分析の結末を見てみよう。

「作家の作品として映画を見ることは簡単な批評よりもむしろ緻密なテクスト分析を必要とする。残念なことに我々はまだテクストの表記言語に完全に自信をもっているわけではない。『作家』は我々の注意をこうした関心に再び向けさせてしまう³¹⁾」

「それ（映画芸術）は何を（what）というより、むしろいかに（how）である。何を、はカメラにより機械的に再現された現実のある局面である。いかにはフランスの批評家が多少神秘的に演出（mise-en-scène）と呼んだものである。作家理論はいかにに対し何をに最高の価値を付与する社会的批評への反動なのである。」³²⁾

前節でテューダーの分析を軸に個々に論じてきたジャンル研究と作家理論との考察を離れ、本節では両者の相互関係、及び両者を映画批評とか映画教育という実際の場でどのように応用していくのかといった問題の考察に移りたい。

レイモンド・ダークナッツが『フィルム・コメント』(Film Comment) 34) 誌の記事「ジャンル—人民主義と社会リアリズム」の中で指摘しているように、作家理論はジャンル研究の一方式として理解され得る。西部劇研究が西部劇を西部劇として理解させる共有のしきりと関係があるのに対し、作家理論はホークスの作品をホークスの作品として理解させる共有のしきりと関係がある。二つの立場は決してお互いに排他的ではない。西部劇といった大きなジャンルのカテゴリーは重宝である。実にそれは多くの観客の心の中で作用する場合機能的なカテゴリーである。しかし、作家理論の出現はより小さなカテゴリー、より特定されたジャンルの方がずっと効果的であるということを明白にした。言い換えれば、『リオ・ブラボー』を西部劇として見ることはそれを理解しやすくする

ことであり、それをホークスの作品として見ることはより多くの細部に意味を与えていく故により分かりやすくすることである。

作家理論はアメリカ映画史をほぼ完璧に書き換えることになった。一例として、ホークスはルイス・ジェイコブズの『*The Rise of the American Film*』³⁵⁾にもポール・ローサの『*The Film Till Now*』³⁶⁾にもアーサー・ナイトの『*The Liveliest Art*』³⁷⁾にもほとんどスペースを割かれていない。これら三冊はアメリカ映画史の古典といってもいい書物である。しかし、作家理論の登場後、ホークスはフォード、ヒッチコック等と並んでハリウッドの主要人物の一人とみなされているのは前述した通りである。こうした修正がどのような経過をへて可能になったのかも既に記した。作家理論以前ハリウッドの学者とか批評家達に最も好まれていたジャンルは主に文学に起源をたどれる。ハリウッドのジャンルはポピュラーではあったが、独自性がないだけでなく粗雑でもあった。言い換えれば、こうした批評家達は彼ら独自のジャンルの定義を避けてきた。しかし、作家理論の批評家達が第一に着手したことは、その当時既に疑わしきジャンルの概念を、テューダーが我々にさせようとしているように投げ捨てるのでなく、それを洗練させることにより継続することであった。これによりジャンルと作家理論との確執が避けられ、従来のジャンル概念の欠陥を作家理論が埋める形で両者が映画批評の場に両立することになった。

E・D・ハーシュが第一節で既に引用した文献の中で指摘しているように、ジャンルの仮説は確率の判定として機能している³⁸⁾。それは既知のもの（既に読まれた文字とか見られた映像）を基にして作られる未知のもの（次に続く文字とか映像）についての推測である。この推測は類の同一性の原則を基本的な仮定としている。つまり、類に属する事物の既

知の特性の類似点が多ければ多い程未知の特性が同様に類似する確率が高くなる。それ故、我々は与えられた作品の部分的な知識を基にして合理的なジャンルの仮説を立てることが可能になる。我々は問題となっている作品について我々が知っていることを映画とか文学の特定のカテゴリーに特有の特性と比較し、既知のものを基にして未知のものの全体の予感とか確信に到る。我々が映画について知れば知る程我々のジャンルの仮説が当たるようになるし、同様に我々がジャンルの特性について知れば知る程、与えられた作品がどのジャンルに属するか推測しやすくなる。それ故、作家主義的ジャンルの仮説の方が一般的なジャンルの仮説より特性が明示的であるため、より効果的であり強力となる。例えば、ホークスのパラダイムは多くの比較の要点を供給しているが故に強力である。しかし、同じ理由によってホークスのパラダイムを他の西部劇と呼ばれる作品に適用するのは適切ではない。

ジャンルの真のジレンマが実はここにある。それはテューダーが指摘した「経験主義的ジレンマ」とは異質だが、映画研究にとって重要かつ実際の派生問題を持つジレンマである。ジャンルが強力であればある程その適用は広範囲に及ばなくなってしまうし、一般的でなくなってしまう。また観客が独自にそれを学びとることができなくなってしまう。このジレンマの存在自体が作家理論的アプローチは個々の作品分析に関しては最も満足すべきものであることの説明にもなっている。明らかに作家主義的パラダイムは作品の詳細な知識を得ることを目的とする場合好まれることになる。しかし、そのパラダイムの他の作品への応用には限界がある。またこのパラダイムを確立するには、詳細なジャンルの構成を把握できるに足る鋭敏な感覚を養わねばならない。そして、それには豊富な映画体験が不可欠となる。サリスがアメリカで最も映画を見る

男と評されるのもそのためである。

しかし、豊富な映画体験を要する作家理論的アプローチを教育の場に導入しようとする、新たなジレンマが派生してくる。まず、限られた時間的制約の中で作家主義的ジャンルの充分な感覚を映画学徒に与えるのは不可能に近い。確かに筆者はチョムスキー言語学を援用して、観客（映画学徒）はジャンルの文法を組み立てる生得の能力を備えていることを既に述べてきた。しかし、一見矛盾しているようだが、例えば西部劇のようなあまりに容易に把握されるジャンルの構成で充分要求が満たされてしまうと、映画学徒はこうした大まかなジャンルのカテゴリーを越えて作家主義的ジャンルの理解を求める必要性を感じなくなってしまう。

こうしたジレンマは映画ジャンルの供給源でもあった文学研究にも共通するであろう。ロバート・シヨールが『*Structuralism in Literature*』の中で述べているように、「我々は学生をそうあってほしいと願う程、文学に通じさせるのに必要な文学作品を作家ごとに充分教えることなど出来ない」³⁹⁾。しかし、文学研究・教育の場において、こうしたジレンマ故に作家主義的アプローチを捨て去ったという話は耳にしない。文学教育の場においても映画教育の場においても、学徒達は事前に多くの知識を習得している。それ故、それが文学であろうと映像であろうと、文学的素養を教育するということは、彼らが既に所有している能力を示してやり、それを新しいジャンルのパラダイムに触れさせて拡大させてやることである。その結果、映画学徒は自らの能力でジレンマを乗り越えるのである。

結び

西部劇といった大きなジャンルのカテゴリーは社会に深く根づいた映画文化を可能にしている。こうしたジャンルの把握は映画研究にとって必要不可欠であり、学としての映画への本質的な第一歩である。また作家理論はそれ自身の中にジレンマを抱えながらも映画への強力なアプローチであるという事実には変わりはない。

第一節において、テューダーは従来社会的アプローチの産物であると思われていたジャンルの概念を、「観客の期待」との関連で論じられる時以外、否定している。しかし、我々は方法的正確さに欠けるという理由だけで、それを捨て去るわけにはいかない。またテューダーが指摘した「経験主義的ジレンマ」は、アメリカ言語学の大御所チョムスキーによる人間の学習メカニズムの生得性についての論述を援用することにより、解明できる問題である。第二節において、テューダーの作家理論の分析は方法論として構造主義的アプローチを示唆するが、作家理論の最近の応用例を見ると既にその傾向を見て取れる。しかし、それはテューダーが示唆したフランスを中心として展開されている構造主義的テクスト分析の影響というより、むしろ構造主義手法を取り込んだアメリカの文学研究の影響と見る方が自然であろう。

アメリカの映画研究は確かに急進的なフランスのアカデミズムとの触れ合いを欠くが故に、一見保守的に見えるし、また事実先進性に欠けている。しかし、アメリカのアカデミズム内部のダイナミックな相互作用の中でそれを十分に補い、学としての映画の道を着実に歩んでいると言える。

- 註
- 1) Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Paris, 1946) 小笠原 大須賀訳『フィルムロシー—映画哲学』朝日出版社、一九八〇年。
 - 2) Andrew Tudor, *Theories of Film* (New York: The Viking Press, 1974) 尚 社会学者としてのチューダーの一面としての著書と相前後して出版された『*Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*』(London, 1974) の中にも發揮をなしている。
 - 3) Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957)
 - 4) Tudor, *Theories of Film*, pp. 134-135.
 - 5) *Ibid.*, p. 135.
 - 6) *Ibid.*
 - 7) *Ibid.*, p. 138.
 - 8) *Ibid.*, p. 135.
 - 9) *Ibid.*, pp. 139-142.
 - 10) *Ibid.*, p. 143.
 - 11) *Ibid.*, p. 147.
 - 12) *Ibid.*
 - 13) *Ibid.*, p. 149.
 - 14) E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 82.
 - 15) Noam Chomsky, *Language and Mind*, enlarged edition (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972), p. 169. 川本茂雄訳『言語と精神』(辰出書房新社、一九八〇年) 二六〇頁。
 - 16) *Ibid.*, p. 170. 前掲書、二六一頁。
 - 17) Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962," *Film Culture* No. 27 (Winter 1962-63). 作家理論と作家主義 (auteurism) とはキートン・ルネ・シュシュエ、ミカエルの。
 - 18) *Idem*, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* (New York: E. P. Dutton & Co., 1968), p. 27.
 - 19) *Ibid.*, pp. 27-28.
 - 20) Tudor, *Theories of Film*, p. 121.
 - 21) *Ibid.*
 - 22) Sarris, *The American Cinema*, p. 20.
 - 23) *Ibid.*, p. 21.
 - 24) *Ibid.*, p. 25.
 - 25) *Ibid.*, p. 26.
 - 26) *Ibid.*, p. 35.
 - 27) 背理法を用いた論理学用語で、ある命題が必然的に不合理な結論を導き出すような論理の形式をいふ。この命題を論破するのを言う。
 - 28) Tudor, *Theories of Film*, p. 123.
 - 29) *Ibid.*, p. 131.
 - 30) Sarris, *The American Cinema*, p. 30.
 - 31) Tudor, *Theories of Film*, p. 131.
 - 32) Sarris, *The American Cinema*, p. 36.
 - 33) ウォーレンは自著『映画における記号と意味』の第二章「作家理論」で、作家理論の構造主義をめぐって具体的な作品分析を試みている。Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Secker & Warburg, 1969) 辰本豊良訳『映画における記号と意味』(トランス・ホーム社、一九七五年)
 - 34) Raymond Durgnat, "Genre: Populism and Social Realism," *Film Comment*, 11, No. 4 (1975): 23.
 - 35) Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History* (New York: Teachers College Press, Columbia University, 1968)
 - 36) Paul Rotha, and Richard Griffith, *The Film Till Now* (New York: Twayne, 1960)
 - 37) Arthur Knight, *The Live!est Art: Panoramic History of the Movies* (New York: The Macmillan Company, 1957)
 - 38) Hirsch, *Validity*, p. 82.
 - 39) Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 129.