HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	アンドレ・バザンの映画批評とベルクソン哲学
著者	大石，和久
引用	年報新人文学，5：126-157
発行日	2008-12-31

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

［論文］

アンドレ・バザンの映画批評とベルクソン哲学

大石　和久

序

フランスの哲学者アンリ・ベルクソン（一八五九―一九四一年）がフランスの思想界に与えた大きな影響を疑う者はいまい。フランスの映画批評家アンドレ・バザン（一九一八―一九五八年）も、ベルクソンの遺産を引き継いだ者の一人である。本稿では、バザンの映画批評における一つの理論的支柱としてのベルクソン哲学について考察する。ただし、ベルクソンその人は、彼が活躍していた当時、発明された映画というイマージュについて決して肯定的に評価することがなかった哲学者であった。

ベルクソン自身も映画について言及してはいる。しかしながら、それは、映画を運動の錯覚を生み出す表象として糾弾するためであった。ベルクソンにとって、運動とは瞬間へと分割できない、不可分の連続的推移であり、それは彼の言う「持続」である。しかし、映画は断片的な瞬間写真の併置によって

運動を再生する装置である。その限りにおいて、彼にとって映画が見せる運動は偽りに過ぎなかったのである。また、ベルクソンは芸術論を一冊の書物として残すことはなかったとしても、芸術については深い関心を寄せ、折にふれ、芸術を論じてきた哲学者であった。しかしながら、彼は映画を芸術として決して取り上げることはなかった。近年ベルクソン哲学に準拠しながらイマージュ論を展開しているジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、ベルクソンが「笑い」の意味について論じた一九〇〇年刊行の『笑い』の中に、喜劇映画についての言及が全く存在しないことを指摘している(1)。当時すでに、ベルクソンの「笑い」の分析にそのまま当てはまりそうなリュミエールやメリエスによる喜劇映画が制作されていたにもかかわらず、である。

しかしながら、当のベルクソン本人はこのように、映画に対して否定的見解しか示していないか、あるいは等閑に付していたにもかかわらず、ベルクソン哲学に触発され、いくつかの重要な映画論が誕生している。本稿で扱うバザンもベルクソン哲学を彼の映画批評の理論的な一つの柱としていたのであるし、また、フランス哲学者ジル・ドゥルーズは、ベルクソン哲学に領域横断的に照応するイマージュとして映画を捉える、独自で、浩瀚な映画論を残している。ベルクソン哲学はこのように、映画理論としてのポテンシャルを秘めているのである。

本稿では、バザンが、どのようにしてベルクソン哲学を引き継ぎ、反復しながら、彼の映画批評の中で映画の理論となるまでに変容させていったのかを探ってゆきたい。

バザンの映画批評の理論的支柱としてベルクソン哲学を考察するといった試みは、未だほとんどなされていないと思われるが、数少ないそのような考察の一つとして、映画理論家ダドリー・アンドリュー

のバザン研究書『アンドレ・バザン』を挙げることができる。『アンドレ・バザン』の中には、ベルクソンがバザンに与えた影響についての簡潔な言及がある。アンドリューによれば、ベルクソン哲学がバザンに与えた影響は、以下の四点に見られる(2)。まず第一に、バザンの映画批評「ベルクソン的映画――『ピカソ――天才の秘密』」に見られる影響。第二に、ベルクソンが著した『笑い』が、バザンによるチャップリンのギャグ分析に対して与えた影響。第三に、その『笑い』における芸術論がバザンのリアリズム映画論に与えた影響。最後に、実在の根本的性質を連続性にあると捉えるベルクソンの実在観がバザンのリアリズム映画論に与えた影響である。このようにベルクソンがバザンに与えた影響はいくつかの異なる位相に及ぶものであるが、アンドリューは特に最後に挙げたベルクソンの実在観の影響が最も重要であると指摘している。ただし、アンドリューはこのようにベルクソン哲学のバザンの映画批評への影響について四つの点を挙げつつも、その具体的内容についてはほとんどふれない。本稿では、この四つの点についてその具体的内容を仔細に検討することを通して、ベルクソン哲学を映画理論に至るまでに変容させたバザンによる映画批評の実践の軌跡をたどり直してみたい。

一　持続とサスペンス

まずは、バザンの映画批評「ベルクソン的映画――『ピカソ――天才の秘密』」を取り上げる。アンリ・ジョルジュ・クルーゾーが監督した『ピカソ――天才の秘密』（一九五六年）は、パブロ・ピカソが絵を描く様をただひたすら、ほぼワンショットで撮影した映画であり、それ以外の要素は、たとえば

ピカソの伝記的な説明などは全く省略されている。スクリーン一面に一枚のカンヴァスが映し出される。映画はまるでスクリーンを一枚のカンヴァスであるかのように見せる。ピカソ自身は画面にはほとんど登場することはなく、絵が描かれる過程のみがスクリーンに示される。この過程は二つの方法で示される。まず第一に、ピカソがスクリーンに映されたカンヴァスの裏側から絵をフェルトペンで描く。これがワンショットで撮影される。また、第二に、これは油絵の場合であるが、ピカソが数タッチ描く毎にその油絵のみを撮影する方法である。描くピカソの身体は写されない。この第二の方法によって、大作『ガループの海岸』の描かれる様が示される。この方法は、ピカソの身体がフィルムに写り込む部分が省略されているのだから、たしかに厳密にワンショットで撮影されたとは言えないかもしれない。だが、そのようにして、油絵の場合も、フェルトペンで描かれる絵と同様に、ピカソの身体は写されず、絵そのものが変化し、生成してゆく様の持続が示されるのである（それゆえ、後に見るように、バザンはこの映画をアニメーションの系譜に位置づけるべきだと主張している）。

後に詳しく見るように、バザンはこの映画の中では「作画行為の持続 durée de la peinture」が示されるのみであり、「芸術創造 création artistique」をスペクタクルとして見せているのである、と言う（QC2 137）。「持続」と「創造」。言うまでもなく、ベルクソン哲学の最も重要な概念として「持続」を挙げることができようし、ベルクソンは持続の創造性について絶えず言及し続けた哲学者だった。ベルクソンは彼の主著の一つ『創造的進化』の中で、生命の進化を持続する生命の創造性という視点から捉えると同時に、また芸術についてもその創造には持続が不可欠であることを指摘している。バザンは、この映画に写し出されたピカソの創作行為に、ベルクソンが『創造的進化』の中で指摘したような芸術創造に

不可欠な持続を看取するのである。後述するように、バザンはピカソの創作行為を生命の誕生になぞらえている。この点にも、この批評における『創造的進化』の反響を聞き取ることができよう。たしかにバザンは直接的に『創造的進化』の書名を挙げることはないが、バザンがこの書を意識していたことは明らかであるように思われる。以下では、まず『創造的進化』に即しつつ、ベルクソンの持続と創造の概念を見てゆき、その後バザンの『ピカソ――天才の秘密』論について検討する。

「持続」とは何か。「持続とは未来を浸食しながら、前進しつつ膨らんでいく過去の連続的進展である」(EC 498)。持続とは連続的な推移であり、「単一的で不可分な形式」(EC 499) をもつ。持続は過去からの連続である以上、過去の保持である。それゆえ、持続とは絶えざる新しい瞬間の湧出である。というのも、過去を保持するとは過去と同じ状態を二度と繰り返さないことだからである。持続が生み出す新しいもの、それは「予見不可能 imprévisible」なものである (*ibid.*)。「予見するとは、過去に知覚したものを未来へ投影すること、あるいはすでに知覚した諸要素を新しく集め直して、違った順番で後のために思い描くことに過ぎない」のだから、それとは反対に、過去に知覚したことがなく、諸要素に分割できない単一なものは必然的に予見できないものである (*ibid.*)。ベルクソンの場合、不分割な単一性とは、等質な連続ではなく、瞬間毎に新しいもの、予見不可能なものに満ちた異質性を意味していることが分かるだろう。持続はこのように予見不可能な新しいものを産出するという点で、創造的である。ベルクソンの言う「創造」とはもはや「無からの創造」ではない。創造は持続の特質として捉えられたならば、それは過去の存在を前提とするのである。『創造的進化』の主題は生命の進化である。生物もこのように持続する。それゆえ、生命は予見不可能であった多様な生物種を進化の過程で生み出してゆく。つま

り、生命の進化は創造的である。ベルクソンはこのような生命の持続の創造的な在り方を、芸術家の創作行為と類比的に語る。画家の創作行為は、パズルのような諸要素の組み合わせではない。結局画家の創作行為に対するそのような見方は、画家の仕上げる作品を予見可能なものとみなし、創作のための時間は無用とする。パズルであれば、すでに絵は描かれているのであり、後は組み立てるだけである。時間を諸要素に分解して考えるのは科学的な時間の捉え方であり、そのようにして科学は新しいものの湧出としての持続を見落としてしまう。科学においては「すべては与えられている」のである（EC 787）。しかし、科学と芸術は異なる。「自己の魂の奥底からイマージュを引き出し、それを創造する芸術家にとって、時間は付帯的なものではない」(EC 783)。画家は、新しい予見不可能なものを創造するために、一定の時間の持続を必要としているのであり、「彼の作業の持続は、彼の作業に不可欠なものである」(*ibid.*)。すなわち、「創作の時間は創作そのものと一つでしかない」(*ibid.*) のである。

さて、「作画行為の持続」が示されるのみの『ピカソ――天才の秘密』について、バザンは「一つの線、一つのしみも……厳密に予見不可能 imprévisible であると思われる」(QC2 133) と言う。この予見不可能性は、映画に関する用語法を用いるならば、結末の宙づり状態を意味する語、すなわち「サスペンス」と言い換えられよう。「……スペクタクルとしての、より正確には「サスペンス」としてのこの映画のあらゆる原理は、このような期待と絶え間ない驚きにある」(QC2 134)。この創造行為の見せるサスペンスは、生命の進化に比せられる。「ピカソの線のそれぞれは、原因が結果を含みもつようにではなく、生命が生命を生み出すように、もう一つの創造を引き起こすような一つの創造である」(*ibid.*)。創造行為の予見不可能性、それはベルクソンの指摘通り、創造にはある一定の時間の持続が不可欠であ

ることを示しているだろう。バザンは、創作と一体化した創作の時間をこの映画の中に発見するのである。「『ピカソ――天才の秘密』が露呈しているもの、それは人がすでに知っていたもの、すなわち創造にかかる時間の持続ではなく、この持続が作品に不可欠なものであり得ることである……」(*ibid.*)。

以上から明らかなように、バザンがこの映画を「ベルクソン的」であると言うのは、彼がベルクソン哲学をこの映画に込められた思想的なテーマとみなしているからではない。バザンは、映画のジャンルの一種を指し示す「サスペンス」という言葉を用いながら、この映画は持続する作画行為の「サスペンス」を描いた映画である、と言ったのだった。クルーゾーが、ニトログリセリンをトラックで運ぶ男たちを描いた傑作サスペンス『恐怖の報酬』の監督でもあったことを想起されたい。『ピカソ――天才の秘密』は、ベルクソン哲学を思想的テーマとしているのではなく、持続する作画行為の予見不可能性を映画的「サスペンス」として活用した映画である。先の見通せない宙づり状態こそ、映画的サスペンスの本来的意味であろう。

> ……クルーゾーの見方では、芸術的創造のみが真のスペクタクル的要素、すなわち本質的に時間的であるがゆえに映画的な要素を構成するものだったのである。……実際、「サスペンス」はここでは劇的進展の形式、アクションないしはその激発やその激しさのある種の配置とはもはや同じものではない。文字通りここでは作画行為の持続以外にはなにも生じない。主題の持続ですらない、タブローそのものの持続である(QC2 137)。

言うまでもなく、映画は本質的に時間的であり、一定の持続する時間の幅をその時間性としてもつ。映画より他に、持続する時間を示すのに適したイマージュは他にあるだろうか。持続と、映画という時間的イマージュとの本質的な結びつきを看取したクルーゾーは、ワンショットの持続の中で捉えられた作画行為を、映画的サスペンスないしはスペクタクルとして活用するのである。

しかしながら、このような反論もあり得よう。すなわち、クルーゾーは単に絵を描く行為を記録しただけではないのか。そうではない。この映画は、単に作画行為を記録しただけの、狭義のドキュメンタリー映画とは異なる。バザンは、ワンショットの持続の中で画家は不在のままに生成してゆく絵画のみを撮影したこの映画を、ドキュメンタリー映画ではなく、むしろアニメーションの系譜に位置づけている。『ピカソ――天才の秘密』は、エミール・コールに始まり、オスカー・フィッシンガーやレン・ライ、とりわけノーマン・マクラレンに至る、アニメーションの伝統――人間の錯視を利用してある物に動きを与えるようなアニメーションではなく、「デッサンの変化そのもの」を作品とするようなアニメーションの系譜――を引き継ぐ映画とみなされるのである（QC2 138）。さらに、バザンはこう言っている。

『ピカソ――天才の秘密』には『恐怖の報酬』に劣らず、映画的なものへの理解が見られる。しかし、それはおそらく大胆な試み以上のものである。それはまさしく、クルーゾーが狭義の、教育的な意味における「ドキュメンタリー映画」を制作したからではなく、「真の映画」を制作したからであり、彼はスペクタクルとしての時間を考慮に入れることができ、そうしたはずであるからであ

る。映画はここではそれに先行し、外在する現実を写した単なる動く写真ではない。映画は正当にかつ内的に組織化され、絵画的出来事との美的共生 symbiose esthétique の状態に至るのである(QC2 140)。

この映画は、作画行為を撮影した単なるドキュメンタリーではなく、一種のアニメーションであり、作画行為をスペクタクルとして活用した「真の映画」である。

以上見てきたように、バザンの『ピカソ――天才の秘密』評は、ベルクソンが持続という哲学的概念をもって描き出した事態が、この映画の中でいかに映画的な処理を経て構築されているのかについて述べたものである。言い換えれば、このバザンの映画批評は、映画に固有のものに立脚しながら、その中にベルクソン哲学の哲学的概念に対応するものを見出す試みである。バザンは、一定の時間の幅をもつ映画的イマージュによってのみ可能になった映画的サスペンスの中に、持続の予見不可能性を探る。『ピカソ――天才の秘密』は絵画の単なるドキュメンタリーではなく、絵画の作画行為と「美的共生」にある映画であり、「真の映画」である限りにおいて、ベルクソン哲学の持続に対応し得る形象となる。

ベルクソン哲学との関連において以下に見てゆくバザンの映画批評は、序に述べたように様々な位相で展開されているが、ベルクソン哲学を映画に固有のものへと関係づける点では、バザンの態度は一貫している。バザンはこうしてベルクソン哲学の潜勢力を引き出す、と言ってもいいだろう。映画を肯定的に語ることはなかったベルクソン自身は考えもしなかった、ベルクソン哲学のポテンシャルが試されているのである。バザンはベルクソン哲学を映画的なものへと関係づけることによって、ベルクソン哲

学をまさしく映画の理論となるまでに変容させる。ベルクソン哲学は映画批評という新たなコンテクストの中で反復されると同時に、それはある映画作品の本性を照射するような理論となるまでに差異化されるのである。それゆえ、バザンの映画批評は先行するすでに出来上がった理論をただ単に映画へと適用したのではなく、映画に固有なものとの関わりの中で、映画の理論をいわば創り上げる実践であったとさえ言えるだろう。このようなバザンの理論的実践を、次に彼によるチャップリンのギャグの分析の中に見ていこう。

二　笑いと痙攣

ベルクソンは人が笑うことの意味を論じた『笑い』という書物を残している。バザンによる喜劇王チャールズ・チャップリンのギャグ分析は、ベルクソンの「笑い」の分析を映画の領域にまで及ぼす批評である。まずは、ベルクソンが笑いをどう論じたか振り返っておこう。

ある者が石につまずいて転び、それを見ていた通行人が笑う。これはベルクソンが挙げた例であるが、通行人が笑ったのは、その転んだ男が不器用だったからである。つまり、その男に状況に対応する「柔軟性」を欠いた「こわばり *raideur*」が見られるからこそ、彼は笑われるのである（R 391）。「笑いを誘うのは、ある人物に注意深い柔軟性や生き生きとしたしなやかさが求められているところに、機械的なこわばり *raideur de mécanique* が見られるからである」（*ibid.*）。また、ベルクソンによれば笑いとは、本質的に社会的機能を担っている。社会はその成員の「相互適応の努力」によって維持されるが、成員

がいったん身についた「習慣という安易な自動現象」に身をゆだね、そのような努力をしなくなるならば、社会の存続は危うくなるだろう（R 395-396）。自動的にある行動を反復するだけの「習慣」とは、しなやかさを欠いた一種の「こわばり」である。笑いとは、社会を危機に陥れかねないこの「習慣」という「こわばり」に対する社会的な「罰」である。人は人を嗤う。つまり嘲笑するのである。

ベルクソンは、人が転ぶ例から、ドン・キホーテまで様々な例を挙げているが、すでに述べたように、映画については言及していない。だが、人が転ぶという光景は、いかにも映画的な、スラップスティック・コメディ（ドタバタ喜劇）映画的な光景ではないだろうか。バザンは、ベルクソンの名を直接挙げることはないが、『笑い』と同じ語彙を用いつつ、チャップリン（あるいは彼の演じるチャーリー）について次のように言っている。

> ［チャーリーの行動が］機械的になる mécanisation 傾向は、チャーリーが出来事や事物に密着していないことの代償として生じる。チャーリーは、対象を功利的予測の下に、未来へと投げかけることが決してないので、チャーリーがその対象と持続的に関係するとき、たちまち一種の痙攣にかかり、表面的な習慣を身につける。その習慣の中では、運動を始めた理由についての意識が消えてなくなるのである。この厄介な傾向がゆえに、チャーリーはいつも困ったことになる。この傾向は、流れ作業をしているチャーリーが、想像上のナットを痙攣しながら締め続ける『モダン・タイムス』の有名なギャグの原理になっている（QC1 103）。

『モダン・タイムス』（一九三六年）の中で、チャーリーは流れ作業で、ナットを締める作業を連続的に繰り返しているうちに、ナットではないものまでその惰性の中で締め上げようとする。このように、ある行動を機械的に繰り返す習慣を身につけてしまうといった事態が、チャップリンのギャグの根底にあるとバザンは指摘するのである。チャップリンの「痙攣」による反復に、ベルクソンの言うような「機械的なこわばり」が見られるというわけである。チャーリーはその機械的な行動がゆえに、窮地に立つ。機械的な行動は「根本的な罪」ないしは「永遠の誘惑」であって、それによってチャーリーは「罰を受ける」（QC1 104）。バザンが例として挙げるのは『チャップリンの勇敢』（一九一七年）の冒頭、愛のために改宗したチャーリーが手を合わせ、空を見上げて小屋から出て来ると、階段で転けてしまう場面である（*ibid.*）。バザンによればこの懲罰もやはり社会的なものである。チャーリーの行動は未来を目指し、社会を変革しようとする「社会的人間 l'homme-de-la-Société の行動」として成立していない（*ibid.*）。「[社会的人間の]行動は、それが挿入される出来事の進展にぴったりと寄り添うものである」（*ibid.*）。しかしながら、チャーリーはある瞬間に獲得した行動にのみこだわり、それを全時間に適用する。このようにしてチャーリーはその行動を反復するのであるが、それが原因となってチャーリーは社会的罰を受けるのである。このようなバザンによるチャップリンのギャグ分析は、『笑い』における考察を喜劇映画に対しても応用する試みであることは明らかであろう。バザンは、笑いが機械的な反復行動へと向けられる社会的罰であることを、チャップリンのギャグの中に見出しているのである。

ベルクソンが笑いを誘うおかしみの考察において注意を促すのは、それを一般的な定義によって規定してしまわないことである。ベルクソンは、おかしみが生み出される過程に関して、その「一般的テー

マ」よりもその豊富な「ヴァリエーション」の方が重要であると言う（R 484）。ベルクソンはおかしみに関してあまりにも一般的な定義よりも、生命のように豊かに生まれ出る笑いの具体的事例に即して、おかしみについての認識を「厳密 rigueur」にまた「精確 précision」にしてゆくことの方が重要である、と言うのである（*ibid.*）。バザンはベルクソン自身は踏み込むことのなかった映画の領域にその一つの「ヴァリエーション」を見出す、とは言えないか。チャップリンの喜劇映画は、おかしみが変奏される一つの「ヴァリエーション」なのである。

ところで、チャップリンの痙攣的身振りほどに映画的なものがあるだろうか。バザンはチャップリンの演技が映画特有のものであることを指摘する。バザンは、チャップリンが、サーカスやミュージックホールの喜劇を「美的水準 niveau esthétique」にまで高めることができたのは、彼が「カメラ」に向かって演じたからこそである、と言う（QC1 101）。「カメラのおかげで喜劇的効果を狙った演技の進展の全体が、最大限の明瞭さ clarté をもって呈示され得るものとなり、次のようなことが可能になる。つまり、単に、観客がそのような演技を理解するようにと大げさに演じる必要がなくなるのみならず、それとは逆にギャグを極限にまで洗練することができるようになるのである……」（*ibid.*）。チャップリンはすべてを明瞭に写し出すカメラの前で、そのようなカメラによってその芸を磨いたのである。「チャップリンのギャグのテクニックはそのスタイルの一種の極限的完成、究極の密度にまで到達する」（*ibid.*）。ベルクソンが演劇の中に指摘したようなおかしみは、映画の中においてこそ、美的なものにまで高められ、洗練の極みにまで達する。そのような映画的なチャップリンの演技に、バザンはおかしみが作られる一つの「ヴァリエーション」を見出すのである。

三　映像と露呈

アンドリューは、ベルクソンの『笑い』における芸術観が、バザンの有名なリアリズム映画論へ与えた影響について言及している。その影響とは、バザンが彼の論文「写真的イマージュの存在論」の中で、写真は世界から「私の肉眼を覆う精神的垢と埃」を取り除くと言う点に見られるものである(3)。バザンは写真を、それが映画と同様に機械的に形成されるイマージュである限りにおいて、映画と基本的に共通する性質をもつイマージュとして捉えている。後述する通り、バザンは映画や写真のような機械的に形成されるイマージュが「私の肉眼を覆う精神的垢と埃」という主観的ヴェールなしに、直接的に実在するものを写し出すという点に、写真あるいは映画のリアリズムを見出しているのである。バザンへのベルクソン哲学の影響はもはや一映画作品についての映画批評、あるいは一映画俳優のギャグ分析に留まることなく、それとは位相の異なる、写真や映画といった映像一般についての考察にまで及んでいることになる。ところで、アンドリューは、バザンのリアリズム論についてベルクソン哲学の影響を指摘しつつも先に見たように言及するに留まり、むしろバザンの同時代人アンドレ・マルローやジャン＝ポール・サルトルとの関係に重きをおいて考察している(4)。以下では、バザンのリアリズム論をベルクソンの芸術観との関係に焦点を当てながら、検討してゆきたい。

ベルクソンは『笑い』の中で芸術とは事物の「一般性 *généralités*」ではなく、その「個性 *individualité*」を示す機能をもつと言う（R 460）。人間は事物から実践的関心を惹く部分のみ、つまりその「有用な印

象」しか受け取らない（R 459）。その結果、「人間にとって無用な差異は消し去られ、人間にとって有用な類似は強調される」（*ibid.*）ことになる。このような傾向は、個別的な事物が属する「類 genres」のみを表示する「言語」によって強化される（R 460）。ところが、芸術家は実践的関心なしに、つまり無関心なままに事物そのものをその「本来の純粋性」において看取することができる者である（R 461）。それゆえ、芸術家は芸術によって事物の「個性」をわれわれに示すことができる。「……芸術は実践的に有用な象徴、慣習的で、社会的に受け入れられている一般性、つまり実在［現実］réalité をわれわれから隠しているあらゆるものを取り除き、われわれを実在そのものに直面させる」（R 462）。芸術は実践的関心という「ヴェール」（R 459）を取り去った、実在そのものを「露呈する［啓示する］révéler」（R 461）のである。それゆえ、芸術は「実在のより直接的なヴィジョン」であって、この意味において芸術は「リアリズム réalisme」的である（R 462）。また、芸術の露呈するものは生の利害関心を超えている点で非物質的であるので、芸術は一方で「イデアリスム［理想主義］idéalisme」的な側面ももつ（*ibid.*）。人は「観念性 idéalité」を通じて、実在との接触を取り戻すのであり（*ibid.*）、「リアリズム」と「イデアリスム」は決して矛盾することなく芸術において共存しているのである。ベルクソンがここで「リアリズム」という語をある特定の芸術様式を指して用いているというよりもむしろ、実在を露呈するという、芸術の一つの本質的特徴を指示するために用いていることに注意されたい。ベルクソンは芸術の例として決して映画を挙げることはなかったが、バザンによれば、映画もベルクソンの言う意味において「リアリズム」的な芸術である。バザンは「写真的イマージュの存在論」の中で、以下のように言う。

写真の美的能力 virtualités esthétiques は実在的なものを露呈 révélation する点にある。濡れた歩道に反射する光、子供の身振り、それらを外界の織り目の中で見分けるのは、私の力によるのではない。対物レンズの非情さ impassibilité de l'objectif だけが対象から習慣と偏見を、すなわち私の知覚を覆っていたすべての精神的な垢を洗い落として、私の注意力、したがって私の愛の前に、それを汚れなきものとして示すことができたのである（QC1 18）。

バザンは「対物レンズの非情さ」に「習慣と偏見」を取り除き、実在を「露呈する」「美的能力」を見る。バザンは、そもそも人間ではなく物質の側に属している「対物レンズの非情さ」、その非人間的な点に、映画が露呈的であることの理由を見出す。対物レンズは機械の眼に過ぎないのであり、それはそもそも生の利害関心をもっているはずがない。つまり、バザンはベルクソンの言う芸術家の無関心性に対応するものを、映画においては「対物レンズの非情さ」と考えているのである。

このように芸術を可能にする無関心性は、写真や映画の場合、その機械的な形成過程の非人間性において実現される。もちろん、被写体やアングルの選択において、写真や映画にも撮影する人間の主体性は介入する。しかし、人間的介入はそれだけに限られており、イマージュそのものは機械的に自動的にフィルムに焼き付けられるのみである。バザンはあらゆる芸術の中でも写真においてのみ「人間の不在」を享受できると言う（QC1 15）。バザンは「写真はわれわれに花や雪の結晶――それらの美は植物として生まれたこと、あるいは大地から生じたことと切り離せない――のような、「自然」現象として働きかける」（*ibid.*）と言っている。写真は「花や雪の結晶」のように、人間の介在する事なき「自然現象」

であるとすれば、写真や映画の場合、イマージュを生み出す想像力の主体はもはや人間ではなく、自然そのものであるとさえ言えるだろう。それゆえ、アンドリューは「われわれはわれわれのもっている想像力を、自然に潜んでいる真実を引き出すために、自然の方に与えてやっている、とバザンは考えていた」(5) と言うのである。映画においては、人間が不在なるままに世界自体が自らのイマージュを生み出し、自らをいわば二重化するのである(6)。「人間の不在」、それは機械的に形成されるイマージュに固有で、他の芸術には見られない映画的なものであり、そこにバザンは、ベルクソンが芸術家に指摘した無関心性に対応するものを看取するのである。

この「人間の不在」は、映画に脱主体的な「本質的客観性」(QC1 15) を与えるだろう。この「本質的客観性」が、他の芸術とは異なる映画に固有のリアリズムを保証する。この映画に固有のリアリズムとは、肉眼が捉える現実の忠実な再現を指しているとだけ考えてはならない。今まで述べてきたように、バザンは映画が人間の眼では本質的に捉えられない実在を露呈すると考えているから、である。バザンの言うリアリズムは、当然、ベルクソン的な意味における「リアリズム」としても捉えられなくてはならない。ところが、従来の「映画的リアリズム cinematic realism」をめぐる議論の中では、バザンが指摘した映画の「本質的客観性」については取り上げられても、ベルクソン的意味におけるリアリズムについてはあまりふれられることはなかったように思われる(7)。しかしながら、今まで見てきたように、バザンは映画的リアリズムの中に、このいわばベルクソン的リアリズムを見て取っていたのであり、映画的リアリズム論におけるその重要性をここで強調しておきたい。

ところで、映画の「本質的客観性」を標榜するバザンのリアリズム論は、しばしば映画の「現実感」

にイデオロギー的機能を指摘する批評家たちから批判されてきた。映画の「現実感」は、映画がイデオロギーに満ちた表象であることを隠蔽し、そのような表象を「自然化」するというわけである。しかしながら、バザンのリアリズム論をベルクソン的意味合いで捉えるならば、そのようなイデオロギー批判に収まりきらない側面をもつ、と言わなくてはならないだろう。先に述べたように、映画は非人間的なカメラの眼を通して、肉眼では捉えられないリアリティを露呈する限りにおいて、われわれが普段体験している現実を単にそのまま再現したものではないからである。バザンは、現実感をもつ映画に対する体験を日常的な現実体験と同一視したのではない。バザンの説くリアリズムは「シュルレアリスム」をも意味していた（QC1 18）。バザンは、映画体験をわれわれの普段の現実体験を揺るがすような、人が日常に体験しているよりも、より強度のリアリティが露わに示される体験とみなしていたのである。バザンのリアリズム論は、映画を実在の露呈として、単なるリアリズム以上のシュルレアリスム的芸術として把握するものであったのである。

四　リアリズムと創造

さて、アンドリューはベルクソンがバザンに与えた影響として最も重要な点として、「ベルクソンがバザンに流動する宇宙の統合的単一性についての感情を与えたこと」を挙げる(8)。バザンが世界を複数のショットに切り分け、再統合するモンタージュ的プロセスを批判し、切れ目のない映像の連続によって世界をフィルムに収めるシークエンス・ショットを称揚したことは有名である。バザンはそのよう

な反モンタージュの映画に、リアリズムを見る。実在とはそれ自体では「統合的単一性」を保っており、リアリズムの映画はそのようなリアリティを露わにする、とバザンは言うのである。バザンが、世界の連続性を映画に回復させたリアリズムの映画として称賛したのは、当時のハリウッドのオーソン・ウェルズの映画であり、イタリア・ネオレアリズモの映画であった。ところで、アンドリューが言う「流動する宇宙の統合的単一性」とは、「単一的で不可分な形式」をもつ「持続」を指すだろう。ベルクソンにとってこのような持続という連続こそが、真の実在に他ならなかった。そしてベルクソンは、芸術に、実在をその連続性を損なうことなしに露呈する機能を見ていた。まずは、芸術と実在の連続性をめぐるベルクソンの芸術論の検討から始めよう。その後に、バザンのウェルズやネオ・リアリズモについての映画批評に論及する。

ベルクソンは、オックスフォード大学での講演「変化の知覚」の中で、芸術によって「知覚能力の拡大」が可能になると言っている（PM 1317）。ここでも『笑い』における芸術についての考察と同様に、芸術家をその無関心性において捉えることが重要となる。われわれは、広い視野の中でも自らの利害関心に関わる部分のみに注意を向け、知覚する。ところが、芸術家とは実践的関心抜きで、無関心なままに事物に接するがゆえに、実践的関心の限定を超えた拡がりを知覚できる者である。芸術家はそのようにして捉えた光景を作品にして見せてくれる。たとえば、ベルクソンはターナーやコローを例に挙げているが、彼らの作品はわれわれが気付かなかった自然の姿を露わにしている（*ibid.*）。したがって、芸術が露呈するのは、実践的関心によって切り取られる以前の連続性を保った実在である。そのような実在とは、不可分で単一的な持続である。「変化の知覚」の中でベルクソンが注意を促すのは、持続とは

「変化する物」なき「変化」そのものであり、また「運動体」を含まない「運動」そのものである、ということである（PM 1381-1382）。変化の根底にあってそれ自体は変化しない「物」（PM 1383）は実在しない。そのような変化の基体としての「物」は、われわれの知覚が持続する不可分の変化から、実践的関心にしたがって切り取った「比較的変化しない姿」（PM 1382）に過ぎない。ベルクソンは、「物」ではなく、変化そのものが「実体性 substantialité」（PM 1383）をもつ、と言う。ベルクソンにとって実体とは変化の根底にあってそれ自体は同一に留まるものではなく、変化そのものである。芸術が露呈する実在とは事物の個性であると同時に、このような変化そのものとしての不可分で連続的な実在である。芸術は「物」に限定されていたわれわれの知覚を拡大し、変化そのものについての知覚を可能にするだろう。すでに見たように、ベルクソンはターナーやコローの名を挙げていた。ベルクソンが輪郭定かならぬまま変化を止めない光と大気の様子を描いたターナーや、あるいは諸々の事物の輪郭が解け合うような霧と靄にけむる光景を描いた画家コローを、知覚を拡大させた画家として挙げているのは、おそらく偶然ではないだろう。

バザンは「映画的リアリズムとイタリア派」の中で、ハリウッドの監督オーソン・ウェルズの『市民ケーン』（一九四一年）と、イタリア・ネオレアリズモを代表する監督ロベルト・ロッセリーニの『戦火のかなた』（一九四六年）を、映画のリアリズムに決定的発展をもたらした映画として称賛する。バザンによれば、それらの映画は、それぞれ独自の映画的文体によって映画に「実在的なものの根本的性質、すなわち連続性」を与え返したのである（QC4 23）。このようなリアリズムの映画と対照的なのが、D・W・グリフィスに始まる「古典的デクパージュ［カット割り］」によって構成される映画である。「古典

的デクパージュはグリフィスに由来し、実在を継起するショットに分解した。そのようなショットは出来事に対する、論理的あるいは主観的な視点の連続でしかなかったのである」(*ibid.*)。バザンは、死刑執行人が囚人が閉じ込められている部屋に入ってくるシーンを例に挙げ、この古典的デクパージュを説明する。「死刑執行人が入ってくる瞬間、演出家はゆっくりと回される扉の取っ手をクロース・アップで捉えることを忘れないだろう。このクロース・アップは、登場人物の苦悩をあらわすこの記号への極度の注意によって、心理的に正当化されているのである。現在の映画言語をまさしく構成しているのは、このようなショットの連続であり、連続する実在の慣習的分析 analyse conventionnelle である」(*ibid.*)。

ここで、バザンが批判する古典的デクパージュが「心理的に正当化されている」点に注目したい。つまり、古典的デクパージュによって、実在は単に無根拠に分割されているのではなくて、「心理的に」すなわち主観的に切り取られているのである。「取っ手」の「クロース・アップ」の例は、苦悩に満ちた囚人の知覚によって切り取られた主観的光景を示しているのだった。この主観性において、古典的デクパージュにおける実在の分割のあり方は、われわれの知覚が実践的関心によって連続する実在を分割する仕方と共通している。バザンは、ベルクソンが指摘した通常の限定された知覚と芸術における拡大された知覚の対立を、二つのタイプの映画の対立に対応するものとして捉えているのである。われわれの実際の知覚をなぞるように、主観的に、心理的に実在を分割してゆくような映画がある。それが古典的デクパージュによって構成される映画だとすれば、そのような映画のあり方を乗り越えて、実在の連続性を回復するように努めるのがリアリズムの映画である。

また、バザンが、先の引用の中で主観的に切り取られた実在はもはや「記号」でしかないと言っている点にも注目したい。取っ手のクロース・アップは囚人の「苦悩」を表す「記号」に過ぎないのである。バザンは「デクパージュは実在の中に明らかな抽象を導入する」と言う（*ibid.*）。心理的な理由からカメラによって切り取られた実在は、もはや登場人物の心理を意味する「記号」としてしか捉えられなくなり、その結果、抽象性を帯びるようになるだろう。具体的な事物を写し出している映像にそのような「記号」としてのみの機能を求め、その事物のもつその他の様相を捨象してしまうならば、その映像は、バザンの表現を借りれば「具体性の密度」（QC4　34）を喪失してしまうだろう。ベルクソンの『笑い』には次のように述べられている。人間の通常の知覚は「人間にとって有用な類似性」のみを捉えるのであり、「われわれは事物そのものを見ていないのである。われわれは大抵の場合、事物に貼り付けられた札 étiquettes を読み取るに過ぎない」（R 460）。われわれが実践的に知覚するのは具体的で、個別的な事物そのものというよりも、むしろその「札」、つまり他の事物と類似した有用的特徴のみであり、それはその有用性を指示する記号と言ってもよいものである。このようなわれわれの事物に「札」を貼りたがる傾向は、事物の「類」を表示する「言語」によって強化されるだろう。バザンは、このようにベルクソンが指摘した知覚による事物の記号化の過程に対応するものを、映画の古典的なデクパージュの中に、ないしはそれを引き継ぐ「現在の映画言語」の中に見出すのである。記号が意味するものが映画では登場人物の心理であり、知覚においては有用性という違いはあるにしても、どちらの場合でも主観的に切り取られたものが、具体性を喪失しながら、記号化されるというという点においては一致している。

記号化された事物が具体性を取り戻すためには、古典的デクパージュを無効化し、実在にその連続性や運動性を回復させることが必要だろう。ウェルズは、撮影監督グレッグ・トーランドの技術が可能にしたディープ・フォーカスによって『市民ケーン』を演出した。ディープ・フォーカスとは近景から遠景までを同じ鮮明さで撮る撮影術を指す。バザンによれば、ウェルズによるディープ・フォーカスを用いた演出は「視野の深み profondeur de champ」(QC4 23) の中で実在の連続性を回復する試みであった。ウェルズは劇空間を複数のショットに切り分けることを止め、「視野の深み」の中で劇空間全体を一度に捉えた。つまり、ウェルズは、複数のショットの再構成からなるモンタージュではなく、切れ目のない映像によって全体を一度に捉えるシークエンス・ショットによって、映画を演出したのである。バザンはウェルズのシークエンス・ショットについて、モンタージュの映画との違いをこう言っている。「見るべき事物をわれわれに向けて選んでくれて、そのことでアプリオリにその事物に意義 *signification* を与えてくれるデクパージュはもはや存在しない。スクリーンを切断面とした、連続する実在のいわば平行六面体の中で、そのシーンに固有な劇的な成分を見分けるように強いられているのは観客の精神なのである」(*ibid.*)。「視野の深み」の中で事物は実在の連続性の中に回帰し、運動性を取り戻す。事物は切り取られ、記号として呈示されるのではなく、このような連続性の中で具体性を回復するのである。そこに何らかの「意義」を見出すためには、今度は、観客の方が自ら事物を切り分けなければならないだろう。さて、バザンはロッセリーニの映画も、ウェルズの映画とは全く映画的文体が異なるにもかかわず、この具体性の回復という視点から、ウェルズの映画と同列に論じている。そしてこの「映画的リアリズムとイタリア派」なる批評の中で焦点を当てられているのは、ウェルズというよりもむしろロッ

セリーニである。

ロッセリーニはディープ・フォーカスを使用したのではない。バザンが注目するのはロッセリーニ独自のデクパージュである。バザンによれば、ロッセリーニのデクパージュは「原因から結果へと精神が容易にたどる論理的プロセス」(QC4 31) をもたない。古典的なデクパージュはわれわれの精神の「論理的な視点」にしたがっているけれども、ロッセリーニのそれは「事実が歯車上のチェーンのようには相互にうまくかみ合わない」のである (QC4 31-32)。『戦火のかなた』は第二次世界大戦終了間近、連合軍によってイタリアが解放されゆく様子を描いた映画だが、バザンはこの映画の以下のようなショットをその例として挙げる。すなわち、ドイツ軍に皆殺しにされたポー河の漁夫たちの死体と、その傍らでひとり死を免れた子供が泣きじゃくっている姿が写されているショットである。このショットは、イタリア人パルティザンと連合軍兵士のグループがその漁夫たちを訪れ、もてなしを受けるショットと、また、その後、たそがれ時にアメリカ人士官とパルティザンが一斉射撃の音を聞き、漁夫たちが殺されたことを仄めかすショットとを引き継ぐものである。これらのショットが形成するシークエンスにおいては、因果関係が明瞭に示されることなく、突然、問題の皆殺しのショットは挿入される。つまり、「ドイツ人はどのようにしてこの漁夫たちの罪状を知ったのか。子供だけはなぜまだ生きているのか」(QC4 31) は分からないのである。しかし、そのようなことは「この映画にとっては大したことではない」(*ibid.*)。バザンは、因果律が不明瞭なままに挿入されたこのショットに写し出されている、理由もなくなぜか生き残った子供がただ泣いているだけの光景を「事実 fait」と言い表す (QC4 33)。この映画ではそのような「事実」が純粋なかたちで示される。古典的デクパージュによって構成される映画では、

そうではない。「慣例的な映画のデクパージュにおいては（古典的な小説の物語のプロセスに似通ったプロセスにしたがって）、事実はカメラによって蝕まれ、細分化され、分析され、再構成される。事実はおそらくその事実としての性質を失うことはないが、抽象に覆われてしまうのである……」（QC4 32）。ロッセリーニの非論理的なデクパージュが目指すのは、われわれの精神がもつ論理的な視点から事実を切り取り抽象化することを断念することによって、抽象のヴェールを剥ぎ取り、事実をその具体性において露わにすることである。たしかに、この映画においては、非論理的であるとはいえデクパージュが存在する限り、事実は断片化したかたちで示されているだろう。しかし、その断片の中で事実は、抽象化する視点を欠いているがゆえに、具体性を取り戻す。『戦火のかなた』における映画的物語の単位は「ショット」、すなわち人が分析する実在へと向かう抽象的視点ではなく、「事実」である。それは、なまの実在の断片であり、それ自体において多様で multiple かつ多義的 équivoque である。その「意味 sens」は、精神がその事実を他の事実と関係づけることによって、アポステリオリにのみ引き出される」（QC4 33）。ベルクソンが実在そのものは「人間にとって無用な差異」に満ちていると言ったように、一つの意味を切り出す視点を欠落させた事実は、それ自体としては「多様」であり「多義的」であろう。後にバザンは、リアリティのもつこの多様性と多義性を「実在的なものの曖昧さ ambiguïté」（QC1 145）とも言い表す。そして、その「曖昧さ」とはバザンによれば「神秘」を意味している（*ibid.*）。バザンは、ロッセリーニが監督した『ドイツ零年』を取り上げ、ロッセリーニはこの映画の中で、主人公の少年の顔を「曖昧さ」で満たし「神秘」として保ち続けたと評する。ロッセリーニが映画の中で見せる「多様」で「多義的」で「曖昧」な実在、因果を超えた「事実」すなわち「神秘」、それはもはや抽象ではなく

具体性そのものであろう。ウェルズがショット・シークエンスの連続性によって映画に与えたのと同じ効果を、ロッセリーニは論理的にはむしろ亀裂が走っているような、非因果的なデクパージュによって映画に与えるのである。ロッセリーニの映画について、バザンはこう言っている。

> それ自体として尊重されるそれぞれのイマージュは、意味に先立つ実在の一断片でしかないので、スクリーンの表面すべては等しい具体的密度を示しているはずである。これは「扉の取っ手」式の演出と正反対のものである。そのような演出の中では、エナメル塗料の色、手の高さにある木の取っ手の手垢の厚み、金属の光沢、またかんぬきの摩耗の具合はことごとく全く無用の事実であって、その演出から排除されるにふさわしい、抽象化されるべき具体的寄生物 parasites concrets なのである（QC4 34）。

実在を主観的関心によって取捨選択し、抽象化することを断念し、実在をその連続性の中に取り戻し、具体的なものの運動の中へ回帰させること。このような映画のあり方を、バザンはウェルズやロッセリーニの映画に見て取り、リアリズムと呼んだのだった。バザンはネオレアリズモが「主題の選択」や「自己意識」に依存しないという点で「自然主義」や「真実主義」などのそれ以前のリアリズムの美学とは区別する（QC4 154）。その上で、バザンはネオレアリズモを「実在的なもののある種の全体性 globalité の肯定」あるいは「全体的な意識による実在の全体的な記述」と定義する（*ibid.*）。この「全体性」とはもちろん、ネオレアリズモの映画の中で露わに示された、主観的関心によって切り取られる以前の、連続

性を保った実在の有様を意味していよう。バザンの言う映画的リアリズムとは、このように芸術によって露呈された実在の全体性ないしは連続性に関わるという点で、まさしくベルクソン的に意味におけるリアリズムである、と言っていいだろう。

バザンはこのように映画のリアリズムを、ディープ・フォーカスや非論理的デクパージュによって実現されるべきものだと考えていた。ここから分かるのは、バザンは映画のリアリズムをただ現実的な主題の選択に関わるのではなく、むしろ「形式」に、言い換えれば「文体 style」に関わるものとして捉えていたことである（QC4 136-139）[9]。バザンはイタリア・ネオレアリズモに関して「新しい主題には新しい形式が必要である」と言う（QC4 138）。映画的文体の革新、その創造によって実在は露呈されるだろう。バザンは、このように映画的文体によって実現されるという点で、極めて映画的に処理されたリアリズムの中に、ベルクソン的な意味合いにおけるリアリズムに対応するものを見て取ったのである。リアルなものとは、映画形式の内容に過ぎないのではなく、映画形式の創造によって探索されるべきものである。それゆえ、「写真的イマージュの存在論」でバザンが語ったことだけを取り上げて、バザンは映画がそのイマージュとしてもつ本性によって実在的なものを露呈するとだけ考えていた、とは言えないだろう。バザンは、ウェルズ、ロッセリーニによる映画的文体の革新を「映画言語の進化」とも呼んでいた。バザンにとって、実在の露呈は「映画言語の進化」によって、すなわち映画的文体の創造によって可能になるのである。したがって、「写真的イマージュの存在論」の論旨と一見矛盾するようだが、実在へと至る道は文体の創造によって探索されるべきものであって、カメラが自動的に実在を露呈するのではない、と言わなくてはならない。バザンの言うリアリズムはこのように創造的契機を含んでいる。

映画におけるベルクソン的リアリズムの探求において、リアルなものの露呈と新たなものの創造は矛盾することなく共存するのである。

結

本稿では、個別的な映画の批評、ギャグ分析、映画的リアリズム論からネオレアリズモ論に至るまで、ベルクソン哲学が、バザンの映画批評に与えた影響について見てきた。バザンのベルクソン哲学に対する姿勢として、一貫しているのは、映画的に処理されたもの、映画固有のものの中に、ベルクソン哲学の概念に対応するものを見出すという姿勢である。このようなバザンの映画固有のものに定位した批評的実践を通して、ベルクソン哲学は映画の理論へと変容を遂げる。その実践の中で、ベルクソン哲学がいくつかの位相にわたっていかに的確に映画を照射するものとなったかは、本論で見たとおりである。ベルクソン哲学は、バザンの批評の実践に先立つ映画の理論として用意されていたのではない。バザンは映画を否定的にしか評価しなかったベルクソンという哲学者の哲学を、他ならぬ映画の理論にまで変容させるのである。そのために、バザンは映画固有のものにいわば錨を降ろす必要があった。バザンの批評実践は、ベルクソン哲学との関係において捉えるならば、ベルクソン哲学の反復を通じてそれを映画固有のものに向けて差異化させることにあったのである。

本稿では、特に、ベルクソン哲学との関連からバザンのリアリズム論に新たな光を与えることができたと思う。バザンのリアリズム論は、それがもっているベルクソン的な意味合いから考察されるならば、

現代の映画理論において映画的リアリズムの理解に貢献し得ると思われるが、本稿ではその点について十分に論じることはなかった。今後の課題としたい。

（おおいし　かずひさ・北海学園大学准教授）

註

本稿で扱うバザンとベルクソンの著作と略号は以下の通りであり、（ ）内に略号とページ数を示した。ベルクソンの著作は Henri Bergson, *Œuvres*, édition du centenaire (1959), PUF, 1991 による。訳出にあたっては以下に挙げる翻訳を参照した。また、引用内の［ ］は引用者による補足である。なお、引用内の強調はすべて原著者によるものである。

André Bazin

QC1 : *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage,* Paris, Cerf, 1958.『映画とは何かⅡ――映像言語の問題』、小海永二訳、美術出版社、一九七〇年。

QC2 : *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts,* Paris, Cerf, 1959.『映画とは何かⅣ――映画と他の諸芸術』、小海永二訳、美術出版社、一九七七年。

QC4 : *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme,* Paris, Cerf, 1962.『映画とは何かⅢ――現実の美学・ネオ＝リアリズム』、小海永二訳、美術出版社、一九七三年。

Henri Bergson

EC: *L'évolution créatrice,* 1907.『創造的進化』（『ベルクソン全集』第四巻）、松浪信三郎・高橋允昭訳、白水社、一九六六年。

R : *Le rire,* 1900.『笑い』（『ベルクソン全集』第三巻）、鈴木力衛・仲沢紀雄訳、白水社、一九六五年。

PM : *La pensée et Le mouvant,* 1934.『思想と動くもの』（『ベルクソン全集』第七巻）、矢内原伊作訳、白水社、一九六五年。

（1）Georges Didi-Huberman, "L'image-sillage," *L'Inactuel,* n° 10, 2003, p.115.（以下の翻訳を参照した。「イメージ、航跡」、森元庸介訳、『痕跡』展カタログ、京都国立近代美術館、二〇〇四年。）

（2）Dudley Andrew, *André Bazin,* New York, Oxford University Press, 1978, pp.19-20.

（3）*Ibid.*, p.21.

（4）*Ibid.*, pp.70-81.

（5）*Ibid.*, p.79.

（6）映画的想像力を人間の不在に注目しつつ、現象学の観点からバザンのリアリズム論についてふれたものとして、拙論「映画的想像力の問題――映画とサルトルのイマージュ論――」（『人文論集』第三六号、北海学園大学人文学会、二〇〇七年）をここで挙げておく。

また、ここで、バザンのこのような映画的リアリズム論との関連で、映画の実践者であり理論家のダイ・ヴォーンが、映画が人間的意図を超えて自然の細部の動きを捉える事態を指して「自発性［自然らしさ］spontaneity」と名付けたことについてふれておきたい（Dai Vaughan, "Let there be lumière (1981)," in *For Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp.5-8.［翻訳として以下を参照した。「光あれ――リュミエール映画と自生性」、長谷正人訳、『アンチ・スペクタクル――沸騰する映像文化の考古学』、長谷正人・中村秀之編、東京大学出版会、二〇〇二年。］翻訳では spontaneity は「自生性」と訳されている）。映画の「自発性」とは、映画史の最初期、リュミエール兄弟の映画に写し出されたものがすでにもっていた特質であり、それは人間的意図とは無関係にあるがゆえに、表象のコード化されたシステムを否定するように作用する。リュミエール兄弟が『港を出る小舟』の中で撮影した海は、「絵に描かれた強調やメタファーの働きから解放された海」であり、「海それ自体」である（*ibid.*, p.6.）。ヴォーンは、映画においては人間の想像力が「自発性」をもつのではなく、むしろ映画が写し出す世界それ自体のもつ、人間の意図を超えた、自然な動きの方に「自発性」は所属すると言うのである。現象学者ジャン＝ポール・サルトルは、知覚が現実を受容するだけの意識のタイプであるのに対し、想像という意識は現実を否定することによって対象を想像上のものとして生み出すのだから、想像の主体である人間は「自発性」をもつと言ったのだった。ヴォーンが映画に写し出される事物の方に関して、サルトルが人間の主体性を形容するために用いた「自発性」という言葉を使ったことは、興味深い。映画では、人間ではなく、世界そのものの方へ、そのイマージュを生み出す「自発性」は転位するのである。このようなヴォーンの論は、バザンの考察と親近性をもつ。バザンは、人間不在の映画における想像力の主体を、自然に求めたのであったから、バザンにあっても人間ではなく、自然の方が自発的なのである。

（7）「映画的リアリズム」をめぐる議論については、以下を参照のこと。Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London, Routledge,

1992, pp.185-186.（翻訳として以下を参照した。『映画記号論入門』、丸山修他訳、松柏社、二〇〇六年。）『映画記号論入門』によれば、映画的リアリズムをめぐる議論には大きく四つの傾向がある。まず第一に、リアリズムは「革新的表象」を創造しようとしたある特定の作家や作家グループに関して用いられる。たとえば、フランスのヌーヴェル・ヴァーグやイタリア・ネオレアリズモ、ブラジルのシネマ・ノーヴォなど。第二に、リアリズムは文化的な「真実らしさ」の問題として取り上げられる。第三に、精神分析的映画理論では、リアリズムは「主観的な反応のリアリズム」として取り上げられる。第四に、バザンが、映画がその「本質的客観性」から本来的にリアリスティックであると述べたことが挙げられる。また、映画的リアリズムについては以下の論文も参照のこと。Robert Stam, "The Question of Realism: Introduction," in *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam and Toby Miller (eds), Oxford, Blackwell, 2000, pp.223-228.

（8）Andrew, *op.cit.*, p.21.

（9）バザンは当時、リアリズムをめぐって、彼と反対の立場からリアリズムをその主題や内容によって規定しようとしたジュルジュ・サドゥールらの共産党系の映画批評家たちと対立していた。この件に関しては、野崎歓「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』三三号、一九九六年、一〇―一二頁、参照のこと。