Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-06

パスカル・ボニゼール著『盲目の視野 : 映画についての試論』

松谷, 容作

(Citation)
美学芸術学論集,1:66-75

(Issue Date)
2005-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81002311

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002311

【書評】パスカル・ボニゼール著『盲目の視野ー映画についての試論』

(Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle-Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1982, 148p.)

松谷　容作

1 はじめに

本稿は、パスカル・ボニゼール著『盲目の視野ー映画についての試論(Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle-Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1982, 148p.)』(1)の書評である。『盲目の視野』は、ボニゼールの評論活動の主要な場であったカイエ・デュ・シネマ誌に、1970年代から80年代にかけて掲載された彼の評論の一部に、加筆、修正が加えられたものと、未発表の評論がまとめられた評論集である。

本稿には2つの試みがある。第1の試みは、『盲目の視野』に収められた7つの評論から、それらを繋ぎ合わせる何らかの糸を読み取り、この評論集におけるボニゼールの狙いを明らかにすることである。そして第2の試みは、この評論集の現代的意義を示すことである。というのもこの評論集は、発表から20年以上も経過しているにもかかわらず、現在の映画理論に対しても依然として有効な問題を私たちに投げかけてくるからだ。

2 ボニゼールの紹介

『盲目の視野』についての紹介を始める前に、著者であるボニゼールの紹介を簡単に行いたい。

ボニゼールは、1946年にフランスのパリで生まれる。パリ第11大学において哲学を学び、政治運動を経て、1969年にカイエ・デュ・ シネマ誌に参加する。それ以降、20年間、ボニゼールはこの映画批評雑誌を拠点として、批評活動を行うことになる。同時期にこの雑誌で活躍した批評家には、ジャン=ルイ・コモリやセルジュ・ダネーなどがいる。コモリやダネーが社会と映画の関係を問題にし「画面の奥行」を論じたのに対して、ボニゼールは映画そのもの、また映画と他の芸術との差異を問題にし「画面外」を論じた。両者の関心の違いは、カイエ・デュ・シネマ誌におけるボニゼールの特異性を表しているように思われる。

ボニゼールは、カイエ・デュ・シネマ誌に多くの評論や作品批評を発表するが、その多くが『視線と声ー映画についての試論』(1976)、『盲目の視野』、『歪形するフレームー絵画と映画の比較考察』(1985)という3つの評論集に再録されている。またそれ以外のボニゼールの著作としては、エリック・ロメールの作品に独自の解釈を展開した『エリック・ロメール』(1991)、映画における脚本の性質について述べた『シナリオの練習』(ジャン=クロード・カリエールとの共著、1990)、自らの脚本を著作にした『ロベールには無関係ーシナリオ』(1999)、さらにはインタビュアーとして参加した『私自身の影でー撮影日誌とパスカル・ボニ

(1) 『盲目の視野』は、現在、第2版まで出版されているが、本稿では初版を扱うことにする。初版と第2版は内容面に関して違いはない。しかし初版には写真が挿入されているのに対して、第2版ではそれが削除されている。また初版の副題が「映画についての試論(*Essais sur le cinéma*)」であるのに対し、第2版では「映画のリアリズムについての試論(*Essais sur le réalisme au cinéma*)」となっている。副題の側面から見ると、第2版は、初版に比べて、著作の狙いがより明らかになったように思われる。

ゼールとの対話』(カトリーヌ・ドゥヌーブ著、2004)等がある[2]。

ボニゼールは、以上のような批評活動と平行して、映画脚本家としてのキャリアをスタートさせてもいる。1976 年にルネ・アリオ作品の脚本を担当して以来、ボニゼールは、アンドレ・テシネやラウール・ルイス等、様々な監督の作品の脚本を担当することになる。中でもジャック・リヴェットとの関係は強く、『地に堕ちた愛』(1984)で初めて脚本を担当して以来、最新作『Mの物語』(2004) に至るまで、殆ど全ての作品の脚本を担当している。さらにボニゼールは、1996 年に『アンコール』を発表し、映画監督としてのキャリアもスタートさせる。そして 1999 年には第 2 作目となる『ロベールとは無関係』を発表している[3]。

以上のように、ボニゼールは、批評家、脚本家、そして監督という様々な立場から映画に深く関わり、現在も関わり続けている。では、映画を様々な側面から見てきたボニゼールが、『盲目の視野』では映画についてどのような議論を展開しているのか次章で見ていくことにする。

3 『盲目の視野』の紹介

(1) 著作の位置と構成

まず、ボニゼールの著作における『盲目の視野』の位置について見ていこう。

先述の通り、ボニゼールは幾つかの著作に関わっているが、彼の理論体系を概観出来る著作は、単独で発表した『視線と声』、『盲目の視野』、『歪形するフレーム』であろう。3 つの著作は全て、1970 年代から 80 年代にかけて発表されたボニゼールの評論に基づいている。それ故、発刊時期はそれぞれ異なるが、そこでのボニゼールの映画に対する視座はほぼ一貫している。しかしそれぞれの著作において議論される問題に関して言うと、『盲目の視野』は他の 2 つの著作と区別される。『視線と声』は、画面と声の関係から明らかになる画面外の機能について論じ、『歪形するフレーム』は、絵画と映画の関係をフレーミングという観点から探求し、そこから引き出される画面外の性質を論じている。これら 2 つの著作はアプローチこそ異なるが、共に画面外の特質そのものを問題にしているという点で一致している。それに対して『盲目の視野』では、2 つの著作で議論の中心となった画面外の観点、さらにはショット理解の観点を用いて、映画と実在の関係が論じられる。そこでは、従来の映画理論、特にアンドレ・バザンの映画理論における映画と実在の関係についての理解の仕方を再考すること、つまり映画の存在論的意義の問い直しが試みられる。以上のことから、『盲目の視野』は、ボニゼールの著作の中でも、彼の映画理論体系が最も明確に現れた著作として位置づけられるだろう。

このように位置づけられる『盲目の視野』は、7 つの評論で構成されている。各々の表題は、「ショットとは何か(*Qu'est-ce qu'un plan ?*)」、「ビデオの表面(*La surface vidéo*)」、「ヒッチコック的サスペンス(*Le suspense hitchcockien*)」、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い(*Bobines ou : le labyrinthe et la question du*

---

[2] ボニゼールの著作及び関連著作について、資料の「パスカル・ボニゼール略歴」も参考にしていただきたい。

[3] ボニゼールの脚本担当作品及び監督作品については、資料の「パスカル・ボニゼール略歴」も参考にしていただきたい。

visage)」、「盲目の視野(*La champ aveugle*)」、「実在の断片(*Les morceaux de la réalité*)」そして「情動の体系(*Système des émotions*)」である。これらの表題は、カイエ・デュ・シネマ誌に掲載されたオリジナルのものとは異なる。しかし著作にはオリジナルの表題は記されていない。さらに、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」(1979)を除き、6 つの評論の初出時期もまた記されていない。これらのことに関して、カイエ・デュ・シネマ誌を調べると、例えば「ショットとは何か」は 1977 年に発表された「ここに—ショットの観念と映画の主体(*Voici - La notion de plan et le sujet du cinéma*)」と「2 つの視線(*Les deux regards*)」を合わせて修正したもの[4]、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」は 1979 年の「部分的ヴィジョン(*La vision partielle*)」を修正したもの[5]、また「情動の体系」は 1978 年の「偶像とクォーク(*Les dieux et les quarks*)」を修正したものである[6]。しかし、非常に多くの修正が加えられているために、こうしたオリジナルの評論と『盲目の視野』の評論は、部分的な類似しか見出すことが出来ない。

こうした多くの修正からある推測が立てられる。つまり、ボニゼールは『盲目の視野』を評論集としてではなく 1 つの著作として見なしていたという推測である。この推測から、そして事実、7 つの評論全体に亘って一貫するボニゼールの主張から、本稿では『盲目の視野』を 1 つの著作と見なし、ボニゼールの議論を見ていくことにする。その議論は内容から 3 つのグループに分けることができる。第 1 は問題提起部、第 2 は不安の探求の部、つまり映画における不安の感情についての議論の部、第 3 は結論部である。そして 7 つの評論はそれぞれ、「ショットとは何か」、「ビデオの表面」が第 1 部に、「ヒッチコック的サスペンス」、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」、「盲目の視野」が第 2 部に、「実在の断片」、「情動の体系」が第 3 部に振り分けられることができる。次節では『盲目の視野』の議論の流れをこれら 3 つのグループに分けてみていきたい。

(2) 議論の流れ

① 問題提起(「ショットとは何か」、「ビデオの表面」)

『盲目の視野』を 1 つの著作として捉えようとする場合、「ショットとは何か」、「ビデオの表面」は、著作全体の問題提起部として位置づけられる。

「ショットとは何か」において、ボニゼールは、ショット理解の歴史的変遷を辿り、時間の単位や距離の単位(カットの繋ぎ目

---

[4] *Voici-La notion du plan et le sujet du cinéma*, Cahiers du cinéma, n° 273, janvier-février 1977, pp.5-18.及び *Les deux regards*, Cahiers du cinéma, n° 275, avril 1977, pp.40-46.

[5] *La vision partielle*, Cahiers du cinéma, n° 301, juin 1979, pp.35-41.

[6] *Les dieux et les quarks*, Cahiers du cinéma, n° 295, décembre 1978, pp.5-9.

また、本文中に記した評論以外で、オリジナルの表題及び初出時期について確認できたものは、次のとおりである。

「ヒッチコック的サスペンス」は先述の「ここに—ショットの考えと映画の主体」を修正したもの。そして「盲目の視野」は「暴力と優位性(*Violence et latéralité*, Cahiers du cinéma, n° 319, janvier 1981, pp.27-34.)」と「美しい手法—ジャン=クロード・ギギュエ(*Les belles manières-Jean-Claude Guiguet*, Cahiers du cinéma, n° 290-291, juillet-août 1978, p.45.)」を合わせて、修正したもの。

なお、管見では、「ビデオの表面」と「実在の断片」のオリジナルの評論を確認することができなかった。

から抽出された持続時間や対象とカメラとの間の距離)に基づくショットの慣習的な分類や理解に対して異議を唱える。なぜなら、このようなショットの捉え方を基礎に置き、現代映画を解釈することは困難であるからだ。現代映画では、カメラは自在に動き、その画面は様々に加工される。そのためカメラと対象の距離やカットの繋ぎ目を測定することは殆ど不可能である。よって現代映画を解釈するために新しいショットの捉え方が必要となる。そこでボニゼールは、ジャン=リュック・ゴダールの言葉を参照しながら、ショットを諸々の単位としてではなく、諸々の抽象概念で覆われる以前の様相として、つまり単なる1つのイメージ=映像として考えることを提起する。こうしたショット理解の見直しは、結局のところ、慣習的なショット理解に基づいたこれまでの映画理論を見直すことに繋がっていく。「ショットとは何か」においてボニゼールはこの見直しの必要性を訴える。そしてボニゼールが『盲目の視野』で試みることは、まさに従来の映画理論、とりわけバザン理論の見直しの作業である。直後の「ビデオの表面」という評論において、バザンが論じなかった(あるいは年代的に論じることが出来なかった)、イメージ=映像の変形を最も根本的な機能とするビデオの映像と、それとは全く異なる機能を持つ映画の映像との比較を行うボニゼールの議論の姿勢は、バザン理論を再検討することの重要性を明確化しているように見える[7]。「ビデオの表面」以降の評論において、ボニゼールは、従来の映画理論、特にバザンの映画理論を再検討しつつ、現代映画に対するバザン理論の射程を明らかにし、さらに、そこに収まりきらない現代映画の特異性を新たな言葉で語っていこうとする。そこでボニゼールが注目するのは、映画における不安という感情であり、その表現である。

② 不安の探求(「ヒッチコック的サスペンス」、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」、「盲目の視野」)

「ヒッチコック的サスペンス」、「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」、「盲目の視野」でボニゼールは、映画における不安という感情とその表現について議論する。特に不安を生じさせる表現についての議論に注意を払いつつ、これらの議論を通じて、ボニゼールが明らかにしようとすることを見ていくことにする。

「ヒッチコック的サスペンス」でボニゼールは、まずアルフレッド・ヒッチコックの作品で構築されるサスペンスの特質について議論し、そしてそこに現れる不安の感情に注目していく。ボニゼールによれば、ヒッチコックのサスペンスの特質は、その独特な構築方法から生まれる。一般的なサスペンス(ボニゼールの言葉を用いるならばグリフィス的サスペンス)が2つの緊迫した状況が交互に対置されることによって構築されるのに対し、ヒッチコックのサスペンスは、平穏な日常的状況に斑点(tache)つまり犯罪を挿入し、状況の秩序の調和を乱すことにより構築される。このような観点から、ボニゼールはヒッチコックの代表作の1つである『裏窓』(1954)を見事に解釈する。作品冒頭において、主人公は、向かいの建物の真っ暗になった部屋の窓に、赤く光る点を見つける。この点、つまり斑点は犯罪と一致する。というのも、

---

[7] そしてまた著作全体において、バザンの死後に発表されたアルフレッド・ヒッチコックやゴダールの作品等を積極的に参照するボニゼールの姿勢についても同じことが言えるだろう。

その赤い斑点は、先程妻を殺害したばかりのその部屋の主が吸う煙草の火種であるからだ。まるで水の入ったコップに墨を1滴たらすかのように、赤い斑点によって、平穏な状況の調和は乱れ、状況は錯綜する。主人公は自らを取り巻く状況に疑惑の目を向けることになる。

こうした独自の方法で構築されたヒッチコック的サスペンスは、観客の視線や注意を絶えず引くものとして一般的に理解される、サプライズに近接した性質を帯びる。そしてさらにヒッチコック的サスペンスは、この性質を拡張し、観客の視線を登場人物の視線と一致するにまで至らせ、両者の視線を出来事に向けさせるのである。ボニゼールによれば、出来事や不調和な錯綜した状況に向けられたこのような視線は、疑惑や恐怖を、謎や不安を産み出すのである。

以上のようにボニゼールは、ヒッチコック作品における不安の感情の現出方法について議論してきた。そして「糸巻きまたは:迷宮そして顔貌についての問い」でボニゼールは、不安または謎に議論の焦点を合わせ、ヒッチコックの作品はもちろんのこと、他の監督の作品や文学作品における不安や謎、とりわけ顔貌から産出されるそれについて議論していく。その議論の冒頭で、ボニゼールは、「あらゆる迷宮は、顔貌に関わる不安と謎を含んでいる」(p.73)と述べる。つまり、私たちは、顔貌という個体の同一性を保障するものが消去したり、不安定な状態になった時、不安や謎を覚え、疑問の迷宮に陥るのである。そして、こうした謎や不安を解決し解消するためには、迷宮の出口を見出さなければならない。つまり顔貌を回復するか、新しい顔貌を見出さなければならない。

ボニゼールは、このような顔貌、不安、迷宮の関係の表現を文学に見出し、それを2つに分類する。一方は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『アステリオーンの家』のミノタウロス[8]のような、消去された顔貌から産まれる不安と迷宮であり、他方は、フランツ・カフカの『父の気がかり』のオドラデクという糸巻き(bobine)[9]のような、不可解な様相から産まれる不安と迷宮である。1940年代以降のハリウッドで流行したスリラー映画は、姿を現さない人物のナレーションにより物語を展開させ、前者と類似した表現を達成した。そして後者の表現をヒッチコック、オーソン・ウェルズ、フリッツ・ラングが達成したとボニゼールは考える。これらの中でボニゼールは特にヒッチコックの表現に注目する。例えば『サイコ』(1960)や『鳥』(1963)における、攻撃を受け、傷つけられ、血まみれになる顔貌。それらは形を歪められ不可解なものになり、そこに不安や迷宮が産み出されることになる。顔貌、不安、迷宮の関係に関わるこれら2つの表現には、最終的に、何らかの出口が見出されるということが共通している。そこでは顔貌が回復されるか、または新たな顔貌が見出される。

しかしこれらの表現とは別のタイプの表現がある。ボニゼールは、イングマール・ベルイマン、ミケランジェロ・アントニオーニの作品を引き合いに出し、それを説明する。そこでもまた顔貌が消去されることによって迷宮が生じる。しかしその迷宮にはもはや出口がなく、それは虚無にまで至り、不安を含めたあらゆる感情も消え去ることになる。こうした、顔貌、不安、迷宮の関係の様々な種類の表現は、結局の

---

[8] ホルヘ・ルイス・ボルヘス『不死の人』、土岐恒二訳、白水社、1968年、pp.103－122参照。

[9] フランツ・カフカ『カフカ短編集』、池内紀編訳、岩波文庫、1978年、pp.103－105参照。

ところ、作品の表現の独自性と一致することになる。つまり映画作品における表現とは、顔貌や迷宮を探求することであり、監督たちは、作品のうちでそれぞれ独自の探求方法を作り上げ、明示するのである。

このように顔貌、不安、迷宮について議論するボニゼールだが、続く『盲目の視野』では顔貌を離れ、不安と映画技法の関係に議論を移していく。そこでは切り返しショットによって表現される不安の感情が議論される。ボニゼールはまず、溝口健二の『近松物語』(1954)における2人の主人公を参照する。作品の主人公である大経師内匠の手代の男と内匠の妻は、各々に課せられた無実の罪から逃走し、心中を図ろうとする。この2人が生み出す愛の形に、ボニゼールは、不安になることと欲することの二重構造を見出す。潔白で無垢な心を持つ2人が、不義の愛を成立させる時、一方で、2人は、その愛のために死へ向かわなければならない。また他方で、その時2人は、その愛によって、自らの潔白さや無垢さを正当化する1つの意味を見出す。観客は2人の愛を観る時、死へ向かうという不安と意味を作り出すという欲求を同時に喚起するのである。

映画における切り返しショットは、フレームの機能や声の機能と相まって、このような不安と欲求の二重構造を表現するとボニゼールは理解する。切り返しショットにおける欲求は、視覚的画面、言い換えるならば画面内において構築される。クレショフ効果[10]におけるモジューヒンの顔と諸々の事物の関係が明らかにするように、切り返しショットの画面は、私たちの欲求の流れを再現し、因果関係を構築する。つまり、切り返しショットは、欲求に基づいた私たちの日常的知覚を再現し、画面内の諸々の対象を因果的に繋ぎ合わせるのだ。

次に、切り返しショットにおける不安は、盲目の画面、言い換えるならば画面外において構築される。ボニゼールは、ロベール・ブレッソン、ジャン=クロード・ギギュエ、そしてラウール・ルイスを参照しながら、この画面外についての議論を展開する。その議論の中心に据えられるものは、声によって構築される画面外の空間である。前述の監督達は、切り返しショットと画面外から発せられるオフの声を同時に用いることにより、観客に、画面内が部分的なヴィジョンに過ぎず、その外に盲目の画面が存在することを認識させる。つまりオフの空間が認識されるのである。しかしオフ空間が認識されただけでは、不安は生じてこない。不安が生じるためには、オフ空間を認識させる声の主の姿が問題となる。声の主は、その声によって盲目の画面、すなわちオフ空間での存在が確認される。しかしその姿は、盲目の画面にあるが故に認識することは出来ない。この主の顔貌は消去されているのだ。前の評論において議論されたように、顔貌が消去される時生じてくるもの、それは不安であり迷宮である。つまり画面の外から発せられる声は、盲目の画面を存在させると同時に不安を生じさせるのである。このようにして、切り返しショットは、フレームや声の機能と相まって、欲求と不安を同時に表現するとボニゼールは理解する。

---

(10) レフ・クレショフが1920年代にロシアの国立映画学校で行ったモンタージュの実験。クレショフは、モジューヒンという俳優の無表情な顔のクローズアップの映像に、湯気が立つ料理の皿、墓、そしてソファーにたたずむ若い女性の映像を挿入し、繋ぎ合わせた。そうして出来た映像を観客に見せた時、観客は、顔で空腹、悲しみ、そして性欲を表現したモジューヒンの演技を褒め称えたという。

以上見てきたように、ボニゼールは、映画において生じる不安の感情について注目し、それをヒッチコック作品のサスペンス構造、顔貌と迷宮、見えるものと見えないものまたは画面と画面外の関係の観点で議論してきた。この議論において中心的な存在であったのはヒッチコック作品である。バザンがほとんど評価を与えなかったヒッチコック作品を議論の中心に据え、バザンが捉えきれなかったヒッチコック作品における不安の感情の表現を明らかにし、それに対し大きな評価を与えることにより(11)、ボニゼールはバザン理論の限界を徐々に明らかにしてきたように見える。そして「実在の断片」と「情動の体系」において、ボニゼールは、議論の中心をヒッチコック作品からゴダール作品へと移し、そこにおける画面と画面外の関係に注目する。そしてそこから、ボニゼールは、バザン理論の中枢を担う映画と実在の関係についての解釈に対して、見直しを計るのである。

③ バザン理論の射程(「実在の断片」、「情動の体系」)

「実在の断片」においてボニゼールは、映画と実在の関係についてのバザン理論を再考する。ボニゼールは、映画技法(モンタージュ、画面の奥行)に対して異なる立場にいるバザンとエイゼンシュタインの比較から、両者の立場の違いが、全て映画と実在に関する両者の捉え方の相違に由来することをみる。映画が観客に対して印象付ける、映画の実在が、エイゼンシュタインにとって重要であるのに対して、バザンにとって重要なものは、映画と実在の相対関係である。この相対関係とは、映画が実在に触れ、そこから何らかのものを受け取り、そして映画がその何らかのものを感覚可能な連続体として実在に送り返すというダイナミックな関係である。さらにこの関係が継続することによって、映画は進化論的に発展していくとバザンは考える。この考えとはつまり、バザンの言う「映画的言語の進化(l'évolution du langage cinématographique)」である。

こうしたバザンの考えにとって、画面と画面外の関係から生じる2つのヴィジョンという考え方が不可欠になるとボニゼールは指摘する。その2つのヴィジョンとは、部分的ヴィジョンと固定されたヴィジョンである。前者は、画面外を隠すというフレームの機能から生じ、画面内が、常にそれよりも大きな規模をもつ画面外の一部でしかないことを意味する。そして後者は、映画の観客の状況から生じる。映画の観客は、半ば強制的にスクリーンの前に置かれ、彼らの目は画面に固定される。固定されたヴィジョンとはこうした映画のシステムに由来する観客のヴィジョンなのである。ではなぜこれら2つの考え方が不可欠となるのか。先述の通りバザンは、映画は実在から受け取った何らかのものを、つまり日常では認識不可能な事物の運動や神秘を、感覚可能なものとして私たちに提示することができると考える。そして映画はこの機能を達成するために、実在に対し受動的でなければならない。この受動的という言葉は、実在を無作為に受け入れることを意

(11) その成果として、特に「ヒッチコック的サスペンス」はスラヴォイ・ジジェクのヒッチコック及びラカン研究に大きな影響を与えた。ジジェクはこの評論が彼の監修する『ヒッチコックによるラカン』の概括的、理論的枠組みとなったと述べている(スラヴォイ・ジジェク監修『ヒッチコックによるラカン―映画的欲望の経済』、露崎俊和他訳、トレヴィル、1994年、p.14及びp.15原註参照)。

味するのではなく、実在を徹底して受け入れるという能動的な演出を行うことを意味する。まさにこの演出に部分的ヴィジョンと固定されたヴィジョンという考えが反映される。映画が実在を限定した、固定したヴィジョンで眺め、そのヴィジョンを感覚可能なものとして送り返すこと、このことはバザンの考える映画と実在の関係を成立させるために、重要な位置を占める。ボニゼールが2つの考えを不可欠なものと見なすのは、この意味においてである。

しかし、バザンの映画と実在の関係についての考えは、現代映画、特にゴダール作品に対応することはできないとボニゼールは語る。というのも、演出により、実在をその透明な媒体である映像を用いて提示するバザン的映画とは異なり、ゴダール作品を代表とする現代映画は、傷つけられたイメージ＝映像の組成、ビデオなどの現代的技術、脱中心的な音、またショットにおける色や奥行の様々な働き等によって、多様なイメージ＝映像とそれらの関係を産み出すことを目的としているからだ。つまり、現代映画の諸々のイメージ＝映像は、実在を暴き出す実在の透明な媒体ではなく、それら自身の関係によって、非実在的な新たなイメージ＝映像を産み出すのである。

実在との関係を断ち、非実在的なイメージ＝映像を産出する現代映画によって、映画と実在の関係についてのバザン的な見方は見直しを迫られ、そして同時に、進化論的な映画の発展という見方も見直しを迫られる。しかしこのことは、映画と実在の関係についてのバザン的な解釈から映画や観客を解放することに繋がり、映画の自由な表現や観客の自由な見方を可能にするのである。しかし現代映画がより自由な表現を探求すればする程、観客は、情動表現から遠ざかったり、物語を語ることを望まなくなったという理由でそこから離れていった。「情動の体系」において、ボニゼールはこうした観客の行動の原因である現代映画の新しい表現を明らかにしつつ、その表現に対するバザン理論の可能性を示していく。

まずボニゼールは、物語と情動の関係を共生的関係と見なし、両者の関係を明らかにした上で、特に情動の表現に注目し、その歴史的変遷を辿っていく。そこで参照される情動は、映画の誕生以来表されてきた、恐怖、笑い、そして悲しみという典型的なタイプの情動である。ボニゼールによれば、既にリュミエール兄弟の作品[12]において恐怖と笑いの表現を見ることができ、またデビッド・ウォーク・グリフィスの作品[13]において悲しみの表現を見ることができる。こういった情動の表現において、ショットとショットの等級は重要な役割を果たし、それらは情動と直接的に結び付くことになる。例えば、クローズアップは恐怖、ミドルショットは悲しみ、ロングショットは笑いという様に、ショットの等級はショットサイズとそのショットが表現する情動の種類を同時に示すのだ。つまりショットは情動を再現する、もっと言えばショットは情動そのものとなる。そして、こうしたショットを有機的にモンタージュすることによって、現代映画以前の映画は、有機的な情動を、つまり典型的なタイプの情動を再現するのである。それに対して、現代映画における情動の表現方法は、それ以前の映画とは異なったものになる。なぜな

---

(12) 具体的には、恐怖が『シオタ駅に到着する列車』(1897)であり、そして笑いが『水をかけられた水撒き人』(1895)である。

(13) ここでボニゼールは具体的な作品を例に出していない。

ら現代映画におけるショットは、情動を再現するのではなく、単なる1つのイメージ＝映像となるからだ。この種のショットによって構築されるものは、有機的な関係ではなく、イメージ＝映像同士の多種多様な関係である。そしてこの関係から産出されるものは、典型的なタイプの情動の再現ではなく、他の如何なる情動とも同一視されない、新たな映画的情動である。

ボニゼールは、この情動表現の変化の根本的要因を、映画と私たちの身体の関係の変化のうちにみる。映画作品は人間的身体から逃れられない。ショットによって構築された作品がどんなに人間的身体を越えようとしても、ショットと作品を実現するカメラのうちに人間的身体または人間的尺度が常に付きまとうからだ。この人間的身体という言葉が意味するものは、カメラそのものの構造に既に組み込まれてしまっている、身体を基準とした私たちの日常的知覚である。つまり映画には常に私たちの日常的知覚が付きまとっているのだ。

現代映画以前の映画は、この映画の性質から映画を日常的知覚または実在の再現と見なそうとしてきた。よってショットも情動の再現と見なされることになる。しかし現代映画、特にゴダールの作品は、映画と私たちの身体の関係を認めながらも、映画に必然的に含まれる何らかの作為を強調しながら、映画が日常的知覚や実在の完全な再現ではないことを示すのである。この現代映画が強調する作為に、バザンの実在に対する演出という考え方は応答することが出来るとボニゼールは考える。両者は、映画が実在の完全な断片ではなく、常に何らかの演出ないし作為を実在に加えているということで一致するのである。

さて「実在の断片」と「情動の体系」において、映画と実在の関係が議論の中心に置かれ、現代映画に対するバザン理論の射程が検討された。ここでの議論の帰結は『盲目の視野』全体におけるボニゼールの帰結でもある。その帰結とは、私たちにとって感覚不能な実在を暴き出すことを映画の目的と見なすバザン理論は、非実在的なイメージ＝映像を産出する現代映画に対し応答することは出来ないが、映画が実在の完全な断片ではなく、常に何らかの作為をそこに加えていることを示す現代映画の姿勢に対しては、応じることが出来るということだ。よって現代映画に対して私たちは、映画が実在の完全な断片ではないことを念頭に置きながら、実在との関わりではなく、現代映画が産み出す非実在的なイメージ＝映像そのものの関係を見ていかなければならないのである。

4 終わりに

これまで見てきた『盲目の視野』の議論を現在において取り上げる意義を、最後に2つ示すことにする。

第1に、画面の奥行の観点に集中し、行き詰まり状態になりつつある、現在の映画理論における映画と実在の関係の解釈方法に対して、画面外の観点からバザン理論の見直しを図るボニゼールの議論は、そこに新たな可能性を開くという側面で、現在において注目に値する。そして第2に、現在の映画理論に対して興味深い問題を提起するという側面で、ボニゼールの議論は現在においても注目しなければならない。『盲目の視野』におけるボニゼールの議論を眺めると、バザン理論がネオレアリズムの到来と共に確立したように、ボニゼールの理論もヌーベル・バーグ、特にゴダールの作品と共に確立し、それに応じるためにバザン理論の再考を試みた様に見える。で

は私たちは現在の諸作品に応じて、どのような理論を形成するのか、そしてそれらに応じるためにどのようにバザン理論やボニゼール理論を改編していくのか、こうした問題を私たちに突きつけるという点でボニゼールの議論は現在でも積極的な意義をもつのである。

（まつたにようさく・神戸大学博士課程）

パスカル・ボニゼール略歴(1)

著作(共著、シナリオを含む)

＊邦訳のあるものは［］内にそれを記す。

1976 *Le Regard et la voix – Essais sur le cinéma*, Union Générale d'Édtions

1982 *Le champ aveugle – Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma Gallimard

1985 *Décadrages – peinture et cinéma*, Éditions de l'Etoile［『歪形するフレーム―絵画と映画の比較考察』梅本洋一訳、勁草書房、1999年］

1990 *Eric Rohmer*, Édtions de l'Etoile

1990 Jean-Claude Carrière et Pascal Bonizer, *Exercice du scénario*, FEMIS

1999 *Rien sur Robert – Scénario*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma

その他の関連著作

1976 S. M. Eisenstein, *La non-indifferente nature*, traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, préface de Pascal Bonitzer, Union Générale d'Éditions

1991 Présentation de Pascal Bonitzer, Postface de Roger Laporte, Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu – suivi de La Bell Noiseuse, un film de Jacques Rivette*, Éditions Climats

2004 Catherine Deneuve, *À l'ombre de moi-même – carnet de tournage & entretien avec Pascal Bonizer*, Éditions Stock

シナリオ参加作品

＊作品タイトルは日本公開時のものであり、日本未公開の作品は原題をそのまま記す。

＊()内は監督名である。

1976 Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…(ルネ・アリオ)

1979 ブロンテ姉妹(アンドレ・テシネ)

1983 Tricheur(バルベ・シュロデール、バーベット・シュローダー)

1984 地に堕ちた愛(ジャック・リヴェット)

1985 嵐(ジャック・リヴェット)

1986 Lieu de crime(アンドレ・テシネ)

1986 ゴールデン・エイティーズ(シャンタル・アケルマン)

1987 Les Innocents(アンドレ・テシネ)

1988 彼女たちの舞台(ジャック・リヴェット)

1989 ボワ・ノワール魅惑の館(ジャック・ドレー)

1991 Nuit et jour(シャンタル・アケルマン)

1991 美しき諍い女(ジャック・リヴェット)

1993 ジャンヌ(ジャック・リヴェット)

1993 私の好きな季節(アンドレ・テシネ)

1995 パリでかくれんぼ(ジャック・リヴェット)

1996 Trois vies et une seule mort(ラウール・ルイス)

1996 夜の子供たち(アンドレ・テシネ)

1997 Généalogie d'un crime(ラウール・ルイス)

1998 Secret défense(ジャック・リヴェット)

2000 ルムンバの叫び(ラウル・ペック)

2000 Man of the Crowds(ジョン・ルボフ)

2001 恋ごころ(ジャック・リベット)

2004 Mの物語(ジャック・リヴェット)

監督作品

1996 アンコール

1999 ロベールには無関係

(1) この資料は『歪形するフレーム―絵画と映画の比較考察』の付録資料を参考にして作成した(パスカル・ボニゼール『歪形するフレーム―絵画と映画の比較考察』、梅本洋一訳、勁草書房、1999年、p.165参考)。