

## 論 文

## 映画における晩年性

## アンドレ・バザンとフランソワ・トリュフォーの老化をめぐる議論

大久保 清 朗

## 1 はじめに——若き日のバザンとトリュフォー

フランスの映画監督フランソワ・トリュフォーが、映画批評家アンドレ・バザンに師事したことはよく知られている。アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥビアナによる浩瀚なトリュフォー伝によれば、トリュフォーがバザンと出会ったのは1948年11月30日のこと<sup>1</sup>、トリュフォーは16歳、バザンは30歳であった。その後トリュフォーはバザンのもとで文化活動機関〈労働と文化〉の仕事に従事することになる。トリュフォーにとってバザンは彼の「養父」<sup>2</sup>的存在となっていくが、2人の擬似的な親子関係は、1951年、軍隊から脱走したトリュフォーにバザンが自宅の屋根裏部屋を提供し、1952年2月に除籍された彼の引受人となったというエピソードからも窺い知れる。トリュフォーは1954年2月に『アール』誌の映画評欄の定期執筆者となり、経済的安定を得るまでバザン家に寄宿した<sup>3</sup>。バザンの妻ジャンヌの回想によれば、「バザンとフランソワの関係は先生と生徒の関係ではなく、映画を愛する者同士、各々の気質と成熟度にしたがいがい映画を語る関係」であったという<sup>4</sup>。山田宏一が述べるように、「バザンはトリュフォーの情緒不安定を一つの方向に——純粋に映画の方向に——みちびいていった」<sup>5</sup>のである。

若き日のバザンからの恩恵に対して、トリュフォーはバザンの著書出版というかたちで返礼している。1970年代にはバザンの映画評のアンソロジーを3冊——『チャーリー・チャップリン』(1972年)、『残酷の映画』、『占領とレジスタンスの映画』(ともに1975年)——編集している。またアンドレ・S・ラバルトとともに、『ジャン・ルノワール』(1971年)と『オーソン・ウェルズ』

1 Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Editions Gallimard, 1996, p. 60. [アントワヌ・ド・ベック、セルジュ・トゥビアナ『フランソワ・トリュフォー』稲松三千野訳、原書房、2006年、53-54頁]

2 François Truffaut, « Préface », André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté : Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*, Editions Flammarion, 1975, p. 10. [フランソワ・トリュフォー「序文」、アンドレ・バザン『残酷の映画の源流』佐藤東洋磨・西村幸子訳、新樹社、2003年、8頁] バザンの死に際して書かれた追悼文で、トリュフォーは自らを彼の「養子」であるとも述べている。François Truffaut, « Adieu à André Bazin », *Chroniques d'Arts-Spectacles (1954-1958)*, Textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Editions Gallimard, 2019, p. 479. 以下、『「アール＝スペクタクル」誌の時評欄 (1954-1958年)』からの引用はCASと略す。

3 上記『「アール＝スペクタクル」誌の時評欄 (1954-1958年)』の編纂者ベルナル・バステイドによる序文を参照。Bernard Bastide, « François Truffaut : direct et sans concession », *CAS*, p. 11.

4 Janine Bazin, « François chez nous », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial, Editions de l'Etoile, 1984, p. 14.

5 山田宏一『トリュフォー——ある映画の人生』〔増補新版〕平凡社、1994年、178頁。

(1972年)の編纂にあたっている<sup>6</sup>。

以上を踏まえ、これから検討したいのはバザンとトリュフォーとの間に起こった老化をめぐる論争である。あとで見えていくようにこの老化は2つの意味——監督の老いと、映画の老い——を含意する。といっても、彼らが老化について正面から議論したのではない。それはアダプテーションと「作家主義」<sup>7</sup>を通して間接的になされているにすぎない。それゆえ、この問題はこれまで副次的なものとして看過されてきた。だが老化はバザンにとって、彼の映画の進化という概念とも関連する重要なモチーフである。またトリュフォーにとっても、老化はバザンとの論争の局面で必ず言及せずにはおかない問題であった。トリュフォーは「作家主義」を述べる時、対句のようにして老化の問題について言及しているのである。本論において、私たちはこの老化を、テオドール・アドルノが提起し、エドワード・サイードが展開させた「晩年のスタイル (late style)」によって再考していく。ここでバザンとトリュフォーが取り組んでいる問題を、今日において晩年性と呼ばれる問題と接続させたい。映画における晩年性——それは映画作家の晩年性と、映画そのものの晩年性とを含意する。そのことで、私たちはこれまであまり触れられて来なかった1970年代以降のトリュフォーのある種の変化、さらには1960年代以降のフランス映画のある種の傾向を明らかにすることができるのではないかと思われる。

## 2 引用と借用——「芸術は科学でない」

トリュフォーは、『残酷の映画』の序文において、バザンが「自らの天職をきわめて明確に定義」した文章として「批評に関する考察」<sup>8</sup>を引用している。ここではトリュフォーが割愛した部分に注目するため、少し長くなるが引用する（彼が引いたのは下線部分である）。

芸術は科学ではない。生物学においては、ルイセンコ主義はイデオロギー的な狂気の沙汰である。しかしヒッチコック主義やベルイマン主義は批評戦略上の作戦であったし、またそうであり続けている。そしてそれは間違いなく、映画をめぐる思考の歴史を豊かなものとしたはずだ。しかも私自身は個人的には「作家主義」を信じていないのだからいっそう、自由な立場でそういえるのである。だが芸術において絶対的な間違いは存在

6 バザンの死後刊行書物については、アンドレ・バザン『オーソン・ウェルズ』（インスクリプト、2015年）における堀潤之の訳者解説（155-185頁）、特に156-162頁を参照。

7 私たちはこれまでこれら2つの問題系について検討を重ねてきた。アダプテーションについては、2018年12月20日に「映画とアダプテーション——アンドレ・バザンを中心に」(山形大学人文社会科学部1号館301教室)および「アンドレ・バザン研究」(山形大学人文社会科学部附属映像文化研究所アンドレ・バザン研究会。第1号は2017年、第2号は2018年、第3号は2019年に刊行。以下『バザン研究』と号数で略す。)第3号の小特集「映画とアダプテーション」参照。作家主義については『バザン研究』第1号の特集「作家主義再考」と第2号の小特集「作家主義再考2」参照。

8 André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Écrits complets*, Editions Macula, 2018, p. 2516-2519. (以下、マキュラ出版社から刊行された全集版をECと略記する) [アンドレ・バザン「批評に関する考察」野崎徹訳、『バザン研究』第2号、161-177頁]

しない。批評における真実は、何か計測可能な客観的正確さなどというものによってではなく、何よりもまず批評が読者に引き起こす知的昂奮によって決められる。つまり批評の質と広がりによってである。批評家の役割とは存在しない真実を銀の盆にのせて運ぶことではなく、芸術作品の与える衝撃を、読者の知性と感性のできるかぎり遠くにまで届かせることなのである。<sup>9</sup>

この引用の前の部分でバザンは、1930年代から50年代前半のフランスにおいては、イギリスやイタリアとは異なり、映画制作と映画批評とのあいだに交流が存在しなかったことを確認し、その上で1958年の執筆当時、「若い世代の知識人」が映画作りに関心を持ち始めたこと、そしてその知識をシネマテーク通いや批評の実践によって身につけるようになってきていると指摘し、フランス映画界の変化の兆しを見ている。バザンは、こうした制作志望の若者たちの映画批評が「論争的」であるのは当然で、なぜならそれは「潜在的な創作者たちによる情熱あふれる批評」であるからだと擁護する。バザンの念頭にあるのは、『カイエ・デュ・シネマ』誌において批評活動を行っていた若者たち——「若いトルコ人たち」とも呼ばれたトリュフォーを筆頭とする青年たち——であることは間違いない。そうした批評は必然的に「不公平」なものにならざるを得ないが、「その反射角の狭さゆえに、客観的批評以上に奥深くまで対象を理解することがしばしば可能になる」と述べている。「反射角の狭さ」——文脈に照らして言い換えれば、極端な主観的批評であろうか——の意義を認めた上で、先の文章が続くことになる。

ここはバザンによるトリュフォーへの影響が明確に見てとれる箇所である。「芸術は科学ではない」(L'art n'est pas la science.) という一文に注目してみよう。先述の通り、トリュフォーは1975年(つまり『残酷の映画』刊行と同年)に、彼自身の映画論集『わが人生の映画たち』を出している。その序文で彼は「わたしたちは批評にあまり要求しすぎてはならない。とりわけ厳密な科学のように作用することを求めてはならない。芸術は科学的ではない (l'art n'est pas scientifique) 以上、なぜ批評が科学的であらねばならないのだろう」<sup>10</sup>と記している。監督たちが批評を敵視する傾向をいさめるなかで書かれた一文であるが、ここではトリュフォー自身がバザンと同化しつつ批評の有効性を説いている。トリュフォーのテキストに見られるバザンの引用と借用は、バザンの批評精神がトリュフォーへとスムーズに移行しているかのような印象をもたらす。

バザンを継承するトリュフォー。しかしバザンとトリュフォーとのあいだでは、批評的立場において相反する部分がある。それは「私自身は個人的には「作家主義」を信じていない」という一文である。後に触れるように「作家主義」を標榜したのはトリュフォーであり、バザンは自ら

9 EC, p. 2519. [同前、177頁]

10 François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Editions Flammarion, 1975, p. 24. [フランソワ・トリュフォー『映画の夢夢の批評』山田宏一・蓮實重彦訳、たざわ書房、1979年、34頁]

の立場がトリュフォーとは異なることを明言している。ところが、トリュフォーは、自ら編纂したバザン論集の序文で引用するとき、その部分を割愛している。さらに『残酷の映画』は、「エリック・フォン・シュトロハイム、カール・ドライヤー、プレストン・スタージェス、ルイス・ブニュエル、アルフレッド・ヒッチコック、黒澤明」という副題が付され、6人の監督の映画評が監督別に再録するという構成となっている。トリュフォーの編纂方針は、バザンが「作家主義」を信じていたという印象を与えかねない。こうした操作によって、トリュフォーは本来立場を異にすると明言していた「作家主義」の側にバザンを囲い込もうしているようにも見える。だが問題は彼の思惑ではなく、1970年代以降の彼が経験しつつある変化にある。それを明らかにするべく、バザンとトリュフォーの影響関係について確認しておかなければならない。

### 3 アダプテーション

1950年代のトリュフォーの批評でバザンからの直接的な影響を見いだせるのは、アダプテーションをめぐる議論である。当時のフランスの文芸映画を批判した「フランス映画のある種の傾向」<sup>11</sup>には、バザンの「『田舎司祭の日記』とロベール・プレッソンの文体論」<sup>12</sup>からの引用が見出される。

『田舎司祭の日記』は、1936年に刊行されたジョルジュ・ベルナノスの同名小説をロベール・プレッソンが映画化したものである。ディドロの『運命論者ジャックとその主人』（1796年）の一部を映画化した前作『ブローニュの森の貴婦人たち』（1945年）が公開時に批評家から無理解を蒙ったのとは対照的に、『田舎司祭の日記』は1951年2月7日に公開されると、たちどころに絶賛を受ける<sup>13</sup>。バザンの『田舎司祭の日記』論は、公開から3か月が経過した1951年6月——「それが引き起こした最初の反響を見届けた後に」（野崎歆）<sup>14</sup>——『カイエ・デュ・シネマ』誌第3号に発表された。

バザンの「満を持してという形容にふさわしい」論考の詳細については野崎の論に譲り、ここではトリュフォーへの影響に要点を絞って述べておきたい。バザンは、結論近くで、従来における小説を映画化を2種類に整理している<sup>15</sup>。一方にあるのは「小説を別の言語へと美学的に翻訳する」やり方であり、もう一方にあるのは「自由な映画化」、あるいは「映画監督の小説家への

11 「フランス映画のある種の傾向」は、1987年、ジャン・ナルボニとセルジュ・トゥピアナ編纂による遺稿集『目の快楽』に採録された。引用は遺稿集に依る。François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987, p. 192-207. 以下、PYと略記〔フランソワ・トリュフォー「フランス映画のある種の傾向」山田宏一訳、『ユリイカ』1989年12月臨時増刊号、8-30頁〕

12 André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *EC*, p. 716-722. [アンドレ・バザン「『田舎司祭の日記』とロベール・プレッソンの文体論」谷本道昭訳、『映画とは何か』上巻、岩波文庫、2015年、177-215頁]

13 この経緯については野崎歆『アンドレ・バザン——映画を信じた男』（春風社、2015年）の第4章「文芸映画の彼方へ」、特に「『田舎司祭の日記』の成功」（125-129頁）を参照。

14 同前、129頁。

15 以下、*EC*, p. 721-722. [「『田舎司祭の日記』とロベール・プレッソンの文体論」208-210頁]を参照。

本質的な共感」によってなされる映画化である。前者は小説と映画の「等価性」に基づくアダプテーション、後者は「気質の親和性」に基づくアダプテーションであり、前者の例として『田園交響楽』（ジャン・ドラノワ監督、1946年）や『肉体の悪魔』（クロード・オータン＝ララ監督、1947年）、後者の例として、ジャン・ルノワールの『ボヴァリー夫人』（1934年）、『ピクニック』（撮影1936年／公開1946年）、『河』（1951年）が挙げられている。前者は、いずれも脚本家ジャン・オーランシュとピエール・ポストによって脚色されている。彼らは『ドゥース』（クロード・オータン＝ララ監督、1943年）で初めて協働して以来、数多くの翻案を手がることになった。だがバザンによれば、ブレッソンによる『田舎司祭の日記』映画化はそのどちらでもない。それは叙述を「等価」な映像で置きかえるのでも、作家に「共感」して自由に映像を作り出すのでもなく、「映画を掛け合わされた小説とでもいうような、新たな美学的存在」といえるものであった。

バザンがブレッソンの映画において着目しているのは、映画と小説との共通性を探り当てるよりも、両者の異質性を正面から引き受けるアダプテーションの在り方であるといえる。そのとき、「等価」という一見もっともらしい共通項によって文学作品を映画化する従来の文芸映画は批判の対象となる。バザンはこの論考を「ロベール・ブレッソンのあとでは、オーランシュとポストはもはや文学作品の映画化におけるヴィオレ＝リュ＝デュックにすぎない」<sup>16</sup>という辛辣な一文で締めくくる。オーランシュとポストのシナリオ映画を、独自の建築理論でゴシック建築を改変した19世紀の建築家になぞらえながら、バザンは彼らの翻案がもはや時代遅れになることを予言している。野崎は、こうしたバザンのアダプテーション美学がカメラがとらえる対象への信というリアリズムに依拠し、それが最終的には「従来の文芸作品を全面的に否定し去る可能性」<sup>17</sup>をも示唆している。『田舎司祭の日記』論の最後の一文には、そうした否定的な力が見出されるのである。

トリュフォーの「フランス映画のある種の傾向」は、こうしたバザンの否定性を徹底的に推し進めた論考であった。『カイエ・デュ・シネマ』誌の1954年1月号に掲載されたこの論文が、いわゆる「心理的リアリズム」、さらにそれによって形成されたフランス映画における「良質の伝統」を徹底的に糾弾するものであることはよく知られている。それは、「まさにバザンの文芸映画論を引き継いだもの」<sup>18</sup>であり、「文学を映画へと「脚色」するやり方をめぐる論考」(堀潤之)<sup>19</sup>であった。実際、「良質の伝統」を形作っているのは、オーランシュとポストが量産した文学の翻案作品であったからである。

とはいえアントワヌ・ド・ベックの論考によれば<sup>20</sup>、「フランス映画のある種の傾向」の構想

16 EC, p. 722. [同前、212頁]

17 野崎、前掲書、147頁。

18 同前。

19 堀潤之「映画的不純性に向けて——ヌーヴェル・ヴァーグと「脚色」の問題」、『研究叢書』第62号（渋谷哲也編「映画におけるイメージとテキストの関係について」）日本独文学会、2009年、68頁。

20 アントワヌ・ド・ベック『シネフィリー——ある眼差しの発明、ある文化の歴史、1944-1968年』所収の「フランソワ・トリュフォーはいかにして「フランス映画のある種の傾向」を書いたか（1950-1958年）」(Comment

は『カイエ』での発表の2年以上前にトリュフォーの裡で胚胎していた。1951年10月24日の手記には、すでに尊大な映画作家、脚本家による作中人物たちへの軽蔑を告発する覚え書きが記されている<sup>21</sup>。その3日後——ドイツのアンダーナッハの軍刑務所収監中——トリュフォーはオーランシュとポストの脚本についてメモを記す。こうして彼は、「フランス映画は「脚本家の映画」であり、その失敗は脚本家自身の欠点のなかに探すべき」であると確信する<sup>22</sup>。さらにラディゲの『肉体の悪魔』（1923年）が『イスイ・パリ』誌で再掲されると、パリの友人を介して営倉に取り寄せ、小説と映画との比較を自らの記憶を頼りに専心する。こうして1951年11月には、これらの2つの考え——尊大な映画作家たちによる登場人物たちへの軽蔑と、フランスの小説の脚色形式の拒否——が結合し「フランス映画のある種の傾向」の骨格ができあがることになる。トリュフォーがバザンの『田舎司祭の日記』論を発表直後に読んだとは考えにくい、少なくとも1952年2月にバザン家に寄食し始め、「フランス映画のある種の傾向」の第1稿にあたる「軽蔑の時代——フランス映画のある種の傾向についての覚え書き」を書き終える1952年12月までの期間に読んだことは間違いない。バザンはこの第1稿掲載を見送り、トリュフォーに『カイエ・デュ・シネマ』誌上で映画評を書くよう慫慂する。トリュフォーが「フランス映画のある種の傾向」改稿版をバザンとジャック・ドニオル＝ヴァルクローズに提出したのは1953年11月6日であり、その約2か月後、『カイエ』1954年1月号掲載に至る。

トリュフォーがバザンの『田舎司祭の日記』論に影響を受けているのは、脚本における「等価」をめぐる議論などに見て取れる。バザンが旧来の脚色の2つのうちの1つとして整理したこの原理は——最後に時代遅れの烙印を押されるにせよ——事実確認として中立的に述べられていた。対して、トリュフォーはそれを敵視している。「かの等価の方法において私を困惑させること、それはある小説が撮影できない場面を含んでいると確信することなど全くできないということであり、さらには、その撮影できないと宣告された場面が誰にとってもそうであるということである」<sup>23</sup>。トリュフォーはこの直後にバザンの『田舎司祭の日記』論の末尾を引用し、自論を補強する。

トリュフォーは、ブレッソンの映画とオーランシュとポストのシナリオ版との比較検討に入っていく。オーランシュ＝ポスト版『田舎司祭の日記』シナリオを引用しつつ、忠実さとは名ばかりの裏切りと瀆神行為とを明らかにしていくくぐりは——ピエール・ポストに直接連絡を取り、彼に取り入ってシナリオを入手したというトリュフォーの「かなり不作法な手段」<sup>24</sup>は非難されるべきであるが——この論考の白眉であろう。田舎司祭と伯爵令嬢シャンタル（ブレッソンの映画ではクロード・レイデュとニコル・ラドラミルが演じている）との教会での問答の場面で

François Truffaut a écrit « Une certaine tendance du cinéma français » (1950-1958) を参照。Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Editions Fayard, 2013, p. 135-167.

21 *Ibid.*, p. 140.

22 *Ibid.*

23 *PY*, p. 196. [「フランス映画のある種の傾向」13頁]

24 Baecque, *op.cit.*, p. 142.

引く。『裁かるるジャンヌ』（カール・ドライヤー、1927年）との共通性を指摘しつつ、バザンが「ドライヤーと同じように、ブレッソンは俳優の顔のもっとも肉感的な側面に固執するのだが、顔は演技を放棄することによって存在の特徴的な痕跡となり、魂のもっとも読み取りやすい形跡となっている」<sup>25</sup>と称揚したこの場面において、オーランシュ＝ポスト版では原作にはない場面が追加される。そこではシャンタルが、聖体拝領で信者が司祭からキリストの身体として受領する「ホスチア」と呼ばれるパンを吐き出し、それをミサ典書のページに閉じ込む。彼女はその書物を司祭に開かせ、自らの嘔吐物を見せつけて、あざけるのである。それだけでは終わらず、司祭はシャンタルとの問答の末に吐き出された<sup>ホスチア</sup>聖体を呑み込んでしまう。こうした露悪的な変更を、トリュフォーはシナリオの該当箇所を延々と引用しながら例証してみせている<sup>26</sup>。

トリュフォーが「フランス映画のある種の傾向」でアダプテーション論を展開したのは、「良質の伝統」を徹底的に排斥し、「作家の映画」——ジャン・ルノワール、ジャック・ベッケル、アベル・ガンズなど——を擁護するためであった。だがそれはまた、彼自身の映画作家としてのマニフェストでもあった。それは、「フランス映画のある種の傾向」から3年後、『アール』誌の1957年5月に発表された彼のエッセイ「フランス映画は偽りの伝説の下で死ぬ」<sup>27</sup>へとつながっていく。トリュフォーは「明日の映画は私小説や自伝小説よりもいっそう個人的なものになるにちがいない」<sup>28</sup>と述べ、自伝的映画への志向を鮮明にしている。それは彼の初長編であり、アントワヌ・ドワネルを主人公とした自伝的連作の第1作目『大人は判ってくれない』（1959年）の誕生を予告しているだろう。このように考えていくと、『田舎司祭の日記』をめぐるバザンのアダプテーション論は、トリュフォーの「フランス映画のある種の傾向」を準備し、さらにトリュフォーの映画作家の誕生を準備していくものであるといえるかもしれない。

だがバザンのアダプテーション論からトリュフォーの映画作家の誕生を直接的に導き出しているのだろうか。なるほど、トリュフォーがアンリ＝ピエール・ロシェの『ジュールとジム』（映画邦題『突然炎のごとく』（1962年））を映画化し、その手法がブレッソンの映画化に類似していることは、すでに指摘されている<sup>29</sup>。だが『二人の英国女性と大陸』（映画邦題『恋のエチュード』（1971年）<sup>30</sup>）においてはいささか異なる様相を呈している。「アンリ＝ピエール・ロシェふたたび」によれば、トリュフォーはこのロシェの第2長編の映画化を長い間躊躇していたが、1971年に精神衰弱で入院し、睡眠療法中に再読しながら映画化を決意したという<sup>31</sup>。

ではその結果はどうであったか。そこでは原作小説のテキストをトリュフォー自身が早口で読み上げている。この小説のテキストを映画に取り込むという手法は、『田舎司祭の日記』を映画

25 EC, p. 719. [『田舎司祭の日記』とロベール・ブレッソンの文体論] 193-194頁]

26 PY, p. 196-197. [『フランス映画のある種の傾向』14-15頁]

27 François Truffaut, « Le Cinéma français crève sous les fausses légendes », *CAS*, p. 356-368.

28 *Ibid.*, p. 367.

29 野崎、前掲書、149頁。堀、前掲論文、74-75頁。

30 アンリ＝ピエール・ロシェ『恋のエチュード』大久保昭夫訳、角川文庫、1972年。

31 François Truffaut, « Henri-Pierre Roché revisité », *PY*, p. 152.

化したブレッソンのそれと似通っており、『突然炎のごとく』を踏襲したものである。だが一方で、トリュフォーは原作を大幅に改変している。この小説はフランス人青年クロードとイギリス人女性の姉妹アンとミュリエルの三角関係を描いたものだが、原作小説ではミュリエルが姉でアンが妹であるのに対し、映画ではその年齢が逆転している<sup>32</sup>。かつて「フランス映画のある種の傾向」のトリュフォーは、アメデ・エイフルの批評を引用しつつ『田園交響楽』の映画化において、原作にはない人物を追加し心理の代弁者としていることを非難していた<sup>33</sup>。こうした人物関係の改変は、トリュフォーを自らが非難した「良質の伝統」に彼を接近させかねない。一方、トリュフォーがロシェと親交を結んでいたという伝記的事実に依拠するならば、トリュフォーのロシェ作品の映画化は、むしろバザンが述べたもう1つのアダプテーション、すなわち作者への共感に基づく自由な翻案に近いと述べることもできる。

いずれにしてもいえるのは、『恋のエチュード』はトリュフォーの作品のなかで、いささか曖昧な位置にあるということである。それは『家庭』(1970年)を撮り終え、自伝的連作〈アントワヌ・ドワネルもの〉に1つの区切りをつけたトリュフォーのなかで、何らかの変化が起きていることを物語っているのではないか。国内では惨憺たる結果に終わった『恋のエチュード』であるが、トリュフォーが死の間際に再編集を行い、この作品に深く執着していたことは何を意味しているのか。そして他のトリュフォー映画にはないこの作品の異様なまでの重苦しさはどうか。また、あまりに赤裸な性愛描写(ミュリエルによる自慰の告白、ミュリエルの嘔吐)は、シャンタルに聖体を吐かせるオーランシュ=ポスト版以上に露悪的とはいえないだろうか。そして陰鬱な死のイメージの数々(アンの病死におけるアイリスアウトの使用、母親の葬儀場面における主人公クロードの沈鬱な表情、またその背後で梯子を使って喪のカーテンを取り除く葬儀屋の姿)。これは『田舎司祭の日記』に範を取るかに見えながらも、それに収まりようのない矛盾が胎まれている。「作家主義」をめぐる扱いで浮かんだ「バザンを継承するトリュフォー」への疑問符がここでも現れる。以後、「作家主義」をめぐる議論に移りたいと思う。

#### 4 「作家主義」

「作家主義 (la politique des auteurs)」とは、トリュフォーが自らの愛する映画監督を擁護する際に戦略的に用いた用語である。アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥビアナによれば、「作家主義」はトリュフォーにとって「理論的」であると同時に「戦闘的」な「極めつけの概念」である<sup>34</sup>。「作家の政策」あるいは「作者の政策」とも訳せる語であり、「作家主義」という訳語を当てた飯島正も「正確に内容をいいあてているとはいえない」<sup>35</sup>と述べている。管見においてこ

32 またこの姉妹にはチャールズとアレックスという弟がいるが、映画では削除されている。

33 *PY*, p. 195-196. [「フランス映画のある種の傾向」、12-13頁]

34 Baecque, Toubiana, *op. cit.*, p. 144. [ベック、トゥビアナ、前掲書、131頁]

35 飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 I』冬樹社、1980年、163頁。



の語が最も早く現れるのは1954年9月、彼が『アール』誌に執筆した「アベル・ガンス卿」である<sup>36</sup>。その5か月後、ジャック・ベッケルの『アラブの盗賊』を評した、『カイエ・デュ・シネマ』誌1955年2月号の批評では、「アリババと『作家主義』」とこの語をタイトルとして掲げている。

トリュフォーが「作家主義」で顕揚したアベル・ガンスについて述べたい。『戦争と平和』(1919年)、『鉄路の白薔薇』(1923年)や『ナポレオン』(1927年)など、サイレント期において大作を手がけたガンスは、トーキー以後、とりわけ第2次世界大戦中に撮られた『盲目のヴィーナス』(1941年)の批評的失敗以降、思うように映画制作ができなくなる。1947年から52年にかけてキリストの生涯を題材とした「神聖悲劇」を企画するものの、制作規模の巨大ゆえに頓挫する。その後、久々に監督した映画が、アレクサンドル・デュマの戯曲『ネールの塔』(1832年)を原作とする『悪の塔』(1955年)であった。当時フランスのパリではガンスの監督復帰を記念し特集上映が行われたが、「アベル・ガンス卿」はそのなかで書かれたものである。ここでトリュフォーは次のように述べている。「私は「作家をめぐる政策 [作家主義]」を信奉する。あるいは、映画作家の老化説、さらにいえばその「毫碌」説に与することを拒否する、といってもいい」<sup>37</sup>。

確認しておくべきは、トリュフォーの「作家主義」が、映画に先行していることである。「アベル・ガンス卿」執筆(1954年9月頃)の時点で『悪の塔』は完成しておらず(フランス公開は1955年3月18日)、トリュフォーは当該作品を未見のままガンスを擁護している。端的に言って「作家主義」は映画の良し悪しを判定するものではない。「私は「作家をめぐる政策」を信奉する(je crois à « la politique des auteurs »)」の部分、より単純に「私は「作家主義」を信じる」とも訳せる(そしてバザンの「私自身は個人的には「作家主義」を信じていない」と対照をなす)のだが、これはあくまで「作家という政策」という意味であり、「作家(=監督)の持つ主義」を信じるという意味ではない。繰り返しになるが作家主義は批評戦略である。「信じる」に足る客観的根拠がない以上、それは賭けに近い。

「作家主義」が何であるかをトリュフォーは、それと対立するもの、否定すべきものによって明らかにする。「アベル・ガンス卿」においては、「振り子の法則」(lois de l'alternance 直訳すれば「交替の法則」)である。この語は、1955年に執筆された「批評の七つの大罪」や1956年に書かれた『パリもし語りなば』(サッシャ・ギトリ監督、1956年)の評においても見出される。ここでは「振り子の法則」は「かわるがわる、ある作家を酷評し、また賞賛したがる」ような「批評的現象」<sup>38</sup>であると述べられている。言うなれば、これはある芸術家に対する評価の変動の波——それが上昇と下降、成功と失敗とが文字通り「交替」する現象——を指している。トリュフォーの「作家主義」において、天才はこうした現象と無関係であるとされる。

『悪の塔』公開後にトリュフォーは「アベル・ガンス、無秩序と天才」(1955年)を書き、こ

36 François Truffaut, « Sir Abel Gance », *CAS*, p. 82-84. [フランソワ・トリュフォー「アベル・ガンス卿」大久保清朗訳、『バザン研究』第2号、138-145頁]。

37 *Ibid.*, p. 83. [同前、139頁]

38 François Truffaut, « Si Paris nous était conté de Sacha Guitry », *CAS*, p. 190.

の作品を賞賛する。そこで述べられているのは、失敗（と見えるもの）に天才の徴を見出す——失敗作を成功作以上に価値があるものであるとする——アクロバティックな論理である。「今や問題は、人は天才であると同時に失敗者でありえるかということだ。私はむしろ、失敗は才能であると思う。成功することは失敗することである」<sup>39</sup>。さらに「歴史上のあらゆる偉大な映画は、「失敗した」映画である」<sup>40</sup>と断言し、『新学期・操行ゼロ』（ジャン・ヴィゴ監督、1933年）から『ストロンボリ 神の土地』（ロベルト・ロッセリーニ監督、1950年）まで彼の愛する「作家の映画」を列挙しながら、ガンスを強力に擁護する。その中で彼は「作家主義」が『「ザナック式」批評』（la critique « à la Zanuck »）と相反するものであると語られている<sup>41</sup>。そして、ロベルト・ロッセリーニやアンリ・ドコワンの賞賛すべき作品を選別するクロード・モーリヤックは「ザナック式」、つまり反＝作家主義の批評を行っているという。ザナックとは、アメリカの映画会社20世紀フォックスのプロデューサーであったダリル・F・ザナックを指す<sup>42</sup>。トリュフォーは「「ザナック式」批評」とは「長所と短所を分ける批評」であるとも述べている。どこが良く、どこが悪いかを判断するという評価における相対主義、映画を長所短所に分解することを退け、映画を分割不可能な総体として絶対的に評価する姿勢が、トリュフォーの反＝「ザナック式」批評、すなわち「作家主義」ということになるだろう。

やや奇妙に思えることがある。「批評に関する考察」においてバザンは「作家主義」を信じていないとトリュフォーとは異なる立場にあることを明言しており、そのくだりをトリュフォーは『残酷の映画』の序文で割愛していたことはすでに述べた。だがその一方で、トリュフォーは自らの編纂した『わが人生の映画たち』のなかで、「作家主義」について述べた批評を意識的に除外している。初めて「作家主義」という言葉が用いられる「アベル・ガンス卿」、表題にもなっている「アリババと『作家主義』」は再録されず、『悪の塔』評である「アベル・ガンス、無秩序と天才」は再録されているものの、「作家主義」について言及している脚注は削除されている。あたかもトリュフォーは、自らの経歴から「作家主義」にまつわる事項を抹消しようとしているかのようである。

『わが人生の映画たち』の序文において、トリュフォーは「作家主義」のことを『「カイエ・デュ・シネマ」誌によって世に出され、今日フランスでは忘れられ、しかしアメリカの雑誌においてムーヴェマン・ファン同士でしばしば討議されている』（強調原文）<sup>43</sup>とそっけなく言及している。「作家主義」は、アンドリュー・サリス「作家理論についての覚え書き、一九六二年」<sup>44</sup>を介して、

39 François Truffaut, « Abel Gance, désordre et génie », *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 46. [フランソワ・トリュフォー「アベル・ガンス、無秩序と天才」大久保清朗訳、『バザン研究』第2号、148頁]

40 *Ibid.* [同前、149頁]

41 *Ibid.*, p. 44. [同前、150頁]

42 「ザナック映画の監督は、セットに入ってから彼も彼の監督下におかれ、許可なしでは、一ショットたりと撮ることができなかった」。レナード・モズレー『ザナック——ハリウッド最後のタイクーン』金丸美南子訳、早川書房、1986年、172頁。

43 Truffaut, *Les Films de ma vie*, p. 27. [トリュフォー『映画の夢の批評』40頁]

44 アンドリュー・サリス「作家理論についての覚え書き、一九六二年」木下千花訳、『バザン研究』第1号、86-113頁。

アメリカに紹介されていく。サリスと面識のあったトリュフォーがそれについて知らなかったとは考えにくい、ここでトリュフォーはそうしたアメリカの批評を「ムーヴィーフアン」と一括している。また「作家主義」がフランス本国で忘れられていないことは、トリュフォーもインタビュアーをつとめている映画監督へのインタビュー集『作家主義』が1984年に刊行されていることから明らかであろう<sup>45</sup>。ではトリュフォーは、「私自身は個人的には「作家主義」を信じていない」と書き、かつて自身と対立的な立場に身を置いたバザンに近づいているのであろうか。それでは『残酷の映画』で引用する際、なぜその部分を割愛しているのだろうか。

## 5 老 化

トリュフォーの「作家主義」についての記述をよく読むと、対となるように老いについての言及がなされていることに気づかされる。「アベル・ガンズ卿」における、作家主義を信じるというくだりでは、すぐ後に老化説には与しないと述べている。彼の「作家主義」は別言すれば「老い」の拒絶なのである。また「アリババと『作家主義』」において彼は次のように述べている。

いつの間にか先輩方は、あいもかわらず重々しい口調で、アベル・ガンズ、フリッツ・ラング、ヒッチコック、ホークス、ロッセリーニ、そしてハリウッド時代のジャン・ルノワールさえもが高齢で映画を生む力を失い、あまつさえ毫碌していると語るまでになっている。<sup>46</sup>

ここでトリュフォーが批判している「先輩方 (nos aînés)」、すなわち天才の老化について述べている年上の批評家とは他ならぬバザンである。それについて触れられているのは、バザンのもう1つのアダプテーション論「不純な映画のために——脚色の擁護」である。この中でバザンは、他の芸術よりも驚異的速度で進化する映画において、その進歩についていけない天才は挫折に見舞われると述べている。「芸術家とその芸術とのあいだの深い不和の原因」が天才を、「容赦なく老いさせる」<sup>47</sup>のだ。その例としてシュトロハイム、プドフキンとともに彼が挙げるのがアベル・ガンズである。トリュフォーが「アベル・ガンズ卿」において映画作家の老化説に与しないと、「アリババと『作家主義』」で、「先輩方」による高齢映画監督たちの「毫碌」説に言及しているとき、念頭にあるのはバザンであるといえる。

45 *La Politique des auteurs*, préface de Serge Daney, Editions Etoile, 1984. [『作家主義——映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳、リプロポート、1985年]

46 François Truffaut, « *Ali Baba et la "Politique des Auteurs"* », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 47. [フランソワ・トリュフォー「アリババと『作家主義』」大久保清朗訳、『バザン研究』第1号、41頁]

47 « *Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)* », *EC*, p. 830. [アンドレ・バザン「不純な映画のために——脚色の擁護」野崎敏訳、『映画とは何か』上巻、岩波文庫、2015年、171頁]

1957年にバザンが書いた「作家主義について」<sup>48</sup>においては、彼とトリュフォーにおける「作家」観、「天才」観の相違がより明確になっている。野崎欽が述べるように、この文章はバザンと若い映画批評家たちとの間で数年来繰り広げられてきた「作家主義」をめぐる論争に対する「バザン側からの一つの総決算の試み」<sup>49</sup>であった。このなかでバザンは、驚異的速度で技術的進化を遂げた映画芸術において、「天才が十倍も早く燃え尽き、揺るがぬ能力を備えた作家でさえ時代の波に取り残されるとしても当然のことだろう。それがシュトロハイム、アベル・ガンス、オーソン・ウェルズの場合だった」<sup>50</sup>と述べている。こうした作家たちの評価が、トリュフォーら若い批評家たちの支持によって再浮上しているのを認めながら、映画においては時代の流れのなかで天才の活動が著しく制限されたり、失敗を余儀なくされる場合もあり得ること——トリュフォーのいう「振り子の法則」があること——を認める立場を取る。「創造の心理学の最も一般的な法則に従うならば、天才の客観的要素は映画において他のいかなる芸術よりも変化する可能性ははるかに大きいので、監督と映画のうちにはたちまちのうちに不応が生じかねず、それが彼の作品の価値を急激に下落させてしまうのである」<sup>51</sup>。

バザンはこの「総決算」において、「歳を重ねることはそれだけで映画監督の才能を衰えさせはしない」という「わが若き論争家諸君」（当然トリュフォーを想定している）の主張に一定の理解を示している<sup>52</sup>。だが、ボードレルやヴァレリー・ラルボーを例に、「偉大な才能は円熟こそすれ、老いることはないのである。芸術的心理学のこの法則が映画に適用できない理由は何も存在しない」<sup>53</sup>と断言しつつ、それでもなお「疑問の余地ない偉大な人物の作品に陰りがさしたり、老いの衰えが感じられたりする場合」<sup>54</sup>について考えるべきだとしている。そしてここでバザンは特異な言辞を弄している。「人間の老化ではなく映画の老化のうちに悲劇が秘められている。映画とともに老いることのできない者たちは、映画の進化に追い越されてしまう」<sup>55</sup>。老いるのは、人ではなく映画であるというのだ。そして、「そこで表面化しているのはまたしても、創造者の主観的発想と映画の客観的状況のあいだの不一致にすぎない」<sup>56</sup>と、天才老化説への反駁に再反論を試みている。「不純な映画のために」において「芸術家とその芸術とのあいだの深い不和の原因」が天才を老化させるとバザンは述べていたが、ここでは「芸術家」が「創造者の主観的発想」に、「芸術」が「映画の客観的状況」に置き換えられているといえる。バザンにおいて老化の問題は、「心理学的というよりも歴史的な次元の問題」<sup>57</sup>であると述べているのだが、その用語

48 « De la politique des auteurs », *EC*, p. 2150-2156. [アンドレ・バザン「作家主義について」野崎欽訳、『バザン研究』第1号、60-85頁]

49 野崎欽「『作家主義について』解説」、『バザン研究』第1号、82頁。

50 *EC*, p. 2153. [「作家主義について」69頁]

51 *Ibid.* [同前、70頁]

52 *Ibid.* [同前、71頁]

53 *Ibid.* p. 2154. [同前、72頁]

54 *Ibid.* [同前]

55 *Ibid.* [同前]

56 *Ibid.* [同前]

57 *Ibid.* [同前]

に従えば、トリュフォーが「心理学的」に問題をとらえているとしたら、バザンは「歴史的」にとらえているということになる。

「作家主義について」における、映画が老化するという主張は一見唐突に見えるが、すでに「不純な映画のために」においても同様の主張が見出せる。「10年ないし15年の幅をおいて考えてみれば明らかなのは、映画芸術の特性だったものが明らかな老化のしるし [les signes évidents du vieillissement] を示しているということである」<sup>58</sup>。バザンはここで例としてあげているのは、ドタバタ喜劇のような、ある一定期間に隆盛をきわめていた映画ジャンルの凋落、また映画スターの高齢化である。今日から見て、映画ジャンルと映画スターという異なる水準で進行する衰退を老化として関連づけるバザンの論理に違和感を覚えるかもしれない。こうした思考は「天才や才能とは相対的現象であって、歴史的状況との関連においてしか成長しない」<sup>59</sup>という、バザンの「歴史的」な視座の現れと見なすことができる。

天才は老化するとバザンが述べたのは、彼が映画というものを一個の芸術家の産物としてよりも、時代や国籍によって規定された社会的産物と見なしているからである。1954年に書かれた「誰が映画の本当の作者か」において、バザンは「端的に言って、10本のうち9本の映画は、作者を持っていないようなもの」<sup>60</sup>と述べ、作者をもたない作品の唯一有効な批評は、「社会や経済や技術的進化を考慮しつつ、映画を取り巻く状況を包括的に検討するということになるだろう」<sup>61</sup>と述べている。ここでバザンの言う映画とは、映画制作システムにおいて量産される劇映画であり、それらは個人の芸術的世界の表現である以前に、匿名的に量産され、大衆の欲望を満たすものであると見なされている。映画を個人ではなく集団ないし社会的産物と見なす思考は、『カリガリからヒットラーまで』(1947年)にも通じるものであるが<sup>62</sup>、このように映画作品から出発して、その特徴を作家という創造主体に収斂することなく、多元的に関連づけ、多様な文脈に開いていこうとする姿勢は、バザンの映画批評の基本といていい。初期の「映画批評のために」(1943年)では、「他の芸術のようなエリートのために向けられたものではなく、2時間の気晴らしを求めてくる何百万人もの受け身の観客に向けられている」<sup>63</sup>と、映画の集団的受容が強調されている。そして晩年の作品評である『縄張り』(ジョージ・マーシャル監督、1958年)についての評(1958年)で、ハリウッド・システムは否定的側面を持つものだが、「奇跡の発生器」<sup>64</sup>でもあると述べ、個性的

58 EC, p. 831. [「不純な映画のために」172頁]

59 Ibid., p. 830. [同前、169頁]

60 « Qui est le véritable auteur du film? », EC, p. 1593 [アンドレ・バザン「誰が映画の本当の作者か」大久保清朗・堀潤之訳、『バザン研究』第1号、50頁]

61 Ibid. [同前]

62 「第一に、映画は、けっして個人の生産物ではない」。Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*, edited and introduced by Leonardo Quaresima, Rev. and expanded ed., Princeton University Press, 2004 (First published 1947), p. 5. [ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒットラーまで』増補版、平井正訳、せりか書房、1979年、10頁]

63 « Pour une critique cinématographique », EC, p. 78.

64 « La Vallée de la poudre », EC, p. 2451-2452. [アンドレ・バザン「『縄張り』」、『映画とは何か I——その社会学的考察』小海永二訳、美術出版社、1967年、222頁]

なものとともに組織的なものに対しても目を向けようとしている。バザンにとって重要なのは映画を撮る一個人の想像力より、撮られた現実の方にあったのは、「失われた時を求めて——『パリ一九〇〇年』」（1947年）における問いかけ、「一言で言うと、繰り返し言うまでもなく、偶然と現実世界のあらゆる映画作家よりも才能を持っているのだろうか」<sup>65</sup>からも明らかだろう。

バザンが映画の老化というとき、それは彼の主要な概念の1つである映画の進化に重なり合うものに思われる。彼は「不純な映画のために」で映画の老化に言及した直後に次のように述べる。「技術に期待できる要素を映画の主題群は使い果たしてしまったかのよう」に見える現在、「映画はいつしか脚本の時代に入ったのだ。つまり、内容と形式の関係が逆転した時代である」と。それは言い換えれば「技術すべてが主題を前にして自らを消し、透明になろうとしている」時代である。こうした映画史の転換を指摘するに際して、バザンは河床のメタファーで説明する。すなわち「川床をすっかり掘ってしまい、海に至るまで岸辺から砂粒ひとつ奪い去る力もなくしてしまった河川のように、映画はその平衡状態 (profil d'équilibre) に達した」<sup>66</sup>というのである。「平衡状態」と訳した部分は、地形学では「理想河床変化」と訳すべきものである。同じ用語は、「映像言語の進化」にも見られる。1939年の時点で「トーキー映画は地理学者たちが河川の「平衡状態 (profil d'équilibre)」と呼ぶ状態にまで達していた」<sup>67</sup>。これは映画において「必要かつ十分な技術的条件」が満たされた状態を喩えたものである。バザンにとって映画の進化は、「平衡状態」を介して映画の老化と関連する概念であったといえる。

ここまでの議論を整理すると、バザンにとっては2種類の老化があるということになる。まず作家が映画とともに進化＝老化するという事態、言うなれば喜ばしき老化である。それはある意味で円熟ともいえるような、芸術家であれ誰であれ望ましい変化であり、先の言葉でいえば「創造者の主観的発想」と「映画の客観的状況」との幸福な一致を意味している。その一方で、嘆かわしい老化がある。そしてそれは作家が映画の進化＝老化を受け入れられないときに起こる。時代の歩みに同調することのない不変の才能を持つ「天才」ゆえに起こる老化であり、「創造者の主観的発想」と「映画の客観的状況」が乖離していく事態である。

バザンにおける老化を2種類に分けた上で疑問が浮上する。前者の老化を生きる者、すなわち映画の進化を前にして対処できるような作家なり天才なりという存在は、「作家主義について」において、映画の老化＝進化という事態を説明するなかで理念的に想定されたものといえる。ところでバザンは、そのような事例——ガンスのような嘆かわしい老化現象に陥らなかったようなケース、いうなれば老化のモデルケース——に、現実遭遇していたのだろうか。そのような

65 « A la recherche du temps perdu : Paris 1900 », *EC*, p. 300. [「失われた時を求めて——『パリ一九〇〇年』」、『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970年、56頁]

66 « Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation) », *EC*, p. 831. [「不純な映画のために」173頁]

67 André Bazin, « L'Evolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma? I Ontologie et langage*, Editions du Cerf, 1958, p. 139. [アンドレ・バザン「映画言語の進化」野崎欲訳、『映画とは何か』上、117頁] この論考は3つの異なる論考を再構成したものであるため、全集版ではなく『映画とは何か』4巻本の出典を挙げておく。

望ましい老境を迎える映画作家の姿を具体的に想像できているのだろうか。

一方、トリュフォーにとって老化とは、人間にせよ映画にせよ容認しがたい事態であった。その意味で「作家主義」とは、永遠の若さを顕揚するものであったに違いない。老化を否定したとき、トリュフォーの思考に老いを肯定する思考法が欠如していたことは、彼の実年齢によるものかもしれない。「フランス映画のある種の傾向」へと結実する手記を書いたとき彼は19歳であり、「アベル・ガンス卿」を書いたときは22歳であった。トリュフォーの「作家主義」が、その妥当性や正当性を超えて今日において魅力的たりうるとしたら、単純にその永遠の若さへの信仰ゆえではないだろうか。それはロマンティックであり、それ故に、認識を偏向させずにはおかないのである。そして1970年代のトリュフォーのバザンの死後出版事業、それと平行して進められた自らの映画論集の編纂に際して、彼が「作家主義」を持ってあましているかのように曖昧な態度を取るのには、40代となった彼自身が自らの老化（というのは早すぎるが）に直面していたこととも関係しているのではないか。

## 6 映画における晩年性

それにしても老いはそこまで否定されるべきものなのであろうか。バザンにとっての、ある「客観的状況」を受け入れられないことから来る老化、トリュフォーにとっての「毫礫」は、たしかにある種の凋落の進行であり、その点において忌むべきものであることは否めない。だがその否定的な在り方を、老いにあらず、と強引に無視するのではなく、むしろその否定性そのものを肯定することはできないのであろうか。

ここでエドワード・W・サイドが、テオドール・アドルノの著作から借り受けた「晩年性」の概念を導入してみたい。『晩年のスタイル』において、サイドは、偉大な芸術家たちの晩年に注目し、「人生の最後の一時期に、彼ら〔芸術家〕の仕事と思索が、いかにして新しい表現形式を獲得したのか」<sup>68</sup>を集中して考察する。サイドによれば、芸術家の晩年には、「有終の美をかざるような晩年の作品」を発表できるタイプがいる一方(サイドはレンブラント、マチス、バッハ、ワーグナーを挙げている)、「調和と解決としてではなく、頑迷で、困難で、解決しえない矛盾としての芸術的晩年 (artistic lateness)」<sup>69</sup>を迎えるタイプがいる。そうした芸術家として、サイドはイプセンを挙げる。晩年のイプセンの戯曲がもたらすものは「さらなる不安を呼び覚まし、完結の可能性を取り返しのつかぬまでに傷つけ、観客を、これまで以上に困惑と不安定さのなかに放置する契機」<sup>70</sup>であるというのである。そしてサイドは「莊嚴ミサ曲」など晩年のベートー

68 Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Vintage Books, 2007. [エドワード・W・サイド『晩年のスタイル』大橋洋一訳、岩波書店、2007年、27頁。原著からの引用はアメリカのヴィンテージブックスから刊行されている再刊版を使用した]

69 *Ibid.*, p. 7. [同前、28頁]

70 *Ibid.* [同前]

ヴェンについて論じたアドルノの論考を手がかりに晩年性を定義する。すなわち、それは「みずからがその一部であった既存の社会秩序との交流を捨て、その社会秩序との間に矛盾にみちた疎外関係を確立した」<sup>71</sup>状態であると。

先ほどの2つの老いをここで思い出したい。そこでは映画の進化＝老化と歩調を合わせて変化していく映画作家とそうでない映画作家がいた。バザンは後者に分類される映画作家のひとりとしてアベル・ガンスを挙げた。そうした分類にトリュフォーは反対し「作家主義」を標榜した。しかしもし、ガンスがいわば「晩年のスタイル」に入っていたと仮定したらどうであろうか。すなわちフランス映画という既存の秩序との交流を放棄し、「矛盾に満ちた疎外関係を確立」せんと映画を撮っていたとしたらどうであろうか。「作家主義」の名の下にガンスを賞賛した「アベル・ガンス卿」で、トリュフォーはガンスがいかに「今もっとも若く潑漑とした世代」<sup>72</sup>から指示されているか、彼の映画のイメージが「歳月とともに衰えることのない内的な力を、効果を」<sup>73</sup>保っているかを力説する。だがここでのトリュフォーの賞賛は抽象的であり、さらに言えば空疎である。彼がガンスの実際のイメージに言及している箇所はわずかに2か所、『失われた楽園』（1940年）のミシュリーヌ・ブレールの涙が本物であること、『楽聖ベートーベン』（1937年）における主演アリ・ボールの顔（おそらくラストの臨終場面のそれ）が「ブロンズから切り出されたよう」<sup>74</sup>であるという指摘のみだ。ここで述べられているのは、どちらもクローズアップの力強さの指摘といえるが、ほとんど不自然かつ執拗なまでに強調される顔のアップこそ、実のところ、ガンスの若さというより晩年性の現れだったのではないか。アドルノ＝サイドにおいて晩年のスタイルのひとつは連続性にあらがった断片的性格を指している。ところでクローズアップとは、登場人物を文脈から切り離し、断片化する手法に他ならない。

サイドによれば、こうしたネガティヴに思える晩年のスタイル、時代に逆行するかのようなスタイルこそが現代的で「新奇な」芸術を予言することになる。物語の連続性を断ち切るような、ガンスの素朴で不器用なクローズアップ。それは、素朴で不器用であるにもかかわらず（であるがゆえに）、ヌーヴェルヴァーグの作家たちのひとつのトレードマークともいえる数々の驚くべきクローズアップ——クロード・シャブロール監督の『美しきセルジュ』（1958年）におけるジェラルド・ブラン、トリュフォー監督の『大人は判ってくれない』におけるジャン＝ピエール・レオ、ジャン＝リュック・ゴダール監督の『勝手にしやがれ』（1960年）におけるジーン・セバーク——を予告したのではないか。もしバザンがその一部を拒否し、トリュフォーが全面的に否定した、ある映画作家たちの老いの内実が晩年のスタイルであったとしたら、ここでの2人の立場の違いから生じる齟齬（と思われていたもの）は、すべてではないにせよ幾分かは解消するのではないかと思えるのである。

71 *Ibid.*, p. 8. [同前、29頁]

72 *CAS*, p. 83. [トリュフォー「アベル・ガンス卿」139頁]

73 *Ibid.* [同前]

74 *Ibid.*, p. 84. [同前、140頁]



サイドは、ベーターヴェンの晩年性を論じるアドルノ自身が晩年のスタイルを体現している  
と指摘している。であるならば次の問いが最後に残る。バザンにとって晩年のスタイルに相当す  
るものはあるのか、トリュフォーにとって晩年のスタイルはあるのか——40歳で亡くなったバザ  
ン、52歳で世を去ったトリュフォーにとって、そもそも「晩年」と呼べる時期があるとしてだが。

バザンに関しては、その著作の全貌がようやく明らかになったばかりである以上、臆断は慎む  
べきかも知れない。だがアダプテーション論や映画の進化論のなかで、映画が「平衡状態」に達  
したと述べているバザンは、映画がある意味で行き止まりを迎えてつつあることを予感していた  
のではないかと推測することは不可能ではないだろう。言葉を換えればバザンは映画そのものが晩年に到達しつつあると考えていたのではないかと推測することは不可能ではないだろう。ではバザンその人はどうか。バザンの高潔な人柄については多くの傍証があり、サイドが描くアドルノのような「時期を失した、スキャンダルな、破局的ですらある、現在についての解説者」<sup>75</sup>とは相容れない。しかしまた、彼の筆がときに辛辣なものとなるのは、『田舎司祭の日記』論の末尾を見ても明らかである。彼の文章が決して平明でなく、錯雑とした印象を受けることも否定できないだろう。河床の比喩のような奇抜な表現もそれを助長する（それが美しいイメージとして私たちに魅了するにせよ）。バザンは、『写真映像の存在論』から早すぎる晩年とでもいうべき矛盾した生を生き始めていたのかも知れないのである。

最後にトリュフォーについて。「自己の人生に対する熾烈な好奇心を肉体的にも精神的にもとことん充たそうとあがきつづけた不安な人生探求家」と彼の生涯を総括したのは山田宏一であるが<sup>76</sup>、「フランス映画のある種の傾向」を発表した血気盛んな批評家から、『アメリカの夜』（1973年）でアカデミー外国語映画賞という栄誉を受けた映画作家へという軌跡は、きわめて順風満帆なものに思える。だが彼の作品のいくつかが暗鬱であることも事実である。『日曜日が待ち遠しい!』（1983年）を早すぎる遺作として持つ彼のフィルモグラフィーを見れば、いずれの作品も円熟しているとは決していえないが、さりとして若々しいと呼ぶにはいささか違和感を感じるようなもの——例えば『恋愛日記』（1977年）、『緑色の部屋』（1978年）、——が少なくない。なかんずく、すでに言及した『恋のエチュード』は早すぎた晩年性の顕現とっていいのではないかと推測することは不可能ではないだろう。映画の最後、2人の姉妹を愛しながら、そのどちらとの恋も成就することのできなかった主人公クロードは、タクシーの黒い窓に映った自分の顔を眺めて、「誰だこれは、まるで老人のようだ」とつぶやき、ひとりでロダン美術館を立ち去る。クロードを演じるのはトリュフォーの分身ともいうべきジャン＝ピエール・レオであり、髭を生やし、サングラスをかけた姿は、他のトリュフォー作品にはない陰鬱さをまとっている。そのたまたまは、「ブルジョワの老化を嫌悪しながらも、隔離性や追放状態や時代錯誤の感覚の増大を主張する」、そんな「内的な緊張

75 *Said, op.cit.*, p. 14. [サイド、前掲書、38頁]

76 山田、前掲書、308頁。

状態 (an inherent tension)』<sup>77</sup>をかかえた晩年のスタイルの体現者とはいえないだろうか。バザンもトリュフォーも、老化や「耄碌」の語彙を用いながら、晩年のスタイルの問題圏に接近していたのである。

サイドは言う。「晩年のスタイルは、まぎれもなく現在のなかに存在しながら、奇妙にも現在から離れて存在している」<sup>78</sup>。そして、ある種の芸術家や思想家だけが、みずからのメティエもまた老化し、衰退する感覚や記憶とともに死と対峙せねばならないと信じ、メティエを「気遣う (care)」ようになるだろう、と続ける。1970年代トリュフォーの裡で生まれていたのはこの「気遣い (care)」であったのではないか。

トリュフォーが——彼の盟友ゴダール、シャブロール、さらにエリック・ロメール、ジャック・リヴェットとともに——創始した映画の潮流は、今日、「ヌーヴェルヴァーグ」という名称で知られる。新しい波。そのように呼ばれてきた1960年代に起きつつあったフランス映画の変化は、——理論的支柱ともいえる「作家主義」が永遠の若さに根ざしたロマンティックな概念であったことも相俟って——きらめく若さの発露と錯覚させ、半世紀以上を経て今に至っている。だが1970年代以降の彼らに訪れた薄暮の時代にはおそらくまた別の名称が必要であったのである。

〔本論は2018年12月20日、山形大学人文社会科学部で開催されたシンポジウム「映画とアダプテーション——アンドレ・バザンを中心に」における著者の口頭発表「忠実さをめぐって——フランソワ・トリュフォー「フランス映画のある種の傾向」におけるアダプテーション批判」に基づく。ただし論文にするにあたり、当時の発表のあとをとどめぬほどに大幅に改変している。本研究は日本学術振興会科学研究費助成事業基盤研究 (B)「アンドレ・バザンの映画批評の総合的再検討」17H02299の研究成果の一部である。〕

---

77 Said, *op.cit.*, p. 17. [サイド、前掲書、42頁]

78 *Ibid.*, p. 24. [同前、51頁]

## The Lateness in the Cinema Discussion on Aging between André Bazin and François Truffaut

Kiyoaki OKUBO

It is well-known that François Truffaut (1932-1984), a French film director, who met André Bazin (1918-1958), a French film critic, for the first time at the age 16 in 1948, respected Bazin throughout his life, and called him "my adoptive father". But there are notable differences, rather than affinities, of opinion between them in how they thought about cinema. This paper focuses on the problem of "the aging" through their criticisms about "the Auteurs theory"(la politique des auteurs) as well as about adaptation. Praising the great directors he admires such as Abel Gance, Truffaut rejects the idea of aging that causes weakness and inability. Bazin, approving Truffaut's point of view, says that it is the cinema that is getting old even if the directors doesn't. Their discussion reminds us of "the lateness" that Edward Said argued in *On Late Style* in some respects. His insight points us to the possibilities for revising Bazin's and Truffaut's thoughts on film.

