

映画の記述をめぐって

— 映画分析における方法論の問題 —

佐藤 和枝

レイモン・ベルールは、映画の記述について、絵画、音楽、演劇の場合と比較して、「動く映像は、引用不可能である。」と述べる。「なぜなら、映写機のみ可能な運動というもの — そのイリュージョンが現実性の保証となるのだが — を、書かれたテキストは再現できないからである。」¹⁾

たとえば、音楽や舞踊を記述したいという意志は、容易に理解できる。²⁾なぜなら、音楽や舞踊は、なんらかの形で記録を残しておかなければ、記憶の中以外は、その場一度限りで、消えてしまうものだからである。

映画の場合にも、その映像が、その場一度限りで消えてしまい、記憶に頼るしかないものである限り、映画について詳細に記述しようとするのは、当然の試みであると思われる一方、音楽や舞踊の場合と同じように考えることはできない。なぜなら、映画は、それ自身反復可能な記録だからである。というのは、映画は、基本的に録画と録音という2つの技術で成り立っており、³⁾前者は舞踊を、後者は音楽を、記譜という翻訳手段を介さずに、直接的に記録する手段だからである。その2つの記録技術で成り立っている映画を、さらに記述しようとすることは、記録をさらに記録することなのだろうか？

1) Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 8/1/1999, S.8-17, hier S.15. (この論文は、J.オーモン、A.ベルガラ、M.マリー、M.ヴェルネ：『映画理論講義』武田潔訳 勁草書房 2000 の中で、部分的にフランス語から邦訳されており、訳出の際に参照した。ただし、本文中の引用は、ドイツ語訳による。)

2) 楽譜と舞踊譜の問題については、拙論：舞踊の記述をめぐって — 舞踊譜と伝承 — [小樽商科大学言語センター『言語センター広報』第3号、1995、43-50頁]参照。

3) いうまでもなく、無声映画の場合は、録画技術だけで成り立っている。従って、伴奏音楽や弁士の語りなどの再現がしばしば試みられる。

音楽や舞踊の場合には、その作品を繰り返し上演するために記譜が必要になるが、映画にはそのような必要性は認められない。また、そのフィルム自体が物理的に記録として残るものであるということを考えると、作品を伝承していくために記譜が必要になることもない。⁴⁾

映画を詳細に記述する必要に迫られるのは、映画を分析しようとするときである。しかし、映画分析には、音楽や舞踊の場合と同じように、「視聴覚的手段で表現された対象を分析し、それを発表するのに、言語的手段を介するということのある種の本質的な不合理性」⁵⁾がつきまとう。

このことを、ペルールは、次のように述べる。

このように、それ [映画分析 (筆者)] は絶えず模倣し、喚起し、記述することになる。それは、一種の根源的な絶望からのみ、理解しようとする対象と熾烈な競争を繰り返し試みることができる。対象を繰り返しとらえようとすることによって、それは遂には、絶え間ない没収の場になってしまう。[...]映画分析は、絶えず逃れ去る映画作品を途切れることなく満たし続ける。それはまさしく底のない樽なのである。それゆえに、映画のテキストは、見つけられぬテキストなのである [...]。⁶⁾

4) しかしながら、たとえ映画がフィルムという形で残っていても、たとえば書物が図書館で閲覧できるのに較べて、古い映画作品を実際に見ることはしばしば非常に困難である。そこで、たとえば、紀田順一郎：『古典映画ロードショー』（双葉社）1980のような、映画を記録する試みもある。これは、無声映画の採録シナリオに主要場面の写真を添えて、その題名が示す通り、紙上で映画を見るように読んでいけるように工夫されたものである。

また、「[...] 映画に関する図書の出版が始まった当初から、映画作品を多少なりとも読み物風に、または詳細に記述した出版物は存在した。いわゆる「映画物語」の伝統は、「連続活劇」が流行し、映画と新聞の連載小説との提携が盛んに行われた1910年代にまで遡る。[...] 今日ではそれに代わって映画の採録シナリオが出版されるようになり、例えば1961年以来刊行されている『アヴァン＝セール・シネマ』誌などが代表的なものとして挙げられる。」オーモン他：前掲書、254-255頁。

5) 武田潔：「新」映画理論集成②（フィルムアート社）1999、200頁（「テキスト分析」の章のための解説）。さらに、文学作品の分析に比較した、映画作品の分析の困難さについては、オーモン他：前掲書、247-258頁に述べられている。

6) Bellour: a.a.O., S.16.

また、カール・プリュムは、映画批評について、次のように述べている。

批評は常にまったくの他者に向かう視線だけで語るというこの問題は、映画批評の場合には先鋭化される。なぜなら、それは、メタ言語であるだけでなく、異なるメディア内での言説でもあるからだ。映画批評のディスコースは、転移、すなわちメディアの変換を前提とする。一次言語は、ここでは言語外にあり、映像は言葉に、言葉は文字に変換されねばならない。⁷⁾

[...]映画批評とは——これがその最も一般的な定義なのだが——翻訳作業である。⁸⁾

1.

このように、映画について語ろうとするとつきあたる、根源的な困難については、様々に語られている。それでは、この困難はどのようにして乗り越えられるのだろうか。たとえば、クラウス・カンツォークは、フィルムプロトコルによって、映画を詳細に記述しようとする。

学術的な映画分析への道は、映画のミクロな観察とすべてのカットとすべての意味のある現象のプロトコル的な記述をのみ経由する、つまり、フィルムフィロロジ (Filmphilologie) を経由するのである。フィルムフィロロジは、編集台の助けを借りて、映画の記述し得るすべての要素を定式化した規則にしたがってまとめて、確認可能にするものである。⁹⁾

7) Prüm, Karl: Filmkritik als Medientransfer. Grundprobleme des Schreibens über Filme. In: Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München (edition text + kritik) 1990, S.9-24, hier S.10.

8) Ebd., S.11.

9) Kanzog, Klaus: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgaben einer zukünftigen Filmphilologie. In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Teil3 (Jahrbuch für Internationale Germa-

このように述べるカンツォークは、ベルールの絶望とは対極に位置しているように見える。カンツォークは、フィルムフィロロジを次のように定義する。

青年文法学派と実証主義者は、《正しいテキスト、テキストの事実に即した調査、テキストの言語に即した理解についての学問》を「フィロロジ (Philologie)」という概念で、名づけた。「正しい映画」という概念は、映画作品ごとの信頼すべき版と理解し、《事実に即した調査》とは、固有の認識方法であり、《言語に即した理解》とは、まず第一に「映画に即した (kinematographisches)」理解のことでありということのように考えるならば、フィルムフィロロジ (Filmphilologie) について語ることも許されるであろう。¹⁰⁾

フィルムプロトコルは、具体的には、カットごとに、そのカットの長さ、カメラワーク、ショットのサイズ、映像の内容、音声などを、詳細に、一覧できる形式で、記述していくものである。(本稿の最後に挙げたフィルムプロトコル例参照)¹¹⁾これは、ある意味で、カール・プリュムの言う「翻訳作業」の実践である。

フィルムプロトコルは、しばしばその記述が詳細になればなるほど、非常に読みにくいものとなる。カンツォークは、これを「プロトコルの読みやすさはたいてい情報の欠損によってあがなわれる。」¹²⁾と表現してい

nistik. Reihe A · Kongreßberichte Bd. 8, 3.) S.259-264, hier S.260.

10) Kanzog, Klaus: diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 4. Einführung in die Filmphilologie. München 1991, S.11.

11) ここでは、1例だけをあげた。このフィルムプロトコルは、「映像の内容と台詞の相関関係という難問を、登場人物の行動と言葉の連関を平行して表記することによって、解決している例」として挙げられている。その他の様々なフィルムプロトコルの実例は、同上、136-151頁に掲載されている。

12) Kanzog, Klaus: Filmprotokollierung als Wahrnehmungs- und Formulierungstraining. In: Medien in Forschung und Lehre. Strukturveränderungen in den Universitäten durch Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten. Tagung

る。¹³⁾

カンツォークによれば、プロトコルとは、「まず第一に記憶の補助手段であり、映画言説と筋と記号の構造の再構築を可能にするもの」¹⁴⁾であり、「学術的な映画分析をいまだに支配している、あの文芸欄主義」¹⁵⁾を克服するための実証主義的な方法なのである。たとえば、『クウレ・ワムペ(Kuhle Wampe)』(1932)を、ブレヒトが脚本にも演出にも参加していて、文学史的にも映画史的にも重要な作品ながら、その台本が発見されなかったので、プロトコルの必要性が認められる例として挙げている。¹⁶⁾

フィルムプロトコルが楽譜や舞踊譜と決定的に違うのは、それをもとにまた「同じ作品」を上演するためにあるのではないということである。

そもそも、映画における、「同じ作品」とは何だろうか？映画では、「同じ映画を上映する」ということは、「同じフィルム(=プリント)を上映する」ということであり、「同じ映画を別の配役や別の演出で(あるいは同じ配役や同じ演出で)撮影する」ということではない。映画では、リメイクということとはよく行われるが、リメイクを作るということは、同じ作品を作るということではない。

しかし時折、通常のリメイクの概念を超えて、オリジナルとそっくり同じ作品を作ろうとすることがある。以下では、その例として、ガス・ヴァン・サントの『サイコ』と、稲垣浩の『無法松の一生』を取り上げ、映画における「同じ作品」という概念について考えてみたい。

an der Freien Universität Berlin am 21. und 22. März 1985. Dokumentation. Berlin 1985, S.219-235, hier S.221.

13) しかし、これは、フィルムプロトコルに限らず、映画作品の採録がある程度必要になるテキスト分析では避けられないことであり、ベルールも同じ問題を述べている。「このため、映画分析は、いくらかでもより正確であると、[...]常に非常に長くなってしまふのである。[...]それゆえに、そのような分析は、ひどく難解で、より正確に言うならば、あまりにも読むのが割りにあわないのである [...]。」Bellour: a.a.O., S. 16.

14) Kanzog 1985 [Anm. 12], S.221.

15) Kanzog 1980 [Anm. 9], S.263.

16) Vgl. Kanzog 1980 [Anm. 9], S.260ff.

2.

ガス・ヴァン・サントが、1998年に製作した『サイコ (Psycho)』は、ヒッチコックの『サイコ (Psycho)』(1960)とほぼ同じ脚本を使って、カット割からカメラアングル、音楽、タイトル・デザインまでそっくりコピーして、これまでのリメイクの常識を覆すものとして話題になった。なぜなら、通常、リメイクというのは、前作とそっくり同じでは意味がなく、前作のストーリーやプロットを踏襲しながらも、前作と変えることによって、前作をいかにしのぐか、ということが重要であった。それに対して、ヴァン・サントのリメイクは、前作のオリジナルとどこまでそっくりに作ることができるかということを試みたのである。

ギャヴィン・スミスは、このヴァン・サントのリメイクを「再上演 (re-enactment)」あるいはクラシック・ソングの「カバー・ヴァージョン」のようなものと言う。¹⁷⁾ もっとも、ヴァン・サントの『サイコ』は、ヒッチコックのオリジナルと何もかも同じというわけではない。時代設定を現代にしているために(冒頭の字幕で1998年と示される)、衣装や細部が異なっているし、オリジナルが白黒なのに対して、ヴァン・サントの作品はカラーである。演じる俳優が異なっているのはもちろんであるが、なによりも、脚本自体が変更されている。それは年代が異なるためによる変更もあるが、それ以外にも、省略されたシーン(たとえば教会の前でのシーン)があったり、会話が変わえられたりしている。演出も、ワンカットごとに正確にオリジナルをなぞっているわけではない。¹⁸⁾ インテリアは、俳優の演技などに較べれば、オリジナルとまったく同じように作ろうと思えば作れるはずであるが、オリジナルに雰囲気似ているものの、まったく同じように作っているわけではない。

17) Smith, Gavin: Playing with horrific farce. (Film Reviews) In: Sight and Sound. February 1999, pp.36-37. Quote from p.36

18) このような差異を詳細に比較検討するためには、フィルムプロトコルは有効な方法であろう。

しかし、本当に、厳密にオリジナルとまったく同じに作るなら、新たに、リメイクを作る意味があるだろうか？ オリジナルとまったく同じならば、オリジナルのフィルムを持ってきて上映すればいいのである。オリジナルとまったく同じフィルムが欲しいのならば、もう一本プリントすればいいだけなのである。ヴァン・サントの『サイコ』が、前作といかかに似ているかということ強調しながらも、まったく同じに作ることはできないのはむしろ当然である。もっとも、そのような事情以前に、38年前の役役を、今実現することは不可能なので、俳優だけは変わらざるを得ない。そうであれば、舞台のダブルキャストのように、全く同じ台本とセットで、俳優だけ変えるということは（そこにどんな意味があるかは別として）可能だったかもしれない。しかし、ヴァン・サントはそうしなかった。

ギャヴィン・スミスは、ヴァン・サントの『サイコ』は基本的に、表現とテーマの、ニュアンスの可能性の探求であると言う。「同じ脚本とだいたいいくような視覚的構成が与えられれば、配役と演出が重要になる。」[傍点筆者]¹⁹⁾しかし、本当にそのようなことを実験したかったのであれば、脚本もセットも、もっと厳密にオリジナルと同じものを使うべきではないだろうか。実験は、同じ条件下で行わなければ、その結果の信頼性がない。

ヴァン・サントは、リメイクを作った理由を次のように述べている。

確かに、映画を学ぶ学生、シネフィル、映画関係者で、『サイコ』をよく知っている人たちもいるが、映画をよく見るのに、おそらく『サイコ』を見たことがない世代もあると思った。[...] 私は、これは、古典を普及させる一つの方法であり、しかも、私が今までに見たことのない方法なのと思った。それは、古典劇を現代的な演出で上演すると同時にオリジナルに忠実なままであるようなものだった。[...]

映画は、比較的新しい芸術なので、映画を「再上演」する理由はな

19) Smith, *op.cit.*, P.37.

いという考え方もある。しかし映画が年をとるにつれて、ますます古い映画、無声映画、白黒映画を見ることに慣れていない観客もいるようになる。『サイコ』は、現代の作品として作り直すのに完璧な作品である。反射がオリジナルの主要なテーマである。いたるところに鏡があり、登場人物は互いに映しあう。このバージョンは、オリジナルに対して、鏡をかざす。これは、その一種の分裂症的双子なのだ。²⁰⁾

ヴァン・サントの『サイコ』は、驚くほどそっくりにヒッチコックのオリジナルをなぞっている部分もありながら、意図的にオリジナルと変えてある部分もある。そこで、ヒッチコックのオリジナルを見たことのある観客は、ヒッチコックのオリジナルを記憶の中に呼び起こし、その期待は高まるが、その期待が満たされる寸前で裏切られる感じに襲われる。それは通常のリメイクを見る時とは違う、どこか中途半端な感じを起こさせるものである。それは、上述のような、「古典劇を現代的な演出で上演する」ということと、「オリジナルに忠実なままである」という相反することを同時に一つの映画作品の中で実現させようとした結果である。

3.

ヴィンフリート・ギュンターは、ヴァン・サントの『サイコ』を批判して、「リメイクを作る理由はたくさんあるかもしれないが、すでに存在する映画に可能な限り忠実なコピーを作ろうとすることだけには、合理的な理由がない。」²¹⁾と言う。彼は、リメイクを作る理由のひとつとして、検閲のために不可能だったものをもっと良く作り直すということを挙げている。²²⁾

たとえば、稲垣浩が戦時中の1943年に、阪東妻三郎主演で撮った『無法松の一生』が、内務省の検閲でカットされ、戦後、アメリカのCIE（民間

20) Why remake PSYCHO? (Psycho公式サイト)

<http://www.psychomovie.com/production/productionwhy.html>

21) Günther, Winfried: PSYCHO (Kritiken) In: epd Film 2/99, S.48-49, hier S.49.

22) Vgl. ebd., S.48.

情報局)によって、さらにカットされたことはよく知られている。戦前の検閲では、人力車夫の松五郎が、未亡人である陸軍大尉吉岡夫人に淡い思慕をよせる場面がすべてカットされた。戦後は、小学生吉岡敏雄の歌う「青葉の笛」及び中学生、師範学校生の歌う軍歌が、軍国主義的という理由で削除された。²³⁾ 稲垣浩は、1958年、三船敏郎主演で、もう一度『無法松の一生』を撮る。伊丹万作による同じ脚本を使っているのだが、検閲によって削除された部分以外にも、リメイクでは変更されている部分がある（たとえば、1作目の木賃宿の「おやじ」は、2作目では「おっかあ」になっている）。

この場合、リメイクを作る理由は、前作がカットされて不完全なものになってしまったので、完全なものを作りたいということなのであるから、リメイクでは、検閲によってカットされた部分を復活させて、俳優が違う以外は、前作とまったく同じに作ってもよいはずである。しかし、稲垣浩はそうしなかった。高瀬昌弘の伝えるところによれば、稲垣浩は、2作目の時の全スタッフに前作を観ることを禁じたという。「今回の『無法松の一生』は新しい作品であって、阪東妻三郎主演作のリメイクとは違う。その意志を持って仕事に入って欲しいと全スタッフに宣言した。」²⁴⁾

これは、1作目の評価が高かっただけに、旧作に捕らわれると、旧作をなぞるような単調で機械的な演技に陥り、作品の生気がなくなるからであろう。また、出演者が変われば、有機的に脚本や演出も変わらざるをえないということでもあったのだろう。

しかし、このように宣言したからといって、「2度目の『無法松の一生』」²⁵⁾が、前作の記憶からまったく自由に作られているわけではない。前作が、白黒のスタンダードだったのに対して、リメイクは、ワイド画面のカラーで制作しているが、常に前作の記憶がまつわりついている。変更が加えら

23) 高瀬昌弘：我が心の稲垣浩（ワイズ出版）2000、特に、9頁、228頁、241頁、及び登川直樹：無法松の一生『日本映画200』(キネマ旬報社)1982、152-153頁参照。

24) 高瀬：前掲書、336頁。

25) 稲垣浩自身の言い方。稲垣浩：日本映画の若き日々（中公文庫）1983、295頁。

れているとは言っても、基本的に同じ脚本を使って、同じ監督が作るのであれば、これは当然のことでもある。

稲垣浩にとっての前作を完全なものにしたいという気持ちは、決して前回とそっくり同じに作るということではなくて、前回不満足だった部分をより良くして完璧なものを作るということを意味していたに違いない。1作目では、検閲によって削除された個所の他にも、検閲を通すために自主的に変えた部分もあるかもしれず、従って1作目のカットされた個所を復元させただけのものが、そのまま、稲垣浩（及び脚本の伊丹万作）の本当に作りたかった『無法松の一生』であるとは限らない。²⁶⁾

この点は、他人の作品をオリジナルとしてリメイクを作るヴァン・サントと違い、稲垣浩の場合には、オリジナルも自分自身の作品であり、1回目も2回目も連続した同じ作品の、改良の過程であるかのようである。それは、2回目の『無法松の一生』が国内で公開された後、ヴェネツィア映画祭に出品された時、稲垣浩は、映画祭の試写室で、フィルムを自ら切り替えて海外の観客に理解しやすいように編集し直したというエピソードにも見て取れる。そして、そのヴェネツィア映画祭で切り替えたプリントを、稲垣弘は2作目の『無法松の一生』の永久保存版とした。²⁷⁾ 稲垣浩にとって、『無法松の一生』のリメイクを作るということは、カットされてしまった1作目を完全に再現することではなくて、本来あるべき、そして実現されなかった理想の『無法松の一生』を完全に再現することであったに違いない。稲垣浩の頭の中には、理想の『無法松の一生』があるのであり、それをどのようにフィルムの上に焼き付けるか、という飽くなき努力の過程の途上に1作目と2作目がある。

26) この作品は、シナリオ検閲の段階から問題があった。稲垣：前掲書、263-264頁及び登川：前掲書、153頁参照。

27) 高瀬：前掲書、9-12頁参照。

4.

演劇は何回でも上演可能であるが、上演の度に、いわば新たに演じ直される。それに対して、映画は、フィルムの上に焼き付けられた、一定不変の作品であるので、同じ物—フィルム—を繰り返し上映するだけである。映画は、演劇の一分野のようでありながら、この点で、決定的に演劇とは違う。従って、映画をカメラアングルからカット割りまでなにもかも同じように作ることは、ある戯曲を何度も上演することよりも、絵画を模写する行為に近くなるのではないだろうか。

演劇や音楽は、その上演や演奏は一回限りであるが、「同じ作品」が繰り返し再現される。音楽は演奏者を変えて、「同じ曲」を演奏することができるし、演劇は、配役を変えて、「同じ戯曲」を上演することができる。映画の場合、配役を変えてしまったら、たとえ同じ台本で、同じように撮影して同じように演技したとしても、それは「同じ映画」だろうか？ 映画には、そのような意味での「同じ作品」という概念は存在しない。映画は、同じフィルムを繰り返し上映することはできるが、同じ映画を作ることはできない。映画は、演劇に較べて、より、俳優の肉体から切り離せない。映画は、フィルムの上に焼き付けられた映像のみが映画なのであり、そこから「演技」を取り出して、ほかの俳優に演技させることはできないのである。

映画が俳優の肉体から切り離せないのであれば、それでは同じ配役で同じセットで同じストーリーを撮れば、それは「同じ映画」だろうか？ やはりそれは同じ映画ではないであろう。それは、同じ俳優によって演じられた同じストーリーの、別のフィルムなのである。たとえば、絵画においても、同じモデルを同じ姿勢で同じ背景で同じ画家が描いたとしても、それは同じ絵ではないように。

映画においては、フィルムという物理的な作品があり、それはプリントして複製できるが、それが唯一の作品である。その同じ作品を繰り返し上映することはできるが、いったん作品が出来上がった後では、演劇のよう

に、同じ作品を俳優が何度も演じることはない。

ベラー・バラージュは、映画と演劇を比較して、次のように述べている。

我々が劇場で見るのは常に二重のものである。すなわち、戯曲とその上演である。我々には、両者は、独立して、相互に自由な関係にあり、常に二重のものとしてあるように思われる。演出家は出来上がった戯曲を受けとり、舞台俳優は出来上がった役を受けとる。彼らに残されているのは、手元にある確定された意味を強調し、それを造形的に表現するという任務だけである。その際、観客は監視する可能性を持っている。なぜなら、我々は言葉から、作者の意図することを聴き取り、演出家と俳優がそれを正確に表現しているか、それとも不正確に表現しているかを見るからである。彼らは、我々が彼らの表現を通して原作の形で受け取ることのできるテキストの解釈者にすぎない。なぜなら、演劇の素材は、まさに二層的だからである。

映画の場合は事情が違う。我々は表現の背後に自立した作品を認めることはできないし、自立した作品を上映とは無関係に鑑賞したり批評したりすることもできない。映画の場合、観客は監督や俳優が作者の作品を正確に表現したか、あるいは不正確に表現したかについて、なんらかの監視の可能性を持っていない。なぜなら、観客が眼にするのはただただ彼らの作品だけだからである。我々が気に入るものは、彼らが作ったのであり、我々が気に入らないものに責任があるのは彼らなのである。

[…]

それゆえ映画監督は演劇の演出家よりもはるかに有名であり名前が知られている。それに反して誰が映画原作者の名を（そもそもその名が挙げられているならば）覚えているだろうか。「映画スター」も舞台のスターよりも大騒ぎされる。ここで起きている不公平の原因は、宣伝だけにあるのだろうか？ そうではない。[...]問題は映画監督と俳優

が映画の本来の作者であるという点にまさにあるのだ。[傍点部分は、原文で斜体字]²⁸⁾

バラージュは、演劇と比較したこのような映画の特性を「単層性」(Einschichtigkeit)という言葉で表している。ただ、バラージュがここで考えている映画は、無声映画であり、上述の説明を、そのまま、トーキー映画にはあてはめることはできない。トーキー映画では、舞台演劇と同じように、脚本家の書いた台詞を観客が聞くことができるので、そこには、「戯曲と上演」があり、バラージュが演劇の特徴として述べている「二重性、二層性」が映画にもあてはまることになる。

しかし、それだけ脚本が重要になってくるはずなのに、脚本家の名前があまり知られず、「映画監督と俳優が映画の本来の作者である」という事態は、トーキー映画になってもあまり変わらないように見えるのはどうしてだろうか。

映画の場合、前述の『サイコ』のように、その映画は、「ヒッチコックの『サイコ』」、「ヴァン・サントの『サイコ』」のように呼ばれ、どちらの脚本もジョセフ・ステファアーノによって書かれているのに、脚本家の名を冠して、「ステファアーノの『サイコ』」と呼ばれることはない。映画の作者は監督なのである。

5.

この点について、ペーター・メルテスハイマーは、舞台劇 (Theaterstück)、放送劇 (Hörspiel)、テレビ映画 (Fernsehfilm) の脚本家に較べて、映画の脚本家の置かれた位置がいかに違うか、脚本家がいかに無視さ

28) Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). In: Schriften zum Film. Bd. 1. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy. DDR-Berlin (Henschelverlag), München (Carl Hanser), Budapest (Akadémiai Kiadó) 1982, S.59. (訳出の際には、「視覚の人間」佐々木基一・高村宏訳 岩波文庫 1987 を参考にした。)

れているかについて述べている。²⁹⁾ 舞台劇、放送劇、テレビ映画の場合には、脚本家はその作品の作者であるのに対して、映画の場合には、脚本家は、その映画の作者とは認められない。その原因を、彼は、「脚本の成立史は、芸術的過程のすべての特徴を持っている」のに対して、「脚本の利用の歴史は、根本的に全く異なるレヴェルで起こり、経済的過程のすべての特徴を持っている」こと、舞台劇や放送劇と違って、脚本の第一の目的が「上演」(Aufführung)ではなくて、「引き渡すこと」(Ablieferung)にあるためである³⁰⁾と説明している。

メルテスハイマーは、映画が「夢の工場 (Traumfabrik)」というのは、「実は、金銭的に利用できる製品を作り出すために供給者の夢を利用する夢の工場」³¹⁾であるのに対して、テレビは、「企業の論理やマーケティングの法則に従って働かねばならない工場ではない」³²⁾と述べている。これは、広告収入に頼る商業テレビには、全く当てはまらないように思われる。しかし、たとえ国営でも、テレビには、放送という公共的性格があり、劇場における興行という形態をとる映画と収益構造が違っていることは、脚本家の地位に少なからぬ影響を与えるものであろう。

しかしそれだけではなく、ここにはたぶん、テレビは、その歴史の最初から音声（俳優によって語られる台詞）を伴っていたこと、また最初はVTRがなく、撮りなおしができなかったことにより、³³⁾ 舞台の演劇と似た

29) Vgl. Märthesheimer, Peter: Herr Schmidt schreibt einen Film, und keiner weiß es. Zum Widerspruch zwischen dem Selbstverständnis des Drehbuchautors und seinem öffentlichen Ansehen. Ein Versuch, hinter der subjektiven Larmoyanz die objektiven Strukturen zu erkennen. In: Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens. Hrsg. v. Jochen Brunow. München (edition text + kritik) 1991. S.10-21.

30) Ebd., S.14.

31) Ebd., S.17.

32) Ebd., S.19.

33) たとえば日本のテレビでは、フィルムによる「テレビ映画」もあったが、VTRがドラマに使われるようになる1958年までは、原則として生放送であった。生放送にこそテレビの特質があると考えられていた。鳥山拓：テレビドラマ・映画の世界（早稲田大学出版部）1993参照。アメリカでも、「テレビのテレビたる所以は、ライブにあると信じら

状況にあり、フィルムをつなぎ合わせて後から編集する映画とは、根本的に違うメディアとして始まったということもあるのではないだろうか。

しかしながら、出来上がった作品としては、テレビ映画も劇場映画も形式的には非常に似通っている。1987年にブラウンシュヴァイクで開催されたシンポジウム (Filmanalyse-Voraussetzungen, Methoden, Perspektiven) での討議の報告は、映画館における劇映画とテレビにおける劇映画の分析に根本的な相違は見られないので、従ってフィルム「フィロロジ」³⁴⁾とテレビ「フィロロジ」は互いに頼らざるを得ないと結論づけている。

確かに、映画とテレビは、現在、ますます相互の領域を侵犯しあっている。その受容に関しては、家庭にビデオ機器が普及した影響が大きい。ビデオの予約録画により、視聴者は、ある時間にテレビの前に座っていないと、その番組を見逃してしまうという制約から、また同一の時間帯に放送される複数の番組を見ることはできないという制約から解放され、テレビの持っている即時性という意味が変わりつつある。劇場用映画は、以前からテレビで放映されてきたし、今では、ビデオ化された劇場用映画を自分で選んで家庭のテレビ受像機で見することもできる。ジャン＝リュック・ゴダールの『映画史 (Histoire(s) du cinéma)』(1988-1998) は、ビデオで撮影され、ビデオ・カセットとして発売され、フランスでテレビ放映された後、日本で劇場公開された。

れていた。だからスタジオでフィルム撮りしたシチュエーション・コメディでさえ、劇場で見ている感覚を与えるため、いまだにラフトラック [効果音として挿入される笑い声 (筆者)] を入れている。」有馬哲夫：テレビの夢から覚めるまで——アメリカ 1950年代テレビ文化社会史 (国文社) 1997、160 頁。

また、テレビ草創期にNHKで演出の指導にあたったテッド・アレグレッティは、映画は「モンタージュ」であり、テレビは「継続」であるとして、テレビとは何かを次のように説明した。「テレビジョン番組は機械的演技であって、ひとたび放送が開始されると、途中で止まることも、画面の取り直しも、過失を訂正することもできない。これはテレビジョンの短所かもしれないが、一方で、„即時性“と„現実性“という絶大な威力ともなるのである。」早坂暁：テレビがやって来た！ (日本放送出版協会) 2000、74-75 頁。

34) Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: Dokumentation der ersten Plenumsdiskussion. In: Filmanalyse interedisziplinär. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 15. Hrsg. v. Helmut Korte und Werner Faulstich. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1991, S.39-40.

このように両者は急速に歩み寄っているようであるが、それにもかかわらず、映画は、映像に音声がついたものとして、テレビは、音声に映像がついたものとして、それぞれ発展してきたという違いは、両者の間に依然としてある。

この点に関しては、ジェイムズ・モナコの言うように、むしろ「興味深いことに、ラジオとテレビには構造的にそれほど大きな違いはない」。³⁵⁾「ある程度までは、ラジオとテレビ両者を含む放送のことを語るほうが、両者の違いを強調しすぎるよりも有効」³⁶⁾であり、「本質的に、テレビはラジオと異なる点よりも似ている点が多い」³⁷⁾のである。だからこそ、放送劇とテレビ映画の作者は、脚本家であるのに対して、映画の作者は脚本家ではなくて、監督なのである。

6.

バラージュの場合にはさらに、監督だけではなくて、俳優も映画の本来の作者であると考えていることは、映画というメディアの本質を考える上で興味深い。

舞台は、その日によってキャストを変えて上演されることもあるが、映画ではそういうことは起こらない。すなわち、映画が俳優の肉体と切り離せないという意味で、やはり映画は「単層的」なのである。舞踊も、ダンサーによって踊られる限り、ダンサーという肉体なしに、舞踊というものを考えることはできないように思える。しかしながら、それでいて、舞踊はダンサーの肉体から切り離して、たとえば『白鳥の湖』という抽象的な作品を考えることができる。しかし、映画は、俳優の肉体から切り離して、

35) ジェイムズ・モナコ (岩本憲児他訳) : 映画の教科書 (フィルムアート社) 2000、329頁。Monaco, James: How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media. Revised Edition. New York, Oxford (Oxford University Press) 1981.

36) 同上、329頁。

37) 同上、336頁。

抽象的な映画作品を考えることができない。³⁸⁾それは、フィルムに焼き付けられた映像のみが映画なのであって、その俳優の身振りや演技が、映画を表しているからではないからである。

従って、舞踊譜は、舞踊という動きを記号に還元できるのかという問題を不問に付すならば、ダンサーという固有の肉体を捨象して、その動きという抽象的なものを取り出し、ある舞踊を記述することができるが、映画の場合、俳優の肉体を捨象して、その俳優の動きだけをいくら記述しても、その映画を記述したことにならないのである。ある表情は、同じ表情をすれば、誰の顔でもいいわけではない。監督は、その表情のために、その俳優を選んだのである。その俳優の顔こそが映画なのである。そこにフィルムプロトコルの限界がある。いくら詳細に記述しても、かならず捕らえられない、掬おうとする手の間から漏れていってしまうものにこそ、映画がある。ロラン・バルトは、「映画的なものとは、映画の中にあって、記述され得ないものである。表象され得ない表象である。映画的なものは、ただ言語活動と分節されたメタ言語とが終わるところからのみ始まる。」³⁹⁾と述べた。

このような困難に対して、ミシェル・マリーは、「批評的な言語活動と、分析の対象となる言語活動（映画作品）の間の異質性をラジカルに乗り越える方法もある。」と言う。「それは、映画作品を分析するための媒体として、映画そのものを利用するやり方である。教育映画なら、何の造作もなく他の映画作品の抜粋を引用することができる。文芸批評において、分析を行うために文学作品の一節を引用するのと同じように、映画作品の一部をそのまま複製しさえすればよいのである。」⁴⁰⁾

たとえば、夥しい映画の断片を引用し、映画によって映画の歴史を語る

38) それに反して、映画を俳優の肉体から切り離して、『サイコ』という抽象的な作品を考えようとしたのが、ヴァン・サントの試みであったと考えられる。

39) ロラン・バルト（沢崎浩平訳）：第三の意味 映像と演劇と音楽と（みすず書房）1998、93頁。

40) オーモン他 前掲書、257頁。

うとする、ゴダールの『映画史』は、まさにそうした映画のひとつである。しかし、そのゴダールの『映画史』についてひとたび言及するやいなや、また再び、映画について言語で語ろうとするアポリアを引き起こす。映画の記述は、やはり根源的な絶望を抱きながら、絶えず流れ去る映画を際限なく満たし続けることなのである。

(北海道大学非常勤講師)

* 本稿執筆に際し、多くの貴重な助言を与えて下さった、渋谷哲也さんに心から感謝いたします。

Einzel- Nr.	Zeit/ sec.	Kas.- bev.	E.- größe	Bildinhalt
190a	21,4 6,7		to	<u>Café am Rheinufer.</u> Aufgang zum Café. Im Hintergrund der Rhein, rechts am Rand eine Brücke, menschenleeres Ufer. Baum in Vordergrund und Terrassenmauer/Uferlinie teilen das Bild in vier gleiche Teile. An der Mauer blanke Holztische und Klappstühle. M. kommt als erste die Treppe herauf, läuft links aus dem Bild. L. kommt als nächster, dahinter T. und W., sie gehen nach links in Richtung des ersten Tisches, L. geht geradeaus weiter, ...
		AgL		
b	9,2	SI		quer durch den Hof, auf das Haus zu (verwahrt, Putz blättert ab, Gerümpel auf der Terrasse).
c	5,5	SS		L. geht aus Haus, blükt sich und schaut durch die Durchreiche rechts neben der Tür.
191	30,0		hn	T. sitzt auf der Terrassenmauer (Mantel geschlossen, Hände in den Manteltaschen, Krüge aufgeschlagen). W. sitzt rechts von ihr am Tisch (offener Mantel, die Arme verschränkt). Im Hintergrund groß die Brücke; ein Laternenpfahl auf der Mauer genau zwischen beiden. Mauer, Ufer, Brücke; parallele, leicht diagonale Linien. T. rutscht bis und her. Die beiden schauen abwechselnd aneinander vorbei. Ihre Blicke treffen sich.
192	6,5		to	L. kommt vom zweiten Fenster zurück nach vorne, schaut sich um nach oben.
193a	31,4 22,9		hn	W. links am Tisch, vor der Treppe, Finger vorn Mund. La. kommt die Treppe bis zur Hälfte herauf, umfaßt die untere Streppe des Geländers, blickt auf zu W., nickt T. zu. ①)
				W. blickt herunter und verschränkt Hände vor der Brust, nickt zustimmend (- halb distanziert).
b	4,5	Erl+ Str+ Ael	am	La. geht die Treppe herauf, holt seinen Zettel aus der Innentasche, stellt sich in Positur.
c	4,0	SS		Er steht vor eines Baumstamm. Das Grün überdacht ihn. Er faltet den Zettel auseinander.
194	4,0		n	W. am Tisch, die Arme verschränkt, schaut ihn an, Augenbrauen zusammengesogen.
195	40,2		am	La. liest.

Gesamt- Zeit	Sprache	Geräusche	Musik
190a 34:00,6		Atmosphäre Ufer	
b			
c			
191 34:30,6	Therese: Mir ist so vieles fremd. Das gefällt mir an Dir. ... <u>Laertes(off):</u> Hallo!	Klopfen an der Tür	
34:37,1	... Ich glaube, sonst könntest Du auch gar nicht schreiben. Was mir nicht gefällt ist: - Daß der Befremdete immer nur Du selber bist. Trau Deinen Zustand allen zu.		
193a 35:08,5	①) Landau: Versöhnen Sie. Ich habe Sie heute früh im Hotel ein Gedicht vortragen gehört. Ich schreibe selbst Gedichte und - bin ihnen nachgegangen, um Sie zu fragen, was Sie davon halten. - Darf ich Ihnen eines aufzeigen? ...		
b			
c			
194 35:12,5			
195 35:52,7	... Ich lag noch im Halbschlaf, da hörte ich die Glocken schon läuten./Eine schlug so laut, als schlage sie mich./Da fing ich an, mich vor Elend zu hüten./Das Gefühl, nicht einmal ein Veris in Weltall zu sein, wurde fürchterlich./Als Quelle, so trauphaft gestaltetes, spürte ich mich durch die Sphären gleitschen./		

ベルンハルト・シュプリングーによる『まわり道(Falsche Bewegung)』(1975) のフィルムプロトコルの例
Springer, Bernhard: Narrative und optische Strukturen im Bedeutungsaufbau des Spielfilms. Methodologische Überlegungen, entwickelt am Film *Falsche Bewegung* von Peter Handke und Wim Wenders. Tübingen 1987 (= Medienbibliothek B, 10), S.275ff. Zit. nach Kanzog: diskurs film 4, S.138 u.144.

Zum Beschreiben des Films

— Methodologische Probleme der Filmanalyse —

Kazue Sato

Wenn man einen Film beschreiben will, steht man vor der Schwierigkeit, audio-visuelle Gegenstände mit den Mitteln der Sprache fassen zu müssen. Auf dasselbe Problem stoßen zwar auch Musik- und Tanznotationen, aber der Film ist nicht nur selbst der Träger der Überlieferung sondern unterscheidet sich auch durch seine Wiederholbarkeit und Unveränderlichkeit von Musik und Tanz. Man kommt nicht umhin, den Film ausführlich zu beschreiben, wenn man den Film analysieren will.

Dieses Problem versucht Klaus Kanzog durch eine Filmprotokollierung zu überwinden, die alle Informationen zu einer Einstellung und die Abfolge von Einstellungen in ihrem Zusammenhang übersichtlich darbietet. Kanzog betrachtet die Filmprotokollierung als den einzigen Weg zur wissenschaftlichen Filmanalyse.

Im Unterschied zu Musiknoten und Tanznotationen lässt sich jedoch ein Filmprotokoll nicht dazu benutzen, um ein Werk zu reproduzieren. Wenn Theater, Musik und Tanz wiederholt ausgeführt werden, besitzt jede erneute Aufführung das Merkmal der Einmaligkeit. Das gleiche Werk wird immer wieder neuartig inszeniert, etwa wenn ein und dasselbe Theaterstück von verschiedenen Schauspielern dargestellt wird. Dahingegen ist die Vorführung eines Films zwar auch wiederholbar, aber dabei unveränderlich, denn er lässt sich nicht von den Körpern der Schauspieler trennen, die im Film festgehalten

werden. Eine Tanznotation zum Beispiel beschreibt das Geschehen auf der Bühne, indem sie die Bewegung — sofern der Tanz auf Bewegung reduziert werden kann — losgelöst vom Tänzer betrachtet. Der Film hingegen ist lediglich eine auf Kunststoff festgehaltene Widerspiegelung des Geschehens, weshalb keine „Darstellung“ aus dem Film herausgenommen und von anderen Schauspielern wiedergegeben werden kann. Wenn ein und dasselbe Drehbuch von anderen Schauspielern dargestellt wird, so ist doch der Film nicht derselbe Film, sondern allenfalls ein Remake, und mit diesem Charakter nähert sich der Film dem Gemälde. Das Filmprotokoll stößt also in vielerlei Hinsicht an seine Grenzen.

Nach Raymond Bellour ist das bewegte Bild mit dem geschriebenen Text unzitierbar. Jean-Luc Godard versucht mit seinem Film „Histoire(s) du cinéma“ dieses Problem aufzulösen, indem er in seinem Werk Filmgeschichten erzählt und dabei selbst zahlreiche vergangene Filme zitiert. Sobald man aber auf diesen Film von Godard zu sprechen kommt, steht man wieder vor der Aporie, die Beschreibung des Films in Worte kleiden zu müssen. Mit einer gewissen Verzweiflung versucht die Filmanalyse in diesem Sinne einen Gegenstand zu fassen, der ihr immerzu entflieht.