

ヌーヴェル・ヴァーグにおけるドキュメンタリズム

高木 繁光

1. はじめに

『勝手にしやがれ』の時代からジャン=リュック・ゴダールのほとんどの作品の撮影を担当しているラウル・クタールは、1998年に山田宏一によるインタビューの中でヌーヴェル・ヴァーグとはいったい何だったのかという問いにこう答えている。

ヌーヴェル・ヴァーグ以前、人々は映画のなかですべて「つくられたもの」に見なれていました。(中略)しかし、あるとき、現実の、日常の、あるがままのものをそのままとらえて見せたのが、ヌーヴェル・ヴァーグだったのです。それが、いまは毎日、テレビで見られるようになってしまった。だから、もうヌーヴェル・ヴァーグは不用のものになってしまったのです。別の言いかたをすれば、ヌーヴェル・ヴァーグはテレビのなかに生きているのかもしれませんが。¹

ヌーヴェル・ヴァーグとともに映画は撮影所から解放され、手持ちカメラでの屋外ロケによって「街路は街路で、歩道は歩道で、現実にあるがままに撮られることになった」²。すなわち、ヌーヴェル・ヴァーグとは映画におけるドキュメンタリズムの復権であったと言えようが、クタールによれば、今日、それはテレビに受け継がれており、ゆえにもはやヌーヴェル・ヴァーグは不用なのだという。

だが、このようなクタールのテレビへの評価に対して、ゴダールはまったく正反対の考え方を示している。1987年のインタビューでゴダールは、「映

「言語文化」2-2 : 215 - 231ページ 1999.
同志社大学言語文化学会 ©高木繁光

画が失ったものはドキュメンタリーです。テレビはドキュメンタリーを背徳的な形のフィクションにしたままです。」と述べ³、今日テレビに見られるドキュメンタリーを否定し、映画が探求すべきドキュメンタリーが、それとはまったく異なるものであることを強調している。すなわち、ドキュメンタリズムの復権を主張するという点においてなら、ゴダールは今なおヌーヴェル・ヴァーグの運動を継続している。ヌーヴェル・ヴァーグが探究したドキュメンタリーは、ただたんに手持ちカメラで屋外撮影をした結果として生じるものではなく、彼らにとって映画そのものの本質に関わるものだった。以下においては、ヌーヴェル・ヴァーグにおけるこのようなドキュメンタリズムについて考察する。

2. ワンシーン・ワンカットとモンタージュ

ここで論じるヌーヴェル・ヴァーグとは、50年代初頭からアンドレ・バザンを中心とする「カイエ・ド・シネマ」誌で映画批評家として活躍し、58～59年にほぼそろって長編作品デビューを果たすゴダール、フランソワ・トリュフォー、ジャック・リヴェット、クロード・シャブロール、エリック・ロメールら「カイエ派」の若者たちを指すものとする。バザンのもとで映画批評家を、アンリ・ラングロワのもとで映画の歴史を、ジャン・ルノワールのもとで映画とは何かを学んだ彼らは、監督とは映画をとおして自己を表現する作家であるという「作家主義」を提唱して、それまでたんに職人的なものと見られていた監督の地位を特権化することに貢献し、また、すでに硬直化しマンネリズムに陥っていた<古き良きフランス映画の伝統>を激しく攻撃し、勿体ぶった文学的なセリフを氾濫させる脚本家の手から映画を奪回すると同時にスタジオという密室から映画を解放することを主張したが、その際彼らが、模範とすべき真に優れた映画作家として担ぎ上げたのがハワード・ホークスやアルフレッド・ヒッチコックといったハリウッド映画の巨匠たちであったことは、すでに映画史の常識となっている。

しかし、「カイエ派」の中で、ホークス・ヒッチコック主義を掲げるにあたっては、若い世代と彼らの映画批評の師であるバザンとの間で必ずしも意見の一致が見られなかった。オーソン・ウェルズの『市民ケーン』(43)が封

切られたとき、サルトルをはじめとしてフランスの左翼系知識人が一斉に拒否反応を示したおりに敢然とこれを擁護したバザンであるが、若い世代のホークス・ヒッチコック崇拜に対しては、態度を保留せざるをえなかった。本来、バザンの映画批評の根底には、ワンシーン・ワンカットでじっくり見せる映像重視の傾向があり、だからこそ溝口健二を賞賛するし、溝口と同じくドイツ表現主義の影響を強く受けた『市民ケーン』の撮影監督グレッグ・トーランドのきわめて様式性の強い、反ハリウッド的映像美に魅せられたとも言えるのであり、それゆえに、物語の展開に不必要な視覚的効果を最小限に抑え、職人的名人芸と呼べる編集＝モンタージュで簡潔かつ経済的に物語を語ることをなによりも優先する古典的ハリウッド映画への若者たちの熱狂に、バザンがついていけなかったのも当然である。

もちろん、ヌーヴェル・ヴァーグの若い監督たちは、師のバザンが唱えたワンシーン・ワンカットにも心酔しており、それはリヴェットやトリュフォーの作品を見れば明らかであるし、彼らのなかでハリウッド的なモンタージュの手法にもっとも傾倒したゴダールでさえ日本訪問の際には真っ先に溝口の墓参りをするほどの溝口ファンである。すなわち、ヌーヴェル・ヴァーグにおいては、ドイツ表現主義の流れを汲みロングショットで映像全体の絵画的構図を強調してじっくり見せるワンシーン・ワンカットと、すばやい画面つなぎで物語を効率的に語るモンタージュという二つの相反する表現形態が並存している。

3. ドキュメンタリーとフィクション

ワンシーン・ワンカットにおいては物語の展開よりも対象をじっくり見せることが優先されるゆえにおのずからドキュメンタリーの要素が強くなることを考えれば、ヌーヴェル・ヴァーグに内在するこの二律背反は、ドキュメンタリーとフィクションのそれと言い換えることもできるだろうが、自分自身の内にこのような相反する指向がどうしようもなくあることをトリュフォーは、ロベルト・ロッセリーニのもとで助監督として働いていた時代を回想しつつ述べている。イタリアのネオレアリズモにおいて中心的役割を果たし、ヌーヴェル・ヴァーグに多大な影響を与えたロッセリーニにとって、「映画

のストーリーなどどうでもよく、「厳密に記録映画的な手法で人間にアプローチ」することだけが重要だった。そして、トリュフォー「自身の作品にも意識的に単純に率直にただ一人の人物をほとんどドキュメンタリーのように追っているものがあるけれども」、その方法を彼はロッセリーニから学んだと言う⁴。だが、ロッセリーニがアメリカ映画を毛嫌いし、ヒッチコックの映画も大嫌いであったのに対して、トリュフォーは「アメリカ映画が大好きだったし、アメリカ映画で育ってきたので、アメリカ映画への思いを捨てきれなかった」⁵。

アメリカ映画を見すぎた映画狂としては、映画は劇映画だという思いこみがあるので、現実をそのまま記録した美しさを感じることができないのです。たとえば工場を訪問すると、この工場を舞台にすばらしい追跡シーンが撮れるぞ、などと思い考えてしまう。アメリカ映画をとおして学んだことが、形を変えて、こんな思いつきになったりするのだと思う⁶。

アメリカ映画狂のトリュフォーは、ロバート・フラハティのようなドキュメンタリー作家をあまり好きではなかったようだが、トリュフォーの『大人は判ってくれない』(59)を見たりヴェットが、フラハティの『極北の怪異』(22)に不思議と似ているという感想をもらしたように⁷、彼の作品では、主人公の少年・少女あるいは子供達の表情や動きをカメラで捕捉しようとするとき、エスキモーのナヌークの日常を見つめ続けたフラハティのそれと同じドキュメンタリー的な視線が感じられる。『大人は判ってくれない』においては、ジャン＝ピエール・レオー演じるアントワーヌ・ドワネル少年がパリの街を徘徊するシーンをはじめとして、トリュフォー作品に頻出する階段状の劇場で人形芝居に見入る子供達の顔、リヴェットも称賛する少年院でのインタビュー・シーン⁸、そして、ラストで少年院から脱走して海へ走って行くドワネル少年をワンシーン・ワンカットで追いつけるシーンなどにドキュメンタリー性が強く現れている。

これに先行する初期短編の傑作『あこがれ』(57)でも、トリュフォーはヒ

ロインのベルナデット・ラフォンのみずみずしさをやはりドキュメンタリー的に捉えようとしているが、冒頭、彼女が自転車で走る姿をワンシーン・ワンカットで撮影するシーンは、『大人は判ってくれない』のラストや『突然炎のごとく』(61)におけるジャンヌ・モローのサイクリング・シーン、あるいは『トリュフォーの思春期』(75)で子供達が坂道を駆け下りて行く冒頭シーンなどのもとなっていると言えよう。

また、『あこがれ』では、少女のみずみずしさを白色によって表現しようとする意図からか、彼女が恋人(ジェラルド・ブラン)とテニスをするシーンで、白一色のテニスウェアによって白の輝きが強調されるカットと、腰につけた黒いベルトによって白と黒のコントラストが強調されるカットとを編集段階でつなぎ合わせ、説話上の一貫性を無視して映像的な効果を狙うなど、映像重視の姿勢がはっきりと打ち出されている。

しかし同時に、子供達が銃撃戦をして遊ぶシーンにはハリウッドのギャング映画へのトリュフォーの愛着がうかがえるし、また、映画史上初のドキュメンタリー作家リュミエール兄弟を引用してオマージュを捧げているシーンでも、リュミエール作品の中でもストーリー性の強い『水をかけられた撒水夫』(1896)を、いかにもヒッチコック的な演出で見せることでアメリカ映画への感謝を示すことを忘れてはいない。

このようなドキュメンタリーとフィクションへの相反する指向は、ゴダールにおいても見出される。彼の処女作『コンクリート作戦』(54)は、ゴダールが一時働いていたスイスのダム工事現場の様子をドキュメンタリー的に捉えた作品であるが、当時ゴダールは様々なドキュメンタリー映画の編集をして収入を得ており、その編集の際には「可能な場合はいつも、古典的デクパーージュにしたがって編集していた」⁹という。アメリカ的モンタージュの手法を用いながらドキュメンタリー映画を編集するというこの経験が作品として結実したのが、トリュフォーと共同監督の短編『水の話』(58)である。

この作品は58年のパリ近郊での洪水をトリュフォーがフィルムに撮り、それをゴダールが自由に構成、編集して一編の短編として作り上げたものであるが、洪水の風景をドキュメンタリー的に見せるシーンでは「普段は映像よりセリフ重視だけど、ここでは風景に負けた。効果も音楽もいらぬ 静

かに。」というゴダールのナレーションとともに音響やセリフといった映像以外の要素が中断される、かと思えば次のシーンではヒッチハイクで出会った男女（ジャン＝クロード・ブリアリとキャロリーヌ・ディム）が戯れ合いながら恋におちてゆく過程をアメリカ的モンタージュにしたがって見せるというように、ドキュメンタリーとフィクションの入り混じった構成になっている。

また、トリュフォーがリュミエールへのオマージュをアメリカ的演出で見せていたように、ゴダールもまたロッセリーニとの共同脚本である『カラビニエ』(63)において、戦争に徴兵され都会へ行ったミケランジュ（アルベール・ジュロス）が生まれてはじめて映画を見るシーンで、リュミエールの『列車の到着』（1895）と『赤ん坊の食事』（1895）をパロディー化して引用しつつ、それに続けてバスター・キートンの『探偵学入門』（24）から、キートンが映画館のスクリーンの中に歩み入るというそれ自体映画についての省察となっているシーンを引用することでアメリカ映画に賛辞を送っている。

ヌーヴェル・ヴァーグにおけるヒッチコックの後継者として異常心理犯罪を好んで扱ったクロード・シャブロールにしても、例えば『二重の鍵』（59）における罌粟の咲き乱れる草原など、古典的ハリウッド映画には見られない（むしろ70年代のアメリカン・ニュー・シネマ的な）映像重視の傾向をもっているように、ドキュメンタリー性とフィクション性、ロッセリーニとホークス・ヒッチコック主義、ネオレアリズモとハリウッドという相反する傾向を同時に肯定する若い世代のシネフィルならではのエネルギーが、ヌーヴェル・ヴァーグという運動の推進力となっていたのだが、その際、彼らがフランスの先輩監督の中でジャン・ルノワールに対して特別の地位を与えているのも、山田宏一が指摘するように、ルノワールがドキュメンタリー性とハリウッド的物語性という「二つを融合させ、バランスをとって大きく支えた」¹⁰ 存在だったからにほかならない。

4 . ドキュメンタリズムの系譜

<古き良きフランス映画の伝統>においては、亡命ロシア人の映画集団アルバトロス出身の美術監督ラザール・メールソンとその弟子の亡命ハンガリ

一人アレクサンドル・トロネが、それぞれルネ・クレール、マルセル・カルネと組んでスタジオに作り上げたパリの街並みが、やがてハリウッドなどで繰り返し再生産されるクリシェとしてのパリのイメージを生み出すことになるのだが、そのような〈正統〉フランス映画の傍らで、現実のパリの生の風景を撮ったがゆえに黙殺されたルノワールやジャン・ヴィゴを再発見したのがヌーヴェル・ヴァーグであることはよく知られている。

現実のパリを撮ろうとしたヴィゴは、フランス人カメラマンを起用せず、革命時のモスクワを駆け回った「カメラを持った男」ジガ・ヴェルトフ（68年の5月革命以後の「毛沢東時代」、ゴダールは自分達を「ジガ・ヴェルトフ集団」と名付ける。）の末弟ボリス・カウフマンと組んで『新学期・操行ゼロ』（33）、『アトランタ号』（34）などの作品を残したが、前者はトリュフォーの『大人は判ってくれない』、『思春期』、『野生の少年』（69）など子供を主人公とした作品に大きな影響を及ぼしているし、後者は同じくトリュフォーによって「世界の映画のベストテン」に数えられている。

ルノワールの方は、『素晴らしき放浪者』（32）において、ミシェル・シモン演ずる浮浪者がパリを彷徨するシーンで現実のパリの街を撮っているが、これはロメールの長編処女作『獅子座』（59）の主人公ピエール・ヴェセルラン（ジェス・アーン）の原型になっているだろうし、また、中条省平が指摘するように¹¹、ミシェル・シモンがブルジョワ家庭に居候して上流社会をひっかき回すという点では、シャプロルの『二重の鍵』のラズロ・コヴァックス（ジャン＝ポール・ベルモンド）に連なっており、さらにゴダールの『勝手にしやがれ』（59）でやはり（『二重の鍵』に敬意を表して）ラズロ・コヴァックスという偽名を持つミシェル・ポワカール（ベルモンド）、そして『気狂いピエロ』（65）で政治亡命者として自己紹介するラズロ・コヴァックス（ラズロ・サボ）にまでその面影は認められよう。

現実のあるがままの街を、そこで出会う偶発事（たとえば『勝手にしやがれ』のパレード・シーンなど）をも含めて撮影し記録するという、リュミエールによる映画の発明とともに始まるドキュメンタリズムの流れは、こうしてヴィゴ、ルノワールを先駆者として、そのルノワールから少なからぬ影響を受けたイタリアのネオレアリズモ、そしてジャン＝ピエール・メルヴィ

ルの『マンハッタンの二人の男』(59)などを經由してヌーヴェル・ヴァーグへと流れ込む。それゆえにゴダールは、ヌーヴェル・ヴァーグはドキュメンタリーから生まれた、『勝手にしやがれ』は科学映画作家ジャン・パンルヴェや映像人類学者ジャン・ルーシュの作品から、あるいはロッセリーニの『無防備都市』(45)から生まれたのだと主張しうるのである。

そして、ゴダールにとってそのような映画とは、「敬虔なまでに現実主義的な芸術」であり、その芸術的創造は、「物のなかに自らの魂を描き出すことにあるのではなく、物の魂を描き出すことにある」¹²と言われるように、何らかの心理状態、感情、観念などを物に託して描き出すことではなく、物そのものの存在、あるがままの現実を捉えることにあるのだが、それが同時代にニューヨークで、ハリウッドのスタジオ・システムに対抗してインディペンデントで映画を撮りはじめたジョン・カサヴェテスやジョナス・メカスらのドキュメンタリズムときわめて近い地点にあることは、映画が描き出す「物の秩序は心と精神の秩序と対応している」¹³とゴダールが言うのに呼応するように、メカスが、「ときどき / 私には / 思える、 / 私は / やはり / 事物に / 近い / 近いと、 / (・・・) / おお、 / 人びとよ、 / 私は / 君たちの中に、 / 私が / 事物の中に / 見たもの / 以上の / ものは / 見い出せなかった」¹⁴とうたっていることから伺えよう。

5 . 演出されたドキュメンタリー

だが、ドキュメンタリーの手法を用いつつ、ハリウッドで『スワンプ・ウォーター』¹⁵(41)などの作品を撮ったルノワールの例が示しているように、このようなドキュメンタリズムがハリウッド的物語性をけって排除するのではなく、むしろフィクション性をうちに取り込むことではじめて「真の運動」たりうることをヌーヴェル・ヴァーグは映画史から学び実践したのであり、これについてゴダールは次のように述べている。

私はいつも、人々がそれぞれドキュメンタリーとフィクションと呼んでいるものを、同じひとつの運動の二つの側面と考えようとしてきました。それにまた、真の運動というのは、この二つのものが結びつけ

られることによって作り出されると考えてきました。ドキュメンタリーとフィクションというのは、二つのものからなるものの二つの側面で、どちらもそれぞれ他方にかわろうとしたり、互いにくらかまじりあおうとしたりします…¹⁶

そもそもリュミエールのドキュメンタリー作品にしても、例えば有名な『列車の到着』は「偶然撮ったように見せかけて、じつは駅の構内の客たちは列車の到着に合わせて集まったリュミエール家の人たちで、おたがいに知らないふりをして列車の客を演じているのだ」¹⁷と言われるように、演出されたフィクションとしてのドキュメンタリーであるし、ドキュメンタリーの父フラハティの『極北の怪異』においても、ナヌーク族がイグルーの中で寝起きするシーンは、ナヌークが普段どおり作ったものとは別に、撮影用に特大のイグルーをあらためて作り、さらに光量が足りないというので片側半分を壊した上で、寝起きのシーンを再現して撮影した¹⁸、いわゆる「やらせ」であるが、このような「やらせ」（それはもちろん現実を恣意的に歪めようとする意図からなされる「やらせ」とは無縁のものである）によってイグルー内部の生活がより生々とした真実に近いかたちで伝えられていることは確かである。つまり、ドキュメンタリーにおいては、対象をただ見たままにカメラにおさめてもそのリアルな姿は捉えられず、むしろ客観的であると思いつ込んでいる本人の主観によって知らないうちに歪められた映像しか得られないことが多いのであり、対象の実質に迫るには、山根貞男が言うように¹⁹、「見る」ことと同時に「見せる」こと、つまり、なにをどのように「見せる」という演出に腐心することが不可欠であることは、たとえば「あこがれ」において、少女のみずみずしさを伝えるために、テニス・シーンで二種類のカットをつなぎ合わせるという演出がなされたことから理解される。

創造すること、それは人物や事物を歪曲したりでっちあげたりすることではない。それは、存在する人物たちや事物たちの間に新たな諸関係を取り結ぶことだ、しかもそれらが存在しているままの姿で。²⁰

山根が引用しているこのロベール・ブレッソンの「シネマトグラフ覚書」が語っているように、対象の「存在しているままの姿」とは、カメラをとおして「創造する」べきものであり、そのために必要とされる「やらせ」=フィクションとは、けっして「人物や事物を歪曲したりでっちあげたりすることではない」。

すなわち、フィクションとドキュメンタリーという一見相対立する二者は、ゴダールの言うように、互いに補い合う「同じひとつの運動の二つの側面」にほかならない。そして、ゴダールによれば、「ある種の人たちはドキュメンタリーから出発してフィクションに到達する」が、その典型が「ついにはきわめて構成された映画をつくるようになった」フラハティであり、「またほかのある種の人たちは、フィクションから出発してドキュメンタリーに到達する」が、その典型が「編集（モンタージュ）から抜け出してついには『メキシコ万歳！』をつくるようになったエイゼンシュテイン」である。²¹

ゴダール自身は、ヌーヴェル・ヴァーグはドキュメンタリーから生まれたとの発言からも明らかかとおり、「ドキュメンタリーから出発し、ドキュメンタリーにフィクションによる真実をもちこもうとしている」²²であり、「だから一本の映画というのは私にとっては、こう言ってよければ、まさに『極北の怪異』のように、ドキュメンタリーの様相そのもの…ある種のドラマ化をともなった、現実の断片的様相そのもの」なのだと言う²³。

このように「ドラマ化」=フィクションとドキュメンタリーを混ぜ合わせ、フィクションをとおしてドキュメンタリーの真実性を探求し、ドキュメンタリーをとおしてフィクションの美しさに到達しようとしたところに、ヌーヴェル・ヴァーグの革新性はあるだろう。

『大人は判ってくれない』において、人形芝居に見入る子供達の顔をドキュメンタリー的に撮ったシーンでは、カメラが芝居小屋の片隅に悪戯仲間と座っているドワネル少年の姿を捉えた瞬間に、そのフィクション性が不意に露呈していたし、ラストシーンでは、フィクションの設定として少年院から脱走した少年の走る姿を、どこまでもドキュメンタリー的にワンシーン・ワンカットで見せることで、この物語が海へと走る少年の姿に収斂されてオープンエンディングのまま終わらざるをえないことを印象づけていた。

あるいはロメールの『獅子座』において、叔母の遺産を相続できるとぬか喜びして持ち金を使い果たしたピエールが、遺産をもらえないままヴァカンス時期のパリを借金でできそうな友人を探して徘徊するというフィクションをととして探求されていたのは、なすすべもなく歩くピエールの眼に映る現実のパリ、ピエールと同様にうす汚れた石で出来たこの街のあるがままの姿であり、そうである以上、このフィクションの形をとったドキュメンタリー映画の主演はパリという街そのものにほかならない。

6. インタビュー形式

フィクションとドキュメンタリーの混合という点で、ヌーヴェル・ヴァーグにおいてきわめて重要な役割を果たしているのがインタビューという形式である。

『大人は判ってくれない』でドワネル少年が少年院の女性心理学者から受けるインタビュー・シーンについて、リヴェットは、ドキュメンタリーがもちえた美しい名前としてフラハティを引き合いに出しながら、ここでは「台詞と演出は、密かな苦行の後に、ついに生中継の真実に到達する」²⁴と称賛しているが、両手を机の上におき少しうつむきかげんにみずからの経歴を延々と語るドワネル少年を、正面からずっと同じカメラ・ポジションで撮り続けたこのシーンにおいては、そこでフィクションを演じている少年の表情と仕種があまりに精緻に記録されているために、物語の展開にとっては過剰なドキュメンタリー性を映像自体が獲得する。それは、カール・テホ・ドライヤーの『裁かるゝジャンヌ』(27)が、ジャンヌ・ダルク裁判のドラマ化というフィクションの形をとりながら、そこで異様なクローズ・アップによって記録されているヒロイン、ルネ・ファルコネッティの顔についてのドキュメンタリーにほかならないのと同様である。花田清輝は、『裁かるゝジャンヌ』のクローズ・アップに「内心のドラマ」の表現しか見てとれなかったようだが²⁵、それは花田の映画の感性的貧困さを示しているにすぎず、オトター・プレミンジャーのモンタージュについてのゴダールの言葉を借りれば、あの顔のクローズ・アップには「ドラマを顔の不動性に還元したいという欲求が示されている」のであり、「美しい顔は目で見ることのできるものな

かの最も美しいものなのだ」²⁶という確信からそれは生み出されている。

『大人は判ってくれない』におけるドワネル少年へのインタビュー・シーンや子供達が人形芝居に見入るシーン、あるいは『思春期』のラストでやはり階段状に並んだ子供達を撮ったシーンなど、トリュフォーにはなによりも子供の顔を生々と捉えたいというドキュメンタリー的探求への傾向があり、その際フィクションは子供達のあるがままの顔を引き出すための演出装置として機能していると言えようが、同様な顔へのこだわりがゴダールにもあることは、『女と男のいる舗道』(62)においてアンナ・カリーナが『裁かるゝジャンヌ』を見に行くシーンで、ファルコネッティの顔のカットの間に、それを見て涙を流すカリーナのクローズ・アップを挿入したり(ニューヨーク派のカサヴェテスの『アメリカの影』[59]、『フェイスズ』[68]やメカスのドキュメンタリー作品における顔のクローズ・アップの多用にも『裁かるゝジャンヌ』が影響を与えていることは明らかであるが、このこともまたニューヨーク派とヌーヴェル・ヴァーグの同時代性を示していよう。) イングマール・ベルイマンの『不良少女モニカ』(52)におけるハリエット・アンデションのあの「笑みをたたえながらも心の混乱でくもった目をレンズに釘付けにし」た顔²⁷のクローズ・アップを『女は女である』(61)でカリーナを使って再現したり²⁸、プレミンジャーの『悲しみよこんにちは』(58)の続編として作られた『勝手にしやがれ』において、プレミンジャー的な、とはすなわち古典ハリウッド的な切り返しショットを多用して(冒頭でベルモンドとマルセイユの女が自動車を盗む隙を伺いながら目配せしているシーン、パリの映画館前でベルモンドがポスターのハンフリー・ボガードと見つめ合うシーンなど)、「ドラマを顔の不動性に還元したいという欲求」を表現したりしていることから見てとれる。

そして、このような顔へのこだわりは、ゴダールにおいてもインタビュー形式と結びつく。『勝手にしやがれ』において、ドキュメンタリー的構成と夜のニューヨークのロケシーンによってこの映画の先駆的作品となった『マンハッタンの二人の男』の監督メルヴィルがゲスト出演して演じる作家パルヴェスコが空港でパトリア(ジーン・セバーグ)を含む新聞記者達からインタビューを受けるシーンは、物語の展開とはほとんど関係のない長いや

りとりりが交わされているあいだ、アメリカ的モンタージュを用いて問う側と答える側の顔のクローズ・アップがつなぎ合わされ、ちょうどカサヴェテスの『フェイスズ』のように、いくつもの顔の表情を記録したドキュメンタリーの様相を呈している。

『女と男のいる舗道』では、カフェで出会ったナナ（カーリーナ）の問いかけに哲学者ブリス・パランが即興で哲学を語るというほとんどインタビュー形式に近いシーンがあるし、『気狂いピエロ』では、南仏へ向かって逃亡中のフェルディナン（ベルモンド）とマリアンヌ（カーリーナ）が途中立ち寄った町で、ほとんど脈絡もなく三人の人物がインタビュー形式で自己紹介をする。サント・ドミンゴからの政治亡命者を名乗るラズロ・コヴァックス（ラズロ・サボ）が明らかにフィクションであるとわかる以外、百貨店勤務と言うV.ブラセルなる女性と、現在エキストラ出演中と言うエテ・アンドレの二人が果たしてフィクションなのか否か明確にされないところに、このインタビューをフィクションとドキュメンタリーの間中に位置づけようとする意図が伺える。

さらに、『男性・女性』(66)では、ジャン＝ピエール・レオー演ずる主人公ポールが三カ月にわたって世論調査のために様々な質問をしたが、それは結局、価値判断に走ってしまったために行動の記録たりえず大衆の心理を反映できなかったこと、そして、英知とは真に人生を見ることができると、みずからのドキュメンタリーへの思いを反省的に語るポールのナレーションに合わせてパリの街を歩く人々の雑踏が映し出され、その映像のドキュメンタリー性との対比においてインタビューという形式の客観性が問われてゆくが、この問いは68年の5月革命を機にゴダールが商業映画と絶縁した後の「ジガ・ヴェルトフ集団」時代にさらに先鋭化され、『ワン・プラス・ワン』(68)ではアンヌ・ヴィアゼムスキー演じるイヴ・デモクラシー対する10分近いインタビューの撮影シーンそのものがワンシーン・ワンカットで映し出され、そのやりとりの中で「搾取」的なものとされるインタビューが様々に問われてゆく。

こうした試みをとおしてゴダールは、フィクションとして撮られたインタビューの映像それ自体によってドキュメンタリーの要素を映画の中にもち込

みつ、同時にインタビューというドキュメンタリーにおいてきわめて重要な形式の客観性を疑問に付し、そこに混入しているフィクション性を暴くことで、インタビューをドキュメンタリーとフィクションのあいだで宙吊りにしようとする。すなわち、ここでインタビューとは、もはやフィクションなのかドキュメンタリーなのか判別不可能な境界域、「ワン・プラス・ワン」という二項のぶつかり合いにおいて「私をワンとワンの外へぬけ出させくれる」「プラス」記号²⁹として機能しているのであり、こうしてたえず単一性を排してワンとワンの間の複数性の領域を目指すゴダールにとって、映画（フィクション）と人生（ドキュメンタリー）はもはや区別されず、「映画を生きるのと同じように人生を生きる」³⁰ことこそが重要となる。

7. ニューヴェル・ヴァーグ以後のニューヴェル・ヴァーグ

ドキュメンタリーをとおしてフィクションを、フィクションをとおしてドキュメンタリーを探求し、両者を結びつけることで新たな映画言語を生み出したのがニューヴェル・ヴァーグだったとすれば、トリュフォーが死にニューヴェル・ヴァーグという運動がすでに過去のものとなったと見える今日においても、たとえば子供達に宿題の是非を問うインタビューで一本の映画を撮り上げてしまったアッバス・キアロスタミ（ゴダールはキアロスタミをグリフィスと同じくらい好きだと言う³¹。）の『ホームワーク』（89）において、あるいはソビエト崩壊後のサンクト・ペテルブルグ、モスクワにたむろする不良少年・少女へのインタビューにフィクションをみごとに重ね合わせたヴィタリー・カネフスキーの『ぼくら、20世紀の子供たち』（93）において、あるいは死後にあの世への中継地点に集まった人々が自分の人生を回顧するインタビューに（明らかに少年院でのドワネル少年のインタビュー・シーンを真似た演出がなされている。）ドキュメンタリーとフィクションを織りませた是枝裕和の『ワンダフルライフ』（99）において、なおニューヴェル・ヴァーグが継続されているのをわれわれは見るのである。

注

- 1 ラウール・クタル、「それは『勝手にしやがれ』からはじまる」、「ユリイカ特集：60年代ゴダール」(1998・10、青土社)所収、123頁。
- 2 同。
- 3 ジャン＝リュック・ゴダール、「ABCD・・・JLG」(「ル・ヌーヴェルオペセルヴァトゥール」誌1987・12・18-24号の掲載記事、細川晋訳)、『ジャン＝リュック・ゴダール』(細川晋監修、1998、カルチュア・パブリッシャーズ)所収、201頁。
- 4 山田宏一、『トリュフォー ある映画の人生』(1991、平凡社)、252-253頁。
- 5 同、255頁。
- 6 同、282頁。
- 7 ゴダール、「孤独な征服者 アルーン・タジェフ『火山の驚異』」、『ゴダール全評論・全発言』(奥村昭夫訳、1998、筑摩書房)所収、381頁。
- 8 本論225頁参照。
- 9 ゴダール、「人生を出発点とする芸術 アラン・ベルガラによるジャン＝リュック・ゴダールへの新しいインタビュー」、『前掲書』所収、18頁。
- 10 山田宏一、前掲書、258頁。
- 11 中条省平、「クロード・シャブロール ヒッチコックとラングに迫る犯罪映画の巨人」、『Nouvelle Vague』(平成9年、ネコ・パブリッシング)所収、155-156頁。
- 12 ゴダール、「映画とはなにか?」、『前掲書』所収、132頁。
- 13 同。
- 14 ジョナス・メカス、詩集『森の中で』(村田郁夫訳、1996、書肆山田) 37-39頁。
- 15 ゴダールはこの作品について、これによってハリウッドの「大きい撮影所がはじめて、野外場を屋内では撮影しないという、結局は大いに理にかなった発想を受け入れたのである。」と述べている。(ゴダール、「ジャン・ルノワール」、『前掲書』所収、226頁。)
- 16 ゴダール、『映画史』(奥村昭夫訳、1982、筑摩書房)、393頁。
- 17 山田宏一、「リュミエール三百六十五夜」、『エジソンの回帰』(1997、青土社)所収、255頁。
- 18 山根貞男、「見ること/見せることの度合 ロバート・フラハティと小川紳介」、『ある映画作家の旅 ロバート・フラハティ物語』(フランシス・H・フラハティ著、小川紳介訳、1994、みすず書房)所収、179頁。
- 19 同、181-184頁。
- 20 同、188頁。
- 21 ゴダール、「ジャン＝リュック・ゴダールに聞く 初期の四本の映画がつから

- れたあとで」、『全評論・全発言』所収、507頁。
- 22 同、508頁。
- 23 ゴダール、『映画史』(奥村昭夫訳、1892、筑摩書房)、193-194頁。
- 24 ジャック・リヴェット、「アントワーヌ家の方へ」、『ヌーヴェル・ヴァーグの時代』(細川晋監修、1999、エスクアエア・マガジン・ジャパン)所収、60頁。
- 25 花田清輝、『新編映画的思考』(講談社文芸文庫)16-17頁。
- 26 ゴダール、「古典的デクパージュの擁護と顕揚」、『全評論・全発言』所収、126頁。
- 27 ゴダール、「ベルイマノラマ」前掲書所収、264頁。
- 28 ゴダールはベルイマンについて、「彼は心理のなかになにかを...きわめてドキュメンタリー的ななにかをもちこんでいます。彼は女たちを愛していて、だから女たちを観察しているのです...あたかも学者がするかのよう...動物学者が資料(ドキュマン)としての側面をもった自分の研究対象の動物を観察するかのよう...に、女たちを観察しているのです。」と述べている。(ゴダール、『映画史』、194頁。)
- 29 ゴダール、『映画史』、439頁。
- 30 ゴダール、「一周めざして再出発することができるという幸運」、『全評論・全発言』所収、225頁。
- 31 ゴダール、「映画はその役割を果たす術を知らなかった」(細川晋訳)、「現代思想臨時増刊号 総特集ゴダールの神話」(1995、青土社)所収、13頁。

Dokumentarismus der *Nouvelle Vague*

Shigemitsu TAKAGI

Im Gegensatz zu den traditionellen französischen Filmen, die ausschließlich im Studio-System gedreht wurden, hat die *Nouvelle Vague*, mit der von Hand gehaltenen Kamera in die reale Welt hinaus, alltägliche Begebenheiten verfilmt. Dabei benutzt man die vom Filmkritiker André Bazin theoretisch begründeten <plans-séquences>, längeren Einstellungen, um den Gegenstand dokumentarisch zu erfassen. Aber die jungen

Regisseure der *Nouvelle Vague*, unter anderen Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette und Rohmer, die auch von Hollywoodfilmern wie von Alfred Hitchcock und Howard Hawks fasziniert waren, eignen sich amerikanische Montage an, die darauf abzielt, visuelle Effekte aufs mindeste zu beschränken, um knapp und ökonomisch Geschichten zu erzählen. Dabei beziehen sie sich einerseits auf den Dokumentarismus, der mit Plansequenzen das Visuelle der Filmbilder betont, andererseits auf die Montage, die, kurze Einstellungen schnell und effektiv montierend, eine Fiktion erwirkt. Das Neue der *Nouvelle Vague* besteht darin, daß sie die Oppositionen des Dokumentarismus und der Fiktion als unterschiedlichen Seiten *einer* Bewegung erfaßt und beides miteinander verbindet. Beim Dokumentarismus muß man sich nicht nur genau und aufmerksam den Gegenstand *ansehen*, sondern auch darauf achten, wie man die Realität, wie sie ist, als Filmbilder *zeigen* soll, das heißt auf die Fiktionalität der Inszenierung, die bei Dokumentarfilmen unentbehrlich ist. Die *Nouvelle Vague* hat im Dokumentarismus diese Fiktionalität erforscht und durch die Fiktion das Wahre in den Dokumentarismus bringen wollen. Dabei spielt das Interview als Mischform des Dokumentarischen und der Fiktion eine wichtige Rolle in vielen Werken.

Documentarism of the Nouvelle Vague

Shigemitsu TAKAGI

Key words: nouvelle vague, documentary, Godard, Truffaut