

## 純白のジャンル——非劇映画の誕生<sup>(1)</sup>

大 石 雅 彦

確かに、ソビエト映画はモンタージュの創造的進化によって、プロタザーノフに代表される十月革命前の映画とは一線を画する新たな地平をきり拓いたのではあるが、アヴァンギャルド映画の革新性はその他多くの側面にもあらわれている。ジャンルはその一つである。クレシヨフ、プロドフキン、エイゼンシュテイン、さらにはフェクスが示した劇映画の新たな展開もジャンルの進化にはちがいないが、映画のメディアとしての新しさに対応するジャンルといえば、やはり、非劇映画、フロニカ（ニュース映画）ということになるだろう。現実の類同的イ

メージからなる運動に依拠する映画が、文学、演劇とは異なる固有性を獲得するためにも、革命後の、とても既製の物語枠にははまらない現実を捉えるためにも、非劇映画の誕生は必要な出来事だった。また、劇映画と非劇映画の複線化によって、アヴァンギャルド映画の飛躍は可能になったのである。劇映画にこだわる者は非劇映画の影響をうけながら過去の映画物語を超えていったのであり、芸術としての映画を否定して非劇映画を創出した者は劇映画の新たな展開があったからこそ、凡庸な事実主義に搦めとられずにすんだのだ。だから、非劇映画

の誕生を語ることは、必然的に、劇映画の革新について触れることにもなる。幸いなことに、われわれはこの複雑な関係を、ヴェルトフとエイゼンシュテインをめぐる言説の中に探ることができる。二人の作家をとりまく問題は一過性のものではなく、ドキュメンタリーと劇映画、事実と物語の区別がますます曖昧になり、文化イデオロギーと言語がもつ予想外の根深さに日々驚かされているわれわれにとっても、緊要な課題といえよう。そのことは、ヴェルトフとエイゼンシュテインの対置がことあるごとに——たとえば、△ジガ・ヴェルトフ集団▽時代のゴダールの発言、またメッツの発言などの中で——くり返されてきたことから確認できる。今日にあって、ヴェルトフとエイゼンシュテインの作品に等しく感応できない者はもはや映像について語る資格はない、とさえいえるのではないだろうか。

二人の作家の位置関係については、つぎのメッツの言葉が最も簡潔に教えてくれる。

たとえばエイゼンシュテインがジガ・ヴェルトフと論戦したときヴェルトフは物語に対して政治的なニユース映画を擁護し、映画という芸術そのものに反対した。エイゼンシュテインは、芸術というか、映画の技術わざともいうべきものを擁護し、当時、物語の廃絶が観るものの側で不可能だという歴史的現実から、その構造を内側から壊乱させることを選んだわけ(2)です。

物語を内側から壊乱させたというエイゼンシュテインに対する評価はともかくとして、ヴェルトフについては少し補足しておかなければならない。<sup>(3)</sup>ヴェルトフは芸術としての映画、劇映画を否定したわけだから、一見、映画の外側に立って映画の変革に携ったようにみえるが、実際はその反対で、彼は物語の催眠作用をつきぬけた所にある映画の核（絶対的剰余）に入りこみ、映画の革命を遂行したのである。彼は映画の基底条件をなすイメージ

の運動とそれが含みもつイデオロギーを、物語よりも何よりも前におこうとした。それはニュースの伝達に映画を利用するなどという消極的な行為ではなく、世界認識の中心に位置している△視る▽という行為を映画によって増幅・拡大し、日常的にわれわれがみているつもりでみていないものや、みえているものの背後にある、みえないものをみえるようにすることだったといえよう。ヴェルトフのイデオロギーは、みえなかったものがみえてくるところに、みえないものがどうしてみえないかを示すところに生じる。それは飽くまでも視ることに係わる。『レーニンの三つの唄』（一九三四年）『子守唄』（一九三七年）『セルゴ・オルジョニキーゼの思い出』（一九三七年）が改作を余儀なくされたのも、『日刊映画ニュース』（一九四四―四五年）におけるヴェルトフの役割が著しく制限されたのも、みなヴェルトフのもつこの透視力のためである。したがって、イメージの運動に身をおくことが映画体験の根本だとすれば、演劇の演技、演

出をすて、文学的物語（フィクション、シナリオ）を否定し、写真の静止を運動におきかえた非劇映画は、映画メディアに最も忠実な、いわば純白のジャンルだったということになる。そして、ここで重要なのは、ヴェルトフが非劇映画を一つのジャンルではなく、「国際的映画言語」「絶対的映画記述」を実現する△映画そのもの▽と考えていたことである。

当然のことながら、純白のジャンルは純粋な眼によってそのまま受け入れられたわけではない。それには、われわれの眼は余りに多くの約束事に囚われすぎていたし、いくら非劇映画が他の芸術との絶縁を望んだところで、第七芸術という呼称からも分るように、その映像は先行する芸術体験の影響をうけざるをえなかった。非劇映画は最初、映画全体の代名詞になろうとしたのであるが、やがて映画の一ジャンルをさすものとなった。ここには、あらゆる純白のジャンルをみまう運命が示されている。

さて、これから非劇映画の運命をたどるにあたり、二つの局面に焦点をしばらくたい。一つはエイゼンシテインとヴェルトフの論争、一つは『新レフ』の討論である。

\*

ヴェルトフとエイゼンシテインの交差は、エイゼンシテインが『賢人』の芝居に挿入する映画『グルーモフの日記』（一九二二年）を撮るときに、ヴェルトフが技術指導役としてゴスキノから派遣されたことに始まる。すでにその時点で、エイゼンシテインは自分の方法はヴェルトフの理解を超えていると考えていたし、そもそも『グルーモフの日記』は『キノ・プラウダ』のパロディとして構想されていた。そして、エイゼンシテインが『ストライキ』（一九二五年）を発表したとき、二人の立場の違いはあらわになる。

エイゼンシテインは『ストライキ』の到達した段階を、『形式に対する唯物論的アプローチについて』（一九二五年）という論文の中で明らかにした。そこには、フ

オルマリズムとマルクス主義の幸福な融合、唯物論的フォルマリズムとでもいうべきものが認められる。いささか生硬ではあるが、たとえば、つぎのような個所はその典型といえるだろう。「新しい内容に応じた形式の△探求▽ではなく、△新種のエネルギー▽（支配的イデオロギー）に応じた芸術作品がもつ生産技術の全局面の論理を認識すること——それが革命芸術の形式をもたらすのである。」こうした形式意識によって『ストライキ』のために準備されたのは、たとえば、素材の「弁証法的統合」、シナリオのモンタージュであり、集団の前景化であるが、エイゼンシテインはそれを「トリック」と呼んでいる。ここで重要なのは、これらすべてが芸術の内部で目論まれたことである。「芸術の中に『ストライキ』の力は存する」と作家は主張する。エイゼンシテインは終始「芸術の唯物論的で」「実用的な使用法」を信じて、芸術の内部から革命にふさわしい位置を探りあてたのである。それは革命の物語を革命的装置を用いて語るとい

うものだった。彼は『ストライキ』が到達したこの段階を「映画の十月」と称し、ヴェルトフの『キノプラウダ』を二月革命だとする。

十月革命からみた二月革命のように、『ストライキ』の眼からすると、ヴェルトフの映画は確かに劇映画の専制を打倒こそしたが、混沌とした自然力にあふれており、展望をもたないようにみえた。「印象主義」「点描法的絵画」といった言い回しがそれをよくあらわしている。エイゼンシュタインの眼にヴェルトフは、事物の関係がもつ「静態」の前でふみとどまり、その表面的な「動態」を撮っているだけで、「動態」に対する汎神論一般がもつ「静態」に埋没しているように思われた。ここから、静的ショットによって現実の運動を模倣しているために、ヴェルトフの組織されない素材は「観照的」で「思弁的」であり「行動」には結びつかない、という結論がでてくる。これはすべてエイゼンシュタインの実用論的見方からきている。彼は芸術作品を観客の「心理」を耕作する

「トラクター」とみなし、素材を組織することが即観客を組織することにつながるかと考えており、「群集」という「アプローチ」も観客の「情動」を「集約的に」把握するために用いられた。初期の、アトラクションによる「情動的ショック」といい、後期の、自然・映画・知覚の構造的共振によってもたらされる「エクスタシー」といい、エイゼンシュタインは、芸術の作用面、物語効果というものに何にもまして興味をもった。したがって、彼の場合、現実の運動が映像の運動となり力を発揮するためには、緊密なプロット、モンタージュが欠かせない。そうした観点がグリフィスの平行モンタージュをブルジョア的と考えさせ、ヴェルトフのそれを空回りするルーズなものといわしめたのだ。エイゼンシュタインは『ストライキ』『戦艦ポチョムキン』（一九二五年）をまとめて「行動する映画」だとしているが、そこで彼がいたいのは、△歴史イデオロギー・モンタージュ（構成）・現実の映像▽の精確なアマルガムこそ観客の情動を組織して

イデオロギーの認識へと至らしめる、ということだろう。こうした構制はすでに『アトラクションのモンタージュ』（一九二三年）にみいだされる。

「無秩序」というヴェルトフに対する見方は、様ざまに形をかえながらも後までつづいており、それをおっていくと、エイゼンシュテインの姿勢はさらにはつきりする。「 $\wedge$ 絶対 $\vee$ 映画の音符記号的な存在」「事実のシンフォニーともいふべき断片の羅列」「プロットを事実で代えた」「形式過剰」「特殊タイプの映画分裂症」「ショットの表象面から逸脱した、モンタージュの肥大」……。いずれからもエイゼンシュテインの苛立ちがよく伝わってくる。彼の整序された眼には、多様な質とスピードをはらんだようにみえるヴェルトフの映像運動も、単に現実の素材を「偶像化」しているとしか映らなかった。構築力の $\wedge$ 高さ $\vee$ を規準にすれば、確かにヴェルトフは平面的で単調ということになるだろう。それでは、逆に、エイゼンシュテインの映像運動をおし進めていくとどうなる

のかをみてみたい。

エイゼンシュテインが行動の映画から知的、構造的な映画に移っていくにつれて、しだいに映画は強い約束性と明確な構図にみちたものとなり、ついには、ほとんど静止ともいえる微速運動に占領された『イワン雷帝第一部』（一九四六年）へといたる。たとえその過程がわれわれに運動の失速と映ったにしろ、エイゼンシュテインにとって、それは構造の最大強度に支えられた最高度の映像運動へとむかうものであった。逆説とも思われるこの過程は、エイゼンシュテインが映画を情動・論理の運動の場と考え、映像に一意性（たとえ、メタファー、両義性にあふれていても、目的によって明確に規定されている）を求めている結果おこったことといえる。しかし、もし現在のわれわれに『メキシコ万歳』（一九三一―三二年撮影）『イワン雷帝第一部、第二部』（一九四三年、一九四六年）より『ストライキ』『戦艦ポチョムキン』の方が豊かな映像運動にみたとされていると思われれば、

エイゼンシュテインは結果的に「構造」に裏切られ、映像の多様さに乗りこえられた、ということになりはしないだろうか。ある意味で映像の力をみくびることになった、彼の基本姿勢は、『形式にたいする唯物論的アプローチについて』のつぎの部分によく示されている。

映画では、監督は選択することによって解釈しつつ、事実ならびに実際の現象を、同一の目標にむけながら、モンタージュを用いて裁ち直すのである。

エイゼンシュテインにあって、監督は「事実の演出家」でなければならず、設定された目標のためには、映像に對して専制者とならなければならない。しかし、専制者たる演出家は事実や映像に復讐される危険をつねに孕んでいる。

一方、ヴェルトフはエイゼンシュテインに対する駁論として『「ストライキ」にかんする「キノグラス」』（一九

二五年）『事実の工場』（一九二六年）を発表した。ヴェルトフはエイゼンシュテインの神をみごとにひきずりおろしたのであるが、その論旨はいたって明解である。『ストライキ』や『戦艦ポチョムキン』は非劇映画の手法を劇映画に適用した最初の成功例であり、それらは非劇映画とも劇映画ともつかない「中間的・過渡的」なものだというものである。皮肉なことに、エイゼンシュテインが従来の劇映画と非劇映画を止揚して到達したと思っていた地点を、ヴェルトフは劇映画から非劇映画への通過点と考えた。エイゼンシュテインが革新的とみなしていた、芸術体系外の要素（ニュース映画的映像）と物語の接合に、ヴェルトフは坐りのわるい不協和音を聴きとったのである。エイゼンシュテインの方法論を象徴するティパージュに対する態度をみるとそのことはよく分る。（ティパージュとは周知のようにあるタイプに属する素人俳優の演技、技を使うものであるが、単にそれだけではなく、ここではコメディ・デラルテの仮面にもつうじる、古層

および集合意識を発動させ映画に情動の飛躍をもたらす、ということも意図されている。）ヴェルトフはのちの論文『ニュース映画のために』（一九三九年）で、つぎのようにいう。

「ニュース映画の手法を劇映画の組織に導入するのは不自然なことである、とわれわれは考えた。」

「中間・過渡的な、タイプージュを用いた映画の否定。△ニュース映画のズボンをはいた劇映画▽に反対して闘うこと。」

レーニンを演じる生活人ニカンドロフを撮るのではなく、レーニンとしてニカンドロフを撮ること——それはヴェルトフにとって、映画の後退であり映像運動の矮小化を意味した。とはいえ、彼が映像の純化を求めており、非劇映画の自己運動によってのみそれが可能となると考えていると思ったら、間違いである。ヴェルトフは

エイゼンシュテインとは異なる方向で、映像を限定されたエコノミーから解放し、深化させようと考えていた。エイゼンシュテインのハイブリッドな映画——文学、演劇、生活世界の映像をかけた——がなぜだめなのかをしるには、ここで、ヴェルトフの△キノグラス▽概念を簡単に復習してみる必要があるだろう。一九二九年の『△キノグラス▽から△ラジオグラス▽へ』より、要点を拾ってみたい。

キノグラスとは「事実の記録映画」のことであり、「△キノグラス▽」映画的に視る（映画カメラをとおして視る）＋映画的に書く（カメラによってフィルムの上に記録する）＋映画的に構成する（モンタージュする）という三段階からなる。またキノグラス（映画眼）とは文字通り映画カメラを意味するにとどまらず、映画制作の方法、過程、そして作品をもさす。したがって、それは世界を△視る▽という行為すべてにかかわるものといえよう。キノグラスによって世界を視ることは肉眼の



能力をこえることを可能とするが、それは単に今までみえなかったものをみえるようにするだけでなく、離れているものを結びつけることによって時空の「克服」を可能とし、視る行為に「全世界の人びと」をまきこむこと

によつて共通の視覚体験を成立させる。肉眼にとつてかわった「機械眼」によつて拓かれた知覚世界は、ヴェルトフには、個的に限定されたものよりもはるかに拡がりをもち、間接的ではあるにしろ、よりリアルなものと思われた。ここで注意したのは、キノガラスの全過程において肉眼は機械眼なしにはありえず、機械眼は内眼なしにはありえない、ということだ。つまり、機械と情報の世紀にあつては△メディア+肉体▽こそが身体となりうるということである。△機械眼+肉眼▽が新たな眼となるわけだから、一見奇矯にみえる高速度撮影、ミクロ撮影、逆モーション、ラクルス、多重露出、画面内モンタージュ、クイック・モンタージュ、黒コマのインサートといった多くの手法も、新しい身体のごく自然な振舞

いということになる。新たな共通身体にもとづく映画表現が従来の芸術概念の枠にはまるはずもなく、文学、演劇の表現とは次元を異にするものとみなされたのは当然である。

では、新たな眼の可能性を前にしたヴェルトフは、何をどのように撮ろうとしたのだろう。彼は「混沌とみえる生活」に没入し、「与えられたテーマ」に関連する数百万の現象の中から「合成力」をみつけ、それをカメラに撮り、モンタージュし、生活の断片から「抽出された△私は視る▽」を組織した。この△抽出▽は『われわれ』（一九三二年）の中でいわれている、現実の「運動の幾何学的抽出」と同一のものである。だから、エイゼンシュテインがヴェルトフにみた△現実の運動の模倣▽は、実は、運動から抽出された運動、いわば運動の運動だったことになる。シナリオ、物語ではなく、イデオロギー世界観をもって生活世界に分け入ったヴェルトフがしたことは、テーマを映像運動に変換し、溶けこませること

だった。この方法は他の非劇映画作家（事実をそのまま記録しただけのアクレセイ・ガン、過去の記録フィルムをテーマにそって編集しなおしたシュューブ）とは似ても似つかない。その証拠に、そこに映っている事実が古び、扱っているテーマが意味を失っても、正しく抽出された運動に支えられたヴェルトフの映画は、今日ますます若がえっているようにみえる。

エイゼンシュテイン流の強固な論理の運動ではなく運動の微細な論理に習熟していたヴェルトフは、エイゼンシュテインとは別の意味で（行動する映画）を制作した。物語枠に支えられた、求心的で行為を促す（オースティンのいう）映画ばかりが行動的なわけではない。事実の運動をのべた映画の方が行動的な場合もあるのだ。だから、ヴェルトフがエイゼンシュテインの論文にある「映画鉄拳」をもじって、『事実の工場』で「事実の鉄拳」といっているのを、単なる言葉の彩ですませてはならない。

\*

ヴェルトフとエイゼンシュテイン、非劇映画と劇映画という問題は映画のみの問題ではなく、当時の芸術表現が共通して抱えていた問題だった。ヴェルトフと同一歩調をとり、その同人がのちに論集『事実の文学』（一九二九年）を出版することになる『新レフ』は、非劇映画と劇映画をめぐる討論会を二度開いている。（ちなみに、『新レフ』の前身である『レフ』の三号（一九二三年）には、エイゼンシュテインの『アトラクションのモンタージュ』とヴェルトフの『キノキ、転換』が時を同じくして掲載されている。）討論内容は今からみると、いささかナイーヴの観を免れないが、彼らが事実主義によって物語を批判したり、物語を手がかりに事実主義の未来を予測しながら、しだいに事実の迷宮に陥っていくのを見ると、事実というものの曖昧さがよく分ると共に、事実主義（ノンフィクション）の登場が抽象の発見と同じくらい今世紀にとって重要な事件だったことに納得がいく。

最初の討論会は『レフと映画』（一九二七年、第十一—十二号）と題されており、ブリーク、ジェムチュージョイ、ラヴィンスキイ、マチャヴリヤニ、ニエズナーモフ、ペルツォフ、トレチャコフ、シュープ、シクロフスキイ、エサキア等が参加している。二度目のものは『レフのリング』（一九二八年、第四号）であり、そこでは、ヴェルトフの『十一年目』（一九二八年）とエイゼンシュテインの『十月』（一九二七年）をめぐって、ブリーク、ペルツォフ、シクロフスキイが意見を闘わせている。未だ存在しない芸術に対する議論だけに、等身大で精確な概念がなく、話の運びにもどかささえ覚えるのだが、それだけにかえて、時代のうねりが伝わってくるのではないだろうか。

『レフと映画』の基調報告において、トレチャコフは非劇映画と劇映画の違いは絶対的なものではなく、△素材の作りかえ▽の程度による相対的なものであるとし、二分法にかえて、「素材の歪み」による段階的三分法

——<sup>フラグメント</sup>明 白な素材を用いたもの、演出された素材を用いたもの、劇化された素材を用いたもの——を提唱する。このうち重要なのは最初のもので、ヴェルトフの「不意うちの生活」が例としてあげられている。とはいえ、トレチャコフはヴェルトフの映画を「純粋なニュース映画」と認めてはいない。彼のいう純粋なニュース映画とは「その緊急性と社会的重量の観点からのみ事実をモニタージュしたもの」であり、別種の建築物のレンガとして事実が使われると「純粋なニュース映画主義」は損われてしまう。それがどういうものをさしているのかは、トレチャコフが非劇映画の文学版として提出している「事実のバイオグラフィ」「バイオ・インタヴュー」から推測するしかないけれど、新しい芸術の展開が素材の加工法ではなく素材そのものの力を引き出す方法にかかっていたことはまちがいない。純粋なジャンルという強迫観念にとりつかれた彼は、芸術情動論にからめてつぎのようにいう。

しかし、われわれに興味のあるのは、実際の現実の素材、最高度に文化的であり作りかえの程度の最も少ない素材によって、人々を覚醒させ情動作用をひきおこすことである。これは現在なされてはいない。

素材が純粹になればなるほど喚起力が強まるというのは、一見△素材のフェティシズム▽と映るのだが、少し考えてみれば、純化していく過程にも方法が必要なことに気がつく。トレチャコフが「文化的」といつているのがそれであり、手をかければかけるほど純度が高まり情動作用が強まる△方法▽とは、素材へ接近していく方法ということになるのか。従来の「劇性」が素材の遠隔操作にもとづいていたとすれば、「純粹なニュース映画」は素材の近接操作を重んじるものとなるだろう。素材が素材そのものとしてみえるところまで近づいたとき、素材

が含みもつイデオロギーも、肌理も、力も自然と浮き上ってみえてくるのである。

「虚構」より「事実」を、「過去の性格」より「緊急性」を先行させるトレチャコフの非劇映画の撮影概念をつきつめると、恣意性が消えさり透明で中性的なものとなしたカメラによって街頭の生活をそのまま撮るということにいきつく。事実、彼はシューブに、通りの壁にカメラを埋めこんだら、道行く人々の姿が「恣意なしに撮れるだろう」と語ったという。（このカメラ主体の消去は、マイクル・スノウ、アンディ・ウォーホルの実験や現代の防犯用カメラを思わせる。）

こうした純化に対してペルツォフは異を唱える。トレチャコフは、木こりをよんできてカメラの前で伐採の作業をさせるとそれは演出された素材になってしまふ、というけれど、ペルツォフにいわせれば、それは演出ではなく「デモンストレーション」ということになる。劇映画の演出にあたる「デモンストレーション」という概念

を使うことによって、非劇映画の撮影対象はかなり拡がり、カメラも不動の中性的なポジションから解放される。△デモンストレーション▽については、『△演技▽とデモンストレーション』（『新レフ』一九二七年、第十一—十二号）に詳しい。彼の主張を要約すると、劇映画が非劇映画の手法を取り入れているように、非劇映画も劇映画の成果を利用すべきだということになる。彼は基本的に、映画は現実の再・現前をつうじた「現実の知覚」という側面と、現実の模造の完成をつうじた「美的受容」の側面と二つもっており、前者を非劇映画が、後者を劇映画がになっている、と考える。現実の模造は物語によって完成をみるために、劇映画の成果を利用することは劇映画の「構成」を援用することを意味する。したがって、「非劇的原則の枠内で素材を劇化する必要がある」という結論がでてくる。映像が現実の再現であると同時にイリュージョンである以上、非劇映画が素材を提示するための△構成▽をもつべきなのは当然として

も、それと劇映画に頼ることとは果して直結するだろうか。

かつて、ゴダールはマルセル・マルタンのインタヴューに答えて、戦闘的映画は革命的行動を「学習する」「黒板映画」であると同時に、士気を昂揚させる歌、つまり「インターナショナル映画」でなければならない、といったが、これも非劇映画の構成に対する一つの解答だった訳である。たぶん、解答は他にもあるだろう。ブリークとシクロフスキイは非劇映画の側からそれぞれに解答を試みている。

『レフのリング』において、ブリークは『十一年目』も『十月』も斥けた。一方はシナリオが不在だということ、他方は十月革命を芸術的演出によって描いているということ。そのとき彼の念頭にあった、十月を描くにふさわしい形式とは「ドキュメンタリー・フィルム」のモンスタージュであり、彼はシューブの『ロマノフ王朝の崩壊』（一九二七年）『偉大な道』（一九二七年）を具体

例としてあげている。ブリークが非劇映画のモニタージュ、プロット、シナリオに抱いていた要求は、劇映画とかなり異なっていた。それは非劇映画における映像の意味のあり方とも深く係っている。すなわち、

「非劇映画は劇映画よりもはるかに強くシナリオを必要としている。シナリオといっても、出来事の単なるストーリーの記述と考えるはならない。シナリオ——それは撮影する素材の動機づけを意味し、非劇映画の素材は劇映画の素材よりもはるかに強くこの動機づけを必要としている。」

「意味はショットに対して外部から付与しうるものではなく、ショット自体に含まれている。」

非劇映画の場合、個々のショットがもつ内在的な意味を引きだし、それをシナリオの中で動機づけながら接合していく。その点、素材の意味が一旦漂白されたのち

に、外部から一定方向の等質的な意味が物語によって与えられていく劇映画とはちがう。多方向的で多様な内在の意味を相手にする分だけ、非劇映画のシナリオは高度で繊細であることを要求される。

△内在的△というのは、この場合、直接現実還元で  
 けることをさすが、これは素材と作品の位置の逆転から  
 生じたものである。この反転については、『プロットの  
 解体』（『事実の文学』所収）に詳らかだ。まず、ブリー  
 クは当時の散文傾向を、「プロットのある散文からの離  
 脱、およびプロットのない散文への移行」と総括し、大  
 小説、中篇小説のジャンルが回想録、バイオグラフィ、  
 日記のジャンルに駆逐されている状況を指摘する。彼に  
 いわせれば、この現象は「素材」の方が「作品」よりも  
 重要となった事態を意味し、素材に対する関心の増大は  
 勢い「プロットの加工力」を弱める結果となった。こう  
 して、「人々はプロクルステスの寝台のように事実がは  
 めこまれている、よくできたプロット構成よりも、現実

の姿のままの、弱い結びつきをもつ現実の事実の方を」  
 択ぶ、という結論がでてくる。

シクロフスキイも従来のプロットから外れた場所に、  
 非劇映画のプロットの住処を求めようとする。まず、彼  
 は分類規準の変更を『レフと映画』において要求する。

「私は実際なにを提案しようとしているのだろうか。第一に、ニュース映画と劇映画という分類に代えて、ストーリー映画と非ストーリー映画という分類を用いることである。」そして、ストーリーがないものにもやはりプロットは存在する、と主張する。こうした視点から、シクロフスキイは二人の作家を『セルゲイ・エイゼンシュテインと非劇映画Ⅴ』（『新レフ』一九二七年、第四号）において捉え直していく。

「ジガ・ヴェルトフの映画形式の選択に効を奏したのは、偶然のモデル相手の制作ではなく構成上の課題をプロットの領域から事実の純粋な比較対照に移

したことである。」

「セルゲイ・エイゼンシュテインは現在のところ非劇映画ではなく脱プロットの映画にとりくんでいる。」

シクロフスキイにとって、非劇的かどうかというのは二義的な問題であり、あくまでも、ストーリーが消滅し、プロットが脱臼し、素材が前景化していることが重なるのである。彼はそうした傾向を、構成上の「手法」が意味的「手法」にとってかわったとみなしている。このことは、『彼らの現在』（一九二七年）におけるヴェルトフに対する評価をよむと、いっそうはっきりする。シクロフスキイによれば、ヴェルトフはプロットを拒否した結果、複雑な映画構築から「単純なパラリズム」に移行することになったが、それもまた「プロットの手法」である。おそらく、シクロフスキイのいいたいのは、ヴェルトフが芸術を否定しながらも、気づかないうちに単純な「芸術的志向」に掬めとられているというこ

とだろう。シクロフスキイの想い描く非劇映画とは、タトリンのミクストメディアのような「素材マチエールのコンストラクション」であり、このハコンストラクションは従来のプロットを脱臼させた「脱プロット」でなければならぬ。この辺り、最後まで芸術を離れられない彼の立場が露呈しているものの、逆に、芸術にこだわることによって解体構築的な視点をもてたともいえよう。

「脱プロット」は一定の形式ではなく一つの方法なのでつかみどころがないが、『脱プロットの散文テクニエの技術について』(『事実の文学』所収)にヒントが二つ記されている。散文に対するものであるが、映画にも妥当するだろう。

「現在、事実の散文においてプロットに代るべきものはなにかという問題が生じている。最も基本的な代替物となるのは、語りの視点の移動——旅における空間的な移動、あるいは回想録における時間的な

移動——である。そこには、素材に対するわれわれの純粋な関心が働いているし、事実から事実へと移動するコンヴェンショナルな方法が認められる。」  
「事実の文学の発展は高位の文学に接近する方向ではなく、それと離反する方向に進むべきである。」

これだけでは判然としないが、主人公とリポーターを思い浮べてみるとよい。主人公はプロットの主体、中心であると同時にその展開を握る権力者であり、この場合、プロットは素材を「抑圧する」。それに反して、リポーターは目的と視点をもちこすすれ、あくまでも素材の外にたちつつコンストラクションによって素材の自己展開力をひきだしていくのである。

\* \* \*

他の芸術とは異なり、映画では、日常みている世界がそっくりそのままスクリーンに浮んでみえる、と人は思



いがちである。みているものがみえる、というこの錯覚から映画のすべては始まる。それが錯覚だときづくのは、おそらく、みている事実とみえる事実との距離を感じたときだろう。非劇映画とはこの距離を自覚した映画のことであり、あたり前にみえるものをつねに訴訟にかけていくものである。その意味で非劇映画の映像は反省の機会を与えつづけるかぎり、プロパエクレーション投写される価値をもつ。そう、ジガ・ヴェルトフのように。

## 註

- (1) 「非劇映画」という名称の「非劇」にあたるロシア語は「neigrovoj」であり、これは「igra」から派生した形容詞である。「igra」は本来「演技」を意味するのだが、当時の文脈では、演技以外にも演出、劇、物語などの多様な意味を合せもっているので、拙論では、とりあえず「neigrovaja fil'ma」に「非劇映画」という訳語を与えることにした。

なお、クレシヨフによれば（『今日のスクリーン』「新

レフ』一九二七年、第四号）、非劇映画は一九一八年頃誕生し、一九一九年から二〇年にかけてジャンルとしての形を整えた。成立年代としては、フラハティ、カヴァルカンティ、ルットマン、グリアスのドキュメンタリーに先だつ。

- (2) クリステイアンメッツ、蓮實重彦、『斜めの解読——物語の壊乱へ』『イメージ・フォーラム』、一九八一年、十月号、七〇—七二頁。

- (3) ヴェルトフについてはつぎの拙論を参照されたい。  
『ジガ・ヴェルトフ…ファクト・ハファクトV…ファクトV』『学術研究』一九八四年、第三三号。